



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Diese Quatsche“
Jugendkulturelle Praxis im Spielfilm „Die Halbstarken“.
Eine semiologische Analyse

Verfasser

Lukas Maurer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2009

Studienkennzahl It. Studienblatt: A 332 295
Studienrichtung It. Studienblatt: Deutsche Philologie
Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Richard Schrodtt

Für meine Eltern



Abbildung 1: Filmarchiv Austria, Wien

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort	7
2	Anmerkungen zu den Begriffen „Halbstark“ und „Halbstarker“	9
3	Das konservative Paradigma: Die fünfziger Jahre	
3.1	Sozioökonomischer und gesellschaftspolitischer Hintergrund: Aufschwung und Repression	20
3.2	Deutschsprachiges und amerikanisches Kino: Zwischen Heimatkitsch und Rock´n´Roll	27
4	Theoretische und methodische Grundlagen	
4.1	Semiologie: Zeichen, Sprache, (Film-)Text	34
4.2	Cultural Studies: Cultural Theory and Subculture	41
4.3	Schnittstelle Roland Barthes: Mythen des Alltags	48
5	„Die Halbstarken“	
5.1	Der Film: Eine Einführung	52
5.2	Vorzeichen: Das Filmplakat	58
5.3	Ein moralisches Warnsignal: Der Vorspann-Text	63
5.4	Transistorische Räume: Orte jugendkultureller Praxis	67
5.5	Stilbewusstsein: Jugendkulturelle Kleidungs-Codes	73
5.6	Rock´n´Roll statt Marschmusik: Die Rolle der Musik	78
5.7	Generation Gap: Konfliktherd Jugendkultur	85
5.8	Geschlechter-Verhältnis: Die Böse und der Möchtegern-Bad-Boy	90
5.9	Gegensprache: Die Jugendlichen und ihr „halbstarkes“ Sprechverhalten	95
6	Nachwort	110
7	„Die Halbstarken“ – Filmcredits	112
8	Literaturverzeichnis	113
9	Danksagung	118
10	Lebenslauf	118
11	Abstract	119

1 Vorwort

Kaum ein Film wird sooft zitiert, wenn von Jugendkultur in Deutschland (und Österreich) der fünfziger Jahre die Rede ist, wie Georg Tresslers „Die Halbstarken“ (BRD 1956). Eine Feststellung, die aber nicht so sehr mit der Tatsache zu tun hat, dass es nur wenige Filme aus dieser Zeit gibt, die dieses Thema verstärkt in den Fokus genommen haben¹, als vielmehr damit, dass hier zwei gegensätzliche Positionen des jugendkulturellen Diskurses von damals unmittelbar aufeinandertreffen und auf *merkwürdige* Weise ineinander verschränkt sind. Auf der einen Seite nämlich bemüht sich der Film, welcher im Übrigen als erster Kinobeitrag zum sogenannten „Halbstarken-Phänomen“ gilt, erfolgreich um eine authentische wie affirmative Darstellung des „neuen“ jugendlichen, von der amerikanischen Populärkultur geprägten Lebensgefühls. Auf der anderen Seite wiederum ist er durchdrungen von moralischen und pädagogischen Einschreibungen, die ihn ganz auf Linie mit der konservativen Kulturkritik jener Jahre zeigen, die der „Halbstarken-Bewegung“ vorwiegend negativ gegenüberstand – und die nicht selten dazu neigte, „Jugendkultur“ und „Jugendkriminalität“ als ein und dasselbe zu betrachten.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht nun die Frage, inwieweit zentrale jugendkulturelle Kategorien wie (Kleidungs-)Stil, soziale Orte, Musik und vor allem auch Sprache im Film an diesen moralischen und pädagogischen Einschreibungen gebrochen sind – an Einschreibungen, die nicht, das sei hier vorausgeschickt, notgedrungen intentional sein müssen. Darüber hinaus sollen die für Jugendkultur ebenfalls grundlegenden Themenkomplexe Generationenkonflikt und Geschlechter-Verhältnis, aber auch der einschlägige Vorspann-Text, sowie, in Ergänzung zum Film, das Kinoplakat zu „Die Halbstarken“ unter diesem Gesichtspunkt diskutiert werden. Theoretisch und methodisch baut die Analyse dabei vor allem auf zwei Fundamenten auf: zum einen auf den Cultural Studies, genauer gesagt, auf der „Theorie der Subkultur“, wie sie etwa von popkulturellen Vordenkern wie John Clarke und Dick Hebdige formuliert wurde, und zum anderen auf der Wissenschaft der Zeichen und deren Bedeutungen, also auf der Semiologie respektive der Semiotik². Hierbei allerdings ist zu bemerken, dass der Gegenstand der folgenden Untersuchung zwar ein Film ist, diese aber nicht von einem explizit filmsemiotischen Ansatz getragen wird (was freilich nicht bedeutet, dass nicht da und dort auf spezifisch filmsemiotische Begriffe zurückgegriffen werden soll). Semiologischer Bezugspunkt dieser Arbeit ist in erster Linie

¹ Zu nennen sind hier beispielsweise „Am Tag, als der Regen kam“ von Gerd Oswald (BRD 1959) oder „Berlin – Ecke Schönhauser“ von Gerhard Klein (DDR 1957).

² Zur Differenzierung dieser beiden Begriffe siehe Kapitel 4.1

Roland Barthes Band „Mythen des Alltags“ aus dem Jahre 1957, in dem er ein wegweisendes Modell zur ideologischen Entschlüsselung von populärkulturellen Phänomenen, welche er als „moderne Mythen“ begreift, präsentiert hat – ein Modell, das, wie Barthes selbst einmal behauptet hat³, vielleicht mit der Zeit etwas in die Jahre gekommen ist, aber in meinen Augen nach wie vor eine sehr klare Methode zur Analyse gesellschaftspolitischer Diskurse darstellt. Demnach soll der Film „Die Halbstarken“ hier auch als (moderner) Mythos begriffen werden.

Bevor es aber an die konkrete mythologische Auseinandersetzung mit dem Film geht, ist es notwendig, die eben angeführten Theorien und Methoden einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen. Ebenso sollen die gesellschaftspolitischen und sozioökonomischen Rahmenbedingungen der fünfziger Jahre, insbesondere in Hinblick auf die Situation der damaligen Jugend, kurz skizziert werden, so wie auch der filmhistorische Kontext von „Die Halbstarken“ vorab näher zu beleuchten ist. Zuvorderst freilich gilt es abzuklären, worum es sich bei den „Halbstarken“ eigentlich genau handelt, die dem Film seinen signalstarken Namen gegeben haben.

³ In seinem Text „Das semiologische Abenteuer“ bezeichnet er die „Mythen des Alltags“, speziell den theoretischen Teil, als einen „vielleicht wissenschaftlich veralteten, aber euphorischen Text [...]“ (siehe Barthes 1988: 9).

2 Anmerkungen zu den Begriffen „Halbstark“ und „Halbstarker“

*Halbstark, oh Baby Baby halbstark, oh Baby Baby halbstark,
halbstark nennt man sie, yeah, yeah, yeah, yeah! (...)*

*Sie rasen durch die Straßen,
und die Gassen, sie sind menschenleer.
Blonde Bienen mit Bändern in den Haaren,
und in schwarzen Leder, das sie tragen.*

Halbstark, oh Baby Baby halbstark (...)

*Und die Maschinen sind alles was sie haben,
heiße Melodien, sie heulen durch die Nacht.
Sie rasen durch die Straßen,
und die Gassen, sie sind menschenleer.*

*Halbstark, oh Baby Baby halbstark, oh Baby Baby halbstark,
halbstark nennt man sie, yeah, yeah, yeah, yeah!
(Die Yankees: Halbstark, 1965)*

Was ist ein „Halbstarker“? Eine Frage, die sich nicht so einfach beantworten lässt wie etwa die nach dem Profil eines Hippies, Mods oder Punks. Eine vollends zufriedenstellende Antwort auf diese Frage wird wohl auch die vorliegende Arbeit schuldig bleiben müssen, sie zu stellen ist aber nicht zuletzt im Sinne der wissenschaftlichen Diskursivität und Ausdifferenzierung unabdingbar. Denn das nach wie vor weitverbreitete Bild der „halbstarken“ Jugend, gespeist aus einem seit mehr als 50 Jahren beständig wachsenden populärkulturellen Kollektivgedächtnis, erweist sich im Rückspiegel der Geschichte als ein überaus nostalgisch und romantisch verklärtes, als ein Bild, das sich nahezu perfekt in den Rahmen einer vor allem von selbsternannten Popexegeten, gedankenlosen Journalisten oder gar ewigen „Halbstarken“ (sprich: verkitschten Zeitzeugen) sattsam beschworenen Gründermythologie der sogenannten Jugendkultur in Deutschland (und Österreich) einzufügen scheint. Nach dieser sollen nicht wenige Jugendliche in den fünfziger Jahren den gesellschaftlichen Alltag mit ungeheurer provokativer bzw. rebellischer Intensität gelebt und in ihrem (vermeintlich) einheitlichen, identitätsstiftenden Körper- und Kleidungsstil-Bewusstsein (betont lässige Posen, schwarze Lederjacke, Nietenhose, Elvis-Tolle) bereits eine geschlossene Front gegenüber der überkommenen, von sexuellem Verzicht und starrer Traditionspflege geprägten Erwachsenenmoral demonstriert haben.⁴ Allerdings weist der

⁴ Ein augenscheinliches Beispiel für die maßlos übertriebene (und vor allem hochgradig reißerische) Darstellung der sogenannten „Halbstarken“ findet sich in dem 1984 erschienen Buch „Pop – Von der Musikrevolution zum Jugendkonsum“, wo es an einer Stelle heißt: „Während sich der ehemalige Lastwagenfahrer Presley nach oben sang und ein Heer verzückter Teenager um sich scharte, durchbrachen immer mehr unzufriedene Jugendliche die gesellschaftlichen Schranken von Recht und Ordnung mit brachialer Gewalt. Sie bildeten

deutsche Historiker und Soziologe Thomas Grotum in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „das Bild der „Halbstarken“ in den fünfziger Jahren keineswegs ein „eindeutiges“ gewesen ist, dass etwa Kleidung und (Körper-)Haltung nur bedingt einen Schlüssel zur Identität und Identifizierung „halbstarker Jugendlicher“ darstellen. Er schreibt:

Betrachtet man das Halbstarken-Phänomen der 50er Jahre aber genauer, so entdeckt man sehr schnell einige Aspekte, die dem heutigen – eher nostalgischen – Bild von diesen Jugendlichen widersprechen. (Grotum 1994: 8)

Daraus schlussfolgernd stellt sich auch er die berechtigte Frage, ob es sich bei den „Halbstarken“ nicht doch *nur* um einen Mythos handelt. Freilich bevölkerten Jugendliche in Lederjacke und Röhrenhose bereits die Straßen, Espresso-Bars und Kinos jener Jahre, aber die Institutionalisierung bestimmter stilistischer Codes war noch nicht so weit vorangeschritten, wie in so mancher medialen Darstellung nachträglich behauptet. Als Grund hierfür lässt sich unter anderem die in den fünfziger Jahren, trotz Wirtschaftswunder und konsumindustrieller Strategien, Jugendliche als potenzielle Kaufkraft anzupeilen, nach wie vor beschränkten Finanzmittel anführen, soll heißen: Nicht alle Jugendliche, die sich eine „Halbstarken-Kluft“ zulegen wollten, konnten sich diese auch leisten. Das Gruppenbild der „Halbstarken“ war also, wie bereits erwähnt, kein durch äußerliche, kleidungsspezifische Erkennungsmerkmale geschlossenes, monochromes, sondern durchaus ein offenes, mehrfärbiges: Neben prototypischen „Halbstarken“ tummelten sich auch solche, die in schlichten Anzügen und Jacken gekleidet waren (siehe dazu auch Kapitel 5.5) – eine Feststellung, die aber keineswegs ausschließen soll, dass es auch Gruppen „halbstarker“ Jugendlicher gegeben hat, die dem Klischee einer „Lederjacken-Bande“ entsprachen.

Der Mythos lebt also. Vor diesem Hintergrund liest sich der eingangs zitierte Schlager „Halbstark“ aus dem Jahre 1965 wie eine Blaupause jener romantischen Vorstellung von den „Halbstarken“, die sich bereits in der aktiven Zeit dieser „Jugendbewegung“ medial zu manifestieren begann, bestehen seine Textzeilen doch nahezu ausnahmslos aus Attributen und sprachlichen Bildern, die man für gewöhnlich mit den Anfängen des jugendkulturellen Treibens assoziiert. Die Straße respektive die Gasse als der Sozialisationsraum für die damalige Jugend schlechthin kommt vor (die zudem als „menschenleer“ beschrieben wird – ein Verweis auf das verwegene Image des „Halbstarken“ als Bürgerschreck), ebenso das

Banden und tobten ihre Aggressionen aus, reagierten sich auf PS-starken Motorrädern ab und schmückten sich mit Totschlägern und Schlagringen. Man nannte sie ‚Teddy-Boys‘, ‚Halbstarke‘ und ‚Rocker‘, und sie wurden zum Jugendproblem Nummer 1, da sie alles zusammenschlugen, was ihnen in den Weg kam. Viele Bandengemeinschaften wurden zur Schule der Grausamkeit. Was über ihr Wirken in die Außenwelt drang, hinterließ Schrecken und Enttäuschung. Polizeiberichte sprachen von ‚Sadismus in höchster Potenz‘. [...] Eine Zerstörungswelle noch nicht überschaubaren Ausmaßes überschwemmte das Land. Polizei und Bevölkerung waren größtenteils machtlos“ (zitiert nach Grotum 1994: 191f.).

Rasen (mit den Maschinen, also *dem* Freiheitssymbol für junge, nicht nur „halbstärke“ Menschen) als unmittelbarer Ausdruck eines gesteigerten, dynamisierten Lebensgefühls. Des Weiteren wird das „schwarze Leder“, gewissermaßen *der* Inbegriff für „Halbstärke“, zitiert (das sich hier zwar explizit auf die als „Blonde Bienen“ bezeichneten weiblichen Jugendlichen bezieht, aber, und diese Interpretation ist in Hinsicht auf die textliche Andeutungsform des Liedes durchaus zulässig, sich auch auf die männlichen Jugendlichen umlegen lässt) sowie „heiße Melodien“ als Synonym für Rock´n´Roll und dessen laszive, sinnlichkeitsbetonte Wesenszüge als Musik-, Tanz- und Lebensstil (der vorzugsweise, das gibt auch dieser Song zu verstehen, in der Nacht zelebriert wird).

Die auffälligste Komponente in diesem Song stellt aber sein Titel „Halbstark“ dar: Verstärkt durch den fröhlich-treibenden Beat⁵ der Lied-Komposition und textlich umrahmt von damals besonders unter jungen Menschen zirkulierende Anglizismen wie „Baby“ oder dem lautmalerischen Kraftausdruck „yeah“ wird das, wie im Folgenden anhand mehrerer Beispiele veranschaulicht werden soll, gemeinhin negativ konnotierte Adjektiv „halbstark“ zu einem eher ins Positive gewendeten, affirmativen Begriff: Es gerät hier offenkundig zu einer nicht sonderlich verdächtigen, um nicht zu sagen harmlosen Umschreibung für die Grundhaltung lebenshungriger, unangepasster Jugendlicher (vornehmlich jener der fünfziger Jahre: Obwohl das Lied, geschrieben 1965, in seinem Textinhalt zeitlich nicht verortet ist, lässt seine quasi-nostalgische Färbung in Ton und Vers daran kaum Zweifel, zumal die Vokabel „halbstark“ in ihrer Semantik stark mit den Fünfzigern assoziiert ist). Das ist umso bemerkenswerter, als zur Hochsaison des „Halbstarken-Phänomens“ zwischen 1956 und 1958, neben der allgemeinen Auseinandersetzung mit der Thematik, ein öffentlich geführter Diskurs um Bedeutung und Gebrauch des Wortes „halbstark“ (respektive seiner substantivierten Form „Halbstarker“) einsetzte, in dem vor allem die „schreibende Zunft“ angehalten wurde, von der Verwendung des Begriffes abzusehen. Denn, wie Günther Kaiser es in seiner umfassenden Studie „Randalierende Jugend“ festhält, enthält die „fraglos unschöne Bezeichnung „halbstark“ ein unverkennbar abschätziges Urteil, selbst wenn man einen diffamierenden Wortsinn nicht bejahen kann“ (Kaiser 1959: 13). Ähnlich äußerte sich die Publizistin Heddy Neumeister in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, die sich „gegen eine Stigmatisierung der Jugendlichen durch den „geschmacklose[n] und irreführende[n]“ Begriff „Halbstärke““ aussprach (zitiert nach Grotum 1994: 154). Im Zuge der Debatte wurde vor allem an der Boulevardpresse Kritik geübt, die zum überwiegenden Teil

⁵ Es handelt sich wohlgerne um einen Schlager, der den Rock´n´Roll-Sound imitiert, ohne aber die für dieses Genre prägende erotische „Dreckigkeit“ zu verinnerlichen.

sensationsheischend und auf unmissverständlich diffamierende Art und Weise über das „Halbstarken-Phänomen“ berichtete („Tausend Halbstarke terrorisieren Berlin“ titelte beispielsweise das Berliner Blatt „Nachtdepesche“, siehe dazu Kapitel 5.1) und damit entscheidend zur tendenziell negativen Meinungsbildung in der Bevölkerung beitrug. Anlass dafür boten in erster Linie die sogenannten „Halbstarken-Krawalle“, die sich von 1956 bis 1958 in mehreren Städten Deutschlands ereigneten (siehe Grotum 1994). Dabei handelte es sich um teilweise unorganisierte Aufläufe von kleinen oder großen Gruppen Jugendlicher, die von eruptiven, friedensstörenden Aktionen, nicht selten in Auseinandersetzung mit der Polizei, bestimmt waren (gewissermaßen das Resultat einer unkonkreten Erlebniserwartung, dass etwas „passiert“) – von Aktionen (egal ob vandalistische Akte oder lautstarke Pfeif-Konzerte), die den Unmut der Jugendlichen gegenüber der „Selbstzufriedenheit der Wirtschaftswundergesellschaft“ spürbar zum Ausdruck brachten (siehe unten). So ist es denn auch nicht verwunderlich, dass das Phänomen vor allem zu Beginn der öffentlichen Diskussion von der deutschen (bzw. österreichischen) Presse hauptsächlich in Bezug auf Jugendkriminalität diskutiert wurde, was zur Folge hatte, dass es zu keiner scharfen Trennung kam zwischen tatsächlich straffällig gewordenen Jugendlichen und etwa jenen, die nach abendlichen Rock’n’Roll-Veranstaltungen ausgelassen durch die Straßen zogen.⁶ Kurzum: Die Vokabel „halbstark“ (bzw. „Halbstarker“) wurde auf so gut wie jeden jungen Menschen zwischen dem 14. und 25. Lebensjahr⁷ angewandt, der durch ein wie auch immer geartetes normwidriges Benehmen auffiel – festzuhalten bleibt allerdings, dass der Begriff zumeist in Ermangelung einer treffenderen Bezeichnung verwendet wurde, vor allem in Bezug auf jene Jugendlichen, die unter dem Einfluss US-amerikanischer Unterhaltungsformen neue, bis dato eher ungekannte Verhaltens- und Lebensgewohnheiten entfalteten.

Aber nicht nur der um Differenzierung bemühte Teil der Öffentlichkeit, auch die Jugendlichen selbst stemmten sich massiv gegen die Etikettierung „Halbstarke“, zum einen, weil sie darin eine Gefahr der bereits angesprochenen Gleichsetzung mit Kriminellen sahen: „Die Halbstarken, das sind nicht wir, das sind die, die Einbrüche machen [...], das sind die Kriminellen“ (zitiert nach Bondy u.a. 1957: 23f.), und zum anderen, und diese Auffassungen wog noch viel mehr, weil sie darin eine Geringschätzung ihrer Selbstbehauptung erkannten. Als Synonym für „halbwüchsig“ oder „halberwachsen“ lässt sich nämlich der

⁶ In diesem Zusammenhang merkt Thomas Grotum an, „dass es sich bei den ‚Halbstarken‘-Krawallen häufig um eher als harmlos zu bezeichnende Aufläufe denn um gewalttätige Auseinandersetzungen handelt“ (siehe Grotum 1994: 228).

⁷ In nahezu allen Studien zur „Halbstarken-Thematik“ sind in Berufung auf aufschlussreiche Statistiken Jugendliche im Alter zwischen 14 und 25 gemeint (siehe Grotum 1994: 19 bzw. Kaiser: 1959: 21).

Begriff „halbstark“ auch als Unterwanderung des jugendlichen Bedürfnisses nach Anerkennung ihrer Eigenständigkeit und Reife lesen. Die damalige Jugend verstand ihn also vorwiegend als Beleidigung und machte ihrem Ärger über dieses degradierende Etikett nicht selten Luft: „Ich bin aber kein Halb-Starker“ (zitiert nach Kaiser 1959: 13), so die brüskierte Reaktion eines Jugendlichen im Laufe einer Gerichtsverhandlung.

Auch wenn er zu jener Zeit in aller Munde war: Der Begriff „Halbstarker“ ist keineswegs ein Neologismus der fünfziger Jahre. Er war bereits vor der Jahrhundertwende in Norddeutschland gebräuchlich. Laut Hans Heinrich Muchow seien damals die auf Tanzböden randalierenden Hamburger „Bleicher knechte“ aus dem damals noch ziemlich dörflichen Vorort Winterhude als „Halbstarke“ bezeichnet worden, die als „herumlungernde, in Scharen auftretende, radaulustige und nicht ganz ungefährliche Jugendliche aus sozialen Randschichten“ wahrgenommen wurden (zitiert nach Grotum 1994: 23). Ähnliches erwähnt auch Grobert, wenn auch mit deutlich parteipolitischer Zuschreibung. In seinem „Hamburger Elternhaus“, so schildert er, ist „schon um 1900 der Nachwuchs der Arbeiterjugend ‚Halbstarke‘ genannt [worden], welcher [...] allein selbstständig in der Öffentlichkeit, also in Lokalen, auf Tanzböden und in den Umzügen der SPD auftrat, welche damals in Bürgerhäusern als ‚suspekt und kriminell‘ galt“ (zitiert nach Grotum 1994: 23). Die erste verbuchte Erwähnung des Wortes geht auf den Band „Plötzensee, Bilder aus dem Berliner Centralgefängnis“ aus dem Jahre 1904 zurück, in dem der anonyme Verfasser, es handelt sich dabei allen Anschein nach um den Anstaltsgeistlichen, die Wirkung einer Predigt auf die Gefängnisinsassen folgendermaßen wiedergibt:

Es sind viele jugendliche Sünder darunter, Jungen von 16, ja von 14 und 13 Jahren [...] Zwar die „Halbstarken“, die schon den Mann markieren, die runzeln die Stirn und sehen außerordentlich gleichgültig [sic!], als ginge sie das alles gar nichts an, aber sie wagen doch nicht recht, den Geistlichen anzusehen. (Zitiert nach Grotum 1994: 23)

Im Jahr darauf verwendete der Hamburger Richter Hermann Popert den Begriff in seinem Roman „Helmut Harringer“, in dem er von den Lebensverhältnissen in einem Arbeiterviertel erzählt. Als „Halbstarke“ bezeichnet der Autor:

Junge Kerle, mit schmierigen Mützen über den fahlen Gesichtern [...] Halbwüchsige Knaben und Mädchen [...], die elende Brut der lichtlosen Gänge und giftschwangeren Hinterhäuser, die zusammenwuchsen zu der Hölle ringsum. (Zitiert nach Grotum 1994: 24)

Die erste umfassende Typenbeschreibung legte der Pastor von St. Pauli, Clemens Schultz, 1912 mit seiner Studie „Die Halbstarken“ vor. Am Beispiel „verwahrloster (Hamburger)

Großstadtjugendlicher“ im Alter zwischen 15 und 22 Jahren, arbeitete er jene markanten Eigenschaften und Kennzeichen heraus, die für das weitverbreitete, äußerst negative Bild der „Halbstarken“ fortan mitbestimmend sein sollten. Unter anderem heißt es da:

Er steht am liebsten müßig am Markte [...] er ist der geschworene Feind der Ordnung [...] darum haßt er die Regelmäßigkeit, ebenso alles Schöne und ganz besonders die Arbeit, zumal die geordnete, regelmäßige Pflichterfüllung. So hat er gar keinen Sinn, kein Gefühl für das was einem anderen Menschen das Leben lebenswert macht: Heim, Familie, Freundschaft, nun gar erst Vorwärtstreben, Begeisterung. (Zitiert nach Grotum 1994: 24 bzw. nach Kaiser 1959: 15)

Weiters weisen sich „Halbstarke“, laut Schultz, dadurch aus, dass sie sich wie Erwachsene gerieren, in dem sie Gewohnheiten wie etwa (Pfeife-)Rauchen oder Wirtshausbesuche übernehmen. Zudem verhalten sie sich gegenüber anderen Bürgern oder Autoritäten überaus provokativ. In den Augen des Autors entspricht die Charakteristik des „Halbstarken“ der „des Bummlers, des Nichtsnutz, des Taugenichts, des Tagediebes“, der „meistens viel zu schlau [ist], um der Behörde eine Handhabe zu geben, sich seiner zu bemächtigen.“ Erkennen lässt er sich auch, so Schultz, an seinem auffälligen Äußeren, das in gewisser Weise kleidungsspezifische Merkmale des Lumpenproletariats und des Dandytums in sich vereint:

Da steht er an der Straßenecke, auf dem Kopf möglichst keck und frech eine verbogene Mütze, manchmal darunter hervorlugend eine widerlich kokette Haarlocke, um den Hals ein schlechtes Tuch gebunden, Rock und Hose zerrissen, mit vielen Drecksspritzern und sonstigen Flecken; das Fußzeug in einem entsetzlichen Zustand, im Munde die unvermeidliche kurze Pfeife, in unserer Gegend „Brösel“ genannt. Er ist selten allein und hat meistens seinesgleichen um sich, mit denen er sich oft in albernste, kindlicher Weise herum balgt. Die Unterhaltung, die sie führen, ist durchsetzt mit den gräulichsten Schimpfwörtern. Er hat eine bewundernswerte Kunstfertigkeit im Spucken. Seine Freude ist es, die Vorübergehenden zu belästigen, auch älteren Herrn und Damen Gemeinheiten nachzurufen, ein Bein zu stellen oder ihnen nachzuwerfen; geht ein junges Mädchen vorbei, so werden ihr die unflätigsten und gemeinsten Worte gesagt. (Zitiert nach Grotum 1994: 25)

In die gleiche Kerbe schlägt der Berliner Pastor Günther Dehn in seiner 1919 erschienen Milieustudie „Großstadtjugend“. Für ihn waren die „Halbstarken“ nichts anderes als „die verlorenen Kinder des vierten Standes“, das Schreckensbeispiel einer „degenerierten Volksjugend“, die zu früh in die „Großstadtgenüsse hereinkam“. Wie für Schultz ist also auch für Dehn der Begriff „Halbstarker“ eindeutig negativ besetzt:

Bisweilen übernimmt man eine Gelegenheitsarbeit [...], um wieder ein paar Groschen in die Hand zu bekommen, damit man für die Destille etwas hat. Dort sitzen sie in Haufen, die schmutzigen Karten oder verschmierten Würfelbecher in der Hand, oder sie stehen umher an den Straßenecken oder in den Hausfluren. Die Sportmütze auf dem Kopf, die Zigarette im Mundwinkel, die Hände in der Hosentasche vergraben, um den Hals hat man ein Tuch zum „Revolverknoten“ verschlungen, der Kragen und Krawatte vertritt. Ist irgendwo etwas los, ein Krawall oder ein Auflauf, dann sind sie da. In der Tasche ha-

ben sie Steine, gelegentlich auch Schießwerkzeug, mit den Fingern bringen sie die gellenden, durch Mark und Bein dringenden Pfiffe hervor, vom Hinterhalt her wird so Revolution gemacht, mit Geschrei und Gejohle. Wendet man sich energisch gegen sie, so verschwinden sie wie die Ratten in ihre Löcher, denn dieses Volk ist feige. (Zitiert nach Grotum 1994: 28)

1926 schließlich gebrauchte der Pädagoge Hans Schlemmer, in Berufung auf Clemens Schultz, den Ausdruck in seiner jugendpsychologischen Arbeit „Die Seele des jungen Menschen im Entwicklungsalter“. Unter „Halbstarke“ versteht er jene Gruppe von jungen Leuten, „die voller Unfähigkeit, zu jedem zielbewusst beharrenden Handeln, ohne jeden Sinn für Eigentum, geschweige für alle idealen Werke“ sind – allerdings beeilt er sich hinzuzufügen, dass es sich dabei nur um einen kleinen, nicht repräsentativen Teil des „großstädtischen Proletariats“ handelt. Wie Schultz macht auch Schlemmer die Ursachen für eine derartige „Verelendung“ graduell an einem dysfunktionalen Familienverhältnis fest, da vor allem Uneheliche, Waisen und insbesondere „vaterlose Waisen“ zu den gefährdetsten Jugendlichen zählen (siehe Kaiser 1959: 17).

Nach aktuellem Forschungsstand fand nach Schlemmer der Begriff „Halbstarker“ bis in die fünfziger Jahre hinein keine Verwendung mehr in der Publizistik. Das vorherrschende Bild der „verdorbenen Arbeiterjugend“ blieb aber trotz der Aussparung dieser Vokabel weitgehend unverändert. So lassen sich in der Beschreibung des jungen, „aufsässigen“ Gelegenheitsarbeiters, die der katholische Volksschullehrer Heinrich Kautz in seinem ebenfalls 1926 publizierten Sozialbericht „Im Schatten der Schlote“ vorlegte, deutliche Parallelen zu der damals gängigen Darstellung des „Halbstarken“ finden. Unter anderem ist der „junge Gelegenheitsarbeiter“ hier durch eine „zugvogelgleiche Unrast, einen sehr vagen Eigentumsbegriff und eine windige Pffiffigkeit des Umgangs“ charakterisiert, der allgemein zu „Hinterlist“ und „Boshaftigkeit“ neigt und partiell als „proletarischer Hochstapler“ gilt, da er in seiner Freizeit in „Noblesse und Eleganz“ aufzutreten pflegt. Als Ursache für das „aufsässige Verhalten“ der jungen Gelegenheitsarbeiter und der Arbeiterjugend überhaupt vermutete Kautz, wie Thomas Grotum dessen Text replizierend formuliert, „zum einen das triste Industriemilieu, zum anderen das durch Krieg und Revolution bedingte Schwinden der Autoritätsgläubigkeit. Der Jugendliche schreite mit dem Eintritt in das Berufsleben aus dem sozialen Autoritätsgefüge in eine Freiheit, die ihm Ausschweifungen und einen speziellen, ‚neuen Jugendstil‘ ermögliche“ (siehe Grotum 1994: 30).

Wie zuvor erwähnt, tauchte der Begriff „Halbstarker“ erst wieder in den fünfziger Jahren in den Printmedien und in der Literatur auf. 1952 etwa wurde er in einem Bericht der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ in Zusammenhang mit einer Kundgebung der „rechts-extremen Sozialistischen Reichspartei (SRP) verwendet: „Viele sieht man, die im deut-

schen Sprachgebrauch ‚Halbstarke‘ heißen“ (zitiert nach Grotum 1994: 30). Aber erst in den darauf folgenden Jahren entwickelte sich der Begriff von Berlin aus zu einer insbesondere im Kontext amerikanischer Populärkultur verwendeten Umschreibung für deviante Jugendliche, ehe er 1956 zu einem regelrechten Mode(schimpf)wort in der Bundesrepublik Deutschland und in Österreich avancierte. Ab diesem Zeitpunkt begann in der Publizistik auch die eingehendere Auseinandersetzung mit dem neuen „Halbstarken“-Typus, die in den zwei bereits angeführten sozialpsychologischen respektive sozialpädagogischen Studien, nämlich in Curt Bondys „Jugendliche stören die Ordnung“ (1957) und in Günther Kaisers „Randalierende Jugend“ (1959) mündete. Allerdings formulierte der Wiener Maler und Schriftsteller Karl Bednarik bereits 1953, also noch deutlich vor der medial aufgebauchten „Hohezeit der Halbstarken“, in seiner soziologisch-pädagogischen Studie „Der junge Arbeiter von heute – ein neuer Typ“ eine Definition des „Halbstarken“-Typus (noch ohne ihn als solchen zu bezeichnen), die schon nahezu alle Merkmale in sich vereint, die in späterer Folge den als „Halbstarke“ etikettierten Jugendlichen zugeschrieben wurden. In Bednariks Buch, in dem er am Beispiel einer „neuen“ Jugend gesellschaftliche Problemstellungen vor dem Hintergrund eines im Wandel begriffenen Sozialismus verhandelt, heißt es etwa:

Man kann allabendlich an bestimmten Straßenecken, zumeist vor Kinoeingängen und Rummelplätzen, Gruppen von Burschen und jungen Männern beisammenstehen sehen, die sich weniger durch eine im alten Sinn proletarische Kleidung als durch den Ausdruck und die primitive Redeweise als Arbeiter erkennen lassen. Was vor allem auffällt, ist die zuweilen geradezu exzentrische Aufmachung und die Art, sich bloß flüchtig in Rudeln zu formieren. Hört man auf ihr Reden, dann kommt man bald darauf, daß es sich dabei um „Kino-Latein“ handelt, eine Art „Fachsprache“, in der sich Wirkliches und Film-Illusionismus auf sonderbare Art vermengen. Ob es dabei um freistilringerische oder erotische Kraftmeiereien geht, um Motorradfahren, Jazzplatten, Modefragen, Bandenstreitereien oder allgemeine Themen. (Bednarik 1953: 17)

Bednarik führt „Stänkereien und Raufhandeln“, kriminelle Anfälligkeit⁸ sowie intensives Vergnügungsleben in Form von Trinken und Tanzen (weshalb er etwa „das Wirtshaus und den Tanzboden“ zu den Lieblingsaufenthaltsorten des „neuen Typs“ zählt) und auch ein auffallendes Desinteresse an Gesellschafts-Entwicklungen, das sich vor allem in einem „teilnahmslosen Blick“ ausdrückt, als weitere Charakteristika an – Charakteristika, die frappant an den frühen „Halbstarken“-Typus erinnern. Allerdings dürfte er mit der in diesem Kapitel zitierten Fachliteratur nicht vertraut gewesen sein (sonst wäre der Begriff

⁸ Allerdings relativiert der Autor diesen Wesenszug wenige Seiten später, wenn es heißt: „Der einzelne ist lediglich in jenem Grade kriminell anfällig, in dem in ihm (wie übrigens auch in den Vertretern anderer Schichten) die gesellschaftliche Entbindung mit dem allgemeinen Abbau alter moralischer Konventionen zusammenwirkt“ (Bednarik 1953: 26).

„Halbstarker“ wohl in seinem Text vorgekommen) – wenngleich er den „neuen Typ“ sehr wohl im historischen Zusammenhang diskutiert und – trotz mancherlei Einschränkungen – auf dessen lumpenproletarische Gepräge verweist.⁹

Vergleicht man nun den „frühen“ mit dem neuen „Halbstarken“ anhand der hier zitierten Materialien (eingedenk dessen, dass Bednarik noch nicht den Begriff „Halbstarker“ parat hatte), so kommen die beiden Typen vor allem in verhaltensspezifischen Bereichen zur Deckung. Denn die Neigung zum „sozial auffälligen“ Gebaren ist in beiden Fällen gegeben. Eigenschaften wie Randalier- und Radaulust, die Tendenz zur losen Gruppenbildung an öffentlichen Plätzen, Beteiligung an Krawallen, die Missachtung geltender Umgangsformen (also der Hang zum „Stänkern“ und „Spotten“), provokant lässig-legeres Auftreten oder die Teilnahmslosigkeit gegenüber gesellschaftlichen Prozessen, gespiegelt durch den bereits zitierten gleichgültigen Blick, werden sowohl in den Studien zur einen wie zur anderen „halbstarken“ Jugend angeführt. Auch handelt es sich in beiden Fällen in erster Linie um Großstadtphänomene, die sich zum überwiegenden Teil auf männliche Jugendliche aus dem Arbeitermilieu beschränken (da Mädchen und junge Frauen nur in Einzelfällen an den „Halbstarken“-Gruppen partizipierten, siehe dazu Bondy u.a. 1957: 53).

Ein Faktor unterscheidet die beiden Typen aber grundlegend voneinander. Sieht man die entsprechende Literatur ein, lässt sich feststellen, dass der „Halbstarken“-Begriff in seiner ursprünglichen Bedeutung die verwahrloste Arbeiterjugend aus dem großstädtischen Raum bezeichnet, also jene Jugend, die von der zeitgenössischen Jugendpflege als „Problem“ angesehen wurde, insofern als „die neu entstandene, ökonomisch bedingte ‚Kontrollllücke‘ den Erziehern bei diesen Jugendlichen am schwersten zu schließen erschien“ (siehe Grotum 1994: 30). Hingegen lassen sich „Verwahrlosungserscheinungen“ beim „Halbstarken“ der fünfziger Jahre nur mehr in den seltensten Fällen ausmachen. Das hängt damit zusammen, dass die wirtschaftliche Situation in dieser Zeit eine ganz andere war als in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Arbeitslosenrate unter Jugendlichen vergleichsweise gering ausfiel. Der „durchschnittliche Halbstärke“, wie Kaiser ihn nennt, war in der Regel in Lehrlingsausbildung oder ging einer Beschäftigung als ungelernter Arbeiter nach, sprich: die finanzielle Situation des neuen „Halbstarken“ war eine verhältnismäßig gute¹⁰ – wenn in der zeitgenössischen Diskussion um das „Halbstarken-Problem“ von Verwahrlosung gesprochen wurde, dann vorwiegend im Sinne von „moralischer Verwahrlosung“.

⁹ „Bestimmte Anzeichen ließen [...] vermuten, daß das Lumpenproletariat dem neuen Typ das Gepräge gegeben hat“ (Bednarik 1953: 25).

¹⁰ Bei Bondy heißt es dazu: Im Ganzen können die Arbeits- und Verdienstverhältnisse der Teilnehmer an Krawallen als dem Durchschnitt entsprechend angesehen werden (siehe Bondy u.a. 1957: 56f.).

Die historischen Vorläufer der „Halbstarken“ in den fünfziger Jahren sind aber nicht nur in den „frühen Halbstarken“ zu suchen, sondern beispielsweise auch in jugendlichen (Arbeiter-)Subkulturen, die während der Zeit des Nationalsozialismus in Erscheinung getreten sind. Zu nennen sind hierbei vor allem die „Wiener Schlurfs“, eine Art proletarische Variante der sogenannten „Swing-Jugend“¹¹. Ihnen zueigen ist eine starke Tendenz zum Vornehmen (vgl. „frühe Halbstärke“ oben) wie überhaupt ein sehr ausgeprägter Hang zur Selbststilisierung. Zur „Schlurf Schale“ gehörten weite und überlange, doppelreihige Sakkos mit Schulterpolstern, weite Hosenbeine, die die Schuhe fast bedeckten, grellfarbige Krawatten oder Tücher und ein Hut. „Die Zigarette im Mundwinkel, die Haare mit Pomade geformt, die Hände in den Taschen und den Oberkörper leicht gebeugt, bildeten sie ein Kontrastbild zu der im Nationalsozialismus propagierten soldatisch-asketischen Männlichkeit“ (Grotum 1994: 42). Zentrale Treffpunkte der „Schlurfs“ waren (halb-)öffentliche Plätze wie Parks oder Hinterhöfe, wo sie sich ihrer Leidenschaft für Swing hingaben, also (amerikanische) Musik hörten (mit Koffergrammophon) und tanzten. Mit ihrem „alternativen Lebensstil“ provozierten sie zwangsläufig auch die HJ, mit der es nicht selten auch zu gewalttätigen Auseinandersetzungen kam (letztlich wurde auch die Gestapo gegen die „Schlurfs“ aktiv). Allerdings waren die „Schlurfs“, das sei hier betont, keine vornehmlich politisch motivierte Bewegung: Ihr „Widerstand“ resultierte weniger aus einer ideologischen Ablehnung des Nationalsozialismus als vielmehr daraus, sich von den Reglementierungen und Bevormundungen des Nazi-Regimes abgrenzen zu wollen. Darin lässt sich auch eine bestimmte Analogie zu den „Halbstarken“ in den fünfziger Jahren – die in Wien im Übrigen auch „Platten-Brüder“ genannt wurden¹² – erkennen, auch wenn die sozialen und politischen Rahmenbedingungen freilich gänzlich andere waren. Zu einem grundlegenden Merkmal der „Halbstarken“ nämlich zählt die politische und ideologische Unbestimmtheit ihres Protests. Das heißt: „Die Halbstarken“ hatten in ihrem „Aufbegehren“ kein konkret (gesellschafts-)politisches Ziel vor Augen. Sie hatten grundsätzlich, so könnte man sagen, nichts gegen das bestehende Gesellschaftssystem einzuwenden, sie rebellierten

¹¹ „Swing-Jugend“ bezeichnet eine oppositionelle, deutsche Jugendkultur während des NS-Regimes, die sich vor allem aus Jugendlichen der gehobenen Mittel- bzw. Oberschicht bildete. Sie war also eine vorwiegend bürgerliche Subkultur, die sich im Zelebrieren eines englischen bzw. amerikanischen Lebensstils von dem Gesellschaftssystem des Nationalsozialismus abzugrenzen versuchte. Wichtiges Symbol für diesen Abgrenzungsversuch war dabei, wie der Name dieser Jugendkultur bereits verrät, die Jazz-Spielart „Swing“. Die „Swings“ hatten es insofern „leichter“ als die „Wiener Schlurfs“, ihre Kultur zu leben, als sie sich in einem (halb-)offiziellen Milieu bewegten und sich in „privaten Räumen“ zusammenfinden konnten (siehe dazu Grotum 1994: 36f.).

