Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 10

Artikel: Rebellen ohne Grund
Autor: Derendinger, Franz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931762

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

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

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

Download PDF: 08.07.2025

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

TITEL

Rebellen ohne Grund

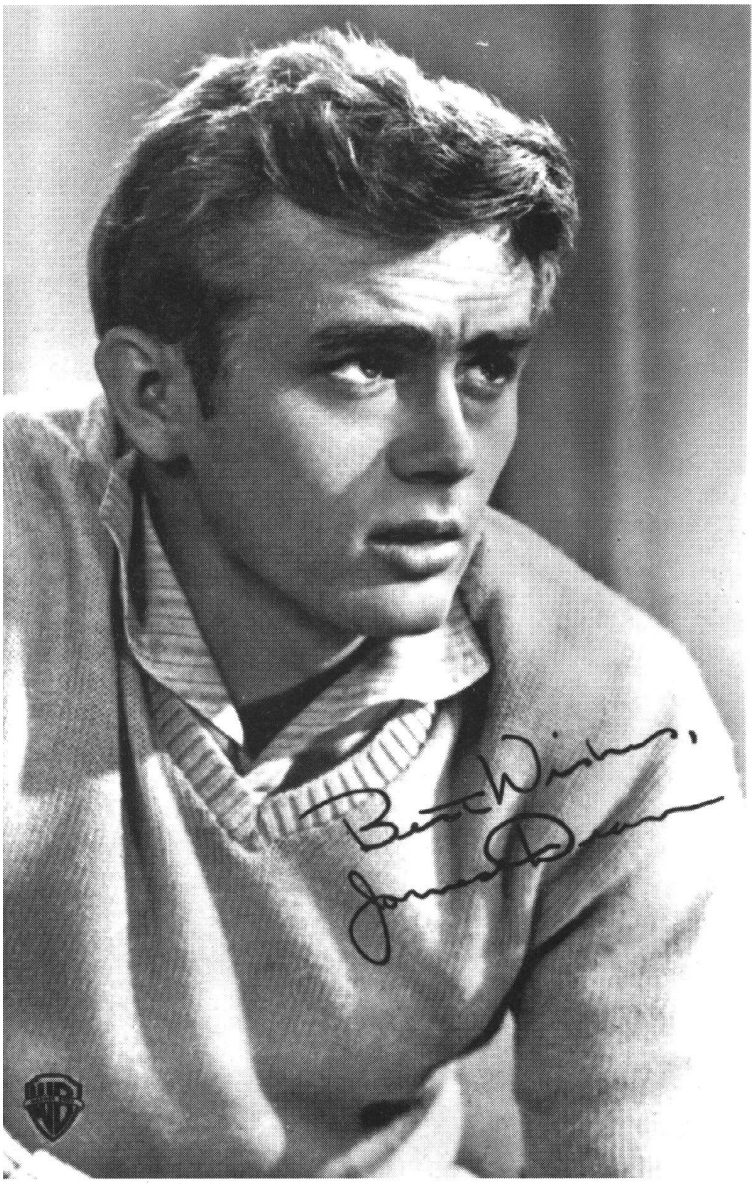
JAMES DEAN IST IN DEN FÜNFZIGER JAHREN ZUM PROTOTYP DES JUGENDLICHEN REBELLEN GEWORDEN. DIE JÜNGSTE ENTWICKLUNG ZEIGT, DASS DIESER REBELLENMYTHOS INZWISCHEN, VON AUSNAHMEN ABGESEHEN, AM AUSSTERBEN IST.

Franz Derendinger

Er liegt in der Gosse und sieht mit melancholischem Blick einem trommelnden Aufziehbärchen zu. Wer kennt diese Eingangssequenz nicht? Beim Jungen, der so im Suff seiner verlorenen Kindheit nachtrauert, handelt es sich um Jim Stark alias James Dean aus *«Rebel Without a Cause»* (1955), jenem Werk, mit dem Nicholas Ray in der Tat eine ganze Gattung begründet hat: das Rebellen-Epos. Was nun Grundthemen, Figurenarsenal und rituelle Handlungen betrifft, sind die Filme dieses Genres kaum weniger strikt festgelegt als ehedem die Western, und beim filmgeschichtlichen Ahnherrn ist praktisch schon alles vorhanden.

DER REBELL

Da ist zunächst einmal der Teenager selbst, für den James Dean gewissermassen den Archetyp vorgibt: Die Schultern stets etwas hochgezogen, immer mit diesem grundskeptischen Blick, so steht er zwischen der Welt der Kindheit, in die er nicht zurückkehren kann, und dem Raum des Erwachsenseins, in den er noch nicht so recht eintreten mag. Er ist desorientiert, aber nicht einfach nur so, sondern aus Prinzip, und weil er ja selbst nicht weiss, was er will, kann er ebenso grundsätzlich auch keine Befriedigung kriegen. Der Teen – jedenfalls seinem Archetyp nach – lässt sich nicht einordnen, noch nicht einmal in den Rahmen seiner eigenen Biografie und schon gar nicht in eine gesellschaftlich vorgeprägte Rolle. Seine Chance besteht genau darin, dass er keine sieht; dadurch nämlich scheint ihm der ganze Horizont der Möglichkeiten offen.