¹² Der Begriff „Platte“ ist ein lokal gebräuchliches Synonym für „Clique“ (lose Gruppierung) und bezeichnet in diesem Fall subkulturelle Jugend-Gruppierungen aus den Wiener Arbeiterbezirken (siehe dazu auch Hanslmayr 1988: 76).

nur gegen die Spießigkeiten und Starrsinnigkeiten, mit denen es besonders von der Erwachseneneneration betrieben wurde (siehe Kapitel 5.7). Grotum schreibt dazu: „Das Schwanken zwischen Einhaltung von Normen und deren Verletzung [...] unterstreicht die ideologische Unbestimmtheit des Protests“ (Grotum 1994: 225). Grundlegende Bedeutung für die „Halbstarken-Bewegung“, und darin lässt sich eine weitere wichtige Verbindung zu den „Schlurfs“ ausmachen, kommt aber auch der „modernen amerikanischen Musik“ zu. Sie wird heute gerne als *das* konstitutive Element der „Halbstarken“ in den fünfziger Jahren gesehen – vor allem in Form von Rock’n’Roll, also jener „stromgeleiteten Musik-Revolution“, die das Lebensgefühl der Jugend ab dieser Zeit entscheidend prägen sollte und die wohl stärkste Triebfeder für das Protestverhalten der „Halbstarken“ darstellte.¹³ Am Beispiel des Rock’n’Roll lässt sich denn auch jener „Cultural Gap“ festmachen, der sich in diesem Jahrzehnt zwischen der „kriegserfahrenen“ Eltern-Generation und ihrer konsum- und freizeitorientierten Nachkommenschaft auftat, und der das Verhältnis zwischen „Jung“ und „Alt“ von Grund auf neu definieren sollte (siehe dazu vor allem Kapitel 5.6 und 5.7).

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass der Begriff „Halbstarke“, zumindest soll er in den folgenden Kapitel so verstanden werden, männliche, vorwiegend aus der Arbeiterschicht stammende Jugendliche bezeichnet, die sich vorzugsweise in unorganisierten Gruppen zusammenschließen und von einem diffusen Erlebnisdrang geleitet sind, der zu meist in ziellose, für öffentliche Erregung sorgende, krawallartige Spontanaktionen mündet. Charakteristisch ist für sie zudem eine Protesthaltung, die durch eine politische und ideologische Unbestimmtheit gekennzeichnet ist, sowie ein ausgeprägter Hang zur amerikanischen Populärkultur, der sich vor allem in einem „außerordentlichen“ Kleidungsstil und einem Faible für Rock’n’Roll niederschlägt – wobei abschließend freilich festgehalten werden muss, dass nicht jeder Jugendliche, der eine Affinität zu Rock’n’Roll und bestimmten Modetrends zeigte, automatisch ein „Halbstarker“ war.

¹³ So wurden beispielsweise Erwachsene, die sich über das ungesittete Verhalten der Jugendlichen nach Rock’n’Roll-Veranstaltungen empörten, mit „Rock’n’Roll-Rufen niedergeschrien“ (siehe Bondy u.a. 1957: 42). Nicht unerwähnt soll auch sein, dass sich viele der sogenannten „Halbstarken-Krawalle“ im Rahmen von Rock’n’Roll-Veranstaltungen bzw. Rock’n’Roll-Film-Vorführungen („Rock around the Clock“) abspielten oder in deren Anschluss (siehe dazu ebenfalls Bondy u.a. 1957: 37f.).

3 Das konservative Paradigma: Die fünfziger Jahre

3.1 Sozioökonomischer und gesellschaftspolitischer Hintergrund

Für die bundesdeutsche Gesellschaftsordnung in den fünfziger Jahren, gegenüber der sich das Aufbegehren der „Halbstarken“ artikuliert, prägte Erich Kästner die Bezeichnung „Motorisierter Biedermeier“ (zitiert nach Grotum 1994: 7). Damit brachte er eine Mentalitätsentwicklung metaphorisch auf den Punkt, die sich vornehmlich zwischen zwei Polen bewegte: materielle Modernisierung auf der einen, geistige Repression auf der anderen Seite.

Die „Ära Adenauer“, wie die Zeit des „Wiederaufbaus“ zumeist genannt wird, ist unzertrennlich verbunden mit dem Begriff des „Wirtschaftswunders“. Nazi-Deutschland war noch nicht allzu lang begraben, die Kriegstrümmer, sowohl in physischer wie auch in emotionaler Hinsicht, noch nicht verräumt und die Entnazifizierung durch die Alliierten noch keineswegs abgeschlossen, da wurden mithilfe von Marshallplan und Währungsreform 1948 die Grundsteine für die sogenannte Wohlstandsgesellschaft gelegt. In den folgenden Jahren wurde ein rapider Aufwärtstrend in wirtschaftlicher wie technologischer Hinsicht verzeichnet, das amerikanische Modell des Massenkonsums nun auch in Westdeutschland als Lebenspraxis möglich gemacht. Die entscheidende Zauberformel hierfür lautete vor allem: soziale Marktwirtschaft. Die darin enthaltenen Prinzipien wie Arbeitszeitverkürzung bei steigendem Lohnniveau, größere soziale Sicherung, mehr Mitbestimmung und Arbeitsschutz führten letztlich dazu, dass nun auch die Arbeiterschaft in den Genuss von Gütern und Dienstleistungen kam, die bislang hauptsächlich der bürgerlichen Schicht vorbehalten waren. Damit kam es zu einer nachhaltigen gesellschaftlichen Umwälzung: Die traditionelle Klassenordnung („Proletariat“/Bürgertum) wurde aufgebrochen, die Grenze zwischen den Schichtenmilieus immer durchlässiger – eine soziale Veränderung, die den Soziologen Helmut Schelsky dazu veranlasste, die berühmte, aber letztlich unscharfe These von der *nivellierten Mittelstandsgesellschaft* zu formulieren.¹⁴ Kurzum: Das Hauptaugenmerk der damaligen Politik galt vor allem der „Konsensualisierung“, um im Nachkriegsdeutschland

¹⁴ Mit dieser These versuchte Schelsky aufzuzeigen, dass das „Zusammentreffen von zwei Prozessen des sozialen Auf- bzw. Abstiegs nicht nur die soziale Mobilität“ steigerte, sondern auch „zur Herausbildung einer nivellierten klein-bürgerlichen-mittelständischen Gesellschaft“ führte, „die ebenso wenig proletarisch wie bürgerlich ist, d.h. durch den Verlust der Klassenspannungen und sozialen Hierarchie gekennzeichnet wird“ (siehe Schelsky 1953: 218). Schelskys Einschätzung wurde aber bald schon als „überzogene Zustandsbeschreibung“ kritisiert: Denn, so die Gegenargumentation, die (sozial-)politischen Maßnahmen setzten zwar einen Prozeß in Gang, der, wie oben schon angedeutet, „sukzessive zur Auflösung von klassen- und regional-spezifischen Milieus führte“, die „klassen- und geschlechtsspezifischen Reproduktionsstrukturen und Antagonismen“ aber nicht außer Kraft setzte (siehe Grotum 1994: 72f.).

möglichst bald wieder gesellschaftliche Normalität einkehren zu lassen. Und propagiert wurde diese gerne mit dem Slogan „Wohlstand für alle“.

Eine „neue“ Gesellschaft begann sich also zu konstituieren. Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges etablierte sich ein Lebensstandard, der der Vorstellung von „Privatleben“ und „Freizeit“ eine völlig neue Dimension verpasste. Das Auto, bald schon für „jedermann“ leistbar, wurde zum Sinnbild für die neu gewonnene Mobilität der deutschen Bevölkerung. Allerdings war der Modernisierungsschub jener Jahre nur von „äußerer“ Wirkungskraft, denn der „innere“ Gesellschaftszustand war weitestgehend von Immobilität geprägt. Das Wort „Wiederaufbau“ gab in dieser Beziehung die Richtung vor. Nicht „Erneuerung“ dominierte das geistige Klima, sondern „Restauration“, die Rückbesinnung auf ein „vorpolitisches“ Werte- und Moralsystem. „Keine Experimente“ verkündete Konrad Adenauer in seinem Wahlkampf zur Bundestagswahl von 1957 und machte damit eine Epochenstimmung politisch manifest, die von einer starken Sehnsucht nach Ruhe und Ordnung – und damit auch von „Verdrängung“ der NS-Vergangenheit – geprägt war. Bereits zu Beginn des Jahrzehnts schrieb der Politikwissenschaftler Eugen Kogon dazu:

Auch wenn Einzelne und Gruppen an wirklichen Erneuerungen arbeiteten – „geistig, kirchlich, erzieherisch, politisch, sozial, betrieblich“ –, müsse man davon ausgehen, dass eine Periode, wie man sie jetzt durchlebe, sehr lange dauern könne. Es dominierten die überlieferten und erstarrten Werte, Mittel und Denkformen. Die Souveränität des Einzelnen tobe sich hauptsächlich in der Freiheit des wirtschaftlichen Wettbewerbs aus. (Kogon 1952: 163f.)

Das „konservative Paradigma“ der fünfziger Jahre (siehe Heinisch 1994: 426) fand seinen vielleicht deutlichsten Ausdruck in der „Re-Installierung“, im „Zurechtrücken eines tradierten Familienbildes“: Als die Väter aus Krieg und Kriegsgefangenschaft heimkehrten, beanspruchten sie die Position der Familienoberhäupter wieder für sich, sodass die Mütter, im buchstäblichen wie im sprichwörtlichen Sinne, an den Herd zurückweichen mussten. Speziell in den ersten Jahren der „Ära Adenauer“ wurde Familie als „Hort der Sicherheit, als ein Stabilitätsrest, in einer bedrohlichen, durch elementare Not gekennzeichneten Umwelt“ gepriesen (zitiert nach Grotum 1994: 48). Allerdings brachte die Wiederaufnahme des Familienlebens oft physische und psychische Spannungen mit sich, die eine hohe Scheidungsrate zur Folge hatten. Die Ursachen hierfür lagen vor allem in der „von den heimkehrenden Männern subjektiv empfundenen, zu große[n] Selbständigkeit“ ihrer Ehefrauen sowie in den Auswirkungen der von den Ehemännern erlittenen Kriegstraumata, aber auch, und das ist in Bezug auf das „Halbstarken-Phänomen“ besonders wichtig, im „Autoritätsverlust“ der Väter gegenüber ihren Kindern (vgl. Grotum 1994: 49). Die eman-

zipatorischen Anlagen, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit zu bemerken waren, wurden also in den Fünfzigern nicht forciert, sondern, im Gegenteil, durch die Neubelebung des Patriarchats wieder ausgehebelt. Es herrschte einmal mehr: „Zucht und Ordnung“.

Im Kontext der Konstituierung einer demokratischen Gesellschaft in Westdeutschland kam der Jugend eine erhebliche Bedeutung zu. Vor allem die Alliierten sahen in ihr die Säulen für eine erfolgreiche Entfaltung eines „neuen“ politischen Bewusstseins innerhalb der von nationalsozialistischen Denksystemen geprägten Bevölkerung. Allerdings zeigten Untersuchungen, die im Rahmen der „Reeducation-Programme“ von amerikanischen Soziologen durchgeführt wurden, ein Bild, das diese Hoffnung etwas trübte. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen nämlich gaben Aufschluss darüber, dass nicht nur unter Erwachsenen, sondern auch unter den Jugendlichen „totalitäre Einstellungen“ und „autoritätsgläubiges Denken“ weit verbreitet waren. Auch nach ihrem Dafürhalten brauchte Deutschland wieder eine starke Hand, einen „Führer“ – eine Haltung, die sich bis zu einem bestimmten Grad aus der nachhaltig nationalsozialistischen Prägung vieler Kinder und Jugendlichen erklärt, aber nicht zwingend als Sehnsucht nach dem Nazi-Regime zu interpretieren ist.

Der fortschreitende Wiederaufbau und die damit einhergehende Bildungsoffensive brachte aber keine wachsende Aktivlust der Jugend an Demokratie und Politik mit sich, sondern vielmehr eine wachsende Politikferne, die einer „allgemeinen Orientierungskrise“ entwich (siehe Grotum 1994: 56f.). Einer Orientierungskrise, die in der Ausnahmesituation des Krieges und der unmittelbaren Nachkriegszeit wurzelte: Viele Jugendliche erfuhren dabei ein ungeahntes Ausmaß an existentieller Not. Sie waren konfrontiert mit Ausbombung, Flucht, Lebensmittelknappheit, Kleidermangel, Verlust von Eltern oder Elternteilen und in weiterer Folge mit widrigsten Bedingungen an Schulen und der massiven Jugendarbeitslosigkeit im Zuge der Währungsreform (die allerdings, nicht zuletzt bedingt durch die Koreakrise 1953, bald in ein Überangebot an Lehrstellen und Arbeitsplätzen umschlug). Geprägt war diese Krise aber auch von den leidigen Erfahrungen mit der „totalitären Vereinnahmung der Jugend durch den Nationalsozialismus“: „Ob Politik oder Kirche, ob Eltern oder Lehrer, das Misstrauen der Jugendlichen scheint sich in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gegen alles gerichtet zu haben, was älter war“ (Grotum 1994: 58).

Helmuth Schelsky hatte auch für diese „gebeutelte“ Jugend einen passenden Ausdruck parat. Er nannte sie: *die skeptische Generation* (Schelsky 1957). Dabei handelt es sich um eine Generation, die ob der oben genannten Umstände rasch lernen musste, (Selbst-)Verantwortung zu übernehmen, die sich vor die Aufgabe gestellt sah, ihre Existenzgrundlagen selbst zu organisieren. Anders gesagt: Die Jugend der fünfziger Jahre zeichnete sich

vor allem durch „eine fast meisterliche Bewegungsfähigkeit in den Bezirken des praktischen Lebens..., einen klaren und sicheren Sinn für das Mögliche und Nötige, ein scharfes, nüchternes Abschätzen eigener und anderer Fähigkeiten und ein erstaunliches Gespür für Nützlichkeiten“ aus (zitiert nach Glaser 2005: 86). Zwei Charakterzüge waren dabei augenfällig: eine vorpolitische Haltung zur Politik und eine Benutzerhaltung gegenüber staatlichen und sozialen Organisationen (siehe Grotum 1994: 64). Beschäftigt mit ihren Alltagsproblemen hatten sie für die politischen Aspekte des „Wiederaufbaus“ nicht viel übrig: Nicht Idealismus im Sinne einer Staatsgläubigkeit war ihr eigen, sondern ein handfester Skeptizismus, eine gewisse „Ohne-mich“-Einstellung. Aber nichtsdestotrotz zeigten sich die Jugendlichen offen gegenüber dem gesellschaftlichen „Common Sense“ jener Jahre: Sicherheit, privates Glück und Teilhabe am Wohlstand waren auch für sie zentrale Lebensbedürfnisse. Ihr offenkundiger Pragmatismus in der Alltagsbewältigung resultierte geradezu aus der Bestrebung, möglichst schnell die Mühsal der Nachkriegszeit durch fundierte Berufsausbildung und eifriges Studium vergessen zu machen. Im Echoraum des Wiederaufbaus stießen somit auch bei Jugendlichen Tugenden wie „Fleiß und Disziplin“ auf offene Ohren. Individueller Erfolg und sozialer Aufstieg zählten demzufolge zu ihren wichtigsten Prämissen.

In ihrer Konformität mit dem ordnungsliebenden Zeitgeist sahen sich die Jugendlichen aber auch damit konfrontiert, mehr und mehr in ein rigides Regelwerk an Verhaltensnormen eingespannt zu werden. Die ostentative Betonung des Traditionellen und Wertkonservativen, welche die Rückzugstendenz der deutschen Bevölkerung ins Private, in den geschützten Raum des Kleinbürger-Idylls begleitete, brachte nämlich mit sich, dass der Wahrung der (äußeren) Form eine entscheidende Rolle zufiel im Aufbau eines neuen, kollektiven Selbstverständnisses der deutschen Nachkriegsgesellschaft: Gutes Benehmen, guter Ton und „korrekte“ Kleidung gehörten in den fünfziger Jahren bald zum non plus ultra im öffentlich-sozialen Umgang. Vor allem die Jugend als „Zukunft von morgen“ wurde dabei in die Pflicht genommen, und zwar nicht nur von Seiten der Erziehungsberechtigten, sondern auch von Seiten der staatlichen und kirchlichen Jugendpflege. Benimm- und Anstandsbücher erlebten eine Renaissance, sowie auch Tanzkurse wieder zu einer „Pflichtveranstaltung“ wurden. Der Erziehungsstil war streng, die Prügelstrafe sowohl zu Hause als auch in der Schule ein oft gebrauchtes Mittel: „Konflikte, die aus den Widersprüchen zwischen den autoritären Erziehungsvorstellungen [...] und den Freiräumen dieser Nachkriegsgeneration [...] [entstanden], [...] [wurden] häufig mit Hilfe von Schlägen entschieden“ (Grotum 1994: 66). Überhaupt war die zeitgenössische Familienpolitik nachdrücklich

darum bemüht, ruchlose Vergnügungsangebote für Jugendliche bestmöglich einzudämmen. Kampagnen gegen „Schmutz und Schund“ standen buchstäblich auf dem Tagesprogramm. Ehe und Familie wurden nachdrücklich zum höchsten Lebensprinzip erklärt – und darüber hinaus sogar zum Bollwerk gegenüber der kommunistischen Bedrohung stilisiert: „Millionen innerlich gesunder Familien mit rechtschaffenen erzogenen Kindern sind als Sicherung gegen die drohende Gefahr der kinderreichen Völker des Ostens mindestens so wichtig wie alle militärischen Sicherungen“, erklärte etwa der erste CDU-Familienminister Franz-Joseph Wuermeling (zitiert nach Grotum 1994: 68).

Nicht Genuss und Vergnügen sollte die Haltung junger Menschen bestimmen, sondern Verzicht und Entsagung. Die damalige Sexualmoral sah für Jugendliche weitreichende Entsexualisierungs- und Enterotisierungs-Maßnahmen vor. Ihre körperliche Entwicklung wurde jener von Kindern gleichgesetzt, voreheliche Sexualaktivität als eklatante Willensschwäche, als „Kapitulation vor den niedrigen Trieben“ angeprangert. Das oberste Gebot von Seiten der „Sexualpädagogik“ und „Sittenpolizei“ lautete somit: „Triebbekämpfung“ – ein Postulat, das aber interessanterweise nicht nur auf den Bereich der Sexualität angewandt wurde, sondern auch in der Debatte um „Vergnügungs- und Konsumsucht“ Verwendung fand, die laut Wuermeling ein bedrohendes Element der Freiheit darstell(t)e. Die hier angedeutete Konsumkritik ist freilich auch im Kontext der sukzessiven Etablierung der US-amerikanischen Konsum- und Freizeitkultur im bundesdeutschen Alltagsleben zu sehen. Die „erfolgreiche“ Westbindungs-Politik von Konrad Adenauer brachte zwar mit sich, dass die Amerikanisierungswelle auf wirtschaftlicher und technologischer Ebene als Glücksversprechen für ein „gutes Leben“ mehr als begrüßt wurde, aber ihr sozialkultureller Aspekt stieß weitgehend auf Ablehnung. Angst vor Vermassung und einer Diktatur des Materialismus machte sich breit und ließ alte Ressentiments gegenüber den USA neu aufblühen. Besonders das Bürgertum tat sich mit der Idee von einem *American Way of Life* schwer, war doch ihr Amerikabild vornehmlich geprägt von einer Überlegenheit der abendländischen Kultur gegenüber der „neuen Welt“. So wurde, ganz im Sinne der bürgerlichen Angst vor „Kulturverfall“, die „Amerikanisierung“ zum wesentlichen Spaltpilz zwischen der Nachkriegsjugend und der Elterngeneration. Denn die Jugendlichen sahen zu einem großen Teil im US-amerikanischen Popkultur-Angebot keineswegs den „Niedergang der deutsch-bürgerlichen Wertegemeinschaft“ heraufdräuen, sondern vielmehr die „Codes der Modernität“ begründet: Blue Jeans, Rock’n’Roll und Coca-Cola versprachen mit einem Mal ein anderes Lebensgefühl als die steife Welt der Benimm- und Anstands-

lehre. Im Kontext der „bleiernen Zeit“ bot ihnen Amerika einen neuen Kontrastreiz. Der Zeitzeuge Klaus Woldeck erinnert sich:

Die amerikanische Gesellschaft schien uns viel jünger zu sein wie die Gesellschaft der Bundesrepublik [...]. Diese Gesellschaft wurde von den Alten [...] dominiert. Und die amerikanische Gesellschaft [...] stellte sich aus unserer Sicht von diesen James Dean, Elvis Presley [...] dieser Typologie dar. Also mein Eindruck war eigentlich, [...] die sind alle furchtbar jung da. (Zitiert nach Grotum 1994: 75)

Der amerikanische „Lifestyle“ übte also besonders auf die Jugend eine große Anziehungskraft aus. Zurückführen lässt sich dies unter anderem auf die sozialpsychologische Beobachtung, wonach junge Menschen im Allgemeinen offener, innovativer und neugieriger auf ungekannte Möglichkeiten reagieren, weil „die neuen Eindrücke noch kaum auf verfestigte Deutungsmuster stoßen“ (siehe Maase 1992: 73). Aber auch die Entwicklung der transatlantischen Freizeitindustrie spielte dabei eine tragende Rolle: In den fünfziger Jahren wurden Jugendliche verstärkt als zahlungsbereite Käuferschicht entdeckt, in Folge immer mehr Produkte speziell an Heranwachsende adressiert. „Jugend“ wurde zu einem eigenen „Marktsegment“ erklärt, wodurch sich die Tendenz der damaligen Jugend verstärkte, sich erstmals kollektiv als „junge Generation“ wahrzunehmen und sich bewusst von der Kultur der Erwachsenen abzugrenzen (vgl. Seibel 2003: 13). Egal ob Kino, Musik oder Mode, profitstrategisch musste sich die Industrie den Bedürfnissen der damaligen Jugend annähern. So wurden etwa James Dean oder Elvis Presley zu Idolen stilisiert, deren sinnlich-aufrührerische Haltung ganz dem Selbstverständnis der jungen Menschen nicht nur entsprach, sondern dieses auch förderte. Und weil die Bedürfnisse der bundesdeutschen Jugend nicht komplett andere waren als die der amerikanischen, bedeuteten die US-Pop-Importe in Folge auch eine Stärkung ihres Selbstverständnisses. Sie fühlten sich nunmehr direkt angesprochen und nicht mehr vorwiegend über elterliche, staatliche respektive kirchliche Autoritäten nur als „unreif“ definiert: Die amerikanische Alltags- und Populärkultur suggerierte ihnen weniger Fremd- als vielmehr Selbstbestimmung. Durch die Adaption neuer Stilelemente und Verhaltensweisen beschleunigte sich auch ihr Streben nach Abgrenzung und Autonomie – eine Entwicklung, zu der natürlich auch die (sozial-)wirtschaftliche Situation in Deutschland (Einkommenssteigerung und Arbeitszeitverkürzung) und die räumliche Mobilität (Motorrad) keinen geringen Beitrag leistete.

Dieses Abgrenzungs- und Autonomiestreben musste auf Dauer zwangsläufig zu Spannungen und Konflikten mit der „rückwärtsgewandten“ Elterngeneration führen – zumal die Jugendlichen im Zuge der „kulturellen Amerikanisierung“ nicht die harmlose, familien-taugliche, in den USA vor allem an die weiße Mittelschicht gerichtete *Mainstream-*

Unterhaltung à la Walt Disney oder Hollywood-Komödien mit Doris Day und Dean Martin favorisierten, also jene Spielart des *American Way of Life*, die auch für das bundesdeutsche (Klein-)Bürgertum vertretbar war (siehe Grotum 1994: 76). Der erlebnishungrigen Nachkriegsgeneration stand, wie oben schon angedeutet, der Sinn mehr nach den ohnehin auf die Jugend abzielenden, vulgären Strömungen der amerikanischen Populärkultur (vgl. Maase 1992: 30ff.), die, überwiegend geprägt von Einflüssen der afroamerikanischen Bevölkerung und jenen des *poor white trash* (Stichwort: Rock´n´Roll), in ihren expressiven und lasziven Ausdrucksformen die Magie des Exotischen und Verbotenen in sich trugen. Und niemand verkörperte diese „dunkleren“ Spielarten der Popkultur im damaligen Deutschland so nachdrücklich und provozierend wie die „Halbstarken“.

3.2 Deutschsprachiges¹⁵ und amerikanisches Kino: Zwischen Heimatkitsch und Rock'n'Roll

Das Kino gehörte zu den zentralen Sozialisationsräumen der Jugendlichen in den fünfziger Jahren. Es war einer der wenigen öffentlich-geschlossenen Räume, an denen sie sich einigermaßen ungestört von Erwachsenen-Aufsicht in Gruppen treffen konnten. In seiner Charakterstudie zu dem von ihm noch nicht als solchen benannten „Halbstarken“-Typus konstatierte Bednarik, wie in Kapitel 2 bereits angemerkt, dass es neben Straßenecken und Rummelplätzen zumeist Kinos waren, in denen sich die „auffälligen“ jungen Männer und Burschen in „Rudeln“ zusammenfanden. Gemeinsam mit Tanzen zählte der Kinobesuch zu den beliebtesten Freizeitaktivitäten unter den damaligen Jugendlichen, die als geradezu „kinowütig“ wahrgenommen wurden. Besonders amerikanische Filme weckten ihre Begeisterung: Gangsterdramen, Western und ab Mitte des Jahrzehnts auch Jugendfilme wie „The Wild One“ (USA 1953) oder „Rock around the Clock“ (USA 1956), in denen ihnen ein „neues“, jugendkulturelles Selbstverständnis schmackhaft gemacht wurde. Das „Filmereignis“ war aber nicht nur eine Jugend-Angelegenheit. Überhaupt erlebte das Kino in den fünfziger Jahren einen regelrechten (Zuschauer-)Boom. „Ausländische“ Filme und deutschsprachige Produktionen waren dabei gleichermaßen erfolgreich (vgl. Kreimeier 1989: 13ff.). Allerdings, und das ist entscheidend, unterschieden sie sich in ihren formalen und inhaltlichen Qualitäten maßgeblich voneinander.

So sehr die Filmindustrie in Deutschland und Österreich im Zuge des Wirtschaftswunders auch florierte, ästhetisch gesehen war das deutschsprachige Kino jener Jahre am Boden. Die sattsam beschworene Stunde Null nach Kriegsende 1945 fand auch im Kino nicht statt. Der Begriff „Wiederaufbau“ ist auch hier ganz buchstäblich zu verstehen. Stilistisch und thematisch knüpfte man in gewisser Weise nahtlos (wenn man den sogenannten „Trümmerfilm“ einmal beiseite lässt; zu diesem „Genre“ siehe unten) an die gängigen Spielformen der UFA-Zeit der dreißiger Jahre bzw. der Nazi-Zeit an (vgl. Göttler 1993: 171ff.). Es dominierten harmlose und naive Heimatfilme, Lustspiele und Historiendramen, die fast allesamt den regressiven, wertkonservativen Taumel der deutschen (und österreichischen)

¹⁵ Wenn hier von „deutschsprachigem Kino“ die Rede ist, dann sind damit ausschließlich Filmproduktionen aus Deutschland und Österreich gemeint. Dass dieses Kapitel das österreichische Kino mit einbezieht, obwohl es sich bei „Die Halbstarken“ um einen rein in der BRD produzierten und gedrehten Film handelt, hat zum einen damit zu tun, dass diese Arbeit von Österreich aus geschrieben wurde und zum anderen damit, dass beide Länder in ihrer Filmproduktion gerade in der Nachkriegszeit bis zum „Oberhausener Manifest“ gewissermaßen (also jener Programmklärung von 1962, in der damals junge Filmemacher wie Alexander Kluge oder Herbert Vesely „die Erneuerung des deutschen Kinos“ forderten) eine ähnliche und auch weit verzweigte Entwicklung nahmen.

Nachkriegsgesellschaft widerspiegeln und forcierten. Das Kinopublikum wollte und sollte vom harten Alltag und den sozialen Missständen abgelenkt werden. Das eiserne, wenn auch ungeschriebene Produktionsgesetz der Stunde lautete somit: Unterhaltung. Und kein geringer Teil jener Regisseure, die dieses unhinterfragt exekutierten, waren Film-Handwerker, die bereits im Nationalsozialismus aktiv waren: Veit Harlan, Alfred Braun oder z.B. auch Gustav Ucicky wurden mehr oder weniger aus Mangel an technisch-versierten Filmgestaltern kurzerhand als „nicht verantwortliche Werkzeuge des Hitler-Regimes“ rehabilitiert. Die ästhetische Kontinuität zum Filmschaffen des Dritten Reichs war also in weiten Teilen getragen von einer personellen Kontinuität – einer Kontinuität, die sich aber nicht nur auf Regisseure bezog, sondern sämtliche Ebenen der Filmproduktion umfasste (wobei freilich nicht alle davon „nationalsozialistisch gesinnt“ waren, vgl. Brandlmeier 1989: 33ff.).

Das deutschsprachige Kino der fünfziger Jahre war, so lässt sich umstandslos behaupten, mehr eines des „Alten, Behäbigen und Mutlosen“ als ein Kino des „Neuen, Unverbrauchten und Unerprobten“. Das Unterhaltungsniveau wurde von den Filmtreibenden zumeist ganz unten angesetzt und die Palette an Gestaltungsmöglichkeiten ziemlich uninspiriert eingesetzt: Die unzähligen Verwechslungskomödien folgten stets hanebüchenen Pointen und die nostalgisch-verklärten Historiendramen glänzten eher durch Üppigkeit der Kostüme als durch Reichtum an filmischen Mitteln. Egal ob „weiches Genre“ (Komödien, Liebesfilme etc.) oder „hartes Genre“ (Kriegsfilme, Kriminalfilme etc.): Schaut man sich Filme aus den fünfziger Jahren an, lässt sich durchaus der Eindruck gewinnen, dass sie, spitz formuliert, eher der Bühnen- als der Kinoinszenierung zugeneigt sind. Vor allem aber zeigen sie sich, pauschalisiert gesagt, geradezu resistent gegenüber den sozialen Lebensverhältnissen der Menschen im Nachkriegs-Deutschland (bzw. Nachkriegs-Österreich), sind bestimmt von Realitätsferne, von einem ausgeprägten Hang zum Eskapismus: Die Wirklichkeit, die sie zeigen, entspricht weniger einer „real existierenden“ als vielmehr einer „ideologischen“. Prototypisch dafür ist in besonderem Maße der „Heimatfilm“, also jene Filmgattung, die nicht zuletzt ob ihres damaligen Publikumszuspruchs und ihrer Marktdominanz als Inbegriff des deutschsprachigen Kinos der fünfziger Jahre gilt: Mit dieser Gattung wurde ein Fluchtraum geschaffen, ein Paralleluniversum, ein „Sozial-Paradies“, in dem sich die kollektiven Träume und Sehnsüchte der deutschen Nachkriegsgesellschaft audiovisuell manifestiert haben. Vor dem Hintergrund pittoresker Bergpanoramen und rustikal-moderner Hotelfassaden wird hier von einem bunten Figuren-Arsenal (durchsetzungskräftige Großbauern, heiratssüchtige Töchter, unwiderstehliche Großstadtprinzen, als

trottelig und dumm dargestellte Knechte und Hotelpagen etc.) dem Kinopublikum eine „heile Welt“ vorgespiegelt, in der „Bundes-Politik“ keine Rolle spielt, zumindest vordergründig nicht: Denn nicht erst aus heutiger Sicht unübersehbar, ist diese „heile Welt“ durchdrungen von jener Werteordnung, die in der Ära Adenauer vorherrschend war: also von patriarchalischen Hierarchien, volkstümelnder Heimatverbundenheit und bürgerlich-bäuerlicher Anständigkeit. Das Heimatfilm-Genre war ein sicheres Vehikel zur Festigung der nationalen Identität, ein willkommenes Geleit aus der gesamtgesellschaftlichen Sinnkrise der (ersten) Nachkriegsjahre. In seinem mitunter laut tönenden Aufbaupathos war sein Blick nicht selten nach vorne gerichtet in ein (technisch-)fortschrittliches, aber auch provinzielles „Etwas“. Spuren des „Gestern“, des Krieges oder gar des Nationalsozialismus gab es in ihm so gut wie keine: Vergangenheitsbewältigung war seine Sache nicht – wie überhaupt das deutschsprachige Nachkriegskino in seinem Unterhaltungstrieb eine Art Verdrängungsapparatur darstellte (vgl. Göttler 1993: 174f.). Als Metapher dafür lassen sich die in den Heimatfilmen so prominent-idyllisch ins Bild gerückten Heiden und Wiesen lesen: Die munter-grasenden Kühe und naturerlebnissüchtigen Urlauber haben auf ihnen längst die Spuren der Vergangenheit verwischt. Anders formuliert: Hier ist längst Gras über die Sache gewachsen.

Mag zwar das Bild von „Opas Kino“, als dass der deutschsprachige Nachkriegsfilm gerne apostrophiert wird, geprägt sein von einer Überzahl an wohlfeilen und affirmativ-konservativen (sowohl im Sinne eines Erzählstil als auch im Sinne einer Geisteshaltung) „Unterhaltungs“-Filmen, so hat es aber auch „anspruchsvollere“, ambitioniertere Filme hervorgebracht, Filme, welche facettenreich die atmosphärischen und physischen Qualitäten des Kinos ausloten und den Bezug zur Wirklichkeit nicht scheuen. Zunächst ist hier der „Trümmerfilm“ zu erwähnen, ein „Genre“, das in den vierziger Jahren unmittelbar nach Kriegsende im Begriff war zu entstehen und in dem Nachkriegsnot und Faschismus zum Thema wurden. Gerne wird es mit dem italienischen Neorealismus verglichen, vor allem deshalb, weil Filme wie z.B. „Die Mörder sind unter uns“ von Wolfgang Staudte (D 1946) oder Helmuth Käutners „In jenen Tagen“ (D 1947), auch aus Gründen fehlender produktionstechnischer Strukturen, weitgehend außerhalb der Filmateliers, direkt in den Kriegsrüinen (daher auch der Name „Trümmerfilm“) gedreht wurden. Allerdings, darauf machen Filmwissenschaftler wie Brandlmeier und Kreimeier mehrmals aufmerksam, hält der Trümmerfilm diesem Vergleich bei genauer Betrachtung nicht stand (siehe etwa Brandlmeier 1989: 34). Denn anders als die Filme des italienischen Neorealismus, die umweglos und reflexiv-analytisch den Auswüchsen von Faschismus und Krieg nachspüren, bettet der

„Trümmerfilm“ im Grunde die gleichen Themen in allgemein gültige, universale und somit auch austauschbare Geschichten über Macht, Manipulation und Humanität. Darüber hinaus neigt der Trümmerfilm, bei aller Realitätsnähe, die er durch die Außenaufnahmen forciert, zu einem (gewiss auch sehr) wirkungsvollen, bildästhetischen Symbolismus wie auch zu einer Dramaturgie, die ihn letztlich zu sehr an die Traditionen des expressionistischen Kinos der Weimarer Republik (Bildästhetik) und der Ufa (Dramaturgie) binden, ihn zu rückwärtsgewandt erscheinen lassen, als dass hier filmisch wirklich „Neues“ hätte keimen können. Stärker bemüht um das filmische Experiment bzw. stärker ausgerichtet auf „Internationalität“ im filmischen Ausdruck und auch nüchterner in ihrer Wirklichkeitsvermittlung waren da schon vereinzelte Filme in den fünfziger Jahren, wie etwa Bernhard Wickis unpathetisches Antikriegsdrama „Die Brücke“ (D 1958/59), Kurt Steinwendners Episodenfilm „Wienerinnen – Schrei nach Liebe“ (A 1952) oder Harald Röbbelings ähnlich motiviertes Jugenddrama „Asphalt“ (A 1951). Besonders die beiden letztgenannten sind in ihren filmischen Strategien *deutlich* an den Prinzipien des italienischen Neorealismus orientiert. Nicht nur an Originalschauplätzen gedreht, vernachlässigen sie auch nachdrücklich in sich geschlossene Erzählmuster zugunsten fragmentarischer bzw. episodenhafter Darstellungsweisen und sind nicht nur in den Nebenrollen mit Laiendarstellern besetzt. Am Beispiel dieser beiden Filme zeigt sich aber auch das Dilemma vieler der in den fünfziger Jahren entstandenen „realistischen“ Filme. Sie bemühen sich zwar um die authentische Darstellung von sozialen (Rand-)Milieus, zeigen dabei auch ein Gespür für das alltagspoetische Moment, aber ihr Blick auf die Wirklichkeit, auf bestehende Gesellschaftsgefüge bleibt, ähnlich wie beim „Trümmerfilm“, vorwiegend an der Oberfläche, durchdringt und hinterfragt sie nicht entschieden, nicht kritisch genug. Wirklichkeit ist ihnen *nur* „Material“ für ihre Geschichten, denen nicht zuletzt, das darf hier nicht unerwähnt bleiben, auch – manchmal stärker, manchmal schwächer ausgeprägt – (moralisch-)konservative Denkstrukturen eingeschrieben sind. In diesem Zusammenhang lässt sich Frieda Grafe anführen:

Als Kinostil ist Neorealismus mehr Schablone als jeder andere und die Negierung seiner Intentionen. Er war zuerst eine Haltung zum Filmen, eine neue Art von Registrieren, ein immer neu dem besonderen Augenblick sich anpassendes System direkter Teilnahme. (Zitiert nach Büttner/Dewald 1997: 402)

Aber unabhängig davon, ob diese Filme nun in ihrem „Realismus“ mehr „Stil“ als „Haltung“ sind, ihnen allen ist der Drang und das Engagement nicht abzusprechen, dem Gros an konfektionierter Film-(Meter-)Ware jener Jahre „richtiges Kino“ entgegenzusetzen zu wollen – und genau das lässt sie filmhistorisch gesehen heute auch als „Glanzpunkte“, als „Ausnahme-Filme“ erscheinen. Und zu dieser Riege an „Ausnahme-Filmen“ ist auch Ge-

org Tresslers „Die Halbstarken“ zu zählen, der nicht nur „international“, sondern gleichzeitig auch „brandaktuell“ sein wollte – und zwar sowohl in seinem Inhalt als auch in seiner Form: „Die Halbstarken“ ist der erste deutsche bzw. deutschsprachige Film, der das „Halbstarken-Phänomen“ zum Thema gemacht hat (und zwar zu einem Zeitpunkt, an dem es medial am präsentesten war) und in seinem Erzählmuster dem sogenannten „amerikanischen Rebellenkino“ gefolgt ist.

„Die Halbstarken“ nahm sich also eine Film-Gattung zum Vorbild, die damals noch (relativ) neu war und die sich nicht nur in den USA höchst erfolgreich vor allem an ein jugendliches Publikum richtete. Stets auf der Suche nach neuen Stoffen und neuen Absatzmärkten, wurde auch Hollywood in den fünfziger Jahren rasch auf die sich formierende „neue“ Jugendkultur aufmerksam und ließ daraufhin Filme produzieren, die betont jugendspezifisch-aktuelle Themen wie Rebellion, Generationenkonflikt und Rock’n’Roll (die freilich in einem engen Verhältnis zu einander stehen) aufgriffen – Filme, mit denen Hollywood selbst maßgeblich zur „jugendkulturellen Revolution“ beitrug. Verkörpert wurden diese Themen dabei vornehmlich von jugendlichen Darstellern, die so sehr mit ihren Rollen verschmolzen, dass sie gerade dadurch von den „jungen“ Kinozuschauern als einer der ihren wahrgenommen wurden. Besonders Marlon Brando und der 1955 tödlich verunfallte „erste amerikanische Film-Teenager“ James Dean waren in dieser Hinsicht die Vorreiter. In ihrer Filmstar-Inszenierung verschwammen die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit nachhaltig, sie wurden zu Identifikationsfiguren, zu „Pop-Ikonen“, deren Konterfeis bald breitflächig in Jugendmagazinen und an den Wänden von Jugendzimmern zu finden waren. Sie prägten einen neuen Typus von (Anti-)Helden im Kino: den jugendlichen Außenseiter, den (romantischen) Rebellen, der ein undefiniertes, aber widerständiges Verhältnis zur Gesellschaft pflegt. In Laslo Benedeks prototypischem Bandendrama „The Wild One“ (USA 1953), erzählt unter dem Eindruck der damals in den USA hart diskutierten „juvenile delinquency“-Thematik (siehe dazu Kapitel 5.3.), fällt eine von Marlon Brando alias „Bikerboy Johnny“ angeführte Motorrad-Gang in eine US-Kleinstadt ein, die in ihrem rowdyhaften Verhalten die „rechtschaffene“ Bevölkerung so lange terrorisiert, bis diese sich tatsächlich zur Wehr setzt. Die Gefahr, die dabei von Brandos Figur ausgeht, wirkt(e) allerdings mehr attraktiv denn bedrohlich: Mit seiner schwarzen Lederjacke, seinen hautengen Jeans, seinem T-Shirt und den Motorradstiefel wurde er geradezu zum „Role Model“ für jugendkulturell-männliches Rebellentum (dementsprechend wurden „Halbstarke“ in den fünfziger Jahren auch des Öfteren „Marlon-Brando-Typen“ genannt). Die Unbestimmtheit des zeitgenössisch-jugendlichen Aufbegehrens, die er repräsentiert, ist vor allem in einer Dialog-

zeile auf den Punkt gebracht: Auf die Frage eines Erwachsenen „What are you rebelling against?“, antwortet er: „What´ve you got?“. Deutlicher in der Begründung seiner Rebellion ist da schon James Dean in Nicholas Rays Technicolor-Parabel „Rebel without a Cause“ (USA 1955), auch wenn der Titel etwas anderes verheißt. Dieser posthum in den Kinos angelaufene Film besiegelte, gewissermaßen „endgültig“, Deans „Status als Symbol einer ganzen Generation“ (siehe Seibel 2003: 13). Mit dem für seine Darstellungsweise so charakteristischen Pendeln zwischen Aggressivität und Sensibilität, Coolness und Weinerlichkeit spielt er hier den verstörten Schüler Jimmy Stark, der gegen sein unverständiges Wohlstands-Elternhaus und insbesondere gegen den „schwachen“ Vater rebelliert: Er wirft ihm vor, sich nicht gegen die herrische Mutter durchsetzen zu können (und das offenbar auch nicht zu wollen). Für Jimmys Probleme und Nöte haben seine Eltern keine Augen, sie wissen (zunächst) nichts von den Messerstechereien am Schulgelände und dem Autorennen am Stadtrand: Jimmy ist allein in einer Welt, die er nicht versteht. Er sehnt sich nach Harmonie, Sicherheit und Führung, nach (traditionellen) Werten, die aber in der „modernen“ Gesellschaft, so scheint es, keine Gültigkeit mehr besitzen. Die Kluft zwischen „Alt“ und „Jung“, die sich hier so nachdrücklich auftut, beherrscht auch das in den New Yorker Bronx angesiedelte Highschool-Drama „The Blackboard Jungle“ (USA 1955), in dem sich Glenn Ford als engagierter, liberaler Lehrer einer autoritätsfeindlichen, aufrührerischen Jungenklasse gegenübergestellt sieht (die Schüler sind mit Messern bewaffnet und versuchen sogar, „arglose“ Lehrerinnen zu vergewaltigen). Neben der überaus schonungslosen, realistischen Milieuzeichnung kommt dem Film insofern Bedeutung zu, als mit ihm erstmals Rock´n´Roll im Kino zu hören war: Im Vorspann ertönt Bill Haleys Song „Rock around the Clock“, der im Fahrwasser des Filmerfolges wochenlang die Hitparaden beherrschte und sich in Folge „zu einer Art Marseillaise der Rock-Revolution“ entwickelte (Baacke 1999: 55). Zwar ist Rock´n´Roll nach der Titel-Sequenz kein musikalisches Thema mehr im Film, aber dennoch hat Musik in „The Blackboard Jungle“ bereits eine auffallend symbolische Bedeutung im „Kampf der Generationen“. In einer Schlüsselszene entreißen die Schüler ihrem Lehrer, der trotz aller physischen und psychischen Drangsalierungen an seinen pädagogischen Idealen konsequent festhält, dessen geliebte Jazzplatten und spielen mit ihnen so lange Frisbee, bis sie schließlich zu Bruch gehen. Bei seinem Erscheinen sorgte der Film für breite Entrüstung in der amerikanischen Öffentlichkeit: Die umstrittene Hollywood-Schauspielerin Hedda Hopper sprach davon, noch nie einen so brutalen Film gesehen zu haben, und die US-Botschafterin in Italien, Booth Luce, veranlasste, dass der Film von der Biennale in Venedig 1955 zurückgezogen wird (siehe dazu

Maase 1992: 30). Die Jugendlichen ließen sich von derartigen Reaktionen freilich nicht beirren – wie sie sich auch kaum mit den moralischen Botschaften *groß* beschäftigt haben dürften, die nicht nur diesem Film, sondern etwa auch „The Wild One“ gerade zur Vorbeugung eben solcher Kontroversen eingeflochten wurden (mehr dazu in Kapitel 5.3) – und strömten geradezu massenhaft in die Kinos: Denn trotz aller Thematisierung von Gewalt und Kriminalität wurde ihnen hier ein Lebensstil vorgespiegelt, der mehr und mehr auch ihren eigenen Alltag zu bestimmen begann. Und so waren auch in den deutschen Kinos bald „aufmüpfige Jugendliche“ nicht mehr nur in den Foyers und Kinosälen, sondern auch auf der Leinwand zu sehen.

4 Theoretische und methodische Grundlagen

4.1 Semiologie: Zeichen, Sprache, (Film-)Text

Wer sich heute mit der Welt und ihren (sozio-)kulturellen Ausformungen beschäftigt, kommt – zumindest im Kontext des westzivilisatorischen Wissenschaftsbetriebes – kaum noch an der Semiologie¹⁶ vorbei. Das heißt: an jener Wissenschaft, die sich der Erforschung der Zeichen und ihrer Bedeutungen verschrieben hat. Sie untersucht, zusammenfassend formuliert, „die Zeichensysteme und Techniken, mit denen eine Kultur Sinn und Bedeutung produziert“ (Kolesch 1997: 9). Aber nicht nur das: „Die Semiotik untersucht als Wissenschaft von den Zeichenprozessen alle Arten von Kommunikation und Informationsaustausch zwischen Menschen, zwischen nichtmenschlichen Organismen und innerhalb von Organismen. Sie umfaßt [...] zumindest teilweise die Gegenstandsbereiche der meisten Geistes- und Sozialwissenschaften sowie der Biologie und Medizin“ (zitiert nach Nöth 1985: 2). Die Semiologie ist also, das macht dieses Zitat deutlich, ein weites Feld, welches nicht von einer bestimmten wissenschaftlichen Disziplin bestellt wird. Es ist interdisziplinär angelegt und hat sich im Laufe seines Bestehens stark in Richtung Philosophie und in die mannigfaltigen Gebiete der Kulturtheorie ausgestreckt.

Grundsätzlich lassen sich zwei Hauptströmungen unterscheiden: die allgemein zeichentheoretische Semiotik auf der einen und die linguistisch-strukturalistische Ausrichtung auf der anderen Seite. Beide Strömungen stellen mehr oder weniger die methodischen bzw. theoretischen Fundamente der Semiologie respektive Semiotik als spezielle Wissenschaft dar. Die erste, die hier nur am Rande erwähnt werden soll, geht auf den amerikanischen Erkenntnistheoretiker Charles Sanders Peirce (1839–1914) zurück und schließt die „natürlichen Zeichen“ mit in das „semiotische bzw. semiologische Feld“ ein, wohingegen die zweitgenannte Strömung, welche gewissermaßen den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit bildet, auf der Theorie des Genfer Linguisten Ferdinand de Saussure (1857–1913) gründet und sich nur auf menschliche Zeichensysteme beschränkt. Saussure war es auch, der den Begriff der Semiologie für eine zur damaligen Zeit noch zu entwickelnde „Wissenschaft von den Zeichen“ prägte:

¹⁶ Ob der Name der Disziplin nun „Semiologie“ oder „Semiotik“ lauten soll, darüber ist viel diskutiert worden (siehe dazu Eco 1972: 17). Der Bezeichnung „Semiologie“ wird vorzugsweise im Kontext (strukturell-)linguistischer Zugänge (z.B. Barthes) gebraucht, „Semiotik“ wiederum gerne im Zusammenhang mit den Lehren von Peirce oder Morris. Zumeist allerdings werden beide Termini synonym gebraucht, auch wenn heute allgemein mehr von „Semiotik“ die Rede ist. Da nun diese Arbeit zu weiten Teilen auf der Theorie von Roland Barthes aufbaut, soll hier auch hauptsächlich die Bezeichnung „Semiologie“ verwendet werden.

Die Sprache ist ein System von Zeichen, die Ideen ausdrücken und insofern der Schrift, dem Taubstummalphabet, symbolischen Riten, Höflichkeitsformen, militärischen Signalen usw., vergleichbar. Nur ist sie das wichtigste dieser Systeme.

Man kann sich also vorstellen *eine Wissenschaft, welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht*; [...] werden sie Semiologie (von griechisch *semeîon*, „Zeichen“) nennen. (Saussure 1967: 19)

Auch wenn Saussure damit den Wunsch nach einer eigenen Wissenschaft der Zeichen äußerte, war er selbst nicht mit ihrer konkreten Ausbildung befasst. Saussures theoretische Überlegungen waren nahezu ausnahmslos „auf die Natur des *sprachlichen* Zeichens“ konzentriert. Er entwickelte ein Modell, das auf der Idee der bilateralen Struktur des Sprachzeichens aufbaut. Demnach besteht ein solches aus einer Einheit mit zwei Seiten: einem *Signifikant*, also dem Lautbild eines Wortes, und einem *Signifikat*, der zum lautlichen Träger des Wortes dazugehörigen Vorstellung. Beide Seiten sind ohne einander nicht zu denken. Sie sind untrennbar miteinander verbunden, so wie die Vorder- und Rückseite von einem Blatt Papier. Darüber hinaus betont er den dyadischen Charakter des Zeichens, indem er festhält: „Es (das sprachliche Zeichen) vereinigt in sich nicht einen Namen und eine Sache, sondern eine Vorstellung und ein Lautbild“ (Saussure 1967: 77). Das heißt nun, dass für ihn das Objekt, welches mittels eines sprachlichen Begriffs bezeichnet wird, nicht selbst Teil der Zeichenkonstruktion ist, sondern *nur* die mentale Abbildung desselben. Dabei ist wiederum zu präzisieren, dass für Saussure nicht nur das *Signifikat* eine mentale Größe darstellt, sondern auch der *Signifikant*. Ein *Signifikant* nämlich, so argumentiert er, „ist nicht der materielle Laut, der lediglich etwas Physikalisches ist, sondern der psychische Eindruck dieses Lauts, die Vergegenwärtigung desselben auf Grund unserer Empfindungswahrnehmungen“ (Saussure 1967: 77). Diese psychologische Interpretation der dyadischen Beschaffenheit des Zeichens will Saussure allerdings nicht im individualpsychologischen Sinne verstanden wissen, denn für ihn ist das sprachliche Zeichen seinem Wesen nach eine soziale Größe. Demnach sind *Signifikant* und *Signifikat* als kollektive Lautbilder bzw. als kollektive Vorstellungen zu werten. Aber auch wenn Saussure, verkürzt formuliert, vor allem die soziale Dimension der Sprache, die er grundsätzlich als arbiträres, somit als ein auf gesellschaftlichen (Ausdrucks-)Konventionen basierendes Zeichensystem begriffen hat, im Blick hatte, findet auch in seinem linguistischem Konzept das Individualpsychologische oder, besser, das Individuelle seinen Platz. Dies zeigt sich anhand seiner kategorischen Unterscheidung von *langue* (Sprache) und *parole* (Rede). Als *langue* bezeichnet er das übergeordnete System, in dem alle Zeichen, aus denen eine Einzelsprache besteht, enthalten sind. Dem gegenüber steht die *parole*, also die individuelle Benützung dieses

Systems. Letzterer Kategoriebegriff bezeichnet aber nicht nur die mündliche Rede, sondern schließt auch andere Formen des Sprachgebrauchs, also auch den schriftlichen, mit ein. Es sind nun genau diese beiden Begriffspaare (*Signifikat/Signifikant, langue/parole*), die für die Konstituierung der Semiologie als eigene Wissenschaft ausschlaggebend waren. Denn auch wenn Saussure sie explizit auf die Natur des sprachlichen Zeichens angewendet hat, stellte sich bald heraus, dass sie sich prinzipiell auch zur Analyse nichtsprachlicher Zeichensysteme eigneten. Roland Barthes war es, der die Semiologie dahingehend als eine Wissenschaft definierte, die sich „nicht länger mit Monemen und Phonemen, sondern mit größeren Fragmenten des Diskurses befasst. [...] Die Semiologie wäre danach dazu bestimmt, in einer Translinguistik aufzugehen, deren Themen die Mythen, die Erzählungen, die Zeitungstexte, aber auch andere kulturelle Gegenstände wären“ (zitiert nach Nörth 2000: 393). Die Multi-Funktionalität des struktural-linguistischen Modells von Saussure war denn auch eine wesentliche Grundlage dafür, den Begriff der Sprache nicht nur auf die menschliche Laut- oder Schriftsprache zu beschränken, sondern auch gegenüber anderen Zeichensystemen zu öffnen. Der Sprachbegriff wird demzufolge in der Semiologie auf so gut wie alle Phänomene bezogen, die kommunikatives Potenzial besitzen. Für den Kommunikationsprozess nach semiologischen Kriterien bedeutet dies vor allem, dass der Nachrichtenaustausch nicht zwingend einen menschlichen Sender und einen menschlichen Empfänger benötigt. Als Sender kann prinzipiell „jeder Gegenstand, jeder natürliche oder künstliche Bestandteil unserer Umwelt“ fungieren. Und zwar deshalb, weil alle Dinge dieser Welt, zumindest in der menschlichen Wahrnehmung, Bedeutung haben – selbst wenn sie für einen Empfänger unbedeutend sind: dann ist eben das Unbedeutende ihre Bedeutung, ihr Sinn. Die Dinge kommunizieren also. „Und Kommunikation heißt in diesem Fall einfach, Information über sich verbreiten, sich der Welt darstellen, eine Ansicht darbieten, die von jedem Anwesenden, vielleicht sogar stillschweigend, interpretiert wird“ (Volli 2002: 5).

Folglich liegt es am semiologischen Interpretanten, zu entscheiden, welchen Gegenständen er seine analytische Aufmerksamkeit schenkt, welche Dinge dieser Welt er auf ihre Zeichenhaftigkeit absucht und sie somit auf ihre kulturellen und gesellschaftlichen respektive gesellschaftspolitischen Implikationen hin befragt. Durch die semiologische Lupe betrachtet, erschließt sich ihm die Welt dabei als Text, als eine Textur (etymologisch ist der Text ein Gewebe, siehe dazu Barthes 2006: 68), die es in ihren Bedeutungen freizulegen, zu entflechten gilt. Der Textbegriff geht somit in der semiologischen Terminologie über das herkömmliche Verständnis des Wortes als (schrift-)sprachliche Ausdrucksform hinaus und

erweitert ihn, wie bereits oben angedeutet, um nichtsprachliche, also auch visuelle Kommunikationsphänomene. Besonders die Künste, egal ob Literatur, Malerei, Musik oder Kino, werden von der Semiologie immer wieder gerne als Textlieferanten herangezogen, weil, so die These, hinter „Glanz und Reichtum des künstlerischen Ausdrucks generative Verfahren sprachlichen Typs“ stehen (Völly 2002: 321). Anders formuliert: Künstlerische Werke eignen sich im hohen Maße dazu, um in den semiologischen Augenschein genommen zu werden, entfalten sich in ihnen doch komplexe Zeichensysteme, die in sehr vielgestaltiger, oft tiefverborgener Weise politische, religiöse, ideologische Inhalte kommunizieren. Der Begriff Werk meint unter diesem Blickwinkel allerdings nicht das „Kunstwerk“, sprich: die Schöpfung eines Autors, dessen Biografie und künstlerische Absicht den Schlüssel zur Exegese des Buches, Gemäldes oder Films bereithält, sondern eben einen Text im semiologischen Sinne, der sich für Roland Barthes folgendermaßen darstellt:

Der Text [...] ist kein ästhetisches Produkt, sondern eine signifikante Praxis; er ist nicht eine Struktur, sondern eine Strukturierung, er ist nicht ein Objekt, sondern eine Arbeit und ein Spiel; er ist nicht eine Menge geschlossener, mit einem freizulegenden Sinn versehener Zeichen, sondern ein Volumen sich verschiebender Spuren; die Instanz des Textes ist nicht die Bedeutung, sondern der Signifikant [...]; der Text geht über das frühere literarische Werk hinaus; es gib zum Beispiel einen Text des Lebens. (Zitiert nach Nöth 2000: 392)

Im Unterschied zum Werk, das sich nach hermeneutischen Regeln über einen bestimmten zu erfassenden Sinn, ein „letztgültiges“ Signifikat definiert, zeichnet sich der Text durch seine Mehrschichtigkeit aus. Damit ist aber nicht bloß gemeint, dass der Text verschiedene Bedeutungen besitzt. Unter Mehrschichtigkeit ist in diesem Fall auch die *stereografische Pluralität* der Signifikanten (siehe Barthes 2006: 68) zu verstehen, anders gesagt: das „schillernde Rauschen“ seiner einzelnen Teile, die für den Leser beim jeweiligen Leseakt unterschiedliche Wertigkeiten erfahren können. So lässt sich zum Beispiel der Film „Die Halbstarken“ einmal in Bezug auf seine kleidungsspezifischen Codes lesen, ein anderes Mal wieder mit Blick auf seine Raumkonzeption, freilich ohne dabei dem einen gegenüber dem anderen von vornherein ein mehr an Bedeutung zukommen lassen zu müssen – in der Semiologie gibt es keine Haupt- und Nebensignifikanten. Kurzum: Der Leser aktualisiert in seiner Interpretation bestimmte Zeichen gegenüber anderen. Demzufolge kommt dem Leser im „semiologischen Spiel“ eine tragende Rolle zu, denn der mitgeteilte Text selbst wird streng genommen erst im Akt des Empfangens ausgestaltet. Der Leser ist es auch, der den „endgültigen Umfang des Textes bestimmt, d.h. er legt mit seiner Lesehandlung fest, was genau der *rezipierte* Text ist. Er (der Text), so formuliert es Roland Barthes in seinem strukturalistisch-semiologischen Manifest „Vom Werk zum Text“, in welchem er den

„neuen“ Textbegriff anschaulich macht, erweist sich also „*nur in einer Arbeit, einer Produktion*. Daraus folgt, daß der ‚Text‘ nicht enden kann“ (Barthes 2006: 66). Er ist ein „System ohne Ende noch Zentrum“, dessen „konstitutive Bewegung“ nach Barthes Diktion die *Durchquerung* ist.

Der Leser schreibt also den Text in gewisser Weise fort, tritt in eine sehr nahe und dialogische Beziehung zu ihm – in eine Beziehung, die in ihrer Komplexität aber nur vage mit dem Verhältnis zwischen Leser und „Werk“ in der hermeneutischen Interpretation beispielsweise zu vergleichen ist. Das Lesen des Textes, seine Analyse ist nämlich kein streng induktiver oder streng deduktiver Vorgang, sondern, ganz im Gegenteil: das wilde (aber nicht unfokussierte) Kreuz- und Querdenken, das Lesen mit vielen, teils unangekündigten Perspektivwechseln gehört zur genuinen Methode der Semiologie. Dabei steht dem Leser seine ganz persönliche „Enzyklopädie“ zur Verfügung: sein gesamtes Wissen, seine Erfahrungen (vor allem Roland Barthes geht gerne von eigenen Erfahrungen aus) und Kenntnisse – die semiologische Analyse baut geradezu auf das freie Spiel der Assoziationskräfte. Im Grunde genommen ist jeder nur erdenkliche Bezug erlaubt, allerdings sollte der Kontext zu – aktuellen wie historischen – gesellschafts(-politischen) Diskursen nicht aus den Augen gelassen werden. Es ist die *Intertextualität*, auf der das semiologische Bezugssystem aufbaut, dass heißt, das Wissen um andere „gelesene Texte“, die das Textverstehen und die Textvertiefung entscheidend beeinflussen. Denn der Text, so die semiologische Definition, ist seinerseits aus Texten gewoben, aus ausgewiesenen Zitaten ebenso wie aus anonymen „Verweisen und Echos“, die die Kenntnisse reflektieren, aus welchen heraus der jeweilige Text erst möglich wird.

In der vorliegenden Arbeit ist es nun der Film „Die Halbstarken“ (einschließlich des Filmplakats), der als Text begriffen wird, wie auch die in den einzelnen Kapiteln verhandelten Teilaspekte (wie etwa „Stil-Codes“ oder „Generation Gab“) eigene Texte darstellen. Wie bereits im Vorwort erwähnt, baut die „Textanalyse“ dabei allerdings nicht auf explizit filmsemiotischen Diskursen auf (was freilich nicht bedeuten soll, dass nicht da oder dort konkret filmsemiotisch argumentiert wird). Weil aber die Semiologie gewissermaßen von Beginn an eine sehr enge und vor allem eine sehr komplexe Beziehung zu Film und Kino gepflegt hat (heute zählt die Filmsemiotik im Übrigen zu den zentralen Bereichen der Filmtheorie), soll hier eine grundlegende – wenn auch schon historische – Position der Filmsemiologie respektive Filmsemiotik ausschnittartig dargelegt werden. Die Filmsemiologie, so lässt sich verkürzt sagen, fußt auf der Bestrebung, die Analogien zwischen dem System der Sprache und den kodifizierten Strukturen des Films herauszuarbeiten. Anders

gesagt: Die Filmsemiologie war zunächst mit der Unternehmung befasst, eine „Grammatik des Films“ zu erstellen. Der Ansatz, Film als eine Art von Sprache zu verstehen, die nach einer bestimmten Grammatik funktioniert (die in Minimaleinheiten wie etwa Bildsegment, Bild, Einstellung, Bildfolge (Stichwort: Montage) etc. gegliedert ist) war damals gewiss nicht neu – schon in den Anfängen der Filmtheorie war in Hinblick auf die Strukturen der *Montage* von der Syntax des Films die Rede¹⁷ –, aber die Filmsemiologie hat sich nun darum bemüht, die Idee von „Film als Sprache“ durch die Anwendung von struktural-linguistischen Konzepten auf das Medium Film zu untermauern. Einer der federführenden Theoretiker war in dieser Hinsicht der Franzose Christian Metz, der in seiner „Semiologie des Films“ versucht hat, das Saussursche Modell des sprachlichen Zeichens für die Film-analyse nutzbar zu machen (siehe Metz 1972 bzw. Metz 1973). Allerdings nahm er dabei von vornherein zahlreiche Einschränkungen vor, an denen sich die fundamentalen Unterschiede zwischen Sprache und Film erkennen lassen. Ein Teil seiner These lautet etwa: Der Film (*cinéma*) ist eine Sprache im Sinne einer Saussure’schen *langage* (ein Ausdrucksmittel, das die Erzeugung von Texten (*parole*) ermöglicht), aber nicht eine Sprache im Sinne einer *langue*. Eine *langue*, wie das System einer verbalen Einzelsprache, ist nämlich ein viel stärker organisierter Kode als der Film. Eine *langue* ist ein System von Zeichen, das zur Interkommunikation bestimmt ist, während der Film als unidirektionale Kommunikation eher ein Mittel der *Expression* ist, das nach der Meinung von Metz nur teilweise Systemcharakter hat und nur wenige (spezifische) Zeichen besitzt (vgl. dazu Nöth 1985: 436). In Bezug auf die semiologische Bestimmung des filmischen Zeichens soll abschließend der Zugang von Roland Barthes exemplarisch angeführt werden, der, nebenbei bemerkt, auch zu den Gründervätern der Filmsemiologie zu rechnen ist. Für Barthes besteht das Filmzeichen, auf dem dyadischen Modell von Saussure aufbauend, aus einem filmischen Signifikanten und einem Signifikaten. Als filmische Signifikanten gelten für Barthes etwa Kulissen, Kostüme, Landschaften, Musik oder auch Gesten und Gesichter – das heißt nun, dass Barthes in dieser Hinsicht nicht vom Filmbild als Ganzem ausgeht, sondern von seinen einzelnen Teilen. Zu den spezifischen Merkmalen der filmischen Signifikanten sind unter anderem ihre Heterogenität (aufgrund ihrer sowohl visuellen als auch akustischen Eigenschaften), ihre Polyvalenz (aufgrund der vielen Bedeutungsmöglichkeiten) oder auch ihre „syntagmatische Dimension“ zu zählen. Das filmische Signifikat wiederum ist bei Barthes auf die außerfilmische Realität bezogen, die im Film aktualisiert und signalisiert wird. So-

¹⁷ Der russische Formalist Pudovkin beispielsweise hat in Bezug auf die filmischen Einzelbilder von *Wörtern* gesprochen, in Bezug auf die Kombination dieser Bilder zu Sequenzen von *Phrasen* (siehe dazu Nöth 2000: 500).

fern die Realität erst durch den Film geschaffen wird, ist sie nach Barthes jedoch nicht *signifikativ* (also ohne Signifikat), sondern *expressiv* – wie bei epischen Historiendramen z.B., die als nichtsignifikativ definiert sind (vgl. dazu Nöth 1985: 433). Wie Metz geht Barthes grundsätzlich von einer „sehr kurzen Distanz zwischen dem filmischen Signifikanten und seinem Signifikat“ aus und unterstreicht damit die starke Ikonizität (Abbildungsverhältnis) des Filmzeichens, das heißt: das Grundpotenzial des Mediums Film, welches eine außerordentliche Illusion von Realität und somit ein gesteigertes „Gefühl der Partizipation“ beim Zuschauer erzeugt.

4.2 Cultural Studies: Cultural Theory and Subculture

Die Semiologie hat im Zuge ihrer Etablierung als eigene Wissenschaft, wie bereits im vorangegangenen Kapitel kurz angedeutet, ihren Wirkungskreis auch auf andere Forschungsgebiete ausgeweitet. Vor allem die Cultural Studies blieben davon nicht unberührt. Ganz im Gegenteil: Ab den 1970ern waren sie nachdrücklich darum bemüht, sich den semiologischen Textbegriff für ihre Studien nutzbar zu machen, wie überhaupt die theoretische Basis der Semiologie (strukturalistische Linguistik) in die Methodik ihres Forschungsmodells zu inkorporieren. Damit erhielten sie ein methodisches bzw. theoretisches Rüstzeug, welches das ideologiekritische Moment ihrer kulturphänomenologischen Untersuchungen zusätzlich stärkte (siehe dazu Lutter/Reisenleitner 2002: 57f.).

Die Öffnung gegenüber der Semiologie ist auch vor dem Hintergrund zu sehen, dass die Cultural Studies selbst ein interdisziplinärer Forschungsbereich sind, der unter anderem Disziplinen wie Soziologie, Literaturwissenschaft, Filmtheorie, feministische Theorie und Anthropologie miteinander verschränkt und neu konfiguriert. Zentrales Forschungsanliegen ist dabei die Analyse von Populärkultur (respektive Popkultur, so die institutionalisierte Kurzform) im Kontext der herrschenden gesellschaftlichen Machtverhältnisse – wobei vor allem sozialstrukturelle Kategorien wie Rasse, Klasse, Schicht und Geschlecht diskursbestimmend sind. Das Analysespektrum umfasst allerdings nicht nur die Beschäftigung mit konkreten populärkulturellen Produkten (wie etwa Filme, Bücher, Comics, Kleidung, Musik oder Videos), sondern betrachtet diese auch in einem größeren Zusammenhang. Der „Moment der Konsumation“ als alltagskultureller Akt ist da etwa zu nennen, ebenso die Produktionsweisen und Entstehungsbedingungen von populärkulturellen Texten sowie deren Verbreitung durch die Massenmedien, gewissermaßen das Zentralorgan von Popkultur. Allgemeiner formuliert, lassen sich die Cultural Studies als eine Disziplin begreifen, „die beschreibt, wie das alltägliche Leben von Menschen (everyday life) durch und mit Kultur definiert wird“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 9), inwieweit sie (die Kultur) spezifische Bedeutungen produziert und die Identität von Individuen oder verschiedener sozialer Gruppen mitprägt. Der Kulturbegriff wird hier, das legt der (affirmativ ausgerichtete) Fokus auf Populärkultur im Grunde schon nahe, allerdings nicht im Sinne einer bildungsbürgerlich determinierten Auffassung von Hoch- respektive Elitekultur verstanden, sondern geradezu in Opposition dazu interpretiert: Kultur wird hier nicht auf eine ästhetisch-genormte, kunstzentrierte Kategorie beschränkt. Kultur im Kontext der Cultural Studies umfasst, der Definition von Raymond Williams folgend, „die gesamte Lebensweise einer

Gruppe“ (whole way of life; vgl. Williams 1972: 389). Im Mittelpunkt der Cultural Studies steht demnach die Frage, „wie gesellschaftliche Individuen, Gruppen und Klassen in einem spezifischen historischen Kontext das Rohmaterial ihrer sozialen und materiellen Existenz handhaben und umsetzen“ (Lindner 1981: 10). Kultur wird dabei aber nicht als unveränderlich aufgefasst, sondern als Prozess gesehen, als wandelbare Größe, die sich nicht zuletzt über die Verteilung von Macht definiert, über die Beziehungsstrukturen einzelner sozialer Gruppen zueinander. Insofern sollte genau genommen nicht von „Kultur“, sondern vielmehr von „Kulturen“ gesprochen werden. Die Frage nach der Machtverteilung wird im Diskurs der Cultural Studies vor allem anhand des Begriffs der *Hegemonie* gestellt, welcher sich für Williams erklärt als:

Die Existenz von etwas wahrhaft Totalem, das nicht nur sekundär, oder eine Sache des Überbaus ist, wie der schwache Sinn des Wortes Ideologie, sondern etwas, das durch und durch gelebt wird, das die Gesellschaft derart durchtränkt, dass es, wie Gramsci formuliert, für viele Menschen, die ihr ausgesetzt sind, schon die Grenze ihres Verständnisses darstellt. (Williams 1983: 189)

Bezogen auf das kapitalistische Gesellschaftssystem bedeutet das, dass „kapitalistische Unterdrückung die Komplizität der Unterdrückten durch moralische und intellektuelle Führerschaft zustande bringe und diese zur aktiven Unterstützung der bestehenden Machtstruktur bewege, indem es die Interessen der dominanten Klasse universalisiere. Verantwortlich für Hegemonie ist in fortgeschrittenen liberal-demokratischen, kapitalistischen Gesellschaften nicht der Staat – der ein Zwangsregime ausübt –, sondern die *Zivilgesellschaft* mit ihren Institutionen Erziehungswesen, Familie, Kirche, Massenmedien und Populärkultur“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 71). Die von der dominanten Klasse (hier: das Bürgertum) angestrebte Konsensbildung mit der unterdrückten Klasse (Arbeiterklasse), wird aber nicht nur über offensichtliche oder schleichende Ideologisierung erwirkt, sondern sie wird auch dadurch erreicht, indem sie (die dominante Klasse) kulturelle Elemente der Unterdrückten aufnimmt und in ihre eigene Kulturproduktion mit einbezieht – und sie dann „gewandelt“ der unterdrückten Kultur wieder zurückgibt.

Dementsprechend galt am Beginn der Cultural Studies die primäre Aufmerksamkeit dem Alltagsleben der Arbeiterklasse, welches vor allem unter der Prämisse erforscht wurde, inwieweit die Konsumtion und Aneignung von Populärkultur vor dem Hintergrund der wachsenden Kulturindustrie (entgegen aller Konsensualisierungsbestrebung der dominanten Klasse wohlgerichtet) identitätsstiftende Impulse im Sinne einer Schärfung des Klassenbewusstseins aussendet und in weiterer Folge die Möglichkeit von Subversion bereithält.

In diesem Forschungsschwerpunkt liegt denn auch die ausgiebige Beschäftigung mit der Jugendkultur nach 1945 begründet, einem Themenkomplex, mit dem die Cultural Studies nach wie vor stark identifiziert werden. Denn Populärkultur ist seit der rapiden Expansion der Freizeitindustrie nach dem Zweiten Weltkrieg untrennbar mit „Jugendkultur“ (der Begriff verweist freilich, ganz im Sinne der oben erwähnten Kulturdefinition, auf die lebens-kulturellen Aspekte von Jugend) verbunden, waren es doch primär Jugendliche die zu dieser Zeit die neuen Konsumangebote begierig annahmen und folglich schon bald eine der wichtigsten Zielgruppen dieses Wirtschaftszweiges bildeten. Besonders am CCCS (Center for Contemporary Cultural Studies) in Birmingham, gewissermaßen dem 1964 gegründeten „Headquarter“ der Cultural Studies, wurde in diesem Bereich weitreichende Pionierarbeit geleistet. Weitreichend insofern, als hier das Augenmerk auf einen Aspekt gerichtet wurde, der in den bisherigen Forschungen zu Jugend und Jugendkultur vor dem Hintergrund der Massengesellschaft kaum Berücksichtigung fand. Die Rede ist von dem Zusammenhang zwischen „Jugendkultur“ und „Klassenkultur“. Die Cultural Studies räumten somit in ihrem „neuen“ Analysefokus mit einem Mythos auf, wonach es sich bei Jugendkultur um eine universelle und insbesondere *klassenlose* Kategorie handelt (vgl. Clarke u.a. 1981: 48). Das heißt: Es wurde die Einschätzung relativiert, es handle sich bei Jugendkultur um eine rein generationsspezifische Erscheinung, die sich (und dieses Bild wurde von der Presse entscheidend mit gezeichnet) „einheitlich und ausnahmslos über Musik-, Stil- und Freizeitkonsum“ definiert. Es wurde also mit der vor allem durch den rasanten Aufstieg des „Teenager-Markt“ geschürten Illusion einer in sich geschlossenen Jugendkultur gebrochen und am Beispiel bestimmter proletarischer „Jugend-Gruppierungen“ deutlich gemacht, dass auch in der Aneignung und dem Erleben dieser Kultur klassenspezifische Muster zu bemerken sind – weshalb auch hier mehr von „Jugendkulturen“ gesprochen werden muss (siehe dazu Clarke u.a. 1981: 55f.).

Unter diesen Vorzeichen wurde nun das Konzept Jugendkultur anhand des Konzepts „Subkultur“ diskutiert. Diesem zufolge werden Subkulturen als Subsysteme von Stammkulturen („parent cultures“, hier: die Arbeiterklasse) betrachtet, das heißt: als „kleinere, stärker lokalisierte und differenzierte Strukturen“ innerhalb eines größeren kulturellen Gefüges. Bezogen auf die obige jugendkulturelle Differenzierung bedeutet das, dass jugendliche Subkulturen als generationsspezifische Subsysteme klassenspezifischer Stammkulturen verstanden werden sollen (vgl. Clarke u.a. 1981: 45f.). Auf der einen Seite suchen subkulturelle Jugendgruppen Distanz zu ihrer Stammkultur, die sie etwa über (Kleidungs-)Stil, Sprache oder bestimmte Gruppenriten kommunizieren, andererseits bleiben sie mit ihr ver-

bunden, in dem sie – teils bewusst, teils unbewusst – kulturelle Strukturen im Sinne von Handlungs- oder Denkmustern übernehmen und somit auch schichtspezifische Konflikte weitertragen. Jugendliche Subkulturen weisen also auch klassenkulturelle Verhaltensweisen auf, die aber in ihrer „generationspezifischen Artikulation“ der Stammkultur (bzw. den Eltern) als fremd und gegebenenfalls auch als Provokation erscheinen müssen. Kurz gesagt: „Die inneren Konflikte der Stammkultur werden auf der Ebene des Generationenkonflikts ausgetragen“ (Clarke/Jefferson 1976: 53f.).

Nach der Subkultur-Theorie sind subkulturelle Jugendgruppen aber darüber hinaus auch im Kontext des „gesamtgesellschaftlichen Beziehungsgeflechts hierarchischer Klassenkulturen“ zu betrachten. Denn jugendliche Subkulturen, und dies ist entscheidend, sind „doppelt artikuliert“: zum einen gegenüber ihrer Stammkultur und zum anderen gegenüber der dominanten Klasse, also der bürgerlichen Kultur (vgl. Clarke u.a. 1981: 47f.). Das Verhältnis zur Letzteren ist dabei ähnlich wie zur Stammkultur von Anziehung und Abgrenzung bestimmt. Jugendliche Subkulturen suchen zwar z.B. die „Konfrontation mit Institutionen und Einrichtungen“ der dominanten Kultur (Schule, Ämter, Behörden, Freizeiteinrichtungen), gleichzeitig aber sind sie stark in sie eingebunden: Bei allen Nonkonformitätsabsichten gehen Mitglieder einer Subkultur recht angepasst Tag für Tag zur Schule oder zur Arbeit, ehe sie sich in der „Freizeit“ ihrer (wahren) Identität als Mods, Skinheads oder Teddy-Boys versichern – und jugendliche Subkultur wie überhaupt „Jugendkultur“ nach 1945 meint immer auch „Freizeitkultur“: „Wer sich in einer Jugendkultur organisiert, orientiert sich gerade nicht an den durch die Schule vermittelten Bildungsgütern, sondern an Maßstäben und Materialien, die außerhalb der Schule produziert werden: Rock und Pop, Mode, Konsum, alternative Lebensformen, alles getragen und bearbeitet in erster Linie durch *Medien* als vermittelnde Instanz, gerade nicht durch Familie und/oder Schule“ (Baacke 1999: 143).

Am Konsum- respektive Freizeitverhalten der Subkulturen lässt sich denn auch das unablässige Wechselspiel von Anziehung und Anpassung zwischen jugendlicher Subkultur und dominanter Kultur am anschaulichsten beschreiben. Als Konsumenten des überreichen Unterhaltungsangebots der Massenindustrie nämlich sind sie (jugendliche Subkulturen) zweifellos ein integraler Bestandteil der kulturellen Hegemonie, gleichzeitig aber, und darin liegt das Besondere, unterwandern sie diese nachdrücklich, indem sie die konsumierten Kulturgüter aus ihrem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang reißen und ihnen neue Bedeutungen zuteilen (wie am Beispiel der Stilschöpfung noch zu zeigen ist). Subkulturen stellen also, zusammengefasst gesagt, für Jugendliche durchaus ein probates Mittel dar, um

generationsspezifische Lösungen für klassenimmanente Problem- und Konfliktlagen – die sich nicht zuletzt im hegemonialen Kontext über das Verhältnis zur dominanten Kultur definieren – zu finden. Bei Phil Cohen heißt es dazu sinnfällig:

Die latente Funktion der Subkultur besteht darin, die Widersprüche, die in der Stammkultur verborgen oder ungelöst bleiben, zum Ausdruck zu bringen und zu lösen – wenn auch in „magischer“ Weise. Der Aufstieg dieser Subkulturen, die aus dieser Stammkultur hervorgingen, lässt sich also als Reihe ebenso vieler Variationen auf ein zentrales Thema auffassen: den Widerspruch auf ideologischer Ebene zwischen dem traditionellen Puritanismus der Arbeiterklasse und der neuen Konsum-Ideologie; und den Widerspruch auf ökonomischer Ebene zwischen einem Teil der Arbeiterklasse, der zur sozial mobilen Elite gehört, und einem anderen, der zum neuen Lumpenproletariat gehört. Mods, Parkers, Crombies – sie alle stellen auf je unterschiedliche Weise einen Versuch dar, einige der zerstörten Elemente sozialer Kohäsion wiederherzustellen und mit anderen Elementen zu kombinieren, die selektiv von anderen Teilen der Klasse übernommen werden und die eine oder andere der offen stehenden Alternativen symbolisieren. (Zitiert nach Clarke u.a. 1981: 73)

Keine Frage: Jugendliche Subkulturen bieten zwar gewisse Lösungsstrategien an, eine tatsächliche Lösung muss aber von vornherein zum Scheitern verurteilt sein – einfach deshalb, weil die klassenspezifischen Probleme, insbesondere vor dem Hintergrund gesamtgesellschaftlicher Entwicklungen, zu komplex sind, als dass sie auf subkultureller Ebene (also im „Kleinen“) gelöst werden können. Aber, und das ist ein zentrales Wesensmerkmal für subkulturelle Gruppierungen, sie bieten sehr wohl eine „imaginäre Lösung“ an, eine Lösung, die auf symbolischer Ebene oder, wie Cohen es nennt, auf „magische Weise“, zumindest temporär (Jugend ist ein Durchgangsstadium), erreicht wird. Eine zentrale Rolle innerhalb dieser „imaginären Lösung“ kommt der Bedeutung von (Kleidungs-)Stil zu, das heißt: der expressiven Erscheinungsform, über die sich jugendliche Subkulturen nach innen wie auch nach außen zu erkennen geben. Stil schärft das Identitätsbewusstsein von Gruppen wie kaum ein anderes Element und prägt nachhaltig deren „Image“. Er ist das offensichtlichste Unterscheidungsmerkmal für Subkulturen, der auffälligste Abgrenzungsfaktor zum gesellschaftlichen „Common Sense“. Innerhalb der Jugendforschung nach 1945 – speziell im Kontext der Cultural Studies – hat sich die Stilfrage als Zentralschlüssel für das Verständnis von jugendlichen Subkulturen respektive von Jugendkultur erwiesen, findet sich hier doch die ganze Komplexität jugendkultureller Praktiken verdichtet wieder. Stil ist eine Form von „absichtlicher Kommunikation“, so heißt es bei Dick Hebdige, eine „sichtbare Konstruktion“, die vor allem eines will: „gelesen werden“, also aufmerksam machen (siehe dazu Hebdige 1998: 392f.). Fundament für diese Konstruktion ist die Kultur- und Freizeitindustrie. Sie liefert das Rohmaterial für subkulturelle Stilbildung. Gemeint sind mit Rohmaterial die Warenangebote, speziell aus dem Modesektor, die seit dem Siegeszug der Populärkultur in den Fünfzigern ohnehin schon zu einem Gutteil auf die

Jugend abgestimmt sind: „Die Objekte waren da, sie standen ihnen zur Verfügung, aber sie wurden von den Gruppen zur Konstruktion eigener Stile verwendet“ (Clarke u.a. 1981: 105). Subkulturelle Stilbildung basiert vorwiegend auf „aktiver Selektion“. Anders gesagt: die Subkulturen kombinieren sich ihr „Outfit“ aus dem verschlungenen Angebotsdschungel der Warenwelt selbst zusammen. Clarke nennt diesen Vorgang – auf Levi-Strauss verweisend – *Bricolage* (Bastelei). (Waren-)Objekte werden demnach nicht in ihrem ursprünglich intendierten Sinn gebraucht, sondern bewusst umfunktioniert, transformiert, wie oben bereits angedeutet, in einen neuen Bedeutungszusammenhang gestellt. Es kommt zu einer Neuordnung und Rekontextualisierung der „käuflichen Dinge“, die aber, und das ist grundlegend, für den jugendlichen Bricoleur finanziell erreichbar sein müssen (vgl. Clarke 1981: 136f.).