Die Autoritäten

Ihm gegenüber stehen Eltern, Schule, Behörden – die Autoritäten eben, die ihn immer noch als Kind behandeln und über ihn verfügen wollen, obwohl sie dazu aus seiner Sicht schon längst nicht mehr legitimiert sind. Sie erlassen wohl weiterhin ihre Vorschriften und Verbote, sind aber zu saft- und zahnlos, um diese auch durchzusetzen; so wirken sie allenfalls lästig, machen jedoch kaum mehr Eindruck. Mit Jims Eltern hat Nicholas Ray auch gleich die Prototypen für solche jammertantigen Erzieher geschaffen, die vor allem ihre Ruhe haben möchten und darum kein Verständnis für die Herausforderungen haben, denen sich ihre Sprösslinge stellen müssen. Mutter Stark hat ihren Gatten soweit untergebuttert, dass er als Vorbild für den Sohn definitiv ausser Betracht fällt; sie selbst zeigt aber auch keine Neigung, Verantwortung zu übernehmen, sondern flüchtet vor der kleinsten Schwierigkeit. Diese Schwäche der Autoritäten jedoch greift in der Story vom grundlosen Rebellen auch auf all das über, wofür sie stehen: die geordnete Welt bürgerlicher Wohlanständigkeit, die kleinen Lügen und faulen Kompromisse, mit denen die Erwachsenen sich durchwursteln –das alles erscheint nun als grundsätzlich falsches Leben.

Die «peer group»

Nun ist aber der Mensch ein gesellschaftliches Wesen, davon sind nicht einmal Archetypen ausgenommen; der Held, der seiner Primärfamilie die Liebe aufkündigt, hat also anderswo Zuwendung und Anerkennung zu finden. Als Ort, wo ihm solches vermittelt wird, führt das Rebellen-Epos die Gruppe Gleichaltriger – die sogenannte «peer group» – ein; hier empfängt er nun nicht nur Wärme, sondern auch rudimentäre Orientierungen. Das bekommt er allerdings nicht umsonst: Die Gruppe ist nämlich – im Gegensatz zur Familie – äusserst patriarchalisch strukturiert; es besteht eine strikte Hierarchie, in die nur Aufnahme findet, wer gefährliche Mutproben besteht. Prinzipiell ausgenommen sind natürlich die Mädchen; die dürfen allenfalls als menschlicher Blumenschmuck ihre Beine von wohlgeformten Kühlerhauben baumeln lassen und die Gockel bei ihren Kämpfen anfeuern.

Born to be wild

Im Umfeld solcher Gruppen ist denn auch der Gegenspieler des melancholisch-versonnenen Typs zu Hause, den James Dean verkörpert hat: der Hartgesottene, welcher bereits ausserhalb steht und oft genug das Schicksal herausfordert. «Irgendwas muss man doch machen!» antwortet Buzz auf Jims Frage, warum sie sich ohne Notwendigkeit auf dieses ebenso sinnlose wie gefährliche «chickenrace» einlassen sollen. Buzz repräsentiert den zum Wildsein Geborenen, der vom ganzen Typ her im Gegensatz steht zum behüteten Milieu, dem der Held – wie in der Regel auch der Zuschauer – entstammt. Oft genug ist er ein «underdog», ein sozial Benachteiligter und an den Rand Gedrängter, der nichts mehr zu verlieren hat und darum kein Abenteuer zu fürchten braucht. In punkto Selbständigkeit ist er dem Helden meilenweit voraus, entsprechend wird er zu dessen Vorbild und zum spirituellen Führer in der neuen Umgebung; er hat eine Art Initiatoren-Rolle inne, in der er den Novizen seinem hasenfüssigen Zuhause entreisst und ihn in eine Welt wahrer Männlichkeit einführt. Marlon Brando stellte in den Fünfzigern die ideale Verkörperung dieses Typs dar (beispielsweise in *«The Wild One»*, 1953; als Reprise zur Zeit wieder in den Kinos); später waren es andere. So hatte sich in den

sechziger Jahren beispielsweise Peter Fonda durch eine Reihe billiger Rocker-Filme zum Easy Rider hochzuboxen, und um 1980 herum war Matt Dillon auf die Rolle von jugendlichen «outlaws» abonniert.

Genuss und Vergnügen

Bei allem Machismo, der dort herrscht, hängt das Prestige in der «peer group» gleichwohl nicht allein von der Teilnahme an Mutproben und Positionskämpfen ab. Über den Rang, den einer da einnimmt, entscheidet mitunter auch, wieviele Scheiben vom Vergnügungskuchen er für sich abzuschneiden imstande ist. Nicht anders als in der Erwachsenenwelt zählt auch hier die nackte Konsumpotenz, eben die Fähigkeit, sich Statussymbole und auserlesene Genüsse zu beschaffen – und selbstverständlich lassen sich Prestigepunkte auch über amouröse Eroberungen sammeln. Doch diese Vergnügungen dienen nicht nur der Statusförderung innerhalb der Clique, sondern nicht zuletzt auch der Abgrenzung gegenüber der Elterngeneration, welche sie in der Regel als verbotene Früchte handelt, von denen es den Nachwuchs während schicklicher Frist fernzuhalten gilt. Doch gerade weil – und nur soweit – sie gegen Widerstand erstritten werden müssen, gelten die untersagten Genüsse wirklich als Insignien von Freiheit.