Subkulturelle Jugendgruppen schaffen sich also aus ihrer „unorthodoxen“ Konsumhaltung heraus ihre eigenen stilistischen Codes, ein eigenes Bedeutungssystem. Wenn die englischen Teddy-Boys den noblen Edwardianischen „Look“ für ihre Zwecke adaptieren, ihn in ihre Stil-Montage einbauen, dann ändert sich schlagartig dessen Bedeutung, verwandelt ihn in ein symbolisches Element des Widerstands und des Trotzes gegenüber bestehender Klassenunterschiede. Subkultureller Stil, darauf weisen Popkulturtheoretiker wie John Clarke und Dick Hebdige dezidiert hin, trägt ein starkes Moment der Subversion in sich. Durch ihre differenziert selektive Konsumhaltung setzen sich jugendliche Subkulturen von „orthodoxen“ Kulturformen ab, untergraben den massenindustriellen Mode-Diskurs und machen somit hegemoniale Ordnungsstrukturen transparent. Die Bedeutung des Wortes *Bricolage* weist schon darauf hin: Stil ist etwas offensichtlich künstlich Hergestelltes. Und genau in dieser Künstlichkeit ist für Hebdige der Grund zu finden, warum der Akt der *Bricolage* einem Akt der Entlarvung und Demaskierung der Hochkultur, sprich, einem Akt der Subversion gleichkommt:

Denn deren prinzipielle Art der Festlegung ist – nach Barthes – gekennzeichnet durch die Tendenz, sich als Natur zu maskieren, normalisierte Formen an die Stelle von historischen zu setzen und die Wirklichkeit der Welt in ein Bild von der Welt zu verwandeln, das sich seinerseits präsentiert, als sei es entsprechend der „offenbaren Gesetzen einer natürlichen Ordnung“ zustande gekommen. (Hebdige 1998: 394)

Stilbildung im subkulturellen Kontext bedeutet somit gesellschaftliche Denaturalisierung: Sie hält der Gesellschaft einen Spiegel vor. Stil ist aber nicht nur eine Frage der *Bricolage* im Sinne einer auffälligen Anverwandlung von (populär-)kulturellen Gütern. Er umfasst auch die „ganze Skala von Aktivitäten, Kontexten, die die Gruppenidentität formen.“ Als Kategorie im Kontext von Subkultur meint Stil somit nicht nur den „bedeutungsvollen

Glanz“ der Oberflächen, sondern, gemäß des Kulturbegriffs der Cultural Studies, überhaupt „Lebens-Stil“. Clarke verweist in diesem Zusammenhang auf das Konzept der *Homologie* (Übereinstimmung). Das heißt: In den Einzelteilen des Stil-Ensembles (Kleidung, Musik, Aktionen, Haltungen etc.) muss stets das ideologische Ganze enthalten sein, sie (die einzelnen Teile) müssen den zentralen Werten und Interessen der Gruppe entsprechen, ihnen homolog sein. Hebdige macht diesen Aspekt am Beispiel der Punks deutlich, wenn er homologe Beziehungen zwischen den Cut-Up-Klamotten, den Stachelhaaren, dem Pogotanz und dem explosiven Beat des Punk-Rocks ausmacht, die allesamt die Chaos-Romantik dieser besonders in den 70ern und 80ern international blühenden Subkultur widerspiegeln.

So sehr Stil für Subkulturen, auch das ist essenziell, identitätsstiftend nach innen wirkt, so sehr bewirkt er auch (zumeist negative) Reaktionen von außen – die dann allerdings wiederum das Zusammengehörigkeitsgefühl der Gruppe schweißen (vgl. Clarke 1981: 141f.). Stil ist eine Reibfläche, die ebenso Rivalität und Feindschaft zwischen Subkulturen forciert (Mods versus Rocker, Skinheads versus Hippies) wie sie die Öffentlichkeit auf den Plan ruft (anschauliches Beispiel: Die „Halbstarken“-Debatte). Oftmals aber sind diese negativen Reaktionen nicht von allzu langer Dauer, denn die Massenkultur, die ihrem Wesen nach immer auf der Suche nach Futter für neue Trends ist, neigt dazu, subkulturelle Stile zu absorbieren, sie für ihre Zwecke zu transformieren und ihrerseits in einen neuen Bedeutungskontext zu stellen. Damit zieht die dominante Kultur der Subkultur auf Dauer den Stachel, macht sie massentauglich, salonfähig, schwächt sie in ihrer subversiven Kraft – der „Halbstarken“-Stil etwa ist in der harmlosen Teenager-Kultur aufgegangen, die ab Ende der fünfziger Jahre das öffentliche Bild von Jugend prägte¹⁸. Damit schließt sich ein nahezu jede (jugendliche) Subkultur betreffender Kreis: der „Zyklus von Opposition zu Entschärfung, von Widerstand zu Vereinnahmung“ (Hebdige 1998: 392).

¹⁸ Der „Teenager-Markt“ präsentierte bestimmte „Halbstarken“-Stilmerkmale (Rock´n´Roll, Blue Jeans) als „modisch“ und adrett, also „befreit“ von ursprünglichen Attributen wie Aggressivität und Obszönität. Damit wurden sie auch für die „Eltern-Generation“ akzeptierbar. Anders gesagt: Die Kommerzialisierung hat sie moralisch unverdächtig gemacht (vgl. Grotum 1994: 227f.).

4.3 Schnittstelle Roland Barthes: Mythen des Alltags

Die Offenheit der Cultural Studies gegenüber der Semiologie lässt sich auch dahingehend interpretieren, dass sie sich in den semiologisch-strukturalistischen Modellen, gewiss auch in einem homologen Sinne, wieder erkannten. Denn beide wurden aus einer – größtenteils marxistisch grundierten – Idee heraus geboren, Forschung mit politischem Anspruch zu verbinden, Theorien zu entwickeln, die die Möglichkeit gesellschaftlicher Veränderung in sich tragen. Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Roland Barthes' 1957 erschienener Textsammlung „Mythen des Alltags“ zu, die nicht nur einen massiven Einfluss auf die Kulturwissenschaften ausübte (vor allem hinsichtlich des darin enthalten theoretischen Abschnitts), sondern überhaupt eine deutliche Schnittstelle zwischen Semiologie und Cultural Studies darstellt. Gegenstand dieser Texte sind nämlich populärkulturelle Phänomene, die Barthes auf ihre ideologischen Einschreibungen hin befragt und untersucht. Barthes erweist sich dabei als „waschechter“ Populärkultur-Theoretiker, der es sich, wie schon im vorigen Kapitel kurz angedeutet, zur Aufgabe gemacht hat, anhand der Analyse von massenkulturellen Gütern zu demonstrieren, wie die Bourgeoisie ihre „historische Klassenkultur“ in universelle Natur umwandelt, ihre Werte- und Moralvorstellungen in allgemein gültige Parameter, in unumstößliche Naturgesetze transformiert. Der moderne Mythos besteht für Barthes insbesondere darin,

die Kultur in Natur oder zumindest das Gesellschaftliche, das Kulturelle, das Ideologische und das Historische in ein „Natürliches“ zu verkehren: was nur ein Produkt ihrer Klasseneinteilung und ihrer moralischen, kulturellen und ästhetischen Folgen ist, wird als „selbstverständlich“ hingestellt (geäußert); die gänzlich kontingenten Grundlagen der Aussage werden unter der Auswirkung der mythischen Verkehrung zum „Gesunden Menschenverstand“, zum „Guten Recht“, zur „Norm“, zur gängigen „Meinung“, kurz zur Endoxa (dem weltlichen Bild des „Ursprungs“). (Barthes 2006: 73)¹⁹

In „Mythen des Alltags“ geht es also um die Frage, wie moderne Mythen funktionieren, welche Botschaften sich hinter den vielgestaltigen Oberflächen der sogenannten Alltags- und Massenkultur verbergen. Barthes Forschungsgebiet lässt dabei kaum Grenzen erkennen. Er untersucht Auto-Werbungen und Filme mit Charlie Chaplin oder Greta Garbo ebenso wie Einsteins Gehirn, Schaupredigten oder Pommes Frites als französische Nationalspeise. Es geht ihm aber nicht nur um die Objekte allein, sondern auch und vor allem um die Art und Weise, wie über sie in den (Massen-)Medien gesprochen und geschrieben

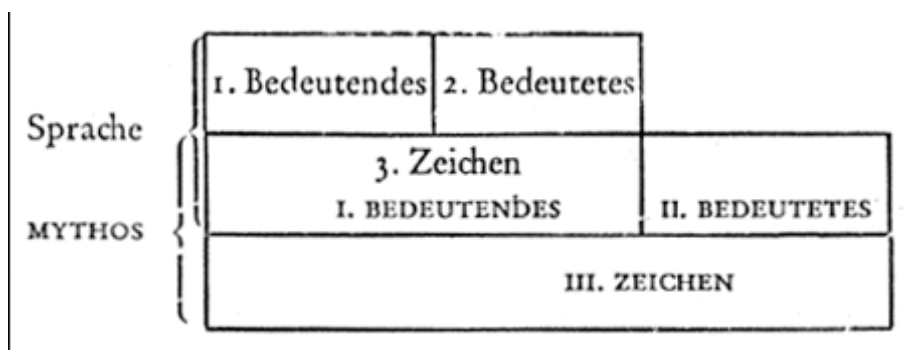
¹⁹ Zum Begriff des „Mythos heute“ heißt es am Beginn des theoretischen Teils von „Mythen des Alltags“: „Was ist ein Mythos heute? Ich gebe unverzüglich eine erste, sehr einfache Antwort, die in voller Übereinstimmung mit der Etymologie steht: der Mythos ist eine Aussage.“ (Barthes 1964: 85)

wird bzw. wie sie zum Beispiel von der Werbung dargestellt werden. Barthes versucht die Redeweisen der bürgerlichen Gesellschaft zu entschlüsseln, jene Rhetoriken und Artikulationsformen zu entlarven, mit denen sich die Bourgeoisie ihrer Rolle als dominante Kultur, als hegemoniale Führungskraft immerzu neu versichert. Demnach ist der Mythos an keine physische Präsenz, an keine konkrete Erscheinungsform gebunden. Doris Kolesch fasst es folgendermaßen zusammen:

Der Mythos ist eine bestimmte Sprache, eine Redeweise. Der moderne Mythos ist weder ein Objekt noch ein Begriff oder eine Idee, sondern ein Kommunikationssystem, eine spezifische Art und Weise des Bedeutens. Folglich wird der Mythos auch nicht durch den Inhalt oder den Gegenstand seiner Aussage definiert, sondern durch die Aussageform. Es gibt also formale Bestimmungen und Grenzen des Mythos, aber keine inhaltlichen: prinzipiell kann alles zum Mythos werden. (Kolesch 1997: 36)

Ausgehend nun von dem dringenden Bedürfnis, ein Bewusstsein für die Funktionsweisen moderner Mythen zu schaffen, schlägt Barthes in dem als „Mythos heute“ betitelten theoretischen Teil seines Buches ein semiologisches Modell vor, mit dem die mythische Verklärung systematisch aufgespürt und „zurechtgerückt“ werden soll. Entsprechend der Definierung des Mythos als Sprache, greift er dabei auf das strukturalistische Linguistik-Konzept von Saussure zurück und adaptiert es für sein mythologisches Verständnis.

Dieses Konzept wurde bereits im Semiologie-Kapitel dieser Arbeit näher vorgestellt, aber es soll hier noch einmal kurz veranschaulicht werden. Demzufolge besteht ein sprachliches Zeichen aus einem dialektischen Verhältnis zwischen einem *Signifikant* (dem Bedeutenden), also dem materiellen Lautbild eines Wortes, und einem *Signifikat* (dem Bedeuteten), also der zum materiellen bzw. lautlichen Träger des Wortes dazugehörigen Vorstellung. Im Mythos allerdings haben wir es weniger mit einer Dualität als vielmehr mit einer Trias zu tun (dem *Signifikant*, dem *Signifikat* und dem Zeichen, der assoziativen Gesamtheit der ersten beiden Termini, wie es bei Barthes heißt). Diese Trias bildet das primäre System des Mythos, auf dem ein sekundäres System aufbaut, das auch wiederum aus den Teilen *Signifikant*, *Signifikat* und Zeichen besteht. Das primäre System und das sekundäre System sind ineinander verschränkt. Sie bilden eine Gesamtheit genauso wie das Bedeutende, das Bedeutete und das Zeichen eine Gesamtheit bilden. Das erste ist ein linguistisches System, welches Barthes als Objektsprache (denotatives System) bezeichnet, das zweite ist das mythische System, welches Barthes als Metasprache (konnotatives System) bezeichnet, also der Mythos selbst, der eine eigene Sprache darstellt, die sich durch die Objektsprache hindurch mitteilt. Was im primären System Zeichen ist, ist im sekundären das Bedeutende. Folgende Grafik soll dieses Verhältnis verdeutlichen:



Der Endterminus des primären Systems wird im sekundären System zum Erstterminus. Im Mythos ist also das Zeichen des ersten Systems ein einfach Bedeutendes. Ein Beispiel: Im ersten, also im linguistischen System bedeutet eine Faust nicht mehr als eine geballte Hand (materielles Lautbild „Faust“ + dazugehörige Vorstellung von einer zusammengeballten Hand). Das sprachliche Zeichen Faust wird im sekundären System aber zur ersten Trägergröße, zu einem Bedeutenden. Zum bereits mit Sinn erfüllten Zeichen Faust (eine geballte Hand), gesellt sich ein weiteres Zeichen hinzu und somit eine neue Bedeutung: Im sekundären, also im mythischen System ist die geballte Faust ein Zeichen, das entweder Wut, Drohung, Zerstörung oder Begeisterung, Verbissenheit und Triumph oder, wenn es sich um die gehobene linke Hand handelt, Freundschaft (also den sozialistischen Gruß) bedeutet.

Die ganze Komplexität dieser Bedeutungsverschiebung, der mythischen Wirkungsweise lässt sich am besten mit einem Beispiel von Barthes selbst darstellen. Dabei handelt es sich um ein Cover des französischen Magazins „Paris-Match“ aus dem Jahre 1955. Barthes schreibt:

Ich sitze beim Friseur, und man reicht mir eine Nummer von „Paris-Match“. Auf dem Titelbild erweist ein junger Neger in französischer Uniform den militärischen Gruß, den Blick erhoben und auf eine Falte der Trikolore gerichtet. Das ist der *Sinn* des Bildes. Aber ob naiv oder nicht, ich erkenne sehr wohl, was es mir bedeuten soll: daß Frankreich ein großes Imperium ist, daß alle seine Söhne, ohne Unterschied der Hautfarbe, treu unter seiner Fahne dienen und daß es kein besseres Argument gegen die Widersacher eines angeblichen Kolonialismus gibt als den Eifer des jungen Negers, seinen angeblichen Unterdrückern zu dienen. Ich habe also ein erweitertes semiologisches System vor mir: es enthält ein Bedeutendes, das selbst schon von einem vorhergehenden System geschaffen wird (*ein farbiger Soldat erweist den französischen militärischen Gruß*), es enthält ein Bedeutetes (das hier eine absichtliche Mischung von Franzosentum und Soldatentum ist), und es enthält schließlich die *Präsenz* des Bedeuteten durch das Bedeutende hindurch. (Barthes 1964: 95)

Das Zeichen des primären Systems „*ein farbiger Soldat erweist den französischen militärischen Gruß*“ wird im sekundären System zum Bedeutenden der mythischen Bedeutung,

die hier „die französische Imperialität“ ist. Anders formuliert: Die Denotation (die Buchstäblichkeit des Bildes, ein farbiger Soldat erweist den französischen militärischen Gruß) enthält eine Konnotation, eine konnotative Bedeutung (die Botschaft, die mitschwingt), nämlich ein positiv gefärbtes Image des französischen Imperialismus – gesehen freilich im Kontext der politischen Ausrichtung des Blattes (das Bild in der „Volkstimme“ abgedruckt, würde etwas ganz anders bedeuten). Die Eigenschaft des modernen „bürgerlichen“ Mythos ist es nun, diese konnotierte Bedeutung durch das erste Zeichensystem zu objektivieren, sie als „selbstverständlich“ darzustellen. Der Mythos verschleiert gewissermaßen den politischen bzw. ideologischen Gehalt der Dinge. Sein Prinzip ist damit klar: die Umwandlung von Geschichte in Natur. Die französische Imperialität, wie sie das Cover von „Paris-Match“ vermittelt, wird ihrer historisch-kulturellen Dimension, ihrer „geschichtlichen, bedingten, somit *hergestellten* Eigenschaft“ als Kolonialismus entkleidet und zu etwas vollkommen „Natürlichem und Naturgegebenem“, zu etwas ewig Gültigem (im Sinne einer „immerwährenden Imperialität“) gewendet. „In der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft wird also der Übergang von der Wirklichkeit zur Ideologie definiert als der Übergang von einer *Antinatur* zu einer *Pseudonatur*“ (Barthes 1964: 130). Der Mythos leugnet nicht die Dinge, so Barthes weiter:

Seine Funktion besteht im Gegenteil darin, von ihnen zu sprechen. Er reinigt sie nur einfach, er macht sie unschuldig, er gründet sie als Natur und Ewigkeit, er gibt ihnen eine Klarheit, die nicht die der Erklärung ist, sondern die der Feststellung. Wenn ich die französische Imperialität feststelle, ohne sie zu erklären, so bedarf es nur eines Geringes, damit ich sie auch natürlich und selbstverständlich finde [...] Er (der Mythos, Anm. d. Autors) schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbar Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt, er begründet eine glückliche Klarheit. Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuten sie von ganz allein. (Barthes 1964: 131)

Barthes aufklärerisches Bestreben war es, den „ideologischen Missbrauch aufzuspüren“, der sich hinter dieser „Klarheit“ verbirgt, den Zynismus der mythischen Bedeutungsproduktion freizulegen, mit dem in einer bourgeoisen Gesellschaftsordnung der „Common Sense“ gebildet und zementiert wird. Man könnte formulieren, dass nicht die denotative Ebene für Barthes von vordergründigem Interesse war, sondern die konnotative. Er wollte explizit machen, was bisher oft nur implizit vorhanden war.

5 „Die Halbstarken“

5.1 Der Film: Eine Einführung

„Die Halbstarken“ war einer der größten kommerziellen Filmerfolge im Deutschland der fünfziger Jahre und gilt auch heute noch als einer der wenigen filmästhetischen Höhepunkte des deutschen Nachkriegskinos. Gestaltet von einem Team an Spielfilmdebütanten (Regie: Georg Tressler, Drehbuch: Will Tremper (und Georg Tressler), Kamera: Heinz Pehlke, Musik: Martin Böttcher), strebte der Film, wie in Kapitel 3.2 schon kurz angemerkt, nach „Internationalität“ und „Aktualität“ im filmischen (Gesamt-)Ausdruck. „Die Halbstarken“ sollte explizit zeitnahes Kino sein, mit hohem Identifikationspotenzial für die damalige (bundesdeutsche) Jugend. Als direkte Vorbilder dienten ihm dabei, auch darauf soll hier noch einmal verwiesen werden, amerikanische Rebellenfilme wie „The Wild One“ oder „Rebel without a Cause“ – eine Vorbild-Orientierung im Übrigen, hinter der Kritiker, vielleicht nicht unberechtigt, auch kommerzielles Kalkül vermuteten (siehe Jung 2003: 187f.). In seiner anvisierten Zeit- bzw. Wirklichkeitsnähe setzte der Film denn auch konsequenterweise inszenatorisch weniger auf behäbige Studiodekors als mehr auf die Wirkung von Originalschauplätzen und vertraute nachdrücklich auf das Zusammenspiel von Profischauspieler(innen)n und Laiendarsteller(innen)n. An prominentester Stelle: die frisch für den Film von den Berliner Straßen wegengagierte Karin Baal auf der einen und Jungstar Horst Buchholz auf der anderen Seite, welcher mit seiner Version des „jugendkulturellen Rebellen“ den Grundstein legte für sein Image als deutscher James Dean.

Allerdings sind diese durchaus avancierten filmischen Mittel, das sei hier gleich vorausgeschickt, gebrochen an einer „aufgepeitschten Kriminalstory“, angepasst an eine spekulative Gangsterdrama-Rhetorik, die dem Film einen kolportagehaften, reißerischen Anstrich gibt. Konkret geht es darin um den 19-jährigen, „halbstarken“ Beamten-Sohn Freddy, der von zu Hause abgehauen ist, weil er den patriarchalen Vater nicht mehr erträgt, welcher die gesamte Familie aus Verbitterung darüber tyrannisiert, Schulden abbezahlen zu müssen, nachdem er für seinen Schwager eine Bürgschaft übernommen hat, dieser aber mit seiner Firma Bankrott gegangen ist. Freddy, der mittlerweile bei seiner Freundin Sissy eingezogen ist, fristet nun seinen Alltag zwischen einem Gelegenheits-Job in einer Tankstelle und dem Kommandieren einer (klein-)kriminellen Gang. An einem Samstagvormittag, hier setzt die Handlung ein, trifft er im Hallenbad seinen um ein Jahr jüngeren, „angepassten“ Bruder Jan, den er nicht mehr gesehen hat, seit er das Elternhaus verlassen hat. Jan zeigt sich ganz angetan vom selbstbewussten Auftreten Freddys, der ihm nicht zuletzt dadurch

signalisiert, ein „gemachter Mann“ zu sein, indem er ihm eine (gestohlene) „teure Uhr“ schenkt – und zwar von jenem Typ, den er gerade mit seiner Gang auf Wasserdichte getestet hat. Nachdem er mit Freddy und Sissy einige Zeit verbracht hat, kommt er nach Hause, wo er einen Streit seiner Eltern mitverfolgen muss, der ihm einmal mehr vor Augen führt, wie sehr die finanzielle Misere das familiäre Klima vergiftet hat. Daraufhin fasst Jan den Entschluss, Freddy um jene 3000 DM zu bitten, die an Schulden noch zu zahlen sind, damit sich die häusliche Situation endlich entspannt, unter der vor allem die Mutter zu leiden hat (stets muss sie sich von ihrem Mann Vorwürfe wegen ihres „verkommenen Bruders“ anhören). Freddy willigt ein, ihm das Geld zu geben, allerdings unter der Bedingung, dass Jan ihm bei dem für die kommende Nacht geplanten Postbusüberfall begleitet, von dem er (Freddy) sich, vom Leben in der „Upper Class“ träumend, eine „fette Beute“ erwartet. Allerdings geht der Coup schief, und sie erbeuten nur wertlose Postanweisungen. Ein Umstand, der nicht nur Banden-Kumpel Günther, sondern insbesondere auch Sissy gegen Freddy aufbringt, die sich immer mehr als die treibende Kraft hinter den kriminellen Machenschaften entpuppt. In Folge beginnt sie zu intrigieren, in dem sie Jan dazu verleiten will, mit ihr in die Villa von „Signore Garezzo“ einzubrechen, dem Besitzer der frisch eröffneten Italienischen Bar „Espresso“. Ihr Versuch misslingt aber, und so macht sie sich doch mit Freddy zur Villa auf, der mit diesem „neuen Plan“ wieder Ordnung in die ins Wanken geratene Gruppenhierarchie bringen möchte. Kurz darauf bei Garezzo eingestiegen, treffen sie dort auf dessen Vater, der, herzkrank und verängstigt, in einem unbemerkten Moment die Polizei ruft. Sissy drängt Freddy, auf den „alten Garezzo“ zu schießen, als er aber „kneift“, entreißt sie ihm die Pistole und schießt selbst, zuerst auf Garezzo und dann auf Freddy (Bauchschuss). Am Ende wird Freddy von der Polizei vor den Augen seines ebenfalls herbeigeeilten Vaters abgeführt, der sich angesichts von Freddys Schicksal wieder an seine Verantwortung den Söhnen gegenüber erinnert.

„Die Halbstarken“ handelt also das Thema „Jugendkultur“, das zeigt allein schon ein Blick auf seine Handlung, vorwiegend in Bezug auf das Problem „Jugendkriminalität“ ab, entspricht damit ganz der Mehrheit der damaligen Presse, die in ihrer – (zunächst) überwiegend negativen – Auseinandersetzung mit dem „Halbstarken-Phänomen“ die Kategorien Jugendkultur und „Jugendkriminalität“ auch deutlich aufeinander bezog, und dabei nicht selten auch miteinander verwechselte. Der Film verkündet im Handlungsüberbau nicht nur weitestgehend die gleichen moralischen und pädagogischen Botschaften (von wegen: Disziplin brauchen die jungen Leute von heute! Diese Botschaften sind freilich noch genauer zu bestimmen), er präsentiert darüber hinaus seine Thematik, vor allem in Hinsicht auf

seine äußere Form, seine Kolportage-Krimi-Verpackung, in einer reißerischen, sensationalistischen Aufmachung, die stark an den Tenor der „Halbstarken“-Berichterstattung in der Boulevardpresse denken lässt. Fast könnte man meinen, die Schlagzeile einer Ausgabe des Berliner Revolverblattes „Nacht Depesche“ „Tausend Halbstarke terrorisieren Berlin“ hätte dem Drehbuchautor Will Tremper nicht nur als Ideen-Quelle für das Sujet gedient, sondern auch als „Stimmgabel“ für den Ton des Films (siehe Tremper 1996: 508f.). Dementsprechend hart fielen auch die zeitgenössischen Kritiken aus:

Der Film von den Halbstarken [...] könnte zur Geschwätzvermehrung sehr wohl auch einiges zur Klärung beitragen – wenn er wirklich ein Film von den Halbstarken wäre. Doch er ist ein Film von jugendlichen Kriminellen, von Halb- und Ganzgangstern, nicht aber von jenen Halbwüchsigen, deren schlagzeilenbeherrschende Minderheit sich zwar höchst ungebührlich aufzuführen liebt, aber nun doch nicht gleich, wie hier, aus Posträubern, Einbrechern und Mördern besteht. Der Film schießt scharf, aber vorbei. (Groll: 1956: 6)

In ähnlicher Weise urteilt auch Oskar Kalbus, wenn er schreibt: „Halbstarke sind Haltlose. So sagt man, und das stimmt wohl auch. Aber woher und warum diese Haltlosigkeit? Diese Antwort ist uns der deutsche Halbstarken-Film schuldig geblieben, weil er als Kriminalfilm von einem krassen Einzelfall nicht wekommt“ (zitiert nach Jung 2003: 189).

Demnach handelt es sich bei den „Halbstarken“, so lässt sich leicht schlussfolgern, um einen Film, der den damals gängigen öffentlichen Diskurs um Jugendkultur eher bestätigt denn hinterfragt, also nicht versucht, wie man in Anbetracht des Titel durchaus annehmen könnte, ein umfassendes, differenziertes Bild der „Halbstarken-Generation“ zu zeichnen, ihrem Wesen und ihrer Motivation auf den Grund zu gehen. Dass er aber dennoch ein bestimmtes identifikatorisches Potenzial für die Jugendlichen von damals aufweist, liegt vor allem an der (eingangs bereits angedeuteten) Wirklichkeitsnähe, um die sich der Film bei aller Kolportage und bei allem Moralin sehr wohl bemüht, an seinem erstaunlich unpräntösen „realistischen Gestus“, der im deutschen Nachkriegskino nahezu ohne Beispiel ist. Geschuldet ist dieser Umstand in erster Linie dem filmischen Geschick des in Österreich geborenen Regisseurs Georg Tresslers (1917–2007), der in seiner Inszenierung nicht nur einen bemerkenswert stilsicheren und geradezu unverkrampften Umgang mit ausdrucksstarken filmischen Codes, insbesondere mit jenen des amerikanischen Kinos, zeigt, sondern auch über ein ausgeprägtes Gespür für die ungeschminkte Darstellung sozialer Milieus verfügt. Dieses Geschick blieb denn auch den Filmkritikern von damals nicht verborgen und stimmte sie, trotz aller (jugend-)soziologischen Kurzsichtigkeit, die sie dem Film vorwarfen, letztlich doch versöhnlich:

Es ist nicht typisch, was dieser Film von der Jugend reportiert. Dass er dennoch, fast im Vorübergehen, typische Zeit-Signaturen zu setzen weiß, gibt ihm, nichtsdestoweniger, Gewicht. Zwar krankt er galoppierender Themenverfehlung, aber der Nachwuchsregisseur Georg Treßler [sic!] beherrscht sein filmisches Handwerk in einer Weise, als habe er vorher teils bei „Faust im Nacken“ und teils allerdings auch bei „Riffifi“ assistiert, in beiden Fällen aber eine Menge gelernt. (Groll 1956: 6)

Bei Karl Korn wiederum heißt es: „Man kann den Film „Die Halbstarken“ nicht abtun. Man kann es umso weniger, als endlich ein Anfang gemacht ist, als nicht nur neue Gesichter, sondern auch neue Männer im Hintergrund wirken“ (zitiert nach Jung 2003: 190). In gewisser Weise wurde Georg Tressler durch „Die Halbstarken“ als jemand betrachtet, mit dem die „Erneuerung“ des deutschen (und österreichischen) Kinos eingeleitet werden könnte. Aber Tressler, der sowohl mit deutschen als auch österreichischen Produktionsfirmen zusammenarbeitete, war kein „Erneuerer“, zumindest nicht im Sinne dessen, wie ihn die Proponenten des „Jungen Deutschen Films“ seit dem „Oberhausener Manifest“ von 1962 verkörperten. Aus heutiger, filmhistorischer Perspektive lässt sich Tressler als eine Art Schwellen-Regisseur bezeichnen, als ein Filmemacher, dessen Verständnis von Kino schon ein spürbar anderes war als jenes der „alteingesessenen Filmtreibenden“, dem aber gleichzeitig (noch) nicht der Sinn nach einer radikalen filmkünstlerischen Umwälzung stand. Georg Tressler verstand sich als ein Handwerker, der nur innerhalb der bestehenden, etablierten Produktionssysteme arbeiten konnte und wollte, der sich gerne in bewährten, unterhaltungsträchtigen Genres bewegte, dabei aber so gut wie immer darum bemüht war, ihnen neue Facetten abzugewinnen. Egal ob in seinen Jugendfilmen („Unter 18“, A 1957; „Endstation Liebe“, D 1958; „Geständnis einer Sechzehnjährigen“, A 1960), auf die er nach „Die Halbstarken“ geradezu abonniert zu sein schien, oder in Heimatdramen wie „Der Weibsteufel“ (A 1966) oder „Der Lift“ (BRD 1972), in ihnen ist eine, einmal mehr und einmal weniger elaborierte Wirklichkeitsbezüglichkeit zu bemerken, mit der sie sich vom Gros der zeitgenössischen Film- bzw. Fernsehproduktionen²⁰ deutlich unterscheiden – eine Bezüglichkeit, die aber, auch das muss hier erwähnt sein, mehr einer Wirklichkeitsbeschreibung als einer Wirklichkeitsanalyse entspricht. Tresslers Filme sind nicht sozialkritisch, aber in ihrem präzisen und ungeschönten Blick auf soziale Oberflächen wissen sie sehr wohl eine Ahnung von gesellschaftlichen Schieflagen zu vermitteln.²¹ Zu beobachten ist diese „Wirklichkeitsbezüglichkeit“ oder, wie Tressler es selbst formulierte, „Realitäts-

²⁰ Bei „Der Lift“ handelt es sich um ein Ski-Tourismus-Drama, das er fürs deutsche Fernsehen gedreht hat, einer „Produktionsstätte“ für die er ab Mitte der sechziger Jahre in Folge der „deutschen Filmkrise“ nahezu ausschließlich arbeiten musste.

²¹ Es gibt freilich auch Ausnahmen: In Filmen etwa wie der Beethoven-Biografie „The Magnificent Rebel“ (USA 1960) oder der Operettenadaption „Die lustigen Weiber von Windsor“ (A 1964) ist eine derartige Wirklichkeitsbezüglichkeit so gut wie nicht festzustellen.

versessenheit“ (siehe Eue 2000: 224) bereits in den zahlreichen Kultur- und Propagandafilmen, die er zwischen 1950 und 1954, also noch vor seiner „Kino-Karriere“, für den Marshall-Plan in Österreich herstellte. Es sind Filme, in denen sich Tressler zwar ganz in den Dienst der Sache stellt und den patriotischen Wiederaufbaugedanken forciert, aber es sich dennoch nicht nehmen lässt, eigene Wege in der Inszenierung zu gehen. So versieht er Filme wie „Traudls Neuer Gemüsegarten“ (A 1952) oder „Hansl und die 200.000 Kücken“ (A 1952), durch denen insbesondere der ländlichen Bevölkerung moderne und rationelle Arbeitsmethoden näher gebracht werden sollen, mit kleinen, improvisierten Spielhandlungen, rückt dabei seine bevorzugt eingesetzten Laiendarsteller wirkungsvoll ins Bild und zeigt einen genauen, behutsamen Blick für die Befindlichkeiten und alltäglichen Bedürfnisse seiner Protagonisten (und die unpräzise Darstellung des ländlichen Milieus ist Tressler, das soll hier nicht unerwähnt bleiben, immer wieder ein besonderes Anliegen gewesen, wie „Der Weibsteufel“, „Der Lift“ oder auch „Ein wunderbarer Sommer“ (FL/CH 1958) zeigen). Will Tremper, so weiß es die Legende, war von Tresslers Film „Ertragreicher Kartoffelanbau“ (A 1952) so angetan, dass er ihm die Regie zu „Die Halbstarcken“ antrug: „Wer über solch ein Thema einen dermaßen tollen Streifen machen kann, was wird der erst mit ‚Die Halbstarcken‘ anstellen“ (zitiert nach Eue 2000: 224).

Und so sind es vor allem Tresslers dokumentarisches, an der Improvisation geschultes Auge und sein ausgeprägtes Einfühlungsvermögen in die dargestellten Lebenswelten, von denen „Die Halbstarcken“ nachhaltig profitiert. Tressler zeigt unverhohlenen Sympathie für die Jugendlichen im Film und hält für sie immer wieder Szenen bereit, in denen sie ihr jugendliches respektive ihr neu gewonnenes jugendkulturelles Lebensgefühl ungebrochen ausleben können. Sei es ein ausgelassener Jive auf der Tanzfläche in einer Bar, das lässige Wegschnipsen einer Zigarette oder das angeberische Schlendern auf der Straße: In seiner Inszenierung unterminiert Tressler immer wieder den pädagogischen Handlungsüberbau und zeigt sich damit überaus gleichgültig gegenüber der Kriminalisierung der „Halbstarcken“ durch die Filmstory – freilich ohne dass er dabei gleich zum Apologeten der aufkeimenden Jugend- oder gar Subkultur würde. Dafür geht seine eigene Identifikation mit der „Halbstarcken-Generation“ dann doch nicht weit genug.

Diese knapp skizzierten Szenen(-Teile) sind zudem ein gutes Beispiel dafür, dass sich Tresslers Bemühen um Authentizität vorwiegend im Moment des Beiläufigen vollzieht. Seine filmische Handschrift speist sich geradezu aus dem Gespür für das (alltägliche) Detail, für „kleine“ Bewegungsabläufe an den Rändern der erzählten Geschichten. Dieses Gespür ist es denn auch, das seinen Filmen – in Wechselbeziehung zu den atmosphäri-

schen Originalschauplätzen und dem offenkundig unaufgeregten, natürlichen Schauspiel, zu dem Tressler seine Profi- und Laiendarsteller immerzu anleitet – erst zu ihrer Lebendigkeit, zu ihrer Glaubwürdigkeit und nicht zuletzt auch zu ihrer Nachhaltigkeit verhilft: „Betrachtet man rückblickend die frühen Filme von Tressler, so scheint ihre dauerhafteste Erungenschaft vor allem darin zu liegen, Nebensächlichkeiten zum Wesentlichen werden zu lassen (Huber 2003: 111).

Für „Die Halbstarken“ (wie für viele andere Filme von Tressler auch) gilt, was Roland Barthes in Bezug auf Claude Chabrols Films „Le Beau Serge“ (F 1958) als „Mikro-Realismus“ bezeichnet hat (Barthes 1996: 19f.). Verkürzt formuliert bedeutet das, dass abseits des stereotypen Plots und des konservativen Weltbilds, das er transportiert, der Film durch eine Fülle an wie beiläufig eingeflochtenen „Mikro-Erzählungen“ auffällt, in denen sich ungebremst und wertungsfrei deutsche Nachkriegsrealität vermittelt. Tressler besitzt, mit Barthes gesprochen, „die Gabe der Korrektheit“: In der Szene etwa, in der kleine Kinder an einer Wäschestange turnen, während sich im Hintergrund ein „Halbstarker“ auf den Weg zum Postbusüberfall macht, versteht er es, „die elementaren Gesten zu finden, die durch das überzeugen, was Claudel die ‚Explosion der Evidenz‘ nannte.“ Im Stil, in der Form der Oberflächen-Betrachtung sieht Barthes die Möglichkeit einer Wahrheit, in einem naiven Inhalt allerdings eine Lüge begründet. Und da nun der Inhalt, die Handlung von „Die Halbstarken“ in Hinblick auf seine bürgerlich-ideologischen und moralischen Schlussfolgerungen (siehe oben) durchaus als naiv bezeichnet werden kann, zeigt sich in Barthes Stil/Inhalt-Gegenüberstellung das Problem des Films: „Eine naive Handlung zerstört sehr rasch die Modernität der Form“, heißt es bei Barthes weiter – und Letztere ist Tressler, vor allem im Kontext der damaligen deutschen Spielfilmproduktion, keinesfalls abzusprechen, selbst wenn man meinen könnte, dass sein mitunter stark an den Inszenierungsweisen Hollywoods orientierter Erzählstil eher klassisch denn innovativ anmutet.

„Die Halbstarken“ ist also, wie bereits im Vorwort angedeutet, ein ambivalenter, ein hybrider Film. Einerseits erzählt er eine wohlfeile, moralinsaure Geschichte, die sich nachdrücklich der zeitgenössisch-gängigen Muster in der Beurteilung und Verurteilung „halbstarker Jugendlicher“ bedient, andererseits zeigt er sich auch durchwegs engagiert in einer nüchternen, „korrekten“ und nicht zuletzt bejahenden Schilderung jugendlicher respektive jugendkultureller Verhaltensweisen im Deutschland der fünfziger Jahre. Dass hinter dieser „doppelten Artikulation“ aber durchaus eine Art (ästhetisches) Programm steht, soll auf den kommenden Seiten veranschaulicht werden.