Lust am Asozialen

Nicholas Ray hat seinen Modell-Teenager also in einer ganz spezifischen Ausrichtung präsentiert, einer Ausrichtung, auf die sich Helden dieses Typs bis in die Gegenwart hinein verpflichtet finden: Jim geht auf Distanz zum ganzen Komplex elterlicher Wertvorstellungen: Vernunft, Disziplin, Versagung – was immer dem kleinkarierten Herkunftsmilieu heilig ist, möchte er hinter sich lassen. Im gleichen Zug, in dem er mit dem formellen Lebensbereich der Erwachsenen bricht, wendet er sich dem offeneren, informelleren der Gleichaltrigen zu, wo das Selbstverständnis sich gerade um diametral entgegengesetzte Werte konstituiert. Hier ist «in», wer sich auf Drogen, auf Sex und letztlich auf asoziales Verhalten einlässt.

Jim ist mal betrunken und fährt beim «chickenrace» ein gestohlenes Auto, das er allerdings nicht selber geknackt hat. Die Easy riders (*«Easy Rider»*, Dennis Hopper, 1969) lassen einmal den Joint kreisen und begeben sich, kaum an ihrem Ziel angelangt, gleich auf einen LSD-Trip; die ganze Herrlichkeit finanzieren sie sich mit Drogenschmuggel quer durch die Staaten. In *«Quadrophenia»* (Franc Roddam, 1978), einem Film, der sich an ein Album der «Who» anlehnt und die Auseinandersetzungen zwischen Rockern und Mods thematisiert, ziehen die letzteren praktisch unentwegt Speed rein. In *«Over the Edge»* (Jonathan Kaplan, 1978) schliesslich ist der

«The Wild One» von Laslo Benedek (1953)

«Easy Rider» von Dennis Hopper (1969)

«Rumble Fish» von Francis Ford Coppola (1983)

Marlon Brando in «On the Waterfront» von Elia Kazan (1954)

kleine Claude ein wandelndes Giftschränkchen, während seine etwas nüchterneren Kollegen aus Langeweile Einbrüche begehen oder auf fahrende Autos schiessen. Allerdings gab es zwischenzeitlich auch anderes: Francis Ford Coppola etwa hat mit seinen zwei Jugendfilmen *«The Outsiders»* und *«Rumble Fish»* (beide 1983) durchaus ein Gegengewicht zur allgemeinen Verherrlichung von Gewalt und Drogen zu setzen versucht. Und John Singleton klagte mit seinem Film über die Boys aus der Nachbarschaft (*«Boyz'n the Hood»*, 1991) - ein Jahr bevor die soziale Zeitbombe dann explodierte - die realen Gewaltauswüchse in den Slums von Los Angeles an.

Initiation ins Abseits

Offensichtlich stellt Jim Stark einen Idealtyp dar; er gibt das Muster nicht nur für zahlreiche weitere Protagonisten vor, sondern ebenso für Millionen real existierender Teenager. In seinen Grundzügen wirkt das Modell auch heute noch, selbst wenn der Outfit sich geändert hat und die Oberflächen insgesamt cooler gestylt sind. Nun kann man sich selbstverständlich fragen, warum die westlichen Nachkriegsgesellschaften unter anderem über das Medium des Films ein solches Modell an die Jugendlichen herantragen. Dass eine Gesellschaft ihre Heranwachsenden mit einer – gemessen an den offiziell geltenden Werten – negativen Prägung versieht,ist historisch gesehen in der Tat ein einmaliges Phänomen.

Bis in die Zeit der Weltkriege hinein liess man die Jugendlichen schmerzhafte Prozeduren durchlaufen, um ihr aggressives Potential zu bändigen und sie möglichst reibungslos in die jeweilige Vaterwelt einzufügen. Prüfungsrituale, in denen es demonstrativ um Sein oder Nichtsein ging, die militärische Ausbildung, wo man zur Sau und dadurch erst zum Mann gemacht wurde – Initiationen dieses Typs verlangten dem Jugendlichen den Verzicht auf ganz persönliche Erfüllung ab und entschädigten ihn dafür gleichzeitig mit der Anerkennung durch die Erwachsenen. Die Initiationsriten aber, die im Rebellen-Epos vorkommen, stehen dazu schlechterdings quer: Wer sie durchläuft, sieht sich gerade ausserhalb der sogenannt guten Gesellschaft. Welchen Zweck kann sowas haben?

Für das mobile Subjekt

Dazu ist anzumerken, dass in den westlichen Industriestaaten nach dem Zweiten Weltkrieg eine grössere Gütermenge produziert wurde als je zuvor irgendwo auf der Welt; damit zusammenhängend stellte sich ein rasanter Wandel in Wirtschaft und Technik ein. Beides zusammen erforderte eine grundsätzliche Neuorientierung der Menschen. Die Vorkriegsgenerationen waren ganz auf Sparsamkeit und auf Treue zum Herkömmlichen getrimmt, auf Werte also, die in den Fünfzigern und erst recht in den Sechzigern – zumindest wirtschaftlich – ihren Sinn verloren, weil sie sich bloss hemmend auf die Entwicklung ausgewirkt hätten. Der Konsument, der jeden Fünfer in der Hand umdreht, bleibt ein ökonomischer Nonvaleur; so muss der Stellenwert der sinnlichen Reize, der Stellenwert von Genuss und Vergnügen grundsätzlich erhöht werden. Nicht weniger dysfunktional als der notorische Sparer und Selbstbeschneider verhält sich der konservative Arbeitnehmer, der sich weigert, permanent Neues zu lernen, und sich so dem Fortschritt in den Weg stellt.