5.2 Vorzeichen: Das Filmplakat

Das Plakat zu „Die Halbstarken“ trägt bereits nahezu alle Facetten in sich, die den Film so ambivalent erscheinen lassen (siehe Abbildung 1). Im Vordergrund ist ein junger Mann (Horst Buchholz) zu sehen, der sich daran macht, in rebellischer Manier einen Stein zu schleudern. Im Hintergrund sieht man das überlebensgroße Porträt einer jungen Frau hervorragen, ihren finsternen Blick dem Betrachter zugewandt. Darüber ist der Titel „Die Halbstarken“ gedruckt. An oberster Stelle ist der Slogan *Hart ... Realistisch ... Aktuell* zu lesen. Das ist, nach Barthes, der *Sinn* des Bildes bzw. des Plakats, das primäre System im Mythos. Man weiß, wie der Film heißt. Man weiß, was man zu erwarten hat: nämlich einen harten, realistischen, für seine Zeit aktuellen Film – es geht schließlich auch, so suggeriert der Artikel im Titel, um *die* „Halbstarken“, also nicht nur um eine Gruppe von „Halbstarken“, sondern um die „Halbstarken“ im Allgemeinen (die Generalisierung hat durchaus auch einen abwertenden, einen disqualifizierenden Charakter, weil sie entindividualisiert und anonymisiert), somit um ein, nach Medienberichten zu urteilen, brisantes Thema. Man kann sich vage vorstellen, dass die Handlung um einen „halbstarken“ Jugendlichen kreist, der sich mit Gewalt gegen die Erwachsenenwelt auflehnt, und dass dabei eine junge, „katzenaugige“ Frau eine bestimmte Rolle spielt. Es ist auch gut möglich, dass sich eine ganze Stadt im Ausnahmezustand befindet, dass der Film sich mit einem „Halbstarken-Krawall“ auseinandersetzt, denn im unteren Teil des Hintergrunds sieht man Rauchschwaden von den Dächern aufsteigen sowie die Silhouette einer weiteren männlichen Figur in Aktion. Das ist die erste Bedeutungsebene des Plakats. Als erster Anhaltspunkt für die zweite Bedeutungsebene, für die mythische Dimension, kann der Schriftzug des Titels dienen. Er ist in fetzigen Lettern gehalten und verrät durch seine grafische Nuancierung die politische bzw. ideologische Haltung des Plakats und somit wahrscheinlich auch des Films gegenüber dem „Halbstarken-Phänomen“. Die erste Hälfte des Kompositums „Halbstarken“, das bedeutungsschwächende „halb“, ist in seiner Grafik nur halb so stark, nur halb so dick ausgestaltet wie „starken“. Auf visueller Ebene verweist der Titel also auf die semantische Ebene des Wortes „Halbstarken“, es wird zwischen dem sprachlichen Zeichen, das im Grunde arbiträr, also willkürlich ist, und seiner Bedeutung eine Ähnlichkeitsbeziehung hergestellt. Es kommt gewissermaßen zu einer Ikonisierung des Sprachlichen. Aber nicht nur das: Durch diese typografische Entscheidung wird intuitiv vermittelt, dass das Plakat/der Film die „neue Jugendbewegung“ nicht ernst nimmt, vielleicht sogar belächelt und diffamiert, denn auch in vielen zeitgenössischen Presseberichten wird Schindluder mit der

Hervorhebung der Morphems „halb“ getrieben, indem der Begriff „Halbstarke“, der, wie in Kapitel 2 angemerkt, bereits ein herabwürdigendes Urteil enthält, in „Halb-Schwache“ oder in „Halb-Erwachsene“ abgewandelt wird – ein weiterer Umstand, der sehr deutlich zeigt, mit welchem Hohn und mit welcher Abschätzigkeit über Jugendliche im Zusammenhang mit der „Halbstarken-Welle“ berichtet wurde (fairerweise muss man hier aber auch erwähnen, dass bald Stimmen in den Zeitungen laut wurden, die den inflationären Gebrauch des Wortes „halbstark“ beanstandeten und vor einer „Stigmatisierung der Jugendlichen durch [diesen] geschmacklosen und irreführenden Begriff“ warnten, siehe dazu auch Kapitel 2). Als ironischen Kommentar auf die von der Boulevardpresse angeführte „Halbstarken-Debatte“ lässt sich diese grafische Hervorhebung aber nicht lesen, denn dazu fehlt die ironische Untermauerung in den übrigen Teilen des Plakats. Skepsis ist also angebracht. Handelt es sich tatsächlich um einen Film, der sich, wie der über dem Titel platzierte Slogan vermittelt, dem Leben, der gegenwärtigen sozialen Wirklichkeit zuwendet, oder ist die Adjektiv-Kette *Hart ... Realistisch ... Aktuell* doch nur eine reißerisch getönte Etikette, wie man sie auf vielen Filmplakaten findet? Angesichts des Titellayouts und der darin enthaltenen abwertenden Botschaft ist es gut möglich, dass der Film seinem äußeren Erscheinungsbild nach zwar wirklichkeitsnah ist, an Originalschauplätzen gedreht wurde und ein zeitspezifisches Thema zum Inhalt hat, aber das „Halbstarken-Phänomen“ nicht in seinem Wesen erfassen will, sondern es sensationalistisch aufbauscht und dabei verkürzte moralische Schlüsse und Meinungen der zeitgenössischen Presse wiederholt – es also nicht aus kritischer Distanz betrachtet. Diese Vermutung wird durch bestimmte Auffälligkeiten des eigentlichen Plakatmotivs noch genährt. Wie bereits erwähnt, sieht man im Vordergrund einen jungen Mann, der im Begriff ist, einen Stein zu werfen. Damit wird hier ein Bild vom „Halbstarken“ vermittelt, das man aus der Presse gut kennt. Bondy zeichnet in seiner soziologischen Studie „Jugendliche stören die Ordnung“ nach eingehender Durchsicht von „Schrifttum und Presse“ ein Bild der „Halbstarken“, das sich unter anderem aus folgenden Merkmalen zusammensetzt: „Die Jugendlichen wenden sich mit Vorliebe gegen Polizeibeamte im Einsatz: sie empfangen sie mit Buh-Rufen und Johlen und verspotten sie. Später bilden sie Sprechchöre und werfen mit Steinen“ (Bondy u.a. 1957: 17). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Kaiser, der in seinem Buch „Randalierende Jugend“ detailliert ausführt: „Bei alledem schießen sie gern mit Schreckschusspistolen und lieben es, Knallkörper abzubrennen oder Stinkbomben zu werfen. Nach Bürgern, die an Fenstern oder Balkons lehnen und sich den Krach verbitten, werfen sie mit Steinen oder schießen mit Katapulten“ (Kaiser 1959: 24). Das Steinewerfen wurde von der Presse also durchaus

als typisches Charakteristikum für halbstarkes Verhalten gewertet (auch wenn das in Wirklichkeit weit nicht so schlimm war, wie in der Presse dargestellt). Das Plakat operiert hier mit einem Klischee, welches vermittelt, dass alle „Halbstarken“ (der Artikel im Titel lässt keine andere Deutung zu) mit Steinen werfen, dass alle „Halbstarken“ gewalttätig und gefährlich sind. Wenn man den Film kennt oder das Plakat nach der Sichtung des Films erneut betrachtet, wird der spekulative Anstrich, der (werbe-)strategische Missbrauch, der hier mit *den* „Halbstarken“ und somit mit den Jugendlichen ganz generell (besonders in der Anfangsphase der Berichterstattung über das „Halbstarken-Problem“ wurde der Begriff „Halbstarke“ auf so gut wie jede Ansammlung von Jugendlichen angewandt, die sich „nicht zu benehmen wusste“) offensichtlich betrieben wurde, noch bewusster, denn im Film sieht man keinen einzigen Jugendlichen einen Stein werfen, wie auch „Halbstarker“ als Begriff kein einziges Mal vorkommt. Es wird also, wie schon an anderer Stelle betont, suggeriert, dass alle „Halbstarken“ aufmüpfig sind, keine Autorität anerkennen und den Aufstand gegen Sitte und Anstand proben. Das Plakat lässt den Betrachter aber nicht im Unklaren darüber, wo die Ursachen für das Fehlverhalten der „halbstarken“ Jugend liegen. Die Schuld dafür liegt nicht, wie vielerorts postuliert, bei den Eltern, auch nicht bei der zunehmenden Amerikanisierung und auch nicht bei den Mitte der fünfziger Jahre nach wie vor tristen Wohnverhältnissen. Die Schuld liegt sehr viel näher und ist auf dem Filmplakat bildlich dargestellt, und zwar in Gestalt der jungen Frau im Hintergrund. Die wahre Schuld liegt im „Ewig-Weiblichen“ verborgen, aber nicht im „Weiblichen als Quelle des Lebens“, sondern als „Quelle des Bösen“. Der männliche Jugendliche wäre gar nicht, so lässt sich mutmaßen, kriminell, ungezogen und aufrührerisch, stünde er nicht im Banne einer *femme fatale*, die, so lehrt uns die Kulturgeschichte, ihrem Wesen nach im Grunde genommen *immer* machtgierig, gefühlskalt und verschlagen ist (siehe dazu auch Kapitel 5.8). Die Bildkomposition liefert für diese genderspezifische Lesart auch den Beweis. Die Überproportionalität ihres engelsgleichen Gesichts mit den sinistren Augen demonstriert geradezu ihre Macht, die sie hier in gewissem Sinne aus dem Hintergrund heraus ausübt. Wie ein „Weibsteufel“ schält sie sich aus den Flammen des Infernos, die auch als Schanierstelle zwischen ihr und ihm, zwischen Schuld und Unschuld fungieren. Der Jugendliche ist eher unschuldig und unmündig, insofern als er nicht mehr Kind, aber eben auch noch kein Erwachsener ist. Die Bezeichnung Jugendliche trifft in diesem Fall auf die weibliche Person im Hintergrund nicht zu, auch wenn sie das Gesicht eines Mädchens trägt. Sie verkörpert ausschließlich das „reine Böse“. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch die Blickkonstruktion im Bild entscheidend. Während er (der männliche Jugendliche) über den Bildraum hin-

aus in ein imaginäres Etwas schaut, adressiert sie (die weibliche Figur) mit ihrem Blick den Betrachter und verletzt dabei das in der bürgerlichen, patriarchalen Gesellschaft latent vorhandene weibliche Blickverbot (vgl. Kapitel 5.8). Über Blicke werden Machtpositionen verteilt. Wer den Blick hat, hat Macht und Autorität, kann Begehren und Verlangen äußern. In der bürgerlichen Gesellschaft werden diese Attribute in erster Linie dem Mann zugesprochen, dem Subjekt sozusagen, während die Frau eher Objektstatus besitzt (diese Opposition ist vor allem für die konservativen fünfziger Jahre interessant, in denen im Zuge der Normalisierung nach dem Zweiten Weltkrieg wieder eine traditionelle Rollenaufteilung zwischen Mann und Frau propagiert wurde, siehe Kapitel 3.1). Im Film, insbesondere im klassischen Hollywoodfilm, ist diese Politik des Blicks sehr gut zu beobachten. Die „gute“ Frau hat keinen Blick, schaut oft zu Boden, und wird nahezu ausnahmslos über den Point of View des Mannes in die Szene eingeführt (vgl. Kapitel 5.8). Die „schlechte Frau“, der Vamp hingegen hat sehr wohl den Point of View, also den Blick, wie hier die Schauspielerin Karin Baal. Der Verweis auf den Namen der Schauspielerin ist hier bewusst gesetzt, denn er liefert ein weiteres Indiz für das im Plakat transportierte Frauenbild (da im Plakat außer Karin Baal kein anderer weiblicher Name fett hervorgehoben ist, kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei der weiblichen Figur im Bild um die Hauptdarstellerin handelt). „Das Wort *Baal* stammt aus dem Hebräischen und bedeutet soviel wie ‚Herr‘ oder ‚Meister‘. In der Bibel wird ein früher kanaanitischer Gott Baal genannt, ein Gott der Fruchtbarkeit, der später neben dem ‚wahren Gott‘ Jahwe zum Gott der Abtrünnigen wurde. Weil die Israeliten untreu wurden und, statt ihm zu dienen, dem Gott Baal Opfer dargebracht hatten, verfiel ihr Land in Anarchie. Nach diesem Gott der Außenseiter hatte schon Bert Brecht den Titelhelden seines 1918/19 entstandenen Dramas *Baal* benannt. Sein Baal ist eine Schelmenfigur, die ‚nur sich selbst und dem Augenblick des Genusses gehört‘ und so alles um sich herum vernichtet“ (McKechneay 2003: 93). Als „Berliner Hinterhof-Göre“ und Gangsterbraut Sissy ist Karin Baal dann tatsächlich eine *femme fatale*, die einzige wirklich böse Figur im Film. Sie erscheint als luxuriös, egoistisch und kaltblütig und ist, im Gegensatz zu Bandenführer Buchholz, der sich letztlich doch als sanftmütig und reuig erweist, bereit zu töten.

Einerseits hat man es also mit einem primären System zu tun: Ein männlicher Jugendlicher schickt sich an, einen Stein zu werfen, wahrscheinlich, diese Assoziation schafft der Titel „Die Halbstarken“, aus Gründen der Radaulust, während ein alles überragendes Mädchen- gesicht mit suggestivem Blick den Betrachter anvisiert. Und andererseits hat man es mit einem sekundären, einem mythischen System zu tun, das durch das primäre System hin-

durch die Ideologie des Bildes aufrollt: Die männlichen Jugendlichen sind eigentlich gar nicht „halbstark“, also kriminell, aufmüpfig und abnorm, sondern sie sind unter dem Einfluss des Weiblichen *nur* fehlgeleitet. Das Bild nimmt ein Geschlechterverhältnis als naturgegeben an, wonach der Mann (also auch der männliche Jugendliche) im Grunde „gut“ ist und die Frau „schlecht“, blendet somit die gesellschaftliche Konstruktion dieses Verhältnisses völlig aus. Der postulierte Realismus (*Hart ... Realistisch ... Aktuell*) trifft auf einen prekären Archetypus: „Die Frau sündigt nicht, sie ist die Sünde selbst“, wie der Soziologie Friedhelm Kröll in Hinblick auf Otto Weiningers tendenziöser Geschlechterstudie „Geschlecht und Charakter“ (1903) resümierend meint.²²

²² Diese resümierende Formulierung hat Friedhelm Kröll im Rahmen eines Vortrages (gemeinsam mit Adeline Schebesch) über Otto Weininger am 24.04.2005 in Nürnberg gebraucht.

5.3 Hinweistafel und Warnsignal: Der Vorspann-Text

Dass sich „Die Halbstarken“ am Vorbild des amerikanischen Rebellen-Kinos orientiert, wird schon deutlich, bevor der „eigentliche“ Film noch überhaupt begonnen hat. Am Ende der Titelsequenz erscheint ein kurzer Text, der dem Film gewissermaßen als pädagogische Hinweistafel vorangestellt ist:

Die Mehrheit der Jugend hat mit der Erscheinung der Halbstarken nichts zu tun.

Die Minderheit aber fällt auf, und deshalb spricht man von ihr.

Dieser Film berichtet über die Taten einzelner Jugendlicher und ihres kriminellen Anführers, im Zwielicht von Erlebnisdrang und Verbrechen. Die Geschehnisse entsprechen tatsächlichen Ereignissen der jüngsten Vergangenheit und sollen eine Warnung sein für alle jungen Menschen, die in Gefahr sind, auf Abwege zu geraten.

Damit erinnert „Die Halbstarken“ frappant an „The Wild One“ oder auch an „The Blackboard Jungle“, zwei Filme, die mit ähnlich klingenden Vorspann-Texten eine ganz bestimmte Strategie verfolgten. Hollywood-Produzenten waren in den fünfziger Jahren vor das Problem gestellt, dass sie einerseits auf die sich formierende Jugendkultur reagieren mussten (einfach weil die Teenager-Generation ein zunehmend lukratives Marktsegment darstellte, siehe Kapitel 3.2), andererseits aber in der dazugehörigen Themenwahl und in der entsprechenden Inszenierung darauf zu achten hatten, nicht die moralische Öffentlichkeit zu provozieren, welche im Zuge der breit geführten *juvenile delinquency*-Debatte²³ die jugendkulturelle Entwicklung ohnehin mit Argusaugen beobachtete – und dabei „Jugendkultur“ und „Jugendkriminalität“ nicht selten als ident einstufte. So entstand eine Reihe an Jugenddramen, die durch „mixed messages“ gekennzeichnet sind (vgl. Seibel 2003: 51). Das heißt: Filme wie „The Wild One“ etwa zelebrieren spürbar das neue, jugendliche Lebensgefühl und rücken rebellisch-melancholische Helden wie Marlon Brando ins Zentrum, mit denen sich die Jugend in den fünfziger Jahren nachhaltig identifizieren konnte. Gleichzeitig aber besitzen sie einen dramaturgischen Rahmen, der sie als moralische Warnung verstehen lässt. Und Teil dieses Rahmens sind oft auch Text-Inserts im Vorspann (mitunter in reißerischem Tonfall), die gleich von Beginn an signalisieren sollen, dass der Film als

²³ „Die Jugendlichen, die in den fünfziger Jahren in den USA mit ihrem Verhalten und Aussehen für große Aufregung sorgten und als Bedrohung von Gesellschaft und Politik wahrgenommen wurden, galten in der Öffentlichkeit gemeinhin als *juvenile delinquents*“ (Kurme 2006: 111). Zur damaligen Fixierung auf das Thema der *juvenile delinquency* schreibt Alexandra Seibel, dass sie mehr auf eine nationale Stimmung, einen „konservativen backlash“ zurückzuführen war als auf eine tatsächlich sozial bedrohliche Realität (siehe Seibel 2003: 51). Somit lässt sich diese Debatte durchaus mit der nahezu zeitgleichen „Halbstarken-Debatte“ in Deutschland (und Österreich) vergleichen.

Abschreckung, als Warnsignal und nicht als Bejahung zu sehen ist. Bei Thomas Doherty heißt es dazu:

Columbia pioneered the strategy with a publicity campaign for „The Wild One“ that sought to „stress its value in the nationwide fight against juvenile delinquency.“ „This is a shocking story“, promised a brief pretitle preface. „It could never take place in most American towns – but it did in this one. It is a public challenge not to let it happen again.“ Whereupon Brando and his motorcycle gang roar forward into center screen, buzzing like hornets past the stationary camera fixing the line of sight. (Doherty 2002: 109)

Angesichts dessen nun, dass „Die Halbstarken“ im dramaturgischen Überbau einen ausgeprägten pädagogischen Impetus besitzt, in der Detailinszenierung aber ein zweifellos affirmatives Bild der jugendkulturellen Praktiken zeichnet, wird das Merkmal der „mixed message“ auch für Tresslers Film schlagend. Allerdings lässt sich im Kontext des Vorspann-Textes durchaus behaupten, dass die Platzierung eines solchen für „Die Halbstarken“ strategisch nicht so zwingend war, wie für seine amerikanischen Vorbilder. Dies ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass der politische Einfluss von moralisch-autoritativen Institutionen wie etwa der Kirche auf die deutsche Filmindustrie nicht im Geringsten mit jener Einflusskraft zu vergleichen ist, die bestimmte amerikanische Organisationen vermutlich in Hollywood hatten. Dieser „feine“ Unterschied ist es denn auch, der den Zitatcharakter des „Halbstarken-Insert-Texts“ untermauert und ihn, wenn man so will, eher als Teil einer filmästhetischen und weniger einer inhaltlichen Strategie erscheinen lässt (als Teil einer dramaturgischen Orientierung an den US-Vorbildern). Bestätigung findet diese Lesart in gewisser Weise auch dadurch, dass im Schlussbild des Films explizit „The Wild One“ zitiert wird: Als Freddy von der Polizei abgeführt wird, rauscht plötzlich, wie um noch einmal auf die Breitflächigkeit des „Halbstarken-Problems“ hinzuweisen, ein Motorradgang vorbei. Selbstverständlich ist der Text, bei aller „filmästhetischen Referenzhaftigkeit“, aber auch im Kontext der medialen Brisanz der damaligen „Halbstarken-Debatte“ zu betrachten. Er ist verfasst in jener „Zeigefinger-Diktion“, mit der sich vor allem die (wert-)konservativ-pädagogische Öffentlichkeit zum Thema geäußert hat. Mit dem Text suggeriert der Film also eine ablehnende Haltung gegenüber den „Halbstarken“ bzw. gegenüber dem „Halbstarken-Phänomen“, rückt es somit in ein eindeutig negatives Licht – auch wenn die flotte Jazznummer, die im Vorspann zu hören ist, dieses Licht schon ein wenig bricht.

Dies wird gleich im ersten Satz anhand der (Teil-)Phrase *nichts zu tun* deutlich: Sie vermittelt in Verbindung mit *Mehrheit der Jugend* nachdrücklich Abgrenzung und Distanz. Interessant in diesem Satz ist auch das auf die „Halbstarken“ bezogene Substantiv

Erscheinung, das semantisch mit dem Begriff „Vergänglichkeit“ verknüpft ist. Daraus lässt sich die Hoffnung lesen, dass die „Halbstarken-Bewegung“ eine vereinzelte und somit nur eine kurzfristige, vorübergehende Irritation der zeitgenössischen deutschen Jugend ist. In diesem Kontext ist auch die Formulierung *Die Minderheit aber fällt auf* zu sehen, die im Sinne von Aus-der-Reihe-Tanzen eine stark negative Bedeutung hat und die durch den mit „Fingerzeig“ zu assoziierenden Nachsatz *und deshalb spricht man von ihr* noch verstärkt wird (man beachte zudem die Kontrastierung Mehrheit/Minderheit). Konnotativ sind hier also die „Halbstarken“ als Minderheit²⁴ dargestellt, die auffällt, weil sie das Bild der deutschen Nachkriegsordnung massiv stört. Im nächsten Satz nimmt der Text nun konkret auf den Film Bezug. Darin heißt es, dass *dieser Film berichtet*. „Die Halbstarken“ erzählt also nicht, er „berichtet“ – womit suggeriert werden soll, dass der Gegenstand des Films nicht „reine Fiktion“ ist, sondern einen unmittelbaren Wirklichkeitsbezug hat und, so signalisiert das Verb „berichten“ weiters, mit Objektivität betrachtet wird. Ein Authentizitätssiegel in dieser Hinsicht gibt sich der Film nachdrücklich auch am Beginn des nachfolgenden Satzes mit der Formulierung *Die Geschehnisse entsprechen tatsächlichen Ereignissen der jüngsten Vergangenheit*, mit der zudem ein (gewissermaßen journalistischer) Aktualitätsanspruch angemeldet wird.

Aber noch einmal zurück zum Satz mit „berichtet“: Auffallend dabei ist, dass hier auf der einen Seite von *einzelnen Jugendlichen* die Rede ist (beachtenswert ist hier das Wort „einzelne“: Sind in diesem Text und im dazugehörigen Film also doch nicht *alle* „Halbstarken“ gemeint?) und auf der anderen Seite von *ihrem Anführer* – also von Freddy, der ja, und das ist das signifikante daran, selbst auch ein Jugendlicher ist. Noch dazu ist der Begriff *Anführer* mit dem Adjektiv *kriminell* versehen, wodurch die Unterscheidung noch deutlicher hervortritt (*kriminell* ist im Übrigen das einzig wirklich wertende Adjektiv in diesem Text, der in seinem nüchternen und trockenen Tonfall gewiss auch im Kontext didaktischer Schriften der fünfziger Jahre zu sehen ist). Folglich lässt sich daraus lesen, dass die einzelnen Jugendlichen im Grunde gar nicht „halbstark“ (und damit verbrecherisch) sind, sondern *nur* unter dem schlechten Einfluss ihres Anführers stehen. Unterstützt wird diese Lesart auch durch den Nachsatz *im Zwielicht von Erlebnisdrang und Verbrechen*, der sich sowohl auf die „einzelnen Jugendlichen“ als auch auf ihren Anführer bezieht und damit dem Adjektiv *kriminell* einen offensichtlich tautologischen Charakter gibt. In Bezug auf diesen Nachsatz sei darüber hinaus gesagt, dass sich hier die in dieser

²⁴ Rein statistisch stellten die „Halbstarken“ tatsächlich eine Minderheit unter der damaligen Jugend dar (siehe dazu Grotum 1994: 9-19).

Arbeit bereits oft zitierte Gleichsetzung von „Jugendkriminalität“ und „Jugendkultur“ schriftlich manifestiert. Das Substantiv *Zwielicht*, welches soviel wie „fließender Übergang“ bedeutet, soll nämlich deutlich zu verstehen geben, dass die Grenze zwischen *Verbrechen* und *Erlebnisdrang* eine verschwommene ist – und Erlebnisdrang kann dabei zweifellos als Synonym für jugendkulturelles Treiben gewertet werden.

In dieser Hinsicht ist auch der letzte Satz zu lesen, in dem explizit darauf hingewiesen wird, dass „Die Halbstarken“ (im Zusammenhang mit dem Text klingt der Titel noch viel anklagender) eine Warnung darstellen soll, *und zwar für alle jungen Menschen, die in Gefahr sind, auf Abwege zu geraten*. Und *Abwege* bedeutet hier, im Kontext der oben erwähnten „verschwommenen Grenze“ betrachtet, nahezu jede Form von deviantem bzw. nonkonformistischem Verhalten – sei es nun die Neigung zum kriminellen Akt oder zum jugendkulturellen Selbsterlebnis. Wohin diese Abwege letztlich führen, dies macht der Text-Vorspann sogleich auch klar: Im Bildhintergrund ist eine Mauer zu sehen, die man leicht für die eines Gefängnisses oder für die einer Besserungsanstalt halten kann.

5.4 Transistorische Räume: Orte jugendkultureller Praxis

Dass „Die Halbstarken“ aller Kolportage und Klischeehaftigkeit zum Trotz als Porträt des „neuen“ Lebensgefühls bundesdeutscher Jugendlicher der fünfziger Jahre funktioniert, liegt nicht zuletzt an seiner (zum überwiegenden Teil) so authentischen wie atmosphärischen Inszenierung jener Orte, die im Kontext von Sub- bzw. Jugendkultur konstitutive Bedeutung haben: Die Straße, das Hallenbad, das Café, die Tanzbar – öffentliche Räume, die von den Jugendlichen „ausgeborgt“ oder vielmehr „in Besitz“ genommen werden. Lawrence Grossberg bezeichnet sie als *spaces of transition* (zitiert nach Speed 1998: 27f.), als Orte des Übergangs und des Dazwischen, und zwar in zweifacher Hinsicht: Zum einen im eigentlich-räumlichen Sinne (als Orte zwischen Elternhaus und Schule oder Lehre beispielsweise) und zum anderen im konnotativen Sinne, als Zeichen für Jugend als Durchgangsstadium vom Kind zum Erwachsenen. Für Jugendliche bzw. für „Jugendgruppen“ trägt die Aneignung transistorischer Räume maßgeblich zur Identitätsschärfung bei, weil dadurch eine sowohl physische als auch kulturelle Distanz zu autoritativen Institutionen, wie eben Elternhaus, Schule oder Lehre, geschaffen wird. Anders gesagt: Die jugendliche Inanspruchnahme dieser Orte ist ein nicht unerheblicher Bestandteil jugend- bzw. subkulturellen Widerstands. Demzufolge beschreibt Norbert Grob die spezifischen Spielorte von „Die Halbstarken“ auch als:

Schauplätze des Alltags, die aber zugleich alles verheißen, was dem Alltag entgegensteht [...] Wo alles wieder möglich scheint. [...] Wo Widerspruch selbstverständlich ist – und Ordnung und Hierarchie jederzeit zu umgehen. (Grob 1989: 209)

Die Adaption von „öffentlichen Räumen“ durch Jugendliche ist selbstredend stets vor dem Hintergrund der jeweiligen historischen und soziokulturellen bzw. klassenspezifischen Gegebenheiten zu betrachten. So lässt sich in Bezug auf das „Halbstarken-Phänomen“ etwa bemerken, dass „angesichts der Beengtheit in den häuslichen Verhältnissen die Straße der einzige Ort war, an dem Heranwachsende in Gruppen zusammenkommen konnten.“ (Grotum 1994: 211). Das Verhältnis von „drinnen“ und „draußen“, welches sich darin ausdrückt, ist denn auch in „Die Halbstarken“ ein zentrales (Handlungs-)Moment. Das „Drinnen“ meint hier freilich in erster Linie das elterliche Heim von Freddy, welches von der Verbitterung des autoritären Vaters durchdrungen ist, aus dem Wirtschaftswunder als Verlierer hervorgegangen zu sein. Von Harmonie ist in dieser Familie keine Spur, im Gegenteil: Die alltäglichen Tyranneien des Vaters haben Freddy bereits aus dem Haus getrieben,

und auch der „angepasste“ Sohn Jan formuliert immer deutlicher seine Auflehnung gegenüber der väterlichen Bevormundung. Nur die Frau fügt sich der Situation, versucht aber, in ihrer Rolle als fürsorgliche Mutter, vorsichtig auf ihren Mann einzuwirken. Darüber hinaus sind auch andere Familien von dysfunktionalen, zerrütteten Verhältnissen geprägt: Sissys Familie zum Beispiel ist vaterlos. Das Mehr an familiärer Verantwortung und haushalterischen Pflichten, das ihr dabei zuteil wird, treibt auch sie mehr und mehr hinaus, weg von „zu Hause“. Der Kontrast von „drinnen“ und „draußen“ erhält nun in Tresslers schwarz-weißer, stimmungsintensiver *Mise en scène* eine deutliche ästhetische Entsprechung: Die von den Erwachsenen bestimmten Innenräume sind in fahles, depressives Licht getaucht, vornehmlich jene von Freddy's Elternhaus (besonders das in tiefe Schatten gelegte, aus untersichtiger Perspektive gefilmte Treppenhaus vermittelt eine geradezu beklemmende Atmosphäre). Zudem überwiegen starre Einstellungen und enge Bildausschnitte, in denen die Figuren statuarisch in Szene gesetzt sind. Es handelt sich hier also, so lässt sich schlussfolgern, um Orte der Unbeweglichkeit und des Stillstands, um Orte, die über die Bleischwere des Kleinbürgertums und des Patriarchats erzählen. Dagegen steht „die Welt draußen“, der urbane, öffentliche Raum – „Die Halbstarken“ spielt in Berlin –, der viel lebendiger und bewegter erscheint (und zwar nicht nur weil Außendrehn ausgedehntere Kamerabewegungen erlauben), der Vorwärtskommen und Modernität vermittelt und Alltags-Abenteuer und Freiheit verspricht, kurzum: „in dem alles wieder möglich zu sein scheint“ (Grob 1989: 209).

Schon der erste (Bild-)Schnitt im Film bringt die Dialektik von „drinnen und draußen“ konnotativ auf den Punkt: Auf das „Mauer-Bild“ mit dem Vorspann-Text folgt eine Einstellung von einem Trampolin, über das junge Männer mit einem Satz ins Schwimmbecken eines Hallenbades springen. Lässt sich die Mauer noch als eine Art moralische Scheuklappe bzw. als Zeichen moralischer Zementiertheit der damaligen Erwachsenen-Generation lesen, bedeutet der Wassersprung der Jugendlichen soviel wie der Sprung hinein mitten ins Leben, hinein in ein jugendliches Lebensgefühl. Verstärkt wird diese Lesart noch dadurch, dass das Hallenbad nachdrücklich als Ort jugendlicher Dynamik und Körperlichkeit etabliert wird. Hier findet „Jugend-Bewegung“ in ihrer sprichwörtlichsten Form statt: „Alles ist ein Rennen, Springen und Platschen“ (McKechneay 2003: 90). Überall sind Jugendliche anzutreffen, in ihrer massenhaften Präsenz „besetzen“ sie den Raum geradezu. Sie alle sind, und das ist auffallend, einheitlich gekleidet in Badehosen und Badeanzügen. Dadurch vermittelt sich eine Uniformität, die sich nicht zuletzt im Kontext der konservativ-gesellschaftlichen Konformität deuten lässt, die auch, wie bereits in Kapitel 3.1 angespro-

chen, die Jugend der fünfziger Jahre (tendenziell) umfasste. Allerdings ist hier das Bild von Uniformität/Konformität schon ein wenig an den „Codes der Moderne“ bzw. an kleinen Zeichen subkulturellen Widerstands gebrochen: „Banden-Mitglied“ Mario etwa präsentiert seinen jungen Körper bereits in einer verhältnismäßig knappen, eng anliegenden Badehose mit Leoparden-Muster. Und Freddy, der in dieser Szene bereits als „Bandenchef“, aber noch mit unauffälliger, „anständiger“ Badebekleidung eingeführt wird, schnippst lässig-provokant einen Zigarettenstummel ins Wasser. Damit zieht er sich den Unmut des Bademeisters zu, der in Folge zu einem kleinen Tumult unter den anwesenden Jugendlichen führt und schließlich in einer „prima Keilerei“ in der Herren-Garderobe gipfelt. Hierbei manifestiert sich der Generationenkonflikt, der in dieser Auseinandersetzung mitschwingt, in einem sehr einprägsamen, symbolträchtigen Bild. Freddy, der sich in der Garderobe schnell seine „brave“ Badehose ab- und seine schwarze „Halbstarken-Kluft“ (Hemd und Lederhose) übergestreift hat, ringt mit dem etwas untersetzten, weißen Arbeitsbekleidung tragenden Bademeister: Schwarz trifft auf Weiß, das Geheimnisvolle, Individuelle und Verbotene auf das Korrekte, Saubere und Saturierte (mehr zu den kleidungsstilistischen Bedeutungen des Films siehe Kapitel 5.5).

Das Kräfteressen mit der Autorität zwingt die Jugendlichen zur Flucht und führt sie direkt in den ursprünglichsten aller transitorischen Räume: auf die Straße. An einen Ort also, der in seiner metaphorischen Wirkungskraft kulturgeschichtlich eine lange Tradition hat. Nicht zuletzt im Kontext von Industrialisierung und Urbanisierung wurde die Straße zum Synonym für Freiheit, Alltag, Schnelligkeit, aber auch für Gefahr, Laster oder Chaos. Siegfried Kracauer beschrieb sie als „unaufhörlichen Strom von Möglichkeiten und nahezu ungreifbaren Bedeutungen. Hier war das ‚Leben im Fluss‘, ein Leben, das immer wieder die Formen auflöst, die es zu bilden im Begriff ist, ein Leben, in dem das Zufällige übers Planmäßige siegt und unerwartete Zwischenfälle fast die Regel sind“ (zitiert nach Grob 1989: 207). Für das Kino, das ist für diese Arbeit natürlich besonders interessant, war die Straße von Anfang an der geeignete Ort: Hier konnten (und können) Filmkameras Bewegung einfangen, ohne selbst in Bewegung geraten zu müssen. Das Drehen auf der Straße wurde im Spielfilm, vor allem seit dem italienischen Neorealismus Mitte der vierziger Jahre, zum Beleg für Wirklichkeitsnähe und Authentizität. Dieses Kriterium gilt auch für „Die Halbstarken“, bei dem die Macher ganz der Devise folgten: Hinaus auf die offene Straße (vgl. Grob 1989: 207). Sie bereitete, laut Drehbuchautor Will Tremper, auch den Boden für die erzählte Geschichte: „Junger Mann rutscht auf dem Großstadtpflaster aus und fängt sich wieder“ (vgl. Grob 1989: 207). Damit steht er in Tradition des von Siegfried Kracauer er-

fundenen Genres des Straßenfilms, bei dem es nicht selten um „ein rebellisches Individuum“ geht, „das aus seiner Wohnung und seiner Sicherheit ausbricht, seinen Leidenschaften auf die Straße folgt und sich am Ende wieder den Anforderungen des gewöhnlichen Alltags unterwirft“ (Grob 1989: 206). Dieser „Genre-Formel“ zufolge stellt die Straße auch einen verheißungsvollen Gegenraum zu den engen, (klein-)bürgerlichen Wohnzimmern dar, ist demnach ein Ort, an dem die „Gesetze der bürgerlichen Ordnung“ an Gültigkeit und Einfluss verlieren. In diesem Kontext ist freilich auch die magnetische Anziehungskraft zu betrachten, die die Straße gerade auf junge Menschen ausübt: Hier können sie, wie in der Kapiteleinleitung bereits angedeutet, ungestört vom autoritären Zugriff der Erwachsenenwelt agieren, und zwar noch viel leichter als im Hallenbad, wo man dem wachenden Auge des Bademeisters nicht so schnell entkommt wie dem des Straßenpolizisten. Die Straße wird zum Lebensraum:

zur Arena, wo das Spiel „Erwachsenwerden“ aufgeführt wird, ein sozialer Raum und eine Zeit scheinbarer Freiheit von den heimtückischeren Formen elterlicher Zensur und Kontrolle. [...] Das Trümmergrundstück und die Straße stehen allen offen. Dies eröffnet einen riesigen Spielraum von Zweideutigkeiten, von Distanz und Beziehung zwischen den Geschlechtern und Generationen. (Cohen 1979: 239)

Als Horst Buchholz alias Freddy Borchert in „Die Halbstarken“ die Straße zum ersten Mal betritt, hat er keine Schuhe an (in der Hektik der Hallenbad-Flucht hat er die falschen erwischt, weshalb er den kleinen Wölfi noch einmal zurückschickt, um die richtigen zu holen). Er ist also bloß mit Socken unterwegs, seine Trittsicherheit leidet dadurch aber nicht: Nachdem er unter kopfschüttelnder Reaktion einer Passantin seine Armbanduhr im großen Bogen weggeworfen hat (wie um seinem Bruder Jan seine materielle Unabhängigkeit zu demonstrieren), legt er seine beiden Arme um die Schultern seiner Freundin Sissy und seines Bruders Jan und schlendert mit ihnen in übertrieben-lässiger Körperhaltung und mit dem Stolz eines Großmannes den Bürgersteig entlang. Konnotativ lässt sich die Szene nun dahingehend lesen, dass ihm die Straße zu einer neuen Heimat geworden ist. Auf ihr fühlt er sich ganz wie zu Hause (ohne Schuhe läuft man ja für gewöhnlich nur in den eigenen vier Wänden rum). Hier muss er sich keiner Hausordnung, keinem überstrengen Familienoberhaupt unterordnen, hier kann er selbst „anschaffen“ und das „Recht auf Rebellion“, welches die Straße offenbart, in vollen Zügen leben. Die Straße wird also als Ort mit positiver Konnotation eingeführt, als ein Ort, der trotz seines öffentlichen Charakters ein Gefühl von Heimat und eine gewisse „Privatsphäre“ (mit den Socken auf der Straße) transportiert und an dem, das Wegwerfen der Uhr legt diese Lesart nahe, die bürgerliche Zeiteinteilung, im jugendkulturellen Kontext zumindest, vorübergehend außer Kraft gesetzt ist

(als „nebenberuflicher“ Tankwart muss sich ja auch Freddy festgesetzten Arbeitszeiten fügen).

Aber auch wenn „Die Halbstarken“ in seiner Inszenierung ein außerordentliches Gespür für „die Kraft des Asphalts“ zum Tragen kommt und auch wenn er von der Filmgeschichte immer wieder gerne als Beispiel für einen jugendkulturell durchwirkten „deutschen Straßenfilm“ herangezogen wird (siehe Grob): Die Straße als Ort jugendkultureller Praxis ist im Film kaum etabliert. Das heißt, dass es so gut wie keine einschlägige Szene gibt, in denen die Straße als Freiraum für Müßiggang, als Ort des „Sich-Treiben-Lassens“ inszeniert wird – der kurze Spaziergang von Sissy und Jan, den sie nach dem Hallenbadzwischenfall unternehmen, ist dafür *zu* zeitlos romantisch. Auch die Kultur des Eckenstehens, welche in „Berlin – Ecke Schönhauser“ (1957) etwa, dem DDR-Pendant zu „Die Halbstarken“, viel Raum beigemessen wird, ist nur angedeutet (als Freddy und Günther sich an einer Straßenkreuzung treffen) – ein Umstand, der für einen mit „Die Halbstarken“ betitelten Film, der sich noch dazu selbst über den Ort Straße definiert (siehe Tremper-Zitat oben), einigermaßen paradox erscheint, ist doch das Eckenstehen ein wesentliches Charakteristikum des „Halbstarken-Phänomens“ (siehe Bondy u.a. 1957 bzw. Kaiser 1959). Die Straße ist im Film, das lässt sich ohne weiters behaupten, eher in ihrer eigentlichen Funktion als Verbindungsraum präsent, der die Jugendlichen vom Hallenbad zur Eisdiele oder von zu Hause zur Espresso-Bar bringt. Zum eigentlichen Handlungs- bzw. Aktionsraum wird sie erst im Kontext des Verbrechens, etwa ab dem Zeitpunkt als sich Freddy und seine Gang in ein ausgebombtes Industriegebiet begeben, wo sie den Überfall vor dem eigentlichen Coup kurz durchspielen. Diese inszenatorische Entscheidung, die Straße erst im Zuge der kriminellen Tat zum dominierenden Bewegungsraum der Jugend werden zu lassen, lässt sich gewiss auch als Zeichen dafür lesen, dass der Film die Themen „Jugendkultur“ und „Jugendkriminalität“ in einem sehr engen Verhältnis verhandelt. Ist die Straße in der ersten Hälfte des Films, wie oben schon angedeutet, durchwegs positiv konnotiert (selbst der Autoklau der Gang wird hier als sympathischer Kavaliersdelikt geschildert), so ist sie in der zweiten Hälfte (ab der ersten Szene an der Stadtperipherie) mit eindeutig negativen Bedeutungen durchsetzt: Überzogen mit langen, unheilkündenden Schatten, erweitert um dunkle Ecken und klanglich untermalt durch einen spannungsreichen, Gefahr signalisierenden „Score“, wird sie als Ort des Vergehens, der Verführung und der Gier in Szene gesetzt, als ein psychologisch aufgeladener Raum, der zeigt, dass die „auffällige Jugend“ nicht nur eine Bedrohung darstellt, sondern selbst auch bedroht ist, und zwar von Untugend und Amoral: Eine Jugend ohne Aufsicht und Führung,

dieser pädagogische Schluss des Films kommt in der Inszenierung der nächtlichen Straße besonders stark zum Ausdruck, ist nachhaltig in Gefahr, auf die „schiefe Bahn“ zu geraten. Am Ende bleibt die jugendliche Rebellion nur eine „flüchtige Eskapade“, die Straße wird, ganz im Sinne von Kracauers Straßenfilm-Formel, zum Ort der Läuterung und der Domestizierung: Nach dem Scheitern der verbrecherischen Aktion erscheint Freddy mit gesenktem Kopf vor dem einsichtig gewordenen Vater. Sein reumütiger Blick fasst es zusammen: Die Straße in „Die Halbstarken“ befreit „nicht vom Mief der aufgeräumten Wohnzimmer mit ihren Sitzgarnituren, sie führt mitten hinein“ (vgl. Büttner/Dewald 1997: 324).