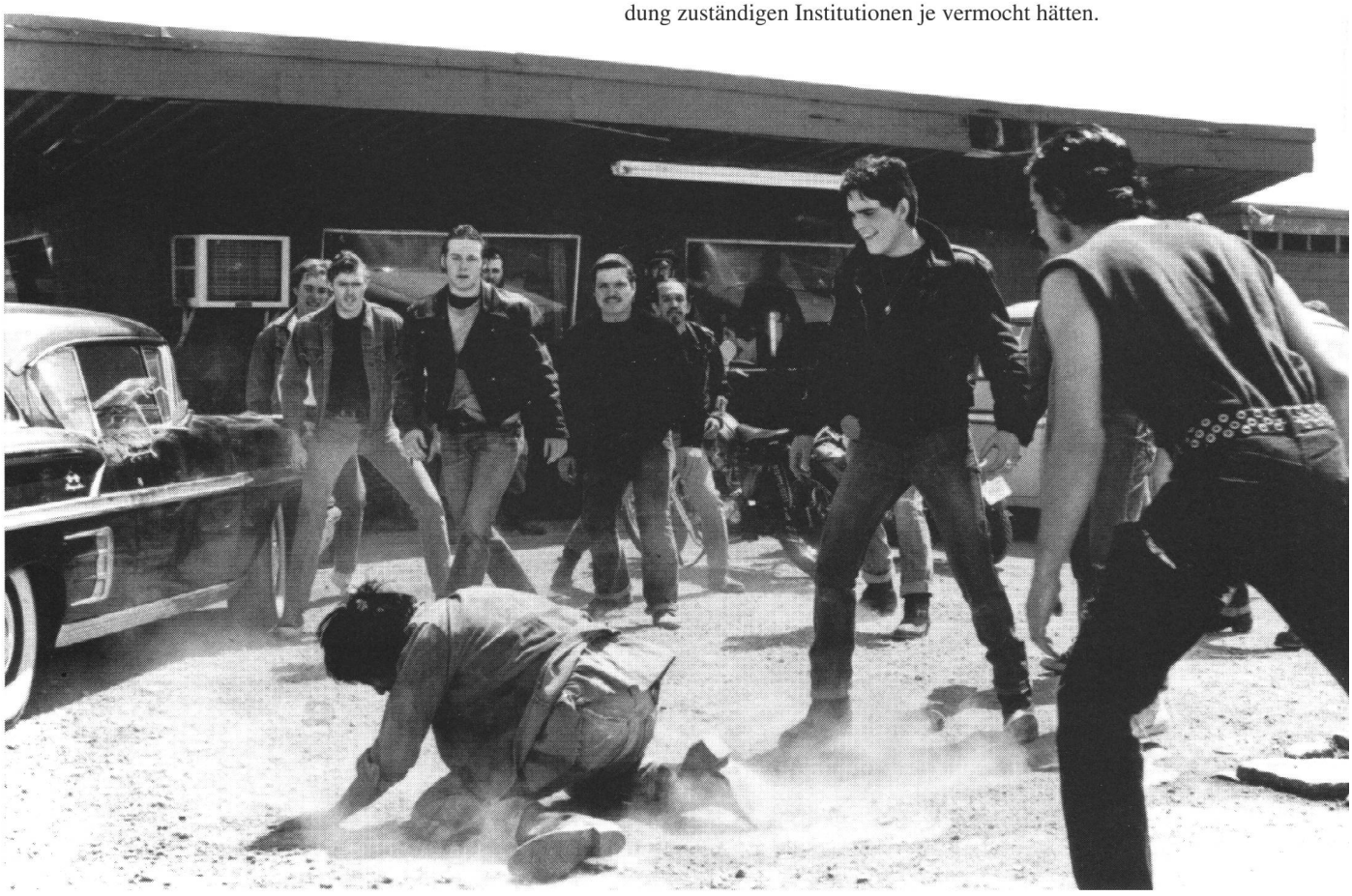
Gefragt war unter den Nachkriegsbedingungen das offene,

gewissermassen mobile Subjekt, das bereit ist zum Experiment und zum wiederholten Bruch mit je erreichten Positionen. Es stand also nichts weniger an als ein kultureller und moralischer Paradigmenwechsel, und als mögliches Modell für das offene Subjekt bot der Pubertierende sich geradezu ideal an: Er bewegt sich im Niemandsland zwischen zwei Lebensabschnitten und sieht sich entsprechend zutiefst im Zwiespalt; doch genau das ist auch sein Plus, denn dadurch eben ist er in der Lage, unbefangen auf Neues einzugehen.

Jugendfilm als Sozialisationsmedium

Nun waren in den fünfziger und sechziger Jahren in der Tat die Heranwachsenden die gegebenen Adressaten für das neue Paradigma: Zum einen konnten sie sich von der eigenen Lebenssituation her leicht mit entsprechenden Helden identifizieren, zum andern waren sie schon soweit mit Taschengeld gepolstert, dass Probeläufe für spätere Konsumorgien im Bereich ihrer Möglichkeiten lagen. Zum dritten sind Teenager allgemein noch soweit beeinflussbar, dass sie sich eben in Richtung auf das erwünschte offenere Verhalten umprägen liessen. Man muss das ganz klar sehen: Wenn die Jugendlichen im Kino Alkohol- bzw. Drogenexzesse, brutale Gewaltszenen oder Verbrechen zu sehen bekommen, dann geht es natürlich nicht darum, sie im Ernst zu solchem Tun anzuhalten. Ziel ist lediglich ihre Konfrontation mit anderen, fremden Existenzformen, welche beim einzelnen die allzu kleinbürgerlich-rückwärtsgewandten Karreemuster aufsprengen soll.

Wenn jugendliche Leinwandhelden sich zu lebensgefährlichen Mutproben bereit finden, dann sollen auch hier die Zuschauer das keinesfalls wörtlich nehmen (Dass einige es dennoch tun, geht aus den Unfallstatistiken hervor, aber das ist eine andere Geschichte). Zu sehen ist das vielmehr als ein allgemeiner Appell, die persönliche Risikobereitschaft etwas zu erhöhen und im Leben auch mal gesicherten Boden zu verlassen. Gerade im «chickenrace» klingt ein eigentlich philosophischer Topos an: nämlich Heideggers «Sein zum Tode», worunter ja auch nicht Todverfallenheit oder Todessehnsucht zu verstehen ist, sondern eine Einstellung zum Leben, die grundsätzlich Veränderung bejaht. So betrachtet, stellen die Rebellen-Epen tatsächlich mehr dar als blosse Unterhaltung, die ihrem Begriff nach ja folgenlos wäre. Sie bilden vielmehr ein Sozialisationsmedium, das die Kinder - trotz punktueller Uebertreibungen – vielleicht sogar besser auf das Leben in den Nachkriegsgesellschaften vorbereitet hat, als das die traditionell für Bildung zuständigen Institutionen je vermocht hätten.



«The Outsiders» von Francis Ford Coppola (1983)

Dialektik der Jugendbewegung

Gegenüber Schule und Kirche, deren moralinsaure Appelle ans Pflicht- und Verantwortungsbewusstsein wirklich wenig Reiz boten, war der Jugendfilm ohnehin entschieden im Vorteil. Dies darum, weil er den Kids – abgesehen von «fun» und «action» – Symbole geliefert hat, um die herum sie sich Gegenwelten aufbauen und so den Zwängen der Erwachsenenwelt vorläufig entfliehen konnten. Die Identifikation mit dem Rebellen brachte den Teens ohne Zweifel subjektiv das Gefühl einer Befreiung. Das wurde vor allem deutlich, als um 1968 die Unterhaltungsindustrie zum endgültigen Sturm auf die moralischen Bastionen der Vorkriegsgenerationen blies. Der Hauptstoss lief damals zwar nicht über das Kino, sondern weit mehr über die Rock- und Popmusik; aber der aufmüpfige neue Sound fand sehr rasch Eingang in entsprechend gelagerte Filme.

Schnell einmal benutzten erfolgreiche Beat-Gruppen das Kino als ein zusätzliches Resonanzmedium; bereits die Beatles trugen mit der filmischen Umsetzung ihrer Alben *«Help!»* (1964) und *«A Hard Day's Night»* (1965) durch Richard Lester ein bisschen Anarchie ins Vereinigte Königreich. Natürlich stellen diese Filme keine Rebellen-Epen im strengen Sinn dar, doch liegen sie mit jenen insofern auf einer Linie, als auch sie auf Provokation machten und den heiligen Kühen des Establishments gegen die Euter traten. Ähnliches lässt sich übrigens von Konzertfilmen wie *«Woodstock»* (Michael Wadleigh, 1969) sagen, welche die Botschaft der grossen Rockfestivals in ihrer Wirkung multiplizierten. Auf der anderen Seite nehmen Jugendfilme jetzt vermehrt jüngstvergangene Hits in den Soundtrack auf. Wegweisend war hier gewiss der Kultfilm der 68er Generation schlechthin: jene Story von den zwei Easy riders, die sich durch ihre abweichende Lebenseinstellung ins gesellschaftliche Abseits begeben haben. Dennis Hopper liess seine Rebellen nicht nur zu den Klängen von «Born to be wild» auf «aventiure» reiten; um die Identifikation zu erleichtern, untermalte er deren Rituale der Nichtanpassung generell mit Songs, die das Lebensgefühl der späten Sechziger ausdrückten.

All das kam damals an, weil es den Nerv der Zeit traf. Der Mythos, der dem Alten das Neue als das radikal Andere gegenüberstellt, entsprach damals der jugendlichen Befindlichkeit; denn die Prägung, auf die jener Mythos aus war, stand in denkbar schärfstem Gegensatz zur Konditionierung der Elterngeneration. Die Jugendlichen erfuhren sich da tatsächlich als Avantgarde in einem historischen Prozess; sie verstanden sich als Elite, welche den fälligen Paradigmenwechsel gegen die verkrusteten Strukturen durchsetzte. Nun ist es jedoch das Kreuz einer jeden Avantgarde, dass sich ihre Aufbruchstimmung nicht auf Dauer stellen lässt: Genau in dem Masse, in dem sie ihre Vorstellungen zur Geltung bringt, verlieren sie in der Regel ihre sprengende Kraft, werden sie von einem Moment der Bewegung zu einem Beharrungsfaktor. Dieser Dialektik unterlag die Jugendbewegung im ganzen, und dies hat naturgemäss auch Auswirkungen gehabt auf die Funktion des Rebellen-Epos.