Bevor sich aber die Straße im Film vom Ort der Rebellion zum Ort des Verbrechens wandelt, wird noch ein anderer öffentlicher Raum mit sehr viel Verve ins Bild gerückt. Die Rede ist vom „Espresso“, der (Tanz-)Bar, einer Örtlichkeit, die, ganz allgemein formuliert, als Vorläufer von Diskothek und Club gelten kann. Hierbei handelt es sich um soziale Räume, in denen Jugendkultur nachdrücklich praktiziert wird und die den jugendlichen Selbstausdruck insofern begünstigen, als hier Stil-Codes wie Musik, Tanz und Kleidung stark verdichtet zusammengeführt sind (zu Hause in den eigenen vier Wänden zu (Rock-)Musik zu tanzen ist etwas anderes als in einer Disco). Grundsätzlich ist auch in ihnen (wie etwa im Schwimmbad) Erwachsenen-Autorität anzutreffen, aber die wirtschaftliche Abhängigkeit von der jugendlichen Klientel ist hier viel zu groß, als dass Regeln und Verbote rigoros gehandhabt werden. Es sind vielmehr die Jugendlichen selbst, die die Regeln und Strukturen an diesen Orten bestimmen, die sie mit ihren jugendkulturellen Ritualen und Gewohnheiten definieren. So ist auch „Signore Spagetti“, der italienische Besitzer des „Espresso“, auffallend devot gegenüber seiner von ihm durchaus verachtenden „halbstarken“ Kundschaft und verlässt die Szene bezeichnenderweise just in dem Moment, als die „Halbstarken“ mit einem exzessiven Tanz zu Jazz-Musik aus der Jukebox das Lokal anschaulich in ihren Besitz nehmen (zur Inszenierung der Tanz-Szene siehe 5.2.4). Ist ihnen die Straße, zumindest zu Beginn des Films, im konnotativen Sinn ein „Zuhause“ (Freddy in Socken am Bürgersteig), so ist das „Espresso“ gewissermaßen ihr Wohnzimmer.

5.5 Stilbewusstsein: Jugendkulturelle Kleidungs-Codes

Subkultureller (Kleidungs-)Stil als Ausdruck für gesellschaftliche Abgrenzung und Individualität ist in „Die Halbstarken“ deutlich präsent. Die jugendlichen Protagonisten entsprechen in ihrem „Outfit“ – bis auf ein paar Ausnahmen – ganz jener Erscheinungsform, die man gewöhnlich mit den „Halbstarken“ assoziiert. Sie sind bekleidet mit Lederjacken, Leder-/Röhrenhosen, auffallenden Hemden, spitzen (Wildleder-)Schuhen und/oder tragen Elvis-Frisuren und wissen diese auch mit entsprechend provokativ-lässiger Körperhaltung zur Schau zu tragen. – Allerdings, und darauf sei hier besonders hingewiesen, macht der Film das jugendkulturelle Stilbewusstsein nicht explizit zum Thema, zelebriert es (noch) nicht, wie es in späteren Filmen jugendkulturellen Inhalts durchaus der Fall ist (vgl. etwa die Verfilmung des Bernstein Musicals „West Side Story“, USA 1961): Weder gibt es Szenen, in denen sich beispielsweise ein „Halbstarker“ mit „coolem Minenspiel“ vor einem Spiegel seine Tolle zu recht gelt (einmal führt Mario seine neue „Kampfjacke vor, aber das passiert zu beiläufig als dass Stil wirklich zum vordergründigen Thema wird), noch enthält der Film Dialogpassagen, in denen Erwachsene ihren Unmut über das non-konformistische Erscheinungsbild der Jugendlichen kundtun.

Die Stil-Oberflächen der „Halbstarken-Kultur“ sind also im Film eher, gemäß seinem Sujet, als Grundbedingung präsent, bilden gewissermaßen seinen narrativen Boden. Auffallend dabei ist, dass die Jugendlichen zwar entsprechend des kriminalistischen Inhalts des Films als „halbstarke“ Bande gezeigt werden, aber der Film dies nicht in einer Weise betont, dass die „Halbstarken-Kluft“ zur Banden-Kleidung erhoben wird. Das heißt: Anders als etwa Marlon Brandos Gang in „The Wild One“ oder die Motorradgang, welche am Ende von „Die Halbstarken“ metaphorisch ins Bild kommt, sind Freddy und seine Jungs nicht „einheitlich“, also beispielsweise in Motorradlederjacken und Jeans gekleidet, sondern treten in ihren „Outfits“ durchaus variantenreich auf: Günther etwa trägt ein Hemd mit grellem Muster und darüber einen Streifenpullover mit V-Ausschnitt, Willi wiederum Lederjacke und Elvis-Tolle, und Kutte ist den ganzen Film hindurch überhaupt nur in seinem Arbeitsgewand zu sehen – wenn auch akzentuiert durch nach außen geschlagenen Hemdskragen und einer weit nach hinten geschobenen Schirmmütze (der frühe „Halbstarken“-Typus lässt grüßen). Der Film transportiert somit nicht, das lässt sich gewiss behaupten, den Mythos von der „Halbstarken-Bewegung“ als eine Jugendkultur mit einem bereits streng in sich geschlossenen Erscheinungsbild. Er überstrapaziert auch nicht die damals geläufige Vorstellung von der „Halbstarken“-Kleidung als Uniform, sondern zeigt sie (die

„Halbstarken-Bewegung“), wenn auch verdichtet auf ein paar wenige „Halbstarke“ (im Film sind es ja nur eine Handvoll), den tatsächlichen Verhältnissen der Zeit entsprechend, in ihrer kleidungsspezifischen Heterogenität. Wie bereits in Kapitel 2 angeführt, ist diese Heterogenität insbesondere auch vor dem ökonomischen Hintergrund zu sehen, dass viele Jugendliche damals noch nicht die Finanz-Ressourcen besaßen, um sich eine „vollständige Halbstarken-Montur“ leisten zu können.

In Bezug auf Stil ist es natürlich Horst Buchholz alias Freddy Borchert, der im Mittelpunkt des Films steht. Er ist die Stil-Ikone, die noch heute gerne zitiert wird, wenn es um das „äußere Bild“ des „Halbstarken“ im deutschsprachigen Raum der fünfziger Jahre geht. Dabei ist er in seinem „Outfit“ bereits selbst ein Zitat, die stilistische Amalgamierung zweier amerikanischer *Rebel Heroes*, die unmittelbar Pate standen für seine Figur: Seine Lederhose verweist auf Marlon Brando in „The Wild One“ (auch wenn der im Film keine Lederhose, sondern eine Lederjacke trägt: Wichtig ist das Leder als Material des Rebellischen), und seine kurze, braune (Spekulation! Der Film ist schwarz-weiß) Kordjacke lässt an James Deans College-Jacke aus „Rebel without a Cause“ denken. Von ihnen hat er auch, so scheint es, das Ambivalente seines Charakters, das Schwanken zwischen Aggressivität und Melancholie, auch wenn dies bei Freddy schon etwas „abgeschmackt“ und nicht so tief empfunden, so existentialistisch wirkt. Dennoch: Auch Freddy ist ein romantischer Held, einer, der in seinen schwarzen Lederhosen und in seinem schwarzen Hemd (häufig ist er ja ohne Kordjacke zu sehen) wie der „schwarze Ritter“ des jugendkulturellen Aufbegehrens erscheint. In seiner „stilistischen Individualität“, in seiner „Modernität“ steht er in direkter Opposition zu seinem Vater, der mit seinem zerknitterten Sakko, dem schütterten Haar und seinem strengen, aber müde-hilflosen Blick die Zeichen des Veralteten und des Kraftlosen nach außen trägt. Am Beispiel von Freddy und seinem Vater kommt sehr klar jene These der Subkultur-Forschung zum Ausdruck, nach welcher Stil als nachdrücklicher Versuch zu werten ist, schichtenspezifische Probleme auf der Grundlage generationsspezifischer, historischer Erfahrungen in symbolisch-expressiver Weise zu lösen (siehe dazu Kapitel 4.2). Freddy sucht den Befreiungsschlag von der „großen Depression“ zu Hause, von der kleinbürgerlichen Enge und der ökonomischen Immobilität, der finanziellen Impotenz seines Vaters, und findet ein Ventil dafür (neben den kriminellen Machenschaften, mit denen er zum „großen Geld“ kommen und damit die „Schranken seiner sozialen Schicht“ überwinden will) auch im stilistischen Gebaren der „Halbstarken“. Aber die Distanzierung vom „Herkunfts-Milieu“, die er darin sucht, bleibt *eben nur*, ganz im Sinne der subkulturellen „Stil“-Theorie, eine symbolisch-expressive, eine imaginäre. Denn mit seinem Vater (und

somit auch mit seinem „Milieu“) verbindet ihn mehr, als ihm wahrscheinlich lieb ist. Nicht nur ähnelt er dem polternden Hausherrn im ruppigen Kommandoton („Genau wie Vater“, sagt auch sein „angepasster“ Bruder Jan) und überhaupt im autoritären Verhalten, er vertritt im Grunde auch dieselben (klein-)bürgerlichen Werte und Lebensideale (beispielsweise will auch er einmal „in Familie machen“): Seine Rebellion ist eine auf Zeit.

Stil, das sei hier einmal mehr gesagt, ist das wohl wichtigste identitätsstiftende Merkmal für jugendliche Subkulturen, er prägt ihr Selbstverständnis ebenso wie er ihre Wahrnehmung von außen bestimmt. Stil objektiviert das Selbstbild einer subkulturellen Gruppe (siehe Clarke 1979: 141). Wer Mitglied einer solchen sein bzw. werden will, muss über entsprechende Stilformen verfügen und sie auch in einem bestimmten Bewusstsein zur Anwendung bringen können. Kurz gesagt: Ob jemand „dazu“ oder „nicht dazu“ gehört, hängt stark von seinem Erscheinungsbild, seinem „Outfit“ ab. Im Film gibt es eine prominente Szene, die diesen Umstand anschaulich exemplifiziert. Schlüsselfigur in diesem Zusammenhang ist der kleine Wölfi, der zwar noch zu jung ist, um in die Altersklasse der „Halbstarken“ zu fallen, aber, im Drehbuch²⁵ als „das Baby der Bande“ charakterisiert, einem „Halbstarken“ entsprechend mit „moderner Schlaghose“ und kariertem Hemd ausgestattet ist (seine Figur ist die vielleicht am stärksten konstruierte im Film – welcher „Knabe“ konnte sich damals schon eigene Kleidung leisten bzw. welcher Erziehungsbeauftragte hätte damals einem „Kind“ die breitflächig verpönte „Halbstarken-Montur“ gekauft?). In der besagten Szene nun präsentiert Wölfi, der sich bis zu dieser Stelle im Film in voller Bewunderung für Freddys selbstsicheres Auftreten als dessen persönlicher Assistent angedient hat und geradezu magisch angezogen ist von den jugendkulturellen Verhaltensweisen (wie man an seinem „Outfit“ sieht) und der kriminellen Abenteuerlichkeit der Gruppe, auf der Straße stolz sein gestreiftes Jackett, das er extra für den bevorstehenden Postbusüberfall ausgewählt hat. Statt aber dafür Lob und Anerkennung zu bekommen, ernetet er von Freddy und Günther nur schallendes Gelächter und höhnische Kommentare: *Mönsch, mit so ´m Drecksstück da anzutanzten. Denkst wohl, ich hab ´n Zirkus!* Seine Hoffnung, für „voll“ genommen zu werden, hat sich damit jäh zerschlagen. Auf primärer Ebene lässt sich diese Szene nun dahingehend lesen, dass Wölfi sich einen passenden „Gangster-Look“ verleihen will, um auch ja als teilnahmeberechtigt am nächtlichen Coup zu erscheinen, auf sekundärer Ebene aber lässt sich darin auch der (missglückte) Versuch ausmachen, es Freddy und den anderen „Halbstarken“ stilistisch noch mehr gleichzutun. Wölfi, so könnte man meinen, hat zwar eine Ahnung von Stil, aber über die spezifischen Stil-

²⁵ Zum Drehbuch siehe Kapitel 5.2.8

Codes ist er sich (noch) nicht recht im Klaren, er kombiniert (noch) nicht richtig: Er ist gewissermaßen Teil der *Langue* einer Subkultur, seine *Parole* allerdings weist (noch) fundamentale Übersetzungsfehler auf. Somit wird die Szene in dieser Lesart auch zu einem Beispiel für – wenn auch letztlich gescheiterter – *Bricolage*, also jener bereits in Kapitel 4.2 ausführlich dargestellten subkulturellen Praxis, wonach „Kleidungsstücke nicht einfach nach Art eines existierenden Modestils übernommen, sondern nach den eigenen Vorstellungen neu zusammengestellt, abgeändert oder entworfen werden“ (Grotum 1994: 196). Entscheidend dabei ist allerdings, auch das sei hier kurz in Erinnerung gerufen, dass die Versatzstücke, zumindest einzelne Teile in der Kombination, der jeweiligen Gruppenidentität homolog sind, dass sich in ihnen die Gruppen in ihren Werten und Vorstellungen wieder erkennen, bestätigt sehen. Diesen Aspekt auf „Die Halbstarken“ umlegend, kann man sich nur zu gut vorstellen, dass Wölfi weniger mit Spott und Hohn als vielmehr mit Schulterklopfen bedacht werden würde, hätte er sich mit einer schwarzen Leder-Jacke gezeigt. Die Szene ist aber auch in anderer Hinsicht sehr aussagekräftig: Als Wölfi, wie von Freddy aufgefordert, sein Jackett wütend und enttäuscht zu Boden schleudert, eilt sofort eine ältere Dame herbei, packt ihn am Arm und beginnt ihn unter dem Gelächter der Jugendlichen und den neugierigen Blicken anderer Passanten zu maßregeln: Was er sich denn einbilde, die „gute Jacke“ einfach so wegzuworfen. Die in dieser kurzen Auseinandersetzung eingeschriebenen Bedeutungen sind nicht schwer zu entschlüsseln: Nachhaltig geprägt vom kriegsbedingten Kleidermangel, misst die Erwachsenen-Generation der fünfziger Jahre den Wert von Kleidung noch stark an ihrer bloßen Verfügbarkeit (vor allem wenn es sich um ein „schönes Stück“ wie Charlies Jackett handelt. Stichwort: Sonntagskleidung), während die Jüngeren – hier repräsentiert durch das „Halbstarken-Baby“ Wölfi – mittlerweile ganz andere Anforderungen geltend machen: Nicht die Funktionalität von Kleidungsstücken ist es, die für sie maßgeblich ist, sondern das (durch die amerikanische Jugendkultur geförderte) „Stilvolle“ und „Modische“. Dass in Folge dieser neuen Orientierungspunkte die Erwachsenen gegenüber den Jugendlichen als Respekts- und Autoritätspersonen auch einiges einzubüßen haben, zeigt sich anhand Wölfis abwehrender Reaktion auf die bevormundende Handgreiflichkeit der aufgebrachtten Frau: Er versucht, sie zu treten, ihr einen „Arschtritt“ zu verpassen und setzt damit ganz nebenbei ein kleines, zynisches Zeichen „halbstarcken“ Widerstands gegenüber dem „Altmodischen“ und „Überkommenen“. Überhaupt zeigen sich in Bezug auf Kleidung die Zeichen im Film klar verteilt: Die Jugendlichen wirken in ihrem überwiegend modebewussten Auftreten „lebenshungrig“, dynamisch und körperbewusst, der Großteil der (Film-)Erwachsenen in ihren unauffälligen und abgetragenen

Schürzen (Frauen) und Anzügen (Männer, siehe auch Vater Borchert mit seinem zerknitterten Sakko) hingegen noch viel älter als sie wahrscheinlich sind, und erscheinen nicht zuletzt durch diesen Kontrast als besonders engstirnig und spießbürgerlich: Sie mögen zwar, wie eingangs erwähnt, nicht direkt ihren Unmut über das „halbstarke“ Erscheinungsbild äußern (auch die eben beschriebene Szene ist dafür zu wenig eindeutig), dass es auf sie aber einen sehr befremdlichen Eindruck macht, das ist nicht zu übersehen.

Abschließend sei noch erwähnt, dass sich die hier behandelte Stilthematik ausschließlich auf die männlichen Jugendlichen bezieht. Die weiblichen Jugendlichen im Film, zumindest äußerlich, sind nämlich in keiner Weise subkulturell kodifiziert: Nicht, dass sie nicht an Jugendkultur und Mode interessiert wären – ganz im Gegenteil, ihr Sinn für modische Kleidung und „Konsum“ wird im Film auch etwas überstrapaziert (siehe dazu Kapitel 5.8). Aber in ihren Karo-Blusen und schön fallenden Röcken entsprechen sie eher dem Bild des „angepassten Teenagers“, erscheinen darin eher adrett und harmlos als kriminell und verwegen (zu Sissy im Speziellen siehe ebenfalls Kapitel 5.8). Zu betrachten ist dieser Aspekt des Films vor allem in dem Kontext, dass es sich bei der „Halbstarken-Bewegung“ vorwiegend um ein männliches Phänomen gehandelt hat (siehe Grotum 1994: 19), dass Mädchen eher passiver als aktiver Teil dieser Subkultur waren.

5.6 Rock´n´Roll statt Marschmusik: Die Rolle der Musik

Jugendkultur, so wie wir sie heute verstehen, ist ohne Rock´n´Roll nicht zu denken. Als er sich Mitte des Jahrzehnts wie ein Lauffeuer von Amerika aus nach Europa und darüber hinaus ausbreitete, hatte die Jugend plötzlich *ihre eigene* Musik. Zwar spielte Populärmusik (u.a. Jazz) schon vor seiner Entstehung eine wichtige Rolle im Selbsterlebnis von Jugendlichen bzw. jugendlichen Gruppierungen, aber Rock´n´Roll war die erste Musikrichtung, die – nicht zuletzt aus kommerziellen Kalkül der amerikanischen Musikindustrie – speziell auf eine jugendliche Hörerschaft abzielte. Zudem waren seine Interpreten (Elvis Presley, Bill Haley, Buddy Holly etc.) nur wenig älter als ihr jugendliches Publikum, was den Identifikationsgrad der Jugendlichen mit dieser Musik noch erhöhte. Rock´n´Roll wurde zu einem intensiven Ausdrucksmedium, zu einer internationalen Sprache, mit der die damalige Jugend ihre Opposition gegenüber der Erwachsenen-Generation und dem damit verbundenen geistigen Klima symbolkräftig kommunizieren konnte (gemeint ist hier das gesamte stilistische Zeichenrepertoire wie Musik, Kleidung, Körpersprache). Hervorgegangen aus einer Kreuzung aus Rhythm & Blues, einem Sammelbegriff für „schwarze Musik“ („race music“), und Country & Western, gewissermaßen der „weißen amerikanischen Volksmusik“, waren es vor allem sein harter, treibender Rhythmus und die andeutungsreichen Texte, aus denen der Rock´n´Roll seine elektrifizierende, sinnlich-expressive Wirkung bezog. Es war die unmittelbare Körperlichkeit in der Musik und die damit einhergehende Körperlichkeit in der Performance (Stichwort: Elvis’ Hüftschwung), die der Jugend von damals ein völlig neues Selbstverständnis vermitteln halfen. Rock´n´Roll etablierte sich nicht nur als Musikrichtung und Tanzform, sondern definierte fortan auch einen eigenen Lebensstil, wurde schnell zu einem weltweiten Inbegriff für Jugend, Erotik, Lust und Rebellion – ins Deutsche übersetzt bedeutet Rock´n´Roll soviel wie „Schaukeln und Wälzen“ und war ursprünglich als ein umgangssprachlicher Ausdruck für Geschlechtsverkehr gebräuchlich (siehe Grotum 1994: 199).

Für die Erwachsenen-Institutionen (Staat, Kirche, Schule, Elternhaus) allerdings waren gerade diese Konnotationen der Stein des Anstoßes: Rock´n´Roll wurde dämonisiert, als Angriff der Obszönität und des Vulgären und folglich als moralisch-kulturelle Bedrohung betrachtet. Er wurde mit Lärm und Chaos gleichgesetzt, die körperlichen Verausgabungsrituale bei Rock´n´Roll-Veranstaltungen etwa (Kreischen, Grölen, wildes Tanzen) als Beweis für gesellschaftliche Verrohung gesehen. Wie für Jazz waren „Negermusik“ oder „Teufelsmusik“ gerne verwendete Begriffe, um das vermeintlich „Primitive“ und „Gefähr-

liche“ dieser Musik zu unterstreichen: „[...] der Einfluss dieser Art von Jazz [Rock´n´Roll] und die Übung der von ihr geprägten Tanzform tragen die tiefste Schuld an dem Zustand der ‚Verlorenheit‘ dieser Jugend. Denn dieser Jazz ist keine Musik! Er ist die in Klang und Rhythmus umgesetzte Philosophie des Hässlichen [...]“ (zitiert nach Grotum 1994: 201).

In der BRD fand der Rock´n´Roll vor allem über amerikanische und britische Radiosender wie AFN oder BFN Verbreitung. Zu seinem Durchbruch (nicht nur in Deutschland) trugen aber auch die sogenannten Rock´n´Roll-Filme bei, die ab 1956 verstärkt in die Kinos kamen. Hervorzuheben ist hier insbesondere das Jugendauflehnungsdrama „The Blackboard Jungle“ (USA 1955), in dessen Vorspann, um es hier noch einmal zu sagen, Bill Haleys Hit „Rock around the Clock“ zu hören ist, ein Song, der gewissermaßen den weltweiten Siegeszug dieser neuen Musikrichtung einläutete (siehe Kapitel 3.2). Nicht zuletzt im Zuge der Vorführungen dieser Filme fand der Rock´n´Roll Eingang in die „Halbstarken-Debatte“ („Halbstarke“ wurden nunmehr auch als „Rock´n´Roller“ oder „Rock´n´Roll-Outlaws“ bezeichnet), denn in diversen Berichten über die Erstaufführung des Films „Rock around the Clock“ (USA 1956), der von Bill Haleys Werdegang handelt, wurde auf die krawallartigen Zustände während und nach der Vorführung hingewiesen. So heißt es bei Bondy etwa:

Beim Erscheinen einer „Rock´n´Roll-Szene“ auf der Leinwand setzte ein tumultartiges Getöse ein. Einzelne junge Leute pfften auf den Fingern, andere bedienten Trillerpfeifen, Autohupen und andere Lärminstrumente. Einzelne Personen sprangen während der Vorstellung von ihren Sitzen hoch, entledigten sich der Oberbekleidung, gestikulierten mit den Armen in der Luft herum und schrieten vor Begeisterung. (Bondy u.a. 1957: 41)

Berichte über derartige Reaktionen in Bezug auf „Die Halbstarken“ lassen sich in der zeitgenössischen Presse nicht finden. Das rührt wohl auch daher, dass im Film Rock´n´Roll nicht vorkommt, zumindest vordergründig nicht. Die Jugendlichen im Film drücken sich nicht Rock´n´Roll aus der Jukebox, sondern Jazz, und sie tanzen auch keinen Rock´n´Roll, sondern einen Jive (dieser Umstand lässt sich gewiss auch daraus erklären, dass der Rock´n´Roll zur Produktionszeit des Films (erste Hälfte 1956) in Deutschland noch nicht etabliert war. Aber er ist präsent, und zwar als Haltung und Lebensgefühl, symbolisiert anhand der bereits mehrmals zitierten jugendkulturellen Stil-Codes: schwarze Lederhose oder Jacke, gegelte Haartolle, lässig-provokante Körpersprache und gesteigertes Körperbewusstsein, mit dem die Jugendlichen auf die Musik reagieren – diese Komponente hat er im Übrigen mit seinen amerikanischen Pendanten wie „The Wild One“ oder „Rebel without a Cause“ gemein, die ebenfalls noch keinen direkten (also musikalischen) Rock´n´Roll-

Bezug aufweisen, aber bereits über alle anderen Merkmale verfügen, die man mit der Rock´n´Roll-Kultur assoziiert. Seine indirekte Präsenz in „Die Halbstarken“ kann man aber auch einerseits dadurch rechtfertigen, dass die Jazz-Nummer, die sich leitmotivisch durch den Film zieht, und zu der die Jugendlichen auch tanzen, in ihrer repetitiven, liedhaften Struktur und in ihrem Up-Beat bereits spürbare Rock´n´Roll-Charakteristika in sich trägt, und andererseits dadurch, dass der Jive eine enge Verwandtschaft zum Rock´n´Roll-Tanzstil pflegt. Aufgrund dieser musikalischen wie tänzerischen Nahverhältnisse und der durch sie mitgeprägten Atmosphäre im Film, verwundert es denn auch nicht, dass selbst in der jüngeren Tressler-Rezeption etwa davon gesprochen wird, dass „in den ‚Halbstarken‘ Jugendkultur mittels spektakulärer jugendkultureller Praktiken wie auffallender Dress-Codes, lauter Musik und wildem Rock´n´Roll gefeiert“ wird (Seibel 2003: 57). Bezogen ist dieses Zitat vor allem auf jene nachmittägliche Tanz-Szene in der Espresso-Bar, in der sich die Jugendlichen in dem eben erwähnten Jive ergehen. Sie gehört zweifellos zu den zentralsten Momenten im Film, und zwar deshalb, weil hier die Verbindung von Jugend und Musik, wie überhaupt das Lebensgefühl der jugendlichen Protagonisten am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Geschuldet ist dies nicht zuletzt dem Umstand, dass Tressler sich mit den Jugendlichen spürbar solidarisiert, sein Blick auf sie einmal mehr auffallend wertfrei ausfällt. Bezeichnend dafür ist unter anderem, dass die Kamera in der Beobachtung der Bewegungen auf der Tanzfläche nicht auf Distanz bleibt, sondern sich vielmehr *im* Geschehen aufhält und die Dynamik der Tanzfiguren größtenteils mit vollzieht. Sie tanzt also in gewisser Weise mit und sucht sich dabei, im Sog der „heißen“ Jazz-Rhythmen, immer wieder Close-Ups von klatschenden Händen, kreisenden Hüften und wippenden Beinen. Besonders deutlich kommt die Solidarität, die der Film in dieser Szene gegenüber den Jugendlichen einnimmt, zum Vorschein, als Horst Buchholz alias Freddy Borchert, der mit seiner „tänzerischen Meisterschaft“ einmal mehr untermauert, dass er nicht nur im kriminellen, sondern auch im stilistischen Sinne der Leitwolf der Gruppe ist²⁶, in einer Einstellung auf die Kamera zutanz und dem Zuschauer respektive dem Publikum zuzwinkert, so als wolle er damit „Komplizenschaft“ signalisieren (vgl. dazu Arnold 2003: 86). Anders gesagt: Als filmisches Ikon des neuen „Halbstarken“-Typus nimmt er hier Kontakt mit seinem außerfilmischen Referenten auf.

Auf Ebene der Denotation nun bedeutet diese Szene nichts anderes, als dass Musik in Körpersprache übersetzt wird, dass der Zauber des Augenblicks, oder besser, die Freiheit des

²⁶ Betont wird dies im Film dadurch, dass der ausgelassene Tanz von Sissy und Freddy immer mehr zu einer Art Shownummer wird, indem die übrigen jugendlichen Tanzpaare nach kurzer Zeit zu tanzen aufhören, einen Kreis um die beiden bilden und sie im Takt der Musik klatschend „anfeuern“.

Hier und Jetzt zelebriert wird – auch in Hinblick auf das narrative Syntagma des Films gelesen, denn für den Fortlauf der Geschichte haben die stimmungsvollen Details (wie klatschende Hände oder kreisende Hüften) kaum eine Relevanz. Es ist eine jener für Tresslers Handschrift typischen Szenen, in denen die Geradlinigkeit der Story vorübergehend durchbrochen wird und (scheinbare) Nebensächlichkeiten in den Mittelpunkt rücken, die das „realistische Moment“ forcieren. In seinem mit „Real(itäts)Effekt“ betitelten Essay über Realismus bei Flaubert, um hier einen kurz Exkurs zu unternehmen, bezeichnet Barthes derartige Details als das „konkrete Reale“ (Barthes 1968) bzw. als „konkrete Details“. Sie tragen den Charakter des Insignifikanten (Des Unbedeutenden), haben für die „Erzählung“ keinen direkten Funktionswert und stehen (eher) für sich selbst bzw. sind eine Art Schanierstelle zwischen „Erzählung“ und „äußerer Wirklichkeit“. Aus semiotischer Sicht, so heißt es bei Barthes, ist das „konkrete Detail“ durch „direkte“ Kollusion (Kurzschliebung) eines Referenten und eines Signifikanten konstituiert; das Signifikat wird aus dem Zeichen vertrieben [...].“ Und weiter:

Die realistische Literatur ist gewiß narrativ, aber nur deswegen, weil der Realismus in ihr lediglich aus erratischen Stücken bestehender und auf die „Details“ beschränkter ist und also noch die realistischste Erzählung, die man sich vorstellen kann, auf unrealistischen Wegen fortschreitet. Man könnte das die „referentielle“ Illusion nennen. Die Wahrheit dieser Illusion ist die: Von seiner realistischen Aussage in seiner Eigenschaft als Signifikat von Denotation (oder Bezeichnung) unterdrückt, kehrt das „Reale“ als Signifikat von Konnotation (oder Mitbedeutung) wieder. Denn sobald diese Details das Reale vermeintlich direkt denotieren (oder abzeichnen), tun sie, ohne es zu sagen, nichts anderes, als es zu signifizieren (oder zu bedeuten): Das Barometer bei Flaubert, das Pförtchen bei Michelet sagen am Ende nichts anderes als eben dies: „wir sind das Reale“. Was damit signifiziert wird, ist die Kategorie des „Realen“ (und nicht seine kontingenten Inhalte), anders gesagt, die Aussparung eben des Signifikats zugunsten des bloßen Referenten wird zum Signifikanten gerade des Realismus. (Barthes 1968)

Natürlich lässt sich hier behaupten, dass sich der Aspekt des „Realen“ in Bezug auf das Medium Film ein wenig anders verhält, einfach weil, verkürzt formuliert, im Filmbild die Distanz zwischen *Signifikant* und *Signifikat* aufgrund der ikonischen Anlage des filmischen Zeichens eine sehr viel kürzere ist – das Bild eines Buches beispielsweise ist viel näher am Buch als das Wort „Buch“ (siehe dazu Kapitel 4.1). Dass aber Barthes' These im filmischen Kontext dennoch einiges an Bedeutung zukommt, hat unter anderem mit dem Umstand zu tun, dass Filmbilder im Spielfilm im überwiegenden Maße in narrative Syntagmen eingebunden sind, die nach bestimmten Erzählkonventionen – auch literarischen Ursprungs – funktionieren (das heißt: die Filmbilder folgen in ihren Inhalten und in ihrer Form spezifischen narrativen Motivationen).

Aber zurück zu „Die Halbstarken“: In der besagten Tanz-Szene findet Tressler also zu elementaren Gesten, in denen sich – angetrieben durch die schnellen und lauten Rhythmen

des Jazz – das „halbstarke“ Lebensgefühl der Jugendlichen direkt abbildet. Es sind Momente, die durch ihre Buchstäblichkeit überzeugen, Momente, die im Grunde nicht mehr bedeuten (wollen) als sich selbst, in denen die Jugendlichen ganz *in* der Musik, somit ganz *bei sich* sind. So bemerkenswert ihre Buchstäblichkeit aber auch ist, was ihre uneingeschränkte Wirkung letztlich hemmt, ist die Tatsache, dass sie Teil einer Fabel ist, die mit moralischen und ideologischen Einschreibungen (Stichwort: Jugendkriminalität) gespickt ist. Und diese greifen auch in unmittelbarer syntagmatischer Nachbarschaft der Tanz-Szene um sich. Das beginnt schon zu Anfang der Espresso-Sequenz (von der die Tanz-Szene ein Teil ist, insgesamt dauert sie etwa sieben Minuten und spielt ausschließlich in der Espresso-Bar), als sich Horst Buchholz alias Freddy Borchert in einer lässig-akzentuierten Tanzpose und mit einem höhnischen Grinsen von der Jukebox zur Theke bewegt (womit er auch, das sei hier am Rande erwähnt, eine Art „Gegenbewegung“ zur Mutter vollzieht, die in der Szene unmittelbar davor zu Hause ihr weinendes Gesicht in die Hände stürzt. In diesem Zusammenhang wirken Freddys „befreite“ Posen wie ein zynischer Kommentar, weniger auf die weinende Mutter, als vielmehr auf die Tyrannei des kleinkarierten Vaters, die die Mutter mehr und mehr erstarren lässt). Mit der jazzigen Musik, zu der sich Freddy bewegt, „legt sich auch ein Gefühl von Heimat über die Bar“. Der Jazz ist also spürbar positiv konnotiert, erhält aber, und hier dringt wieder das Moralin durch, ausgehend davon, dass die jugendlichen Protagonisten als (Klein-)Kriminelle charakterisiert sind, auch einen graduell negativen Beigeschmack. Denn das Mitwippen im Takt von Horst Buchholz und seiner Gefolgschaft, die sich um die Theke versammelt haben, wirkt nicht nur lässig, sondern soll auch „Gefährlichkeit“ vermitteln (und zwar über „Verwegenheit“ hinausgehend). Untermauert wird dieser Eindruck durch diverse Dialogpassagen und einer Reihe von Handlungen, die, teilweise auch akzentuiert durch die Musik, sich immer mehr ins Bedrohliche steigern. So gehen Freddy und Günther den Überfallsplan durch und setzen dabei den hinter der Theke stehenden Klaus unter Druck, der als Kellner in der Espresso-Bar nunmehr einem geregelten Beruf nachgehen will (offenbar war er einmal Teil der Gang und damit auch „Halbstarker) und von der nächtlichen Aktion nichts wissen möchte – Bedeutung erhält diese Konfrontation vor allem aufgrund eines kleidungspezifischen, gestischen und mimischen Kontrasts: Im Gegensatz zu Freddy und Günther ist Klaus konventionell (Kellner-Uniform: Jackett und Fliege) und in Weiß (ein Zeichen für Unschuld) gekleidet, putzt hinter der Theke nervös die Gläser, wirkt eher verschüchtert und hat den Blick gesenkt, abgewendet. Am Höhepunkt der Auseinandersetzung zwischen den drei Jugendlichen werden die Drohgebärden von Freddy und Günther ge-

genüber Klaus immer deutlicher: Um ihm anzudeuten, was im Falle seines Nichtmitmachens passieren wird, verbrennt ihm Freddy die Finger mit dem Streichholz, mit dem Klaus Freddy über die Bar hinweg (die im Übrigen als physische Grenze zwischen zwei Haltungen – Verbrechen versus Anständigkeit, oder aber: Rock´n´Roll versus Konformität – gelesen werden kann) „Feuer geben“ will. Und Günther wiederum zerschlägt ein Glas an der Thekenkante, gewissermaßen eine Form von „Triebabfuhr“, die eine Metapher für zweierlei darstellt: Einerseits fürs „Knochenbrechen“ und andererseits für das Ablehnen von geregelter bzw. niederer Arbeit – „Gläserputzen, pah!“ bemerkt Günther dabei spöttisch.

Eine zentrale Rolle in dieser konfrontativen Szene spielt aber auch die Begegnung zwischen der Gang und dem italienischen Besitzer des „Espressos“ Signore Garezzo, auch genannt „Mister Spagetti (siehe Kapitel 5.9). Als er das Lokal betritt, mokierte er sich über die Anwesenheit der „schlechten Gesellschaft“, die ihm zufolge für „die gute Junge Klaus“ (Garezzo spricht mit „gebrochenem Deutsch“) kein Umgang sei und nur „diese Quatsche“ im Sinn hat – Letzteres bezieht sich explizit auf den aus der Jukebox klingenden Jazz, da er kurz die lockeren (Jazz-)Tanz-Bewegungen nachäfft, als er es ausspricht (die Verbindung von „neuem“ jugendlichen Freizeitverhalten und jugendlicher Delinquenz ist in diesem Kontext signifikant, siehe dazu auch Kapitel 5.7). Daraufhin wird er sogleich von den Bandenmitgliedern umzingelt, wobei das Bedrohliche der Situation auch hier vom Im-Takt-Wippen von zumindest einem der Jungendlichen mitbestimmt wird: Die „coolen“ Bewegungen, die gewissermaßen die körperlichen Entsprechungen der Spontaneität im Jazz sind, signalisieren in diesem Moment vor allem: Unberechenbarkeit – in Folge sind auch die Reaktionen von „Mister Spagetti“ immer mehr von Angst erfüllt. Somit zeigt sich auch in der Espresso-Sequenz, wie eng die Themen Jugendkriminalität und Jugendkultur in „Die Halbstarken“ geführt werden, ist sie doch ein sehr anschauliches Beispiel für das stete Changieren des Films zwischen Bejahung und Verurteilung des „neuen“ jugendlichen Freiheits- und Erlebnisdranges. Dass aber in dieser Sequenz die Bejahung des „Rock´n´Roll-Lebensgefühls“ die Oberhand behält, und damit die positive Wirkung des Jazz (der in diesem Fall ja als Stellvertreter für die musikalische Seite des Rock´n´Roll steht), zeigt sich anhand einer abrupten Wendung, die sich am Ende der ausgelassenen Tanzeinlage ereignet. Als plötzlich Marschmusik aus der Jukebox erklingt, regt sich lautstarke Empörung unter den Jungendlichen. Sogleich stellen sie sich in Reih und Glied auf und marschieren spöttisch erregt auf Freddys Kommando „Im Gleichschritt – Los“ aus dem Lokal. Natürlich liest sich dieser Bruch wie eine zynische Reaktion auf die Diszipli-

nierungsversuche der Vätergeneration gegenüber den Jugendlichen in der „Ära Adenauer“. Betrachtet man aber die Szene im Kontext der Filmstory bzw. des ideologischen Überbaus des Films, so ergibt sich eine weitere Lesart, der *Signifikat* der Szene wird dabei zum *Signifikanten* einer anderen Bedeutung. Huber formuliert es folgendermaßen: „Die Gleichförmigkeit, die hier noch selbstsicher verspottet wird, ist freilich der eigentliche Fluchtpunkt des Films“ (Huber 2003: 113).

Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass der Jazz in der ersten Hälfte des Films vorwiegend im Zeichen des jugendlichen Lebensgefühls steht, während er im zweiten Teil (jetzt in Form herkömmlicher Filmmusik gegossen) mehr zur spannungsreichen Untermalung des nächtlichen Raubzuges dient – die Musik im Film nimmt also eine ähnliche Entwicklung wie die Inszenierung der „Straße“, die in der ersten Hälfte auch vornehmlich positiv konnotiert ist, im zweiten Teil aber deutlich als Ort der Gefahr und des Verbrechens gekennzeichnet ist. Am Ende des Films allerdings, als die Motorradgang an der Villa, also am Ort des Showdowns, symbolträchtig vorbeirauscht, ertönt noch einmal die flotte, leitmotivische Jazznummer. Die ganze Ambivalenz des Films in der Darstellung der Jugendlichen kommt hier noch einmal zum Vorschein: Es nicht ganz klar, ob hier die Musik ein gleichnishaftes Schlussbild unterstreicht, das auf die größere Dimension des „Halbstarken-Problems“ verweisen will, oder eines, das auf eine Freiheit, auf ein Lebensmodell hindeutet, das jenseits des bürgerlichen Normensystems liegt, das der Film vor allem anhand von Freddys Läuterung letztlich beschwört. Womit sich, das sei hier noch zum Kapitel über „Transistorische Räume“ nachgetragen, die Frage aufdrängt, ob die Straße, über die die Motorradgang donnert, nicht vielleicht doch ein Ort ist, der auch auf Dauer von den („klein“-)bürgerlichen Stuben wegführen kann.