Die 68er Revolution, die ja nie eine im politischen Sinne war, diente letztlich dazu, die ideologischen Alltagsbestände auf die neuen wirtschaftlichen Anforderungen umzurüsten. Nachdem das im wesentlichen erreicht war, änderte sich auch der Stellenwert der Jugendmythen von Grund auf: Statt für eine radikale Differenz, für den entschiedenen Bruch mit dem Herkommen votierten sie nurmehr für die differentielle Absetzung der Kids in die Reservate der Jugendkultur, wo sie bis heute ihre aggressiven Energien mehr oder weniger folgenlos ausleben können.

Rebellion von der Stange

An den Veränderungen des Rebellen-Epos nach 1970 lässt sich das deutlich ablesen, entwickelt es sich doch unübersehbar in Richtung auf konfektionierte Unterhaltungssoftware – und zwar entlang von drei parallelen Linien: Da sind einmal jene Filme, die das Genre, was seine Spielregeln und Figurenkonstellationen betrifft, konventionell weiterführen. Mögen sie auch je aktuellere Erscheinungen des Jugendprotestes miteinbeziehen, sie wirken aus heutiger Sicht trotzdem oft antiquiert. Das liegt primär an der Linearität, mit der da Handlungen entwickelt werden, bzw. an der Schwarzweiss-Optik, die ganz einfach zuviele Nuancen aus der Realität herausfiltert. Ein Beispiel für diesen Entwicklungsast stellt etwa Jonathan Kaplans *«Over the Edge»* dar, wo Jugendliche in einer Neusiedlung sich gegen ihre systematische Zurücksetzung durch profitgierige Behörden zur Wehr setzen; ein anderes wäre *«Breakfast Club»* (John Hughes, 1984), wo die gemeinsame Situation – Nachsitzen am Samstag mit einem frustrierten Pauker – eine zuerst ziemlich disparate Schülergruppe zu einer verschworenen Gemeinschaft zusammenschweisst.

Daneben gibt es eine ganze Reihe von Filmen, die das sinnlich-hedonistische Element in den Vordergrund stellen: Von «Saturday Night Fever» (John Badham, 1977) führt hier die Linie über «Flashdance» (Adrian Lyne, 1982) und «Footloose» (Herbert Ross, 1983) zu «Dirty Dancing» (Emile Ardolino, 1987). Hier treten die übrigen Momente des Rebellen-Epos oft endgültig zurück hinter der Präsentation schöner Bodies und elektrisierender Bewegung, ein Umstand, der diese Streifen nach einer Schule des gerade modischen Freizeit- und Konsumverhaltens aussehen lässt.

Die Filme der dritten Art schliesslich setzen gerade auf das konträre Moment, nämlich auf die Pflicht des einzelnen, sich in

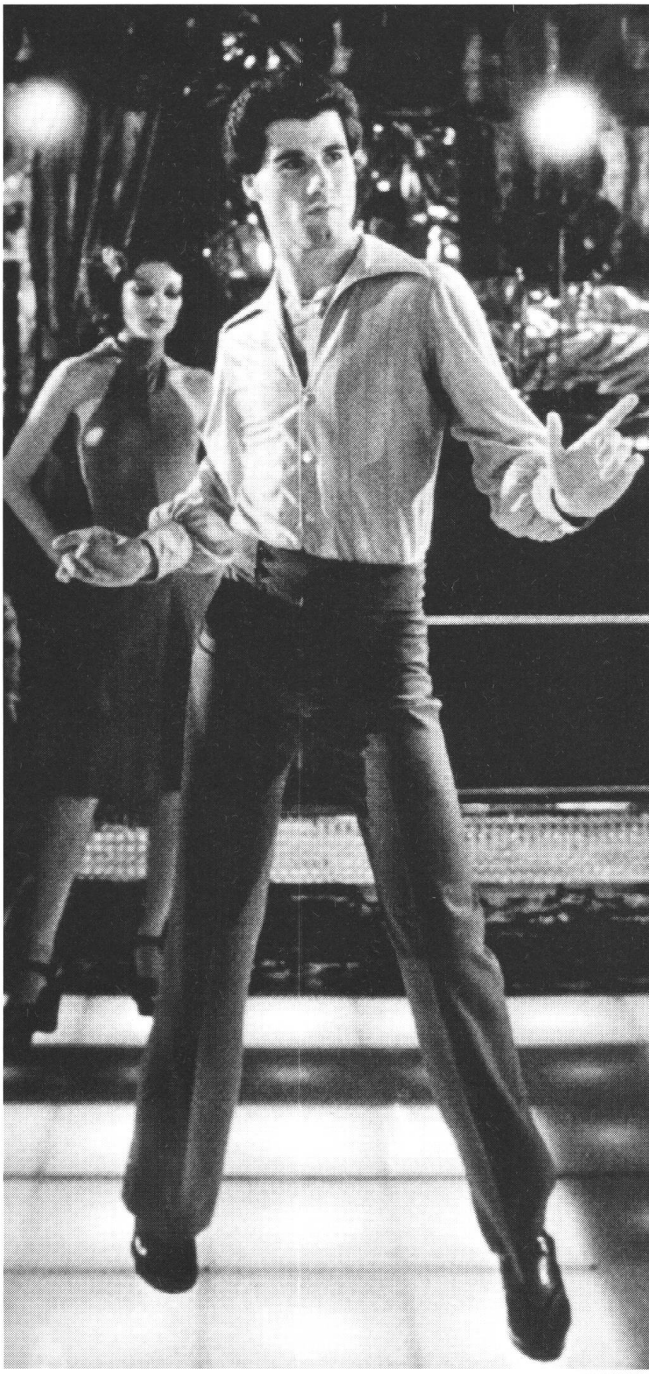
der Gruppe zu bewähren: In *«The Warriors»* (Walter Hill 1978), sicher dem Paradebeispiel dieser Gruppe, muss sich eine Streetgang auf dem Rückweg von einem gescheiterten Bandentreffen in der Bronx quer durch feindliche Territorien kämpfen; erforderlich sind dabei selbstredend so urmännliche Tugenden wie Mut und Loyalität. Solche Zelebration von Hordenseligkeit bietet dem jugendlichen Zuschauer den Vorteil, dass sie die Welt mit einem denkbar einfachen Raster überzieht: Man selbst steht in der Gruppe entweder oben oder unten; der andere gehört entweder der «ingroup» an, oder man darf ihn verhauen. Damit kann sicher die verwirrende Erfahrung innerer wie äusserer Vielfalt gebändigt werden; doch das ursprüngliche Programm des Rebellen-Epos hat einmal genau darauf gezielt, sich derartigen Erfahrungen zu stellen.

Bemühte Feindbilder

Wie wenig Sprengkraft die neueren Jugendfilme noch besitzen, lässt sich nicht zuletzt ersehen aus der Gestaltung der Autoritäten, die darin teilweise weiterhin bemüht werden. Lieblos gezeichnete Popanzen machen da den Protagonisten das Leben schwer und verschaffen ihnen so die Legitimation für ihr rebellisches Treiben. In *«Footloose»* etwa gebärdet sich ein säuerlicher Landpfarrer als Gralshüter eines Tanzverbots, bis ihn der «naughty boy» mit Bibelzitaten von der Unschuld dieses Vergnügens überzeugt. Jonathan Kaplan setzt in *«Over the Edge»* insofern realistisch an, als er die Feindseligkeit gegenüber einem Jugendzentrum auf schiere Profitgier zurückführt; die Eltern, die Behörden, vor allem aber deren Wachhund, der bissige Sergeant Dobermann, sind dann aber wieder so eindimensional gezeichnet, dass die Glaubwürdigkeit bald einmal verloren geht. Sogar ein Film wie *«Pump up the Volume»* (Allan Moyle, 1990), der durchaus einfühlsam die Nöte eines Jugendlichen mit dem andern Geschlecht aufzeigt, braucht eine neurotisch-verkorkste Schulleitung, um das Thema mit dem notwendigen ödipalen Touch zu versehen.

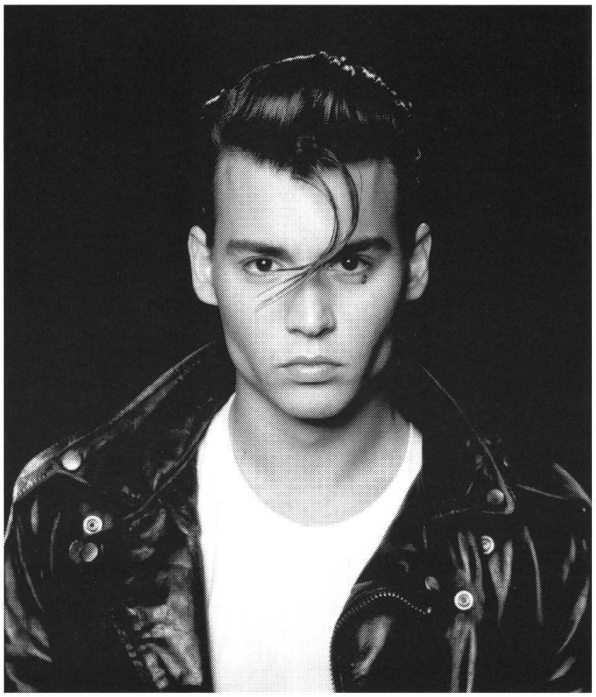
Die Autoritäten als Feindbild, das mag den jugendlichen Zuschauern die Identifikation mit dem Helden erleichtern, entspricht so jedoch kaum mehr den Realitäten in einer Gesellschaft, die nach dem entsprechenden Paradigmenwechsel doch sehr permissiv geworden ist. Die Toleranz gegenüber abweichendem Verhalten hat unbestreitbar zugenommen, die Jugendlichen sind bestens gegen allfällige Konsequenzen abgefedert. Längst erinnert der gesellschaftliche Rahmen ja weit mehr an eine Gummizelle als an das Prokrustesbett, als das ihn gestrige Rebellen-Mythen noch immer gern hinstellen.