5.7 Generation Gap: Konfliktherd Jugendkultur

Die im vorangegangenen Kapitel im Kontext der Musik besprochene Espresso-Szene, in der es zu einem verbalen Schlagabtausch zwischen dem italienischen Lokalbesitzer Garezzo und Freddy Borcherts Gang kommt, ist auch überaus beispielgebend für ein Thema, das dem „Halbstarken-Phänomen“ von Beginn an eingeschrieben ist und das im Film den eigentlichen thematischen Kern bildet: Gemeint ist der sogenannte Generationenkonflikt, also kurz gesagt, die Selbstbehauptung der „Jungen“ gegenüber den „Alten“ und umgekehrt. In den fünfziger Jahren erlebte dieses, gerade auch entwicklungspsychologisch interessante Phänomen eine nachhaltige Wandlung. Unter dem Eindruck der sich ausweitenden Sozialisationsinstanz „Populärkultur“ begann sich die Jugend erstmals als eigene Generation wahrzunehmen (siehe auch Kapitel 3.1), was bedeutet, dass der Generationenkonflikt verstärkt kollektiv erfahrbar wurde und nicht mehr nur, wie bisher, auf „individueller“ Ebene innerhalb der Familie (oder innerhalb anderer autoritativen Institutionen wie Schule) stattfand: Das Konfliktpotential lieferten zunehmend „außerfamiliäre soziale Prozesse“ (siehe dazu Baacke 1999: 246). Bei Wolfgang Fichna heißt es in diesem Zusammenhang: „Mit der Globalisierung einer selbständigen Jugendkultur bekommen Eltern erstmals in der Geschichte der Pädagogik eine ungreifbare Konkurrenz, auf deren Wertesystem sie keinen Einfluss haben“ (vgl. Fichna 2004: 166ff.). Musik, Kleidung und entsprechende Verhaltensformen wurden zum Symbol einer kulturellen Differenz, die zu großen Teilen darin wurzelte, dass die Jugendlichen als „ganz und ausschließlich in der neuen Nachkriegswelt lebend“ auf die Angebote der Kulturindustrie mit weit größerer Neugier reagierten als ältere Menschen, die „sozusagen halbwegs zwischen der alten und der neuen Welt standen.“ In der besagten Espresso-Bar-Szene kommt diese kulturelle Differenz nun deutlich zum Ausdruck. Bevor Signore Garezzos Unbehagen gegenüber den „Halbstarken“ offensichtlich wird, versucht er sich in seinem Anzug-und-Krawatte-Look (Dresscode des Konformismus) als Autoritätsperson aufzuspielen, wobei er seinen jungen „ex-halbstarken“ und „ex-kriminellen“ Kellner wortreich gegenüber Freddy und dessen Gang in Schutz nimmt und damit zu verstehen gibt, dass er ihn vor weiteren Fehltritten bewahren will. Er ist froh, dass er „die gute Junge Klaus“ als Kellner angestellt hat, von dem er haben will, dass er sich für seinen Beruf interessiert und nicht andauernd „Autos, Uhren in Gold, schöne Signorinas“ und „diese Quatsche“ (damit meint er Jazz, siehe Kapitel 5.6) im Kopf hat. In seinem Engagement für die „Umerziehung“ gerät also seine Verteidigungsrede für Klaus, so lässt sich interpretieren, zu einer Art Plädoyer für Anstand und Korrektheit und gegen

die sich formierende Jugendkultur. Das damals gängige Meinungsbild gegenüber dieser Kultur spiegelt sich hierin nahezu eins zu eins wieder: Nicht nur werden hier die „halbstarken“ Jugendlichen des Hedonismus (Autos, Mädchen,...) und des Müßiggangs bezichtigt (im Gegensatz zu Freddy und seiner Gang „arbeitet“ Klaus anständig), es wird auch eine direkte Verbindung zwischen Kriminalität und dem populärkulturell geprägten jugendlichen Freizeitverhalten hergestellt: Signore Garezzo erwähnt teure Uhren und Autos, die hier stellvertretend für die kriminellen Machenschaften der Gang stehen (zur Erinnerung: zu Beginn des Films wurden „teure Uhren“ als Diebesgut präsentiert), in einem Atemzug mit „diese Quatsche“ (also Jazz respektive Rock’n’Roll). So sehr die moralische Warnung in dieser Szene auch Platz greift, so sehr wird sie aber auch gleich wieder von der Inszenierung relativiert: In einer Einstellung, in der Garezzo seine Meinung ausladend gestikulierend weiter kundtut, betritt im Hintergrund der kleine Wölfi plötzlich die Szene und äfft den Signore in seiner Gestik nach – ein Moment, der einmal mehr deutlich macht, dass der Film im subtilen Detail auf der Seite der Jugendlichen steht. Was aber in der Espresso-Szene noch mitschwingt, und das ist zentral, ist die tendenzielle Scheinmoral, mit der der Rock’n’Roll-Jugend von Seiten der Erwachsenen in den fünfziger Jahren begegnet wurde. Denn bei aller Verachtung, die Garezzo den „halbstarken“ Jugendlichen entgegenbringt, zeigt er sich ihnen gegenüber auch auffällig demütig, ist er doch in seinem Geschäft auch von ihnen abhängig: Die sich im Zuge des Wirtschaftswunders potenzierende Kaufkraft der Jugend, das ist an dieser Szene klar abzulesen, konnte die moralischen Bedenken gegenüber jugendkulturellen Praktiken schon einmal relativieren – auch nachhaltig, wie am Beispiel der kommerziell höchst ertragreichen Teenagerkultur, die das Bild von Jugendkultur gegen Ende der fünfziger Jahre prägen sollte, zu sehen ist (vgl. auch Grotum 1994: 219f.).

Mitte des Jahrzehnts herrschte aber noch Skepsis und Ratlosigkeit gegenüber dieser „neuen“ Jugendpraxis vor, was die Jugendlichen, und speziell die „Halbstarken“, zum Teil mit ihrer Kriminalisierung „bezahlen“ mussten (vgl. dazu Grotum 1994: 158). Die Ursachen für die von Erwachsenenenseite her als normwidrig empfundene Verhaltensweisen der Jugend waren für die konservative Pädagogik und Publizistik nicht bei den Jugendlichen selbst zu suchen, sondern bei den Erwachsenen, das heißt: bei den Eltern und einem „vorschreitenden Zerfall von Erziehungswillen“: „Weniger von ‚Halbstarken‘ – mehr von ihren Eltern reden“, forderte etwa auch der Jugendstaatsanwalt Dr. W. Becker (Kurme 2006: 250). Diese pädagogische Haltung gegenüber der Vätergeneration, die „der Jugend keine verbindlichen Werte mehr vermitteln kann“, findet sich auch in „Die Halbstarken“

formuliert. Dass es die „ungünstigen Umstände“ im elterlichen Heim sind, die die Jugendlichen auf die Straße und damit ins Verderben treiben, daran lässt der Film keinen Zweifel. Zu sehen einerseits in der Haupthandlung am Beispiel der gestörten Beziehung zwischen Freddy und seinem Vater, dessen tyrannisches Auftreten ihn als vorbildliches Familienoberhaupt disqualifiziert, andererseits aber auch in einer Nebenhandlung, am Beispiel von Bandenmitglied Mario, dem Sohn „aus gutem Hause“, der in all dem Luxus lebt, von dem Freddy nur träumen kann. In seinem Fall scheint ganz klar zu sein, dass es die Abwesenheit des Vaters und der Mutter (sie frönen lieber der „Oper“, als dass sie zu Hause beim Kind sind), aber auch die Wohlstands-Langeweile sind, die ihn anfällig machen für „Erlebnisdrang und Verbrechen“ – an seinem Beispiel zeigt sich zudem, dass die „Halbstarken“-Subkultur keine rein proletarische war, sondern sich auch durchlässig bis in die Oberschicht zeigte. Wie sehr der Film als Beitrag zur damaligen Debatte rund um den „voranschreitenden Zerfall von Erziehungswillen“ zu verstehen ist, wird am Ende besonders anschaulich: Wenn Vater Borchardt am Ort des Showdowns (also der Villa von „Signore Spagetti“) Jan und seinem geläuterten Bruder Freddy mit den bedeutungsvoll gesprochenen Worten „meine Söhne“ gegenübertritt und sich damit zu ihnen bekennt, dann wirkt das wie ein finaler Appell an die Eltern unter den damaligen Kinozuschauern, sich ihrer Verantwortung gegenüber der jüngeren Generation bewusst zu sein. In Bezug auf den pädagogischen Impetus schätzt Jürgen Felix den Film folgendermaßen ein:

Gerade an dem Konflikt zwischen dem Vater und seiner Familie wird erkennbar, wie sehr der Film und sein „halbstarker“ Protagonist einer kleinbürgerlichen Mentalität verhaftet bleiben, dass das rebellische Verhalten dieses Jugendlichen letztlich nichts anderes ist als ein Ausdruck „sittlicher Unreife“ und trotztigen Aufbegehrens gegen den Typus des autoritären Vaters, der deutschsprachigen Literaten bereits zwischen 1890 und 1920 „beinahe als Feind seiner Kinder“ und „als furcheerregender Tyrann“ erschien. (Felix 1996: 41)

Felix sieht in „Die Halbstarken“ also mehr einen archaischen Konflikt verhandelt als einen, der auf den Zeichen der Zeit aufbaut. Mit dieser Deutung schlägt er in die gleiche Kerbe wie Fritz Göttler, der im Film „den Gegenspieler, den starken Vater“ für Freddy vermisst, der sich auch deshalb nicht in der direkten Auseinandersetzung ein „alternatives Wertesystem“ erstreiten kann (siehe Jung 2003: 193). Aber gerade dieses Nicht-Erstreiten eines „alternativen Wertesystems“ von Freddy gibt Aufschluss darüber, wie sehr im Film das Generationenverhältnis der fünfziger Jahre widergespiegelt ist. Denn bei aller Anti-Haltung und lautstarkem Protest gegenüber der Erwachsenengesellschaft waren ja selbst die „Halbstarken“ nicht allzu weit von den bürgerlichen Normen und Konventionen entfernt. Ein geordnetes Lebenskonzept in Bezug auf Familie, Beruf und Gesellschaft waren auch in

ihrer Zukunftsvorstellung enthalten (vgl. Maase 1992: 199). Und in der Figur des Freddy ist diese Eigenschaft geradezu nachdrücklich veranschaulicht. Besonders sinnfällig wird dies in der Espresso-Szene, als Freddy sein „Gangsterliebchen“ Sissy kurz beiseite nimmt, sie hinter eine (halboffene) Trennwand führt und ihr verspricht: „Wenn ich erst mal oben bin, dann kannst alles von mir haben: ´ne Villa, Pelzmäntel, Brillanten“. Wie sehr dabei, bei aller Luxus-Romantik, Freddys Wunsch nach einem „normalen, geordneten Leben“, nach Häuslichkeit mitschwingt, verrät nicht zuletzt die Kamera, die eine Perspektive einnimmt, als würde sie die beiden durch das Fenster eines Einfamilienhauses beobachten.

Der „Generation Gap“ in den fünfziger Jahren kommt also eher, so ließe sich schlussfolgern, einem „Cultural Gap“ gleich: Die Lebensziele der Jugend unterschieden sich nicht sonderlich von jenen der Erwachsenen, nur die Wege, diese zu erreichen, waren andere geworden, führten fortan über das neue Terrain einer amerikanisierten Jugendkultur. Zu den wesentlichsten Merkmalen der „Halbstarken“-Subkultur, an das sei hier noch mal erinnert, zählt die politische und ideologische Unbestimmtheit des Protests. Die „Halbstarken-Erscheinung“ war keine soziale Bewegung, ihre Triebkraft war nicht Subversion: Die „Halbstarken“ lehnten die bürgerliche Gesellschaftsordnung nicht grundsätzlich ab, sie rebellierten nur gegen die Überholtheit des damit verbundenen Wertesystems, welches im Zeitalter der beginnenden Freizeitkultur nach einer entsprechenden Adaptierung verlangte. Und bezeichnend dafür ist eben auch Freddy in seiner Haltung, der einerseits überschwänglich-provokativ einen Jive (und damit assoziativ verbunden Rock´n´Roll) tanzt, zu Hause bei Sissy aber den Patriarchen „raushängen“ lässt.

Die Erwachsenengeneration reagierte auf diese Entwicklung, auch dies sei hier erneut erwähnt, (zunächst) mehr mit einer verschärften Praktizierung dieses Wertesystems (Stichwort: Benimmbücher) als mit einer Lockerung und sah in den Verlockungen der amerikanisierten Kulturindustrie nicht zuletzt eine Unterminierung der (deutschen) Arbeitsmoral – womit wir wieder am Anfang des Kapitels und bei Signore Garezzo wären, der ja seinen jungen, arbeitswilligen Kellner zum einen vor Kriminalität und Hedonismus (Autos, teure Uhren) und zum anderen auch vor „diese Quatsche“, also vor der Jugendkultur schützen will. In dem Schutzmantel, den Garezzo sprichwörtlich über seinen Angestellten breitet, spiegelt sich denn auch wider, was Jürgen Felix in Bezug auf „Die Halbstarken“ konstatiert:

Ob intendiert oder nicht: Mit dem Thema der Jugendkriminalität verhandeln „Die Halbstarken“ zugleich die Selbstbehauptung der westdeutschen Vätergesellschaft – gegenüber der sich anbahnenden alternativen Jugendkultur und der fortschreitenden Amerikanisierung der Bundesrepublik. (Felix 1996: 322)

Mit dieser Diagnose liefert Felix gewiss einen zentralen Schlüssel zu dem im Film eingeschriebenen ideologischen Subtext. Dass aber Tressler in seiner Detailinszenierung stets einen affirmativen Blick auf die Angebote der aus Amerika importierten Freizeitkultur wirft, das allerdings erwähnt er mit keinem Mal.

5.8 Geschlechter-Verhältnis: Die Böse und der Möchtegern-Bad-Boy

In der Dechiffrierung des Plakatsujets von „Die Halbstarken“ wurde es bereits angedeutet: Schuld an der kriminellen Devianz – somit auch an der (jugend-)kulturellen Entgleisung – von Freddy Borchardt sind nicht in erster Linie die Eltern und die Verlockungen eines hedonistischen *American Way of Life*, Schuld ist vor allem sein „Halbstarken“-Liebchen Sissy Bohl, die, so kann man sagen, im Film alles „Weiblich-Schlechte“ verkörpert. Ihre Figur ist nicht nur als Freddys „Love Interest“ angelegt, sondern auch, in Anspielung auf die Naturgegebenheit ihres Schlecht-Seins, als „Bad Girl without a Cause“, als eine mitunter nach typischem „Noir“-Muster gestrickte *femme fatale*, die mit den beiden männlichen Jung-Protagonisten Freddy und Jan ein hintertriebenes Spiel spielt und einen von ihnen letztlich fast ins Verderben stürzt. Ihre negative Wirkungsmacht ist am Plakat allgegenwärtig, im Film hingegen entfaltet sich diese erst allmählich. Ihr „wahres Wesen“ versteckt sie zunächst hinter der „Maskerade“ eines braven oder, besser, unauffälligen Berliner Vorstadt-Mädls mit Karo-Bluse und Faltenrock – auch wenn ihr katzenhafter Blick, ihre nicht selten nach unten gezogenen, grimmiges Gemüt vermittelnden Mundwinkel und ihre mitunter allzu offensive Kessheit schon von Filmbeginn an ihre „Verschlagenheit“ erahnen lassen. Zu ihrer tendenziell passiven Rolle, die sie im Bandengefüge vorerst einnimmt, passt auch die Art und Weise, wie der Film sie einführt. „Die Halbstarken“ eröffnet, wie bereits in Kapitel 3 beschrieben, mit unbekümmert juvenilem Treiben im samstäglichem Hallenbad. Ehe wir Sissy begegnen, so heißt es bei McKeachney, wird das Motiv weiblicher Erotik etabliert: „Ein paar Jungs aus Freddys Bande pfeifen Bade-Schönheiten nach (Mann, da staun ick aber‘), ein anderer drängt sich bewusst eng am Dekolleté eines Mädchens vorbei. Freddys an Jan gerichtete Aufforderung: ‚Komm mal mit, pass auf, ich zeig dir gleich was!‘ setzt also eine Reihe erotischer Begegnungen fort. Die Kamera fährt neben den beiden her, während sie am Beckenrand entlanggehen, und nimmt nach einem Schnitt den subjektiven männlichen Blickwinkel ein. Nun erst begegnen wir Sissy. Die Kamera bewegt sich über ihren Körper, von den Fersen über die Waden bis zum Hinterteil, wo sie innehält, während Buchholz mit dem Stolz eines Großwildjägers seinen Fuß auf ihren Po stellt. Es folgt die erste Großaufnahme von Karin Baal, mit bravem Mittelscheitel, Pony und Zöpfen [...]“ (McKechneay 2003: 90). Wie die weiblichen Randfiguren zuvor wird also auch Sissy als Objekt männlichen Begehrens dargestellt. Allerdings passiert das in ihrem Fall besonders deutlich nach jenem Inszenierungsprinzip, das die Filmtheoretikerin Laura Mulvey als „to-be-looked-at-ness“ bezeichnet (vgl. dazu McKechneay 2003: 90).

Demnach wird der weibliche Körper im „normalen narrativen Kino“ erst durch den männlichen Blick vermittelt, die patriarchalische Unterteilung in aktiv/männlich und passiv/weiblich somit kinematografisch forciert (siehe Mulvey 1998: 392). Dieser Kontrast wird in der vorliegenden Szene noch durch das Blickschema Aufsicht/Untersicht betont: Die jungen Männer blicken zu Sissy hinunter, während sie zu ihnen (hin)auf schaut. Die hier eingeschriebene Unterordnung Sissys erweist sich aber letztlich als falsche Fährte, denn schon ein paar Szenen weiter wird deutlich, dass sie sich nicht in das Korsett der (klein-)bürgerlichen Vorstellung von „Frau-Sein“ pressen lässt. Als Freddy Jan in Sissys Wohnung einlädt und sich am Mittagstisch mit den Worten „Fühl dich ganz wie zu Hause“ als stolzer Hausvorstand und zukünftiger Ehemann (Freddy spricht in dieser Szene Sissy einmal scherzhaft mit „Frau Borchert“, also mit *seinem* Familiennamen an) präsentiert, kommentiert Sissy, die am Herd steht und kocht, seine patriarchale Ansage mit einer verächtlichen Miene – gefilmt im Übrigen in einer Frontaleinstellung, sodass die Zuschauer, nicht aber Freddy und Jan ihr Gesicht sehen können. Rüde wendet sie den von ihr zubereiteten Pfannkuchen, knallt ihn in eben solcher Weise Freddy und Jan vor die Nase und verlässt demonstrativ den Raum. Es ist nicht das erste Mal, dass sie die ihr – nicht nur von Freddy – zugeschriebene Rolle als Hausfrau verweigert. Schon in der Szene zuvor im Hinterhof hat sie der Mutter die Hilfe beim Wäscheaufhängen versagt. Und auch im Anschluss an die Mittagstisch-Szene kommt ihr Unwille gegenüber diesem Rollenmuster zum Tragen (vgl. McKechney 2003: 95). Eifersüchtig darüber, dass Freddy seinem Bruder die ganze Aufmerksamkeit schenkt, sitzt sie „schmollend“ auf einem Sofastuhl im Nebenzimmer und spielt mit einem Knopf an ihrer Bluse. Als Freddy, der ihr ins Zimmer gefolgt ist, sich ihr nähert, reißt sie den Knopf plötzlich ab – eine kleine, beiläufig inszenierte Aktion, der aber dadurch Bedeutung zukommt, dass sie als markanter Kontrapunkt zum Bild von Freddys Mutter gelesen werden kann, die als stets „schuftende Heim-Näherin“ geschildert wird. Unmittelbar darauf beginnt Freddy wild ihr Dekolleté zu küssen und versichert ihr: „Außer dir gibt’s doch nichts, Sissy“. Mit durchdringenden Blick sieht sie Freddy dabei an und entgegnet: „Ich allein!“.

Die Weigerung einer 15-Jährigen, die Rolle der Ehe- und Hausfrau zu übernehmen, so schreibt McKechney weiter, mag aus heutiger Sicht nicht weiter erstaunlich sein. Im Entstehungsjahr von „Die Halbstarken“, 1956, lag die Sache jedoch anders. Nach der kompletten Neuordnung nationaler Ideale 1945, bei der viele von den sogenannten „ewigen“ Werten nichts mehr gelten sollten, präsentieren sich Ehe und Familie als dauerhafte Güter, die selbst Freddy im Grunde seines Herzens anerkennt. Und genau darin liegt der Unterschied

zwischen den beiden: Sissy und Freddy haben zwar einen gemeinsamen Traum vom sozialen Aufstieg, wollen beide am deutschen Wirtschaftswunder partizipieren. Während für Freddy aber dieser Traum auch mit bürgerlichem Familienglück verbunden ist, bedeutet er für Sissy primär materieller Besitz, ein Leben in „Saus und Braus“. Ihre Figur entspricht in gewisser Weise bereits dem Typus des Teenager-Girls, der ab Ende der fünfziger Jahre das Bild von Jugendkultur entscheidend mitprägen wird – allerdings übersteigt ihre Luxusgier bei weitem jenes lustorientierte Konsumverhalten, das man mit diesem Typus assoziiert. „Sissy drängt in den öffentlichen Raum, in den Konsumtempel, doch dafür fehlt ihr die nötige Kaufkraft. In der Eisdiele trifft sie auf eine Freundin, die ihr ein neu gekauftes Paar Schuhe unter die Nase hält und dann mit Blick auf das Eis fragt: ‚Wer zahlt das?‘ – ‚Er natürlich‘, sagt Sissy und meint damit Jan, der sie begleitet hat“ (Seibel 2003: 54). Zur Befriedigung ihres Konsumtriebes ist sie auf die männliche Finanzstärke angewiesen. Und so greift sie sich den Gang-Platzhirschen Freddy als Opfer, der ihr als potent genug erscheint, um ihr, wie man meinen könnte, diese Befriedigung auch in größerem Rahmen zu verschaffen. In dieser Hinsicht ist die oben erwähnte „Ich allein!“-Szene bedeutend, sie beinhaltet ein nachdrückliches Zeichen für Sissys possessive und manipulative Natur: Am Ende der Szene, während Freddy sie innig liebkost, verharrt die Kamera im Close-Up auf ihrer Hand, mit der sie eine Kralle macht – ein Motiv, das in Ergänzung zu Sissys „Katzenblick“ zeigt, wie sehr der Film mit dem Topos der hinterlistigen Frau als Raubtier arbeitet. Auch Freddys Bemerkung gegenüber Sissy „Du sollst dich nicht immer so ranschleichen“ in einer anderen Szene lässt sich dahingehend interpretieren.

Das Bild der Katzenfrau bestätigt sich gewissermaßen auch im letzten Teil des Films, als Sissy in einem schwarzen Outfit – schwarze Hose, schwarzer Rollkragenpullover, schwarze Schuhe – zu sehen ist. Für den nächtlichen Coup, so scheint es, hat sie ihre Tarnung als „angepasstes“ Mädsl aufgegeben und lässt nun ihrem „wahren Ich“ freien Lauf. In ihrem Erscheinungsbild trägt sie nun auch äußerlich die Züge einer *femme fatale*. Sie hat jetzt sprichwörtlich wie buchstäblich die Hosen an. Zwar richtet sie in der Hütte am See, die als Räuberversteck dient, noch gemeinsam mit den anderen anwesenden jungen Damen ganz widerspruchslos das Räubermahl (getarnt ist die Räuberhöhle als Partyraum – auch dies ein Zeichen für die enge Verbindung von Jugendkriminalität und Jugendkultur im Film), aber ihre vordergründige Passivität ist einer offensiven Zielstrebigkeit gewichen. Als Freddy und sein Gefolge mit „leeren Händen“ vom Postbusüberfall zurückkehren, nennt Sissy ihn „Stümper“ und fixiert ihn dabei mit betont finsterem Blick, nur um sich im nächsten Moment Jan zu „krallen“, um mit seiner Hilfe doch noch zu der erhofften Geld-Beute zu

kommen. Am Bootssteg nähert sie sich ihm – ganz in *femme fatale*-Pose – auf ebenso laszive wie berechnende Weise. Es nicht zuletzt der diese Annäherung untermalende, verführerische Jazz-Score, der bei dieser Szene (die auch einen Körperkontakt-Versuch von Seiten Sissys mit einschließt) daran denken lässt, dass der Vamp im „klassischen“ (Hollywood-)Kino „eine der wenigen Frauen-Imagines ist, die frei auf Männer blicken dürfen“ (Koch 1980: 16).

Während Freddy als Rädelsführer zunehmend an Boden verliert (nicht nur Sissy, auch Günther wendet sich konfrontativ gegen ihn), wird Sissys „Bösartigkeit“ immer offensichtlicher – eine Entwicklung, die ihre Kulmination erreicht, als sie und Freddy am Ende in der Villa von „Signore Spagetti“ von dessen herzkrankem Vater überrascht werden. „Schieß doch, schieß!“ brüllt Sissy in Richtung Freddy mit groß ins Bild gerücktem verbissenem und gefühlskalem Gesichtsausdruck. Doch als dieser zögert, schießt sie selbst: nicht nur auf den alten Mann, sondern auch auf Freddy. Dieser Moment nun liest sich wie der endgültige Beweis dafür, dass die eigentliche Gefahr im Film von der „Frau“ ausgeht. Sissy will nicht nur die Männer kontrollieren, über sie Macht ausüben, sie scheint hier nun selbst ganz Mann geworden zu sein: Haben ihr die Hosen und bestimmte (Körper-)Haltungen schon zuvor männliche Züge verliehen – „Der ist fertig!“, sagt sie ein paar Minuten vorher über Freddy in typischer Offiziers-Pose: die Beine gespreizt und die Arme bestimmend in die Hüften gestemmt – , so werden diese Konnotationen von Männlichkeit hier noch durch Sissys Griff zur Pistole übersteigert, die in Zusammenhang mit ihrem Charakterprofil nur allzu leicht als Phallussymbol interpretiert werden kann. Zudem wird das Bild der Frau als personifizierte Kastrationsdrohung in dieser Szene geradezu nachdrücklich erfüllt: In dem Sissy auf Freddy schießt, entmannt sie ihn in gewisser Weise auch und besiegelt damit endgültig seine Demontage als Führungsfigur. Und jetzt erst, so scheint es, erkennt er ihr „wahres Wesen“. Voller Enttäuschung und Verzweiflung beginnt er wie ein kleiner Junge zu flennen (der Bauchschuss ist hier schon Nebensache) und auf sie einzuschlagen. An seinem Gesicht ist deutlich abzulesen, dass er sich von ihrer Kaltblütigkeit in seinen bürgerlichen Wunschvorstellungen („Freddy und Sissy Borchert“) verraten fühlt.

Es ist also vor allem Sissys verschlagenes Naturell, vor dessen Hintergrund deutlich wird, dass es sich im Falle von Freddy Borchert doch *nur* um einen fehlgeleiteten Jugendlichen handelt, um einen jungen Mann, der im Grunde genommen alle Voraussetzung für eine ordentliche Mitgliedschaft in der bürgerlichen Wertegemeinschaft mitbringt. Denn während er schließlich immer stärker moralische Skrupel zeigt (nicht nur schießt er nicht auf den alten Mann im Gegensatz zu Sissy, er will ihm auch den Schmuck von dessen Mutter

nicht wegnehmen), agiert Sissy nur noch skrupelloser. Wie sehr in Freddy, trotz all seiner ausladend zelebrierten „Männlichkeitsrituale“, eigentlich ein „gutes Herz“ schlägt, darüber gibt nicht zuletzt sein Umgang mit einem gestohlenen Dackel in einer anderen Szene Auskunft, der von ihm, wie auch von den übrigen (männlichen) „Halbstarken“, mit „geradezu kindlicher Liebe“ überschüttet wird. Die Zärtlichkeit, die in diesem Umgang liegt, sie will freilich nichts anderes bedeuten, als dass es, anders als für Sissy, „doch noch Hoffnung für die verwahrloste (männliche) Jugend gibt“ (siehe dazu Seibel 2003: 55).

Warum aber ausgerechnet „die Frau“ als einzig wirklich böse Figur im Film zurückbleiben muss, darüber lässt sich nur spekulieren. Denn der Film selbst liefert, anders als bei den männlichen Jungprotagonisten, für ihr Handeln keinen psychosozialen Erklärungsversuch (siehe dazu McKechney 2003: 89). Ihre Bössartigkeit wird als gegeben angenommen, wodurch ihre Figur, wie erwähnt, dem Archetypus der Frau als Verkörperung alles „Schlechten und Sündhaften“ entspricht. Jürgen Felix führt diesen Umstand auf die Logik der filmischen Gattung zurück, wenn er schreibt: „Freilich ist die Figur des verführerisch-skrupellosen Gangsterliebchens nur eines der zahlreichen Elemente des Kriminalgenres, deren der Film sich [...] zunehmend bedient, um die Geschichte wenn schon zu keinem guten, so doch zu einem akzeptablen Ende zu bringen“ (Felix 1996: 320f.). Angesichts der tendenziellen, insbesondere inhaltlichen Naivität von „Die Halbstarken“ erscheint diese Lesart mehr als plausibel, aber freilich ist die Rolle der Sissy auch im Kontext der damals herrschenden gesellschaftspolitischen Verhältnisse zu sehen. Das Bild von Weiblichkeit war in den konservativen fünfziger Jahren vornehmlich von Kategorien wie „Mutterschaft“ und „Hausfrau“ bestimmt. Das weibliche Äußern von sexuellem und auch materiellem Begehren war dabei kein Thema, und wenn doch, dann war dies nahezu ausschließlich mit Stigmatisierung, also mit Begriffen wie „Lust“ und „Laster“ verbunden. Und „Die Halbstarken“ wirkt in Bezug auf die Figurenzeichnung von Sissy geradezu wie eine Bestätigung dieser Haltung: Eine Frau mit ausgeprägtem Selbstbewusstsein und mit Bedürfnissen, die den traditionellen Rollenzuschreibungen der Geschlechter offensichtlich entgegenstehen, kann nur, so könnte man schlussfolgern, als „(konsum-)gierig“, „verschlagen“ und „schlecht“ geschildert werden. Wie sehr Sissy dabei – ganz im Sinne der damaligen konservativen Konsumkritik – als authentisches Schreckensbeispiel für eine besonders von US-Materialismus bedrohte (weibliche) Jugend gelten kann, bringt eine zeitgenössische Filmkritik nicht unironisch auf den Punkt: „Wenn die halbzarte Generation wirklich so ist wie Sissy, muß man sich vorsehen“ (de Haas 1956: 34).

5.9 Gegensprache: Die Jugendlichen und ihr „halbstarkes“ Sprechverhalten

Kudde: Hallo Willi!

Willi: Hey Junge, wie geht's denn? Wirst auch immer dicker. Tach!

Kudde: Tach!

Willi: Mensch, Kudde – Heute haste aber gefehlt! ... Da, kieck mal, im Hallenbad ...

Kudde: Mann, dufte!

Willi: War 'ne prima Keilerei, sag ich Dir!

Betrachtet man diese kurze Dialogpassage²⁷ und die dazu gehörige Filmszene, zeigt sich, wie sehr sich der reine Mythos vom „Halbstarken“ als gewaltbereiter, rebellischer Jugendlicher hier auch auf sprachlicher Ebene darstellt. Willi zeigt seinem Freund Kudde seine Verletzung am Unterarm, die er sich bei der Schlägerei im Hallenbad am Beginn des Films zugezogen hat und verdeutlicht seine Begeisterung darüber, indem er das Substantiv *Mensch* (in Kombination mit der Namensanrede *Kudde*) als expressive Interjektion gebraucht und noch freudig hinzufügt: *Da, kieck mal, ...* Dass dabei seine Verletzung weniger als Wunde, sondern vielmehr als Körperschmuck und (Ab-)Zeichen für Widerstand und Auflehnung gegen die bürgerliche Ordnung und Konvention zu lesen ist, wird neben Willis „lässiger“ Bemerkung einerseits dadurch unterstrichen, dass die Kamera Willis blutenden Unterarm mit einem Close-Up bedeutungsvoll ins Bild rückt, und andererseits dadurch, dass Kudde in seiner anerkennenden Antwort das jugendsprachlich häufig verwendete Entzückungswort *dufte* (hier in Verbindung mit der als expressiven Interjektion dienenden Nominalanrede *Mann*) benutzt. In welchem Maß die „halbstarken“ Protagonisten körperlich-aggressive Auseinandersetzungen als Form der Unterhaltung und als erstrebenswertes Kräfteressen verstehen, wird zudem durch das Begriffspaar *prima Keilerei* in Willis abschließender Bemerkung angezeigt. Inwieweit nun diese sprachlichen Auffälligkeiten des einleitenden Dialogausschnitts (wie auch jene die hier im Fließtext nicht extra hervorgehoben wurden) im Kontext eines spezifischen „halbstarken“ Sprachgebrauchs zu diskutieren sind, sollen die folgenden Seiten zeigen.

Dabei ist zunächst ganz allgemein anzumerken, dass es in Hinblick auf die Frage, ob die „Halbstarken“ in den fünfziger Jahren tatsächlich durch einen spezifischen Sprachgebrauch aufgefallen sind, in der Forschungsliteratur unterschiedliche Meinungen gibt. Während

²⁷ Die in diesem Kapitel angeführten Dialoge basieren zum einen auf meiner Transkription ausgewählter Dialogpassagen des Films und zum anderen auf der handschriftlichen Abschrift entsprechender Dialogpassagen aus einem Originaldrehbuch zu „Die Halbstarken“, betitelt mit „1. Fassung ohne Änderungen, Nr. 73“, welches ich im Juni 2008 in der Deutschen Kinemathek in Berlin einsehen konnte. Bei Dialogstellen, in denen es Unterschiede zwischen Drehbuch und Film gibt, habe ich mir erlaubt, die beiden Quellen zusammenzuführen, wobei ich mich stets in Bezug auf Interpunktion und Schreibweise am Drehbuch orientiert habe.

Thomas Grotum beispielsweise in seiner Studie von 1994 anmerkt, dass über die Existenz einer eigenen „Halbstarken-Sprache“ kaum weiterreichende Aussagen gemacht werden können (Grotum 1994: 205f.), spricht Joachim Stave (wenn auch in stark wertnegativer Weise) in seinem 1964 erschienen Buch „Wie die Leute reden“ wie selbstverständlich von einer „Halbstarken-Sprache“, wenn es um die Redeweisen der als „Halbstärke“ bezeichneten Jugendlichen in den fünfziger Jahren geht. Dort heißt es: „Tatsächlich haftet der Halbstarkensprache bei aller Unbekümmertheit etwas Infantiles an; daß sie darüber hinaus ruppig und pöbelhaft klingt, ist unüberhörbar“ (zitiert nach Schlobinski/Heins 1998: 9). Und auch Edgar Lapp scheint keine Zweifel an einer damals existierenden „halbstarken“ Sprache zu haben, wenn er in seiner chronologischen Auflistung der deutschen Jugendsprache für die Phase der fünfziger Jahre den Begriff „Halbstarken-Chinesisch“ verwendet (siehe Lapp 1989: 53ff.). Zudem wird auch gerne, und damit wären wir wieder beim Film, „Die Halbstarken“ als Beispiel herangezogen²⁸, um zu veranschaulichen, wie sehr „Sprache“ auch im Deutschland der fünfziger Jahre bereits (ganz im Sinne der Subkulturtheorie von Clarke) ein Element jugendlicher Abgrenzungsbestrebungen gegenüber der Erwachsenenwelt darstellte – was freilich die Annahme einer eigenen „halbstarken“ Sprache impliziert (siehe etwa Schlobinski/Kohl/Ludewigt 1993: 9). Angesichts des theoretischen Fundaments dieser Arbeit versteht es sich gewissermaßen von selbst, dass dieser Blickwinkel in der nun folgenden Analyse der jugendlichen Sprechweisen im Film übernommen wird. Zwar ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um einen Film, also um einen fiktiven „Text“ handelt, weshalb die von den „halbstarken“ Protagonisten gesprochene Sprache auch nicht als „authentisch jugendsprachlich“ gewertet werden kann, aber bei genauerer Betrachtung lässt sich feststellen, dass „ihre“ Sprache über viele Merkmale verfügt, aus denen sich das „etablierte“ Register deutscher Jugendsprache zusammensetzt. Dazu gehören etwa Kategorien wie Grußformeln, Anreden, Sprüche, „flotte Redensarten“, Wort-Umdeutungen, Anglizismen, Intensifier bzw. hyperbolische Sprechweisen, Lautwörter, spezifische Kommunikativpartikel oder, wie im einleitenden Dialogausschnitt bereits zu erkennen, expressive Interjektionen und bestimmte Entzückungswörter – um hier nur die bekanntesten Merkmale zu erwähnen. Auf andere grundlegende Auffälligkeiten, auch syntaktischer Natur, wird dann an entsprechender Stelle eingegangen. Zum Begriff „Jugendsprache“ ist ganz allgemein zu sagen, dass sie, der Definition von Helmut Henne folgend, „nicht eine homogene Varietät des Deutschen“ darstellt, sondern ein „spielerisches Sekundärgefüge“, das in „zahllose Teilsprachen“, in verschiedenste Gruppensprachen zerfällt

²⁸ Ein Umstand, der sicherlich auch mit der bescheidenen Quellenlage zum Thema zusammenhängt.

(siehe Henne 1986: 207ff.). In genauerer Differenzierung spricht Henne darüber hinaus weniger von „Jugendsprache“, als vielmehr von „Jugendton“ (Henne 1986: 209). Dies rührt daher, dass es sich bei „Jugendsprache“ hauptsächlich um eine mündliche Form der Kommunikation handelt, das heißt: um gruppenspezifische Sprachstile, die auf „sprechsprachlicher Performanz“ bauen. Dementsprechend zentral ist die pragmalinguistische Dimension in Untersuchungen zur Jugendsprache, also, knapp formuliert, die Miteinbeziehung des situativen Rahmens bzw. des kontextuellen Gebrauchs von Sprache. Vor diesem Hintergrund sei hier noch einmal darauf verwiesen, dass es sich im vorliegenden Fall um einen Film handelt. Dies bedeutet, dass der pragmatische Aspekt in der hier angestrebten „kritischen Diskursanalyse“ mehrere Ebenen miteinschließen muss. So ist erstens zu berücksichtigen, dass Sprache hier im Spannungsfeld des im Film anklingenden pädagogischen Impetus’ und dem filmästhetischen Mix aus („Halbstarken“-)Milieustudie und Kriminal- bzw. Gangsterdrama, auf dem „Die Halbstarken“ aufbaut, zu sehen ist. Zweitens, im größeren Zusammenhang gedacht, muss davon ausgegangen werden, dass die (sprachliche) „Performance“ der Filmfiguren stets von einem außerfilmischen Kommunikationspartner, dem Zuschauer, begleitet ist. Und drittens ist der pragmatische Aspekt hier auf die konstruierte, innerfilmische Realität und den sich daraus entwickelnden Sprechsituationen der handelnden Figuren bezogen: Freddy etwa spricht mit Sissy oder seinem Bruder Jan „unter vier Augen“ anders als in Anwesenheit seiner Gang oder „störender“ Erwachsener.

Als Ausgangsbasis für die Sprachstil-Analyse soll in erster Linie die sogenannte „Espresso-Szene“ dienen, denn hier finden sich nahezu alle (jugend-)sprachlichen Besonderheiten des Films verdichtet wieder. Natürlich sind auch Abschweifungen zu anderen Szenen notwendig, um ein möglichst vollständiges Bild des Sprachgebrauchs im Film zeichnen zu können, aber letztlich soll immer wieder zur „Espresso-Szene“ zurückgekehrt werden. Diese soll hier noch einmal kurz skizziert werden: Freddy und seine Jungs staten dem „Ex-Bandenmitglied“ und „Ex-Halbstarken“ Klaus einen Besuch im Espresso ab, wo dieser einen „anständigen Job“ als Kellner angenommen hat. Während sie es sich bei Musik aus der Jukebox an der Theke „gemütlich“ machen und Klaus immer mehr unter Druck setzen, sich doch am nächtlichen Coup zu beteiligen, betritt der Lokalbesitzer Garezzo den Raum und beginnt mit den „Halbstarken“ in einer Mischung aus Angst und Ablehnung ein konfrontatives Gespräch. Um die Situation zu entspannen, gibt Freddy eine Runde Sekt aus, den ihnen Garezzo – nun ganz devoter Geschäftsmann – bereitwillig ausschenkt. Mittlerweile sind auch andere Jugendliche in das Lokal geströmt, und nachdem Freddy seine

Drohung gegenüber Klaus noch einmal bekräftigt und er Sissy noch schnell das „Blaue vom Himmel“ versprochen hat, beginnen er, Sissy und andere junge Leute, ausgelassen zu einer Jazznummer zu tanzen. Die Dialogführung zu dieser Szene liest sich nun wie folgt:

Freddy: Na, was ist denn nun mit heute abend, Junge? Mmh?

Klaus: Mensch, aber ich kann doch nicht. Er lässt mich doch nicht weg.

Freddy: Ach, quatsch nicht! Du stehst Punkt sieben da wie ´ne Eins. Und aus!

Klaus: Freddy, ich kann doch den Job hier nicht verlieren. Garezzo zahlt prima und ist großzügig.

Freddy: Ach, kein Aas interessiert sich für Deine lumpigen Pfennige! Grosse Dinger musste machen, nicht unter ´ner Million!

Günther: Dann kannst du ihm den Laden hier abkaufen!

Garezzo: Dio mio! Was ist hier los? Klaus?!

Freddy: Wer ist der Scheich? Mir hat er sich noch nicht vorgestellt.

Günther: Sagen Sie bloß, Sie sind hier der Boss?!

Garezzo: Sì, Signore, ich bin der Boss! Und weil ich bin Boss von Klaus, will ich nicht haben, dass er ist weiter in schlechter Gesellschaft, wie immer früher, capito?!

Günther: ´Schlechte,-´ was? Sagen sie das doch bitte noch mal, Herr ...?

Garezzo: Mein Name ist Garezzo, Signore! Antonio Garezzo, verstanden? Haha, ich will nicht sagen was Schlechtes gegen Signore. Ich bin froh, zu haben Klaus. Ich möchte, dass er hat Interesse für Geschäft wie sein eigenes. Und nicht haben in Kopf Autos, Uhren in Gold, schöne Signorinas und diese Quatsche. Oh, ich weiß Bescheid von Klaus. Ich weiß, sie sind gegangen zusammen zur Schule. Sie sind Freunde. Und Klaus hat schon gemacht Gefängnis, hoho. Nur ein paar Tage. Kann vorkommen. Aber Mutter von Klaus hat gesagt mir alles. Aber Klaus für mich eine gute Junge.