Die wenigen Jugendfilme von Rang, die nach 1970 noch entstanden sind, stechen denn auch nicht nur durch formale Eigenwilligkeit hervor, sondern eben dadurch, dass sie exakt an



«Saturday Night Fever» von John Badham (1977)

diesem Punkt mit dem Mythos brechen. Zu erwähnen ist da einmal die filmische Uebersetzung des Pink Floyd-Albums *«The Wall»* durch Alan Parker (1982). Dieses Werk demaskiert den Rebellen nämlich, insofern es ihn als einen narzisstisch Gestörten vorführt. Und die Erklärung seiner Charakterneurose weicht ebenfalls massiv vom gängigen Schema ab: Pink muss sich keiner starken Vaterfiguren erwehren; seine Defizite rühren vielmehr daher, dass der Komplex des Väterlichen in seinem Leben überhaupt fehlte, dass seine Mutter ihn emotional überfüttert und dabei unselbständig erhalten hat. Pinks Probleme sind eher auf zuwenig statt auf ein Zuviel an Autorität zurückzuführen; da gerade zeigt er sich wieder Jim Stark verwandt: Jim hat zwar einen Vater, doch gibt der eine so schwache Figur ab, dass er dem Sohn die Initiation in die Männerrolle schuldig bleiben muss.



Johnny Depp in «Cry-Baby» von Roger Waters (1989)

Ebenfalls bemerkenswert sind die beiden Filme Francis F. Coppolas von 1982/83, beide übrigens basierend auf einer Romanvorlage von Susan Hinton. Insbesondere in *«Rumble Fish»* wird der Mythos des jugendlichen Rebellen auf eindrückliche Weise in Frage gestellt. Der Motorcycle Boy, ein bereits mit 24 zur Legende gewordener Gangleader, zerbricht hier nicht an äusseren Widerständen, sondern an der eigenen Unfähigkeit, eine seiner vielen Möglichkeiten auch wirklich zu ergreifen. Was das Rebellen-Epos sonst ungebrochen positiv darstellt, der stets wieder neue Aufbruch, das Leben «on the road», erscheint dem Helden selbst schliesslich als Grundmasche eines Fluchtverhaltens, welches ihn hindert, irgendwo Wurzeln zu schlagen. Indem Coppola seinen Protagonisten so in eine ausweglose Isolation treiben und darin verzweifeln lässt, konfrontiert er den Zuschauer mit real möglichen Konsequenzen des zelebrierten Aussenseitertums.

Das Ende vom Lied

Dass der Mythos vom jugendlichen Rebellen mittlerweile tot ist, gestorben paradoxerweise an seiner gesellschaftlichen Umsetzung, zeigt nun die jüngste Entwicklung im Bereich der Teenagerfilme. Die altvertrauten Signale der Absetzung – Haartolle, Leder- oder sonstwie ausgeflippte Bekleidung – werden zwar weiter verwendet, doch zugleich in einer postmodern anmutenden Geste ironisch auf Distanz gesetzt. Zu denken ist hier etwa an Aki Kaurismäkis *«Leningrad Cowboys Go America»* (1989) mit ihren zu den Schnabelschuhen passenden Frisuren, nicht weniger aber an David Lynchs Sailor (*«Wild at Heart»*, 1990) mit seinem Schlangenlederjäckchen, das er wiederholt als Symbol für seine Unabhängigkeit vorstellt, oder an Tom DiCillos *«Johnny Suede»* (1991), dessen diffuses Selbst nur von Schmalzlocke und Wildlederschuhen notdürftig zusammengehalten wird. Darüber hinaus wird das Rebellen-Epos auch ganz direkt parodiert: Schon mit *«Hairspray»* (1987) hat der ehemalige Underground-Regisseur John Waters die Ikonen der Jugendkultur genüsslich veralbert; vollends aber mit *«Cry-Baby»* (1989) entlarvte er den Symbolreigen rund um den schmerzensreichen jugendlichen Selbstsucher als reines Kasperletheater, das jede Figur starr auf ihren unveränderlichen Part festlegt.

Und mit Wayne und Garth (*«Wayne's World»*, Penelope Shpeeris, 1992, (ZOOM 8/92)) dem jüngsten Chaoten-Duo, ist die Darstellung von Jugendrevolte endgültig in einen andern Aggregatzustand übergegangen; da ist den Rebellen überhaupt nichts mehr heilig – noch nicht einmal die Rebellion selber, deren Fetische sich in schöner Gemeinschaft mit denen der etablierten Schichten verulkt finden. Indem Wayne und Garth – mit Bugs Bunny als Vorbild – ehemals distanzierende Gesten im Medium folgenloser Blödelei auflösen, machen sie aber ganz klar, wo wir heute stehen – bestimmt jedenfalls, was den Jugendfilm betrifft: am Ende einer Epoche nämlich, deren Leitideen über der Verwirklichung ihre Substanz verloren haben. Es bleibt uns allerdings nichts anderes übrig, als vorläufig mit ihnen noch weiterzuspielen, weil wirkliche Alternativen zurzeit nicht in Sicht sind. ■

Franz Derendinger ist von der Ausbildung her Germanist und Lehrer an einer kaufmännischen Berufsschule.