Freddy: Na, ist doch alles okay, Mister. Spagetti.

Garezzo: Garezzo! Antonio Garezzo! Prego, Signore!

Freddy: Also ich geb´ jetzt ´ne Pulle Sekt aus und dann ist gut, heh?!

Garezzo: Hoho, prego, Signore! Klaus, presto, presto! Champagner!

Klaus: Hausmarke?

Garezzo: Hausmarke? Was besseres für Signore, haha! Prego, Signore.

Freddy: Na los, Mister Prego! Fahr mal das Rülpswasser an.

Garezzo: Bitte?

Freddy: Na nischt Bitte! Gluck gluck! Durscht! Heh?!

Garezzo: Haha, Gluck gluck! Bene!

Freddy: Ja, für uns bede! Mmh!

Junge Frau: Was denn?! Geht wohl schon los!

Kudde: Ach, nur ´ne kleine Vorfeier.

Junge Frau: Ach, hier gibt´s Sekt.

Garezzo: Gute Marke! Prima, was?!

Freddy: Na, nun lass uns jetzt mal ein bisschen allein, Väterchen! Hopp!

Garezzo: Hopp. Sì sì! Hab sowieso in Küche zu tun. Pardon.

Freddy: Na, was soll´n das, Mensch? Hey, ihr Pinsel! Schwingt die Keulen! Die Miezen wollen bewegt werden.

Sissy: Hey!

Günther: Hey, was is´n los?!

Freddy: Hat wohl ´ne Mattscheibe, oder was.

Günther: Nicht nur ´n bisschen, du.

Freddy: Na, Du gutterr Junge?!

Klaus: Ausgeschlossen. Ich komm´ heute nicht weg. Da lässt er einfach nicht mit sich reden.

Günther: Was heißt reden?

Freddy: Vom Reden wird nischt, du Flaschenkopp! Hart sein musste! - Taff! --

Klaus: Und wenn´s schief geht ...

Günther: Ha, schief gehen ...?

Freddy: Ach, Quatsch ...! Bei mir geht nichts schief ... bei mir geht alles mit Köpfchen, musste ja langsam gemerkt haben. Übrigens, hab´ jetzt ´n Verbindungsmann da sitzen, mmh!

Klaus: Wo?

Freddy: Erfährste alles heute abend.

Günther: ... Gläser putzen ...

Freddy: Hey! Also ein für alle mal – entweder Du bist heute Abend da, oder Du kannst Dir Deine Knochen nummerieren lassen.

Günther: Falls du noch ´n Doktor findest, der sich die Mühe macht, Pfeife!

Sissy: Warst du schon bei Prillinger?

Freddy: Treffe ihn um sechs.

Sissy: Ich bin extra heute morgen noch bei ihm gewesen. Die ist geschenkt für Fünzig Mark.

Freddy: Du bist ´n Schatz!

Sissy: Klappt alles?

Freddy: Kannste Gift drauf nehmen! – Hör mal ... Warum biste ´n bei der Tankstelle so schnell mit Jan abgehauen?

Sissy: Eifersüchtig? --- Komm, natürlich biste eifersüchtig ...!

Freddy: Na, b i s t Du ...

Sissy: Du weißt doch, dass ich nur Dich liebe!

Freddy: Hoffentlich! ...und Du weißt, daß ich alles nur wegen uns mache! Und wenn ich erst oben bin, dann kannst von mir alles haben, was Du willst: ´ne Villa, Pelzmäntel, Brillanten –

Sissy: Jetzt hab´ ich Durst ...

Freddy: Komm, morgen kannst in Sekt baden, Goldstück, jetzt geh´ ma tanzen.

Freddy: Du stehst um elf mit Deinem Renner an der Hochbahn – Mit laufendem Motor!

Kudde: Mit laufenden Motor, ja.

Freddy: Mönsch – wer hat ´n auf den Knopp gedrückt, Mann!

Günther: Mann, das ist ja ein unheimliches Ding!

Freddy: Im Gleichschritt, Marsch!

Klaus: Und wer bezahlt den Sekt?

Freddy: Den setzt Du auf Deinen Anteil von heute Abend! Und in genau zwei Stunden biste da, Du gutterr Junge!

Sucht man diese Dialogpassage nun nach Merkmalen des klassischen Jugendsprachregisters ab, so stechen zunächst die vielen verschiedenen Anreden und Personenbezeichnungen ins Auge. Gegen Ende der Szene spricht Freddy seine Freundin Sissy mit dem Kosenamen *Goldstück* an, den er ihr gegenüber öfters – vor allem in Anwesenheit anderer – benutzt, und woraus ersichtlich wird, wie sehr sie für ihn auch ein Statussymbol darstellt. Andere Anreden und Personenbezeichnungen sind z. B. *Flaschenkopp*, *Pfeife*, *Ihr Pinsel*, die ironisch-metonymischen Anreden *Mister Spagetti* bzw. *Mister Prego* für den italienischen Lokalbesitzer Garezzo, die ebenso auf ihn angewandte Bezeichnung *Scheich* oder die Tiermetapher *Miezen* für Mädchen. Darüber hinaus kommen in anderen Szenen noch vor: *Knallkopp*, *Ratte* für Prillinger, dem „Schwarzhändler aus Not“ (mit dem Freddy signifikanterweise in einem Keller zusammenkommt), die ironisch-provokant gebrauchte Höflichkeitsform *Herr Bademeister*, die in ähnlicher Weise benutzte Anrede *Herr Postminister* für einen Postbediensteten oder das jugendsprachlich häufig gebrauchte *Alter*, eine Anrede, die in der Kommunikation unter männlichen Gleichaltrigen eher mit Anerkennung konnotiert ist, in der Bezeichnung für Väter oder männliche Erwachsene aber eher auf generationspezifische Distanz hindeutet (die feminine Anredeform *Alte* ist unter weiblichen

Gleichaltrigen eher seltener, sie kommt im Film auch nicht vor, siehe dazu Androutsopoulos 1998: 479). Die vor allem abwertenden Personenbezeichnungen und Anreden werden aber nicht nur auf Cliques-Außenstehende angewandt, sondern im Zusammenhang hierarchischer Gruppenordnung auch auf „Cliques-Mitglieder“: Soziale Prestige wird nicht zuletzt über Sprache verteilt, und in dieser Hinsicht ist Freddy obenauf. Nicht nur redet er am meisten von allen, er hat auch die „größte Klappe“. So dirigiert er beispielsweise das „Halbstarken-Baby“ Wölfie mit den Worten *Piepe* oder *Pisser* herum und weist Willi zu Recht, in dem er ihn *Idiot* nennt – als er gegen Ende des Films an Autorität in der Gruppe einbüßt, wird er dann im Übrigen selbst abwertend mit der Verkleinerungsform *Klein-Freddy* bedacht.

In Bezug auf Anglizismen, die in der Jugendsprachforschung gerne an vorderster Stelle genannt werden, ist die Ausbeute in dieser Szene wie auch im Rest des Films eher mager. Das Wort *taff* (im Drehbuch so geschrieben, und wohl in Bezug auf die Verschriftlichung von Sprechsprache im Drehbuch zu sehen) für „tough“, welches Freddy gegenüber Klaus mit starker Betonung gebraucht, ist das vielleicht prominenteste Beispiel für Anglizismus im Film. Ansonsten gibt es noch die Anreden *Boss* und *Mister*, das als Gliederungssignal gebrauchte Adjektiv *okay* oder die englische Version der Grußformel *Hallo*, also *Hello*, aber diese Anglizismen lassen sich im Kontext des Films nicht unbedingt als „jugendsprachlich“ kategorisieren, sondern sind eher vor dem Hintergrund zu sehen, dass auch damals bereits – Stichwort: US-Truppenstationierung – englische Vokabeln in die allgemein gebräuchliche deutsche Alltagssprache eingeflossen sind.

Zum Wortschatz der „Halbstarken“ im Film überhaupt ist zu sagen, dass er z. B. durch die Verwendung von Umdeutungen wie *Atomwolke* (als solche wird Sissy von Freddy am Filmanfang bezeichnet, als sie ihm seinen Bruder Jan vorstellt²⁹) und *Schlitten* bzw. *Renner* für Wagen oder durch Metonymien wie *Eisen* für Pistole und *Blauer* für Polizist geprägt ist. Des Weiteren gebrauchen sie Verben wie *saufen* für trinken oder *beißen* und *fressen* für essen und, in zynisch-ironischer Weise, Sachvokabular wie *Konferenz* für Unterhaltung oder *Pädagogik* – ein Begriff, den Freddy benutzt, als er Jan erklärt, warum er den abtrünnigen Klaus mit angehaltener Pistole einschüchtert: *Das ist Pädagogik, verstehste!* Zwar ist diese, teils substandardsprachlich grundierte Wortwahl ein charakteristisches Merkmal dafür, dass die „Halbstarken-Sprache“ eine Art Gegensprache zu den „erwachsenen

²⁹ Das Kompositum „Atomwolke“, das in den fünfziger Jahren einen aktuellen Bezug hatte – es ist durchaus auch als Neologismus zu werten –, hat in der Bezeichnung für Sissy zweifellos eine sexuelle Konnotation, nicht zuletzt deshalb, weil sie in der entsprechenden Szene als aufreizende „Badenixe“ inszeniert wird.

Sprechweisen“³⁰ darstellt. Von einer kodifizierten Lexik zu sprechen, ist aber etwas schwierig, weil die meisten dieser Wörter im Film nur einmal vorkommen – mit Ausnahme von dem Werts substantiv *Quatsch* und dem Verb *quatschen* vielleicht, die öfters vorkommen: *Quatsch dich aus*, sagt Freddy gerne. Dieses Zitat leitet gleich über zu den Redensarten und Sprüchen, die in „Die Halbstarken“ viel Platz einnehmen. Sie geben der (Jugend-)Sprache, ganz allgemein formuliert, etwas Spielerisches und Spontanes, signalisieren Selbstsicherheit im Auftreten und sind somit auch im Kontext der sozialen Profilierung (nicht zuletzt innerhalb der Gruppe) zu betrachten. In „Die Halbstarken“ ist das nicht anders: Freddys übersteigerte Selbstdarstellung, seine „große Klappe“ lebt in hohem Maße von den starken Sprüchen, die er klopft. Um nur wenige Beispiele zu nennen: Gegenüber Wölfie gebraucht Freddy den frotzelnden und erniedrigenden Spruch: *Mönsch, mach die Schotten dicht, Kleiner!* Und seinem Bruder Jan erklärt er nach der Schlägerei im Hallenbad, dabei Verwegenheit, Autoritätsabneigung und Spaß an der aktionsreichen Konfrontation signalisierend: *Na wenn schon! Polizei! Mit denen fahr ich Schlitten!*

Auch Günther fällt durch eine starke Benutzung von Sprüchen und Redensarten auf (z.B.: *Das reißt einem ja die Beine weg!*), mit denen er mitunter verdeutlichen will, dass er in der Gruppen-Hierarchie gleich nach Freddy kommt. Tatsächlich ergreift er meistens erst nach Freddy das Wort und fügt dabei dessen Aussagen zynisch-ironische Kommentare hinzu, wie etwa den mit dem Adjektiv *unheimlich* als hyperbolisch zu wertenden Spruch (siehe Espresso-Szene): *Mann, das ist ja ein unheimliches Ding!* Dieser kommt mehrmals vor und ist gewissermaßen sein ihn kennzeichnender Standardspruch, wobei er ihn, vor allem wegen dem darin enthaltenen Passe-Partout-Substantiv *Ding*, auf „alles mögliche“ anwenden kann und damit einmal Begeisterung und dann wieder Belustigung oder Ablehnung ausdrückt. Diese Gefühlsregungen werden jeweils auch durch die in Günthers Spruch äusserungsinitial gesetzte, kraftstrotzende Nominalanrede „Mann“ verstärkt. Wie bereits in der Kapiteleinleitung exemplifiziert, lässt sich „Mann“ zu der Kategorie „expressive Interjektion“ zählen (ebenso wie das häufig vorkommende *Mönsch* bzw. *Mensch*), die speziell für jüngere „Jugendsprachen“ grundlegend ist (siehe dazu Schlobinski/Kohl/Ludewigt 1993: 33). In „Die Halbstarken“ ist in dieser Hinsicht das auch als Grußformel etablierte *Hey* zu nennen. In der Espresso-Szene kommt es beispielsweise gleich dreimal hintereinander vor. *Hey, ihr Pinsel! Schwingt die Keulen!* brüllt Freddy (gewissermaßen zum „Party-Machen“) auffordernd (und befehlend) den anderen Jugendlichen entgegen. Und mit

³⁰ Zu bemerken ist dabei, dass das Aufkommen von substandardsprachlichen Merkmalen in Jugendsprachen generell sehr hoch ist, weil sich mit ihnen eine deutliche Grenze zur „Standardkultur“ der dominanten bürgerlichen Kultur ziehen lässt (siehe dazu Androutsopoulos 1998: 31).

einem einfachen, schroffen *Hey!* drängt sich Sissy an der Bar kurz zwischen Freddy und Günther, welcher unversehens mit einem Empörung signalisierenden *Hey* auf ihr Dazwischendrängen reagiert. Das *Hey* oder die in initialer Position als expressiv zu kategorisierende Interjektion *ach*, aber auch Partikel wie *na*, *so*, das Lautpartikel *heh* oder das als expressiver Nachtrag am Äußerungsende platzierte Gliederungspartikel *was* bzw. die Partikelphrase *oder was* sind es denn auch, die in ihrem häufigen Auftreten und in entsprechender Intonierung der jugendlichen Sprache im Film das Aggressive, „Aneckende“ und Aufbegehrende geben, kurzum: Sie sind wesentlich mitbestimmend für das, was man den „Halbstarken-Ton“ im Film nennen könnte (*Na, was ist denn nun mit heute abend, Junge? Mmh? Wie steht's, heh?*). In diesem Zusammenhang kann Henne zitiert werden, der argumentiert, dass im sprechsprachlichen Rahmen der intensive Gebrauch von Partikeln wie etwa *na* oder *so* oder Partikelphrasen wie *und so* jugendliche Sprachattitüden widerspiegelt (siehe Henne 1986: 147).

Als ein weiteres Wesensmerkmal des „Halbstarken-Tons“ ist die intensive Verwendung von bestimmten sprechsprachlichen Mustern³¹ zu sehen, wie etwa:

Lautkürzungen am Wortanfang: *Ach, nur 'ne kleine Vorfeier*

Lautkürzungen am Wortende: *Ich versteh' nicht, wie Du das zu Hause aushältst. Warum ... nee. Sissy is 'ne Wolke – Ne Atomwolke!*

Lautkürzung und Verschmelzung: *Als wenn ich's geahnt hätte ...*

Lautschwächung und Verschmelzung: *Dann kannste ihm den Laden abkaufen, ... oder haste Angst, Siehste den Schlitten da drüben*

Lautkürzung und Verschmelzung durch Assimilation: *Na, isse eben hin*

Angemerkt sei hier, dass sich diese sprechsprachlichen Muster selbstverständlich auf dialektale Formen in Deutschland beziehen und dabei vor allem in dem Kontext zu betrachten sind, dass sich der Film in seinem Bemühen um Wirklichkeitsnähe auch an authentischen Sprechweisen orientiert (ein Grund auch, warum in der vorliegenden Drehbuchfassung die dialektalen Formen größtenteils verschriftlicht sind: wie eben z.B. *kannste*, *Flaschenkopp*, *Mönsch*, oder auch *wat* für „was“). Interessant vor diesem Hintergrund ist auch, dass der Schauplatz zwar Berlin ist, aber die im Film gesprochene Sprache (sei es nun Jugendsprache oder Erwachsenen-Sprache) kaum über ein lokalkoloriertes Idiom verfügt. „Berline-

³¹ Diese sprechsprachlichen Kategorien entsprechen jenen, die bei Henne angeführt sind (siehe dazu Henne 1986: 146f.).

risch“ schimmert nur in Einzelfällen durch, so etwa als Willi zu Kudde *kieck mal* für „schau mal“ sagt.³²

Dadurch nun, dass die oben erwähnten sprechsprachlichen Auffälligkeiten hauptsächlich den Sprechstil der jugendlichen bzw. „halbstarken“ Protagonisten markieren, lässt sich der Film wie die kinematografische Illustration jener von Henne aufgestellten These lesen (von der er aber auch selbst weiß, dass sie These bleiben muss), nach welcher „jugendliches Sprechen, sofern es nicht (wie z.B. in der Schule) kontrolliert ist, sich dem informellen sprechsprachlichen Stil intensiver hingibt als vergleichbare Kommunikation unter Erwachsenen, also die Laut- und damit z.T. die Grammatikstrukturen intensiver ‚kürzt‘, ‚schwächt‘ und ‚verschmilzt‘. In der radikalen Sprechsprache scheint ein Stückchen Profilierungs- und Protestpotential zu liegen“ (Henne 1986: 147).

Eine weitere Besonderheit, die die Film-Jugendlichen in ihrem sprechsprachlichen Duktus von den Erwachsenen unterscheidet und die in der „authentischen Jugendsprache“ auch eine Analogie hat (siehe Henne 1986: 211), ist der starke Gebrauch von Satzbrüchen, Satz-ellipsen oder Satzabbrüchen. Schön zu veranschaulichen ist dies vor allem anhand der Gegenüberstellung von Freddys Sprachgebrauch und jenem seines Vaters (die beiden haben, abgesehen von der nahezu dialogfreien Finalszene, keine gemeinsamen Auftritte im Film). Wo Freddys gesprochene Sätze häufig Ellipsen aufweisen, eher kurz sind und Getriebenheit und Lebenshunger vermitteln, spricht Herr Borchert mit getragenen, schwerfälligem Tonfall zum überwiegenden Teil in vollständigen, gegliederten Sätzen.

Freddy: 1. *Hat wohl ´ne Mattscheibe, oder was* 2. *Nee ... Ich bin in ´ner Tankstelle ... ruhiger Job ...* 3. *Ach, Quatsch ...! Bei mir geht nicht schief ... bei mir geht alles mit Köpfchen, musste ja langsam gemerkt haben.*

Vater Borchert: 1. *Was hast du? ... Freddy getroffen? Habe ich dir nicht verboten, mit ihm zu verkehren!* 2. *Willst du vielleicht deinem Vater ... Willst du einem erfahrenen Mann sagen, was er zu tun und zu lassen hat? Zum letzten Mal: Du wirst Freddy nicht mehr treffen, auch nicht ´zufällig´! Wenn er sich der gesellschaftlichen Ordnung nicht fügen kann, soll er sein Leben führen wie er will, mich geht das nichts mehr an. Meinetwegen soll er im Gefängnis landen ... meinerwegen soll er im Rinnstein enden ...*

³² Ein anderes Beispiel für „Berlinerisch“ im Film ist etwa die bereits in Kapitel 5.8 zitierte Bemerkung von Willi Mann, *da staun ich aber*, als er einer jungen Frau im Hallenbad nachschaut. Das palatale Frikativ des Wortes „ich“ wird im Berliner Dialekt zu einem velaren Plosiv, wodurch sich das „ick“ ergibt (siehe dazu Dittmar/Schlobinski/Wachs 1986).

In diesen Beispielen für Vater Borcherts Sprache zeigt sich zudem, dass darin Lautkürzungen oder Lautverschmelzungen nicht vorkommen. Ebenso ist daraus ersichtlich, dass er sich in seiner Lexik Vokabeln bedient, die man aus „gepflegten“ Gesprächskonventionen kennt und die, ganz im Sinne seiner sozialen Stellung als Beamter, Sachlichkeit vermitteln (... *mit ihm zu verkehren, ... der gesellschaftlichen Ordnung nicht fügen*). Dazu gehört auch, dass er dialektale Formen vermeidet – beispielsweise gut zu erkennen daran, dass er auf Jans Begrüßung *Tach, Vater* mit *Guten Tag ... mein Junge* antwortet. Anhand der sprachlichen Spiegelung lassen sich also markante Unterschiede zwischen Freddy und seinem Vater feststellen, gleichzeitig aber zeigt sich dabei auch, wie stark Freddy von seinem Vater und, damit einhergehend, von dem Werte- und Normensystem seines kleinbürgerlichen Herkunftsmilieus, dem er ja entfliehen will, geprägt ist. Denn wie beim Vater ist auch die Sprache des Sohnes unübersehbar und unüberhörbar von Imperativen durchzogen. So sehr wie Herr Borchert etwa gegenüber Jan einen strengen, bevormundenden Ton an den Tag legt (*Ich habe gefragt, was geht hier vor!*), so sehr kommandiert Freddy seine „Halbstarken-Bande“ mit einem brüllenden Befehlston durch den Film, der spürbar macht, wie sehr auch er in autoritären respektive patriarchalischen Strukturen denkt – *Ach quatsch nicht! Du stehst Punkt sieben da wie ´ne Eins, und aus!*, „schafft er etwa Klaus im Espresso an“. Dieses sprachliche Nahverhältnis wird im Film von Jan auch einmal direkt angesprochen: *Warum schreist Du denn immer so ...? Genau wie Vater*.

Freddys Befehlston ist aber auch in einem Kontext zu diskutieren, der für die Künstlichkeit der Jugendsprache im Film grundlegend ist und der vor Augen führt, wie sehr darin das Thema Jugendkultur auch in der Sprache vom Thema Jugendkriminalität durchwirkt ist. Die „Halbstarken-Protagonisten“ reden nämlich nicht nur in einer Art und Weise, die mit „Jugendsprache“ assoziiert ist, sie bedienen sich auch einer Sprache, die hier mangels eines besseren Begriffs als „Gangstersprache“ bezeichnet werden soll. Wo diese ihren Ursprung, hat darüber lässt sich nur mutmaßen (siehe unten), auf jeden Fall ist sie nicht so sehr im Zusammenhang von „Kleinkriminalität“ bzw. „Gelegenheitsdiebstahl“ zu betrachten (wie man das bei dem Begriff „Jugendkriminalität“ vermuten könnte), sondern vielmehr, wie eigentlich auch schon die Bezeichnung „Gangstersprache“ impliziert, in Zusammenhang mit „organisiertem Verbrechen“. Das zeigt sich schon allein daran, dass Freddy in Bezug auf den Postbusüberfall Vokabeln gebraucht, die bisweilen stark technischen und planungsbezogenen Charakter haben, etwa wenn er sagt: ... *hab´ jetzt ´n Verbindungsmann da sitzen*, oder wenn er seine Jungs instruiert: *Jan wird nur am Rande eingesetzt, verstanden!* Wie eng nun „Jugendsprache“ und „Gangstersprache“ in der „halbstarken“ Kommunikati-

on miteinander verknüpft sind, lässt sich anhand der Dialoge in der Espresso-Szene sehr gut exemplifizieren. Klaus etwa lässt er gleich zu Beginn wissen: *Grosse Dinger musste machen, nicht unter ´ner Million*. Das Passe-Partout-Wort *Ding*, ein gängiges Synonym für eine kriminelle Machenschaft, soll dabei freilich vor allem signalisieren, wie abgeklärt und mit welcher Lässigkeit Freddy seine „zweielichtigen Geschäfte tätigt“. Dazu passt auch der Zusatz *nicht unter ´ner Million*, mit dem er, ebenso wie mit den *lumpigen Pfennige* im Satz davor, nicht nur Distanz gegenüber dem „Tagelöhner“ Klaus, sondern auch gegenüber dem finanziell angeschlagenen Vater (der bezeichnenderweise immer ganz sachlich von „Geld“ spricht) anzeigt, dass er einen unbekümmerteren und verschwenderischeren Umgang mit der Finanz pflegt bzw. pflegen will.

Die Gesprächssituation mit Klaus ist zudem repräsentativ dafür, dass „Jugendsprache“ (ob nun mit oder ohne gangstersprachlicher Färbung) nahezu ausnahmslos den „halbstarken“ Jugendlichen vorbehalten bleibt, denn im Sprachverhalten von Klaus, der ja kein Gangmitglied und nach der inneren Logik des Films zur Folge somit auch kein „Halbstarker“ mehr sein will, kommen die hier in dieser Analyse angeführten jugendsprachlichen Merkmale so gut wie nicht vor.

Wie sehr von den „Halbstarken“ (vermeintliche) Gefahr ausgeht, zeigt sich auch daran, dass sie ihre „Gangstersprache“ nicht nur zur Profilierung vor Gleichaltrigen gebrauchen (zur Einschüchterung von Klaus verwenden sie z.B. auch bildreiche, markige Sprüche wie ... *oder du kannst dir deine Knochen nummerieren lassen* (Freddy) oder *Falls du noch ´n Doktor findest, der sich die Mühe macht. Pfeife!* (Günther)), sondern auch in Gegenwart von Erwachsenen. *Wollen wir doch mal sehen, ob du überhaupt Mumm in den Knoch hast*, sagt Freddy einmal mit aggressiver Bestimmtheit zu Prillinger. Und auch im Dialog mit dem Lokalbesitzer Garezzo (der, wie in Kapitel 5.7 bereits bemerkt, in „gebrochenem Deutsch“ spricht, welches im Drehbuch auch in entsprechender Weise verschriftlicht ist) kommen seine Gangsterallüren zum Tragen. So etwa versucht Freddy die angespannte Situation mit Garezzo in der Espresso-Bar dadurch aufzulösen, in dem er ganz großmännisch (Gangsterattitüde und Großmannsucht sind ja bei Freddy gewissermaßen eins) eine *Pulle Sekt* ausgibt – wodurch im Übrigen auch seine klassenkulturelle Aufgeriebenheit deutlich wird: Das Wort „Sekt“ lässt sich als Zeichen für Freddys Sehnsucht nach sozialem Aufstieg lesen, während das dialektale Wort „Pulle“ (Flasche) anzeigt, wie sehr er sprachlich sich noch in einem „niedrigeren“ Milieu bewegt. Wie provokativ er dabei gegenüber dem italienischen Lokalbesitzer auftritt, ist daran zu erkennen, dass er ihn als *Mr. Spagetti* bezeichnet, also mit einer äusserungsfinal gesetzten Anrede, die in diesem Fall nicht nur im

Kontext jugendsprachlicher, zynisch-ironischer Personenbezeichnungs-Spielereien, sondern auch im Zusammenhang mit der Machtstellungsdemonstration von Freddy als Anführer einer „unterweltlichen“ Gang zu werten ist. An anderer Stelle im Film wird Garezzo von Freddy auch als *Spagettifresser* bezeichnet – ein Synonym für Italiener, das auch jugendsprachlich nicht selten ist – und im Kontext der fünfziger Jahre vor allem in Hinblick auf „italienische Gastarbeiter“ zu diskutieren ist. Zudem ist an der gesamten Dialogpassage rund ums Sekt- bzw. Champagnerausschenken in Bezug auf den Generationenkonflikt, der ja in der Konfrontation mit Garezzo spürbar mitschwingt, sehr schön zu beobachten, wie sehr sich hier die Verständigungsschwierigkeiten zwischen „Alt und Jung“ auch auf rein verbaler Ebene zutragen. So fordert er Garezzo (den er jetzt hier in Reaktion auf dessen devotes *Prego* als *Mr. Prego* anspricht. Ein typisches Beispiel für jugendsprachlich schnelles Reagieren auf Situationsveränderungen) auf, den Sekt zu servieren, in dem er das jugendsprachlich umgedeutete Handlungsverb *anfahen* und die Wortneuschöpfung *Rülpwasser* gebraucht. Garezzo versteht ihn aber nicht (und zwar nicht nur aufgrund fehlender Deutschkenntnisse) und muss mit einem *Bitte* nachfragen, woraufhin Freddy mit einer entsprechenden Handbewegung (er tut so als führe er ein Glas zum Mund) es ihm noch einmal erläutert und dabei die Lautwortfolge *Gluck gluck!* gebraucht (Lautwortkommunikation gehört heute zu den zentralen Eigenschaften von „Jugendsprache“, siehe dazu Schlobinski/Kohl/Ludewigt 1993: 29) und noch forsch das Partikel *Heh* nachschiebt. Offenbar entzückt über Freddys lautmalerische Ausdrucksweise wiederholt Garezzo das *Gluck gluck!* und setzt zum Schluss noch als Zeichen seines Verstehens das italienische Wort für „gut“ *bene*, welches Freddy sofort aufgreift und spielerisch in die Dialektalform *bede* für „beide“ umwandelt. Hinsichtlich jugendsprachlicher Sprachspielerei ist dieser Szenenteil wohl am dichtesten im Film. Dass aber auch dieser Teil von einem aggressiven, gangstersprachlichen Grundton bestimmt ist, wird deutlich als Freddy Garezzo in seinem rüden Befehlston wissen lässt, dass er nun nicht mehr erwünscht sei: *Na, nun lass uns jetzt mal ein bisschen allein, Väterchen! Hopp!* Vor allem die abwertende Verniedlichung *Väterchen* und das zum Schluss gesetzte, auffordernde Partikel *Hopp!* vermitteln dabei verstärkt, wie überlegen sich Freddy gegenüber Garezzo fühlt – Formulierungen, die freilich auch bedeuten wollen, dass „Halbstarke keine Autorität anerkennen!“ (anzumerken ist dabei, dass umgekehrt auch die Erwachsenen im Film nicht mit Verniedlichungen wie *Bürschchen*, *Jungchen* oder *Freundchen* gegenüber den Jugendlichen sparen – eine Feststellung, die zeigt, dass sich der Film, bei aller Sympathie, auch eine gewisse ironische Distanz zu den „Halbstarken“ erlaubt).

Wie sehr nun Freddys „Halbstarken“/Gangster-Gehabe im Grunde Fassade ist, verrät auch sein wandelbares Sprachverhalten. Denn während er vor Publikum (und damit ist primär nicht der Kinozuschauer gemeint, sondern die innerfilmische Öffentlichkeit, sein Auftreten vor seinen Gang-Kumpels oder vor Erwachsenen) seinen angeberischen, kommandierenden Ton stets aufs Neue forciert, klingt, wie oben schon erwähnt, „im privaten Rahmen“, also vor Sissy (*Ausser Dir gibt's ja nichts – Sissy!*) oder seinem Bruder Jan, auch schon einmal ein sanftmütigerer, angepassterer Ton durch. So lässt er beispielsweise Jan wissen: *... jetzt noch 'n paar teure Dinger [...] dann mach ich 'in Familie', du! [...] Alles schon fix vorbereitet, verstehste*, und untermauert diesen Plan noch, indem er völlig ironie- und zynismusfrei (und das, wo doch Ironie und Zynismus seine Ausdrucksweisen, wie überhaupt jene der „Film-Halbstarken“, dominieren – angemerkt sei hier, dass ironische und zynische Redeweisen auch typisch Merkmale für Jugendsprache sind) die Eheschließungsphrase *Freddy und Sissy Borchert erlauben sich, bekanntzugeben* hinzufügt – womit er auch auf dieser sprachlichen Ebene zu verstehen gibt, dass er im Grunde seines Herzens der bürgerlichen Wertegemeinschaft angehören möchte. Apropos Sissy: Interessant in ihrem Fall ist, dass sie sich in ihrer Ausdrucksweise, entsprechend ihres anfänglichen Auftretens als *good girl*, zunächst „gepflegter“ Kommunikationsformen (auch wenn sie sich schon von Beginn an in ihrem „hintertriebenen Wesen“ ein paar Spitzzüngigkeiten leistet) bedient, aber immer mehr „Gangstersprache“ spricht, je mehr sie an Macht und Kontrolle gewinnt. So sagt sie in Bezug auf Jan zu Freddy: *Er wollte Dich aufs Kreuz legen und mit mir ein Ding drehen – Halbe-halbe – Feiner Bruder!*

In Zusammenhang mit „gepflegten Kommunikationsformen“ ist auch zu erwähnen, dass sich in der Sprache der einzelnen „Halbstarken“ auch Milieuunterschiede ausmachen lassen. So zeigt sich etwa in Marios distinguiertem Wortwahl (beispielsweise benutzt er für sein Outfit das Wort *Kostüm*, oder er spricht die Koseform *Papa* mit französischer Intonierung aus), dass er eine bildungsbürgerliche Erziehung genossen hat – signifikanterweise spricht Freddy ihn spöttisch(-eifersüchtig) mit *Hey, Lord* an, als die „Gang“ in seinem Wohlstandsheim vorbeischaute. Aber auch Marios Wortschatz ist bereits jugendkulturell durchmischt, denn als er ihnen Alkohol anbietet, benutzt er ein jugendsprachlich häufiges „scharf sein“: *Wollt Ihr schottischen oder kanadischen Whiskey? ... oder seid Ihr scharf auf einen Wodka?*

Gewissermaßen diametral entgegen zu dem „gewählten Deutsch“ von Sissy und Mario stehen die Vulgarismen, die im Sprechstil der „halbstarken“ Protagonisten von Anfang an eine wichtige Rolle spielen, aber an Häufigkeit noch gewinnen, je mehr in der Inszenie-

rung die actionreichen Genreformeln des Gangsterfilms bedient werden – womit die vulgären Sprechweisen eher zum „Gangsterspracheanteil“ der „Halbstarken-Sprache“ im Film zu rechnen sind. Mit knappen Formulierungen wie *Lasst die scheiß Säcke liegen!*, *Halt's Maul*, *Den schlag ich tot*, *den Drecksack!* oder die handlungsemotional gebrauchte Äußerung *Arschloch* sollen freilich die gesteigerte Aggression, Gewaltbereitschaft, Skrupellosigkeit und Handlungsschnelligkeit während des verbrecherischen Akts vermittelt werden (was die Äußerungsknappheit im Dialog in der zweiten Filmhälfte anbelangt, lässt sich sagen, dass sie zu keinem geringen Teil dem beschleunigten Handlungsablauf geschuldet ist, der gegen Ende des Films zu bemerken ist). Auffallend dabei ist, dass sich die Vielzahl an beschimpfenden Anreden (*Blödmann*, *Drecksau*, *müde Säcke*, *Schwein*, *Jammerlappen*, *Berber etc.*) hauptsächlich nicht an Gruppenaußenstehende richtet, sondern zwischen den einzelnen Gruppenmitgliedern fällt, was die wachsenden Konflikte und die zunehmende Nervosität und Unsicherheit innerhalb der Gruppe (und insbesondere von Freddy) unterstreicht.

Bei näherer Betrachtung der „Halbstarken-Sprache“ im Film zeigt sich also, darauf sei hier noch einmal hingewiesen, in welchem engem Verhältnis die Themenkomplexe Jugendkultur und (Jugend-)Kriminalität in „Die Halbstarken“ auch auf rein sprachlicher Ebene verhandelt werden. In Bezug auf ihre Wirkungsweise (also jener der „Halbstarken-Sprache“) kann angenommen werden, dass sie bei Teilen des zeitgenössischen Publikums auch bestimmte Anti-Amerikanismen geschürt hat. Geht man nämlich von der These aus, dass der gangstersprachliche Anteil im Sprechstil von Freddy und seiner Gang von der, oft als trivial und vulgär niedergemachten Dialogästhetik amerikanischer Gangstermovies (in ihrer deutschen Synchronfassung) beeinflusst ist – was aufgrund der genrespezifischen Inszenierungsweise nicht ganz abwegig ist –, so kann man sich gut vorstellen, dass der „naive“ Zuschauer hierin eine mögliche Ursache erstens für die sprachliche Verrohung und zweitens für die (vermeintliche) Freiwerdung krimineller Energien unter den damaligen („halbstarken“) Jugendlichen gesehen hat.

Mit der These vom Einfluss des Gangstergenres auf die „Film-Sprache“ ist letztlich das Thema des (nicht unerheblichen) Einflusses der Medien auf die Ausbildung von Jugendsprache angesprochen. Dabei sei, gewissermaßen als Schlussgedanke, auf Karl Bednarik verwiesen, der in seinem Buch „Der junge Arbeiter von heute“ konstatiert, dass die Sprache des „neuen Typs“ (und damit meint er den neuen „Halbstarken“-Typus) von einer Art „Kino-Latein“ geprägt ist (Bednarik 1953: 17, siehe dazu auch Kapitel 2). Legt man diese Idee vom „Kinolatein“ nun auf „Die Halbstarken“ um, so gibt es zwar keinerlei Hinweise

darauf, dass die Drehbuchautoren in ihre Dialogkonzeption dieses Verhältnis von Kino und „authentischer Halbstarken-Sprache“ direkt miteinbezogen haben³³ (der vermutete Einfluss der „US-Gangsterdramen-Sprache“ ist ja weniger sprachreflexiv als vielmehr genrespezifisch zu betrachten). Denkt man aber die innerfilmische Realität von „Die Halbstarken“ weiter, so kann man sich gut vorstellen, dass Freddy und seine Kumpels unter dem begeisterten Eindruck vieler Kinobesuche die Redeweisen skrupelloser Gangster aus diversen amerikanischen B-Movies bewusst imitieren, um so ihrer (vermeintlichen) „Härte“ und „Abgebrühtheit“ noch mehr Ausdruck zu verleihen – eine Lesart, die ihre Nahrung auch dadurch erhält, dass Horst Buchholz und Jo Herbst (Günther) bisweilen so überzeichnet (schau-)spielen, als würden die von ihnen dargestellten Figuren tatsächlich die „harten Burschen“ *nur* markieren.

³³ Die einzige Stelle, die in dieser Hinsicht auffällt, ist ein Dialogteil im vorliegenden Drehbuch, in dem Freddy auf eine Bemerkung von Jan mit dem Satz reagiert: *Denn Sie wissen nicht was sie tun*, womit er freilich auf den deutschen Titel von „Rebel Without a Cause“ verweist – ein Detail, das insofern auch interessant ist, als dieses Jugenddrama, wie bereits mehrmals deutlich gemacht wurde, keinen unwesentlichen Einfluss auf „Die Halbstarken“ ausgeübt hat. Im Film selbst allerdings kommt dieser Satz nicht mehr vor.

6 Nachwort

Der Spielfilm „Die Halbstarken“, dessen Hauptdarsteller Horst Buchholz auch heute noch, zumindest in stilistischer Hinsicht, als Prototyp des unangepassten, rebellischen Jugendlichen der fünfziger Jahre gilt, ist ein Produkt der Widersprüchlichkeit. Einerseits erzählt er eine sensationsheischende, wenn auch formal sehr versiert inszenierte Geschichte, die in ihrem moralisierenden und pädagogisierenden Impetus stark an die damalige, tendenziell negative Meinung der medialen Öffentlichkeit in Bezug auf das sogenannte „Halbstarken-Phänomen“ erinnert, andererseits ist ihm spürbar an einer positiven, realistischen Schilderung der „halbstarken“ Jugend gelegen.

Vor dem Hintergrund dieser Widersprüchlichkeit nun war die vorangegangene Analyse damit befasst, zu überprüfen, wie sich zentrale Aspekte des Konzepts Jugendkultur in „Die Halbstarken“ darstellen. Dabei hat sich gezeigt, dass beispielsweise die Straße, welche zu den jugendkulturell bedeutsamsten Sozialräumen gehört, zunächst positiv konnotiert ist, aber mit Fortdauer, nicht zuletzt bedingt durch den Gangstermovie-Charakter des Films, immer mehr mit Signaturen aufgeladen wird, die sie als Ort der Amoral und des Verbrechens erscheinen lassen – und in Konsequenz daraus auch als einen Ort präsentieren, der für die „deviante Jugend“ vor allem (bürgerliche) Läuterung bedeutet. Des Weiteren wurde festgestellt, dass die Redeweisen der „Halbstarken“ bestimmten Mustern folgen, die heute als typisch jugendsprachlich gelten, gleichzeitig aber auch von einer Art „Gangstersprache“ durchdrungen sind, die Freddy (Horst Buchholz) und seine Gang von Anfang an „besonders verdächtig“ macht – ein Umstand, an dem sich anschaulich exemplifizieren lässt, in welchem engen und zwiespältigen Verhältnis die Themen „Jugendkultur“ und „Jugendkriminalität“ im Film diskutiert werden. Darüber hinaus wurde in mehreren Zusammenhängen darauf hingewiesen, dass der Film zwar sozialpsychologische Erklärungen für das Verhalten der männlichen Protagonisten bereithält, nicht aber für das Verhalten der weiblichen Hauptperson Sissy (Karin Baal), die sich am Ende als die einzig wirklich böse Figur im Film entpuppt. Stattdessen wird in ihrem Fall ein kulturhistorisch tradiertes Bild von Weiblichkeit behauptet, nach welchem die Frau von Natur aus „schlecht und sündhaft“ ist. Diese genderspezifische Auffälligkeit ist es denn auch, an der sich das konservative Weltbild des Films, das ganz im Zeichen der regressiven Werteordnung der „Ära Adenauer“ steht, am deutlichsten ablesen lässt.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die authentische Darstellung von Jugendkultur in „Die Halbstarken“ zwar durch Kolportage und Moralin gebremst wird, dies aber ihrer Wirkung kaum einen Abbruch tut, im Gegenteil: Im sympathisierenden, unaufgeregten, aber faszinierten Detail-Blick auf das „neue“ jugendliche Selbstverständnis ist eine Entschiedenheit, eine Empathie zu bemerken, die das pädagogisierende Moment des Films vielmehr beständig relativiert, eindämmt und zurückdrängt – ein inszenatorisches Merkmal, das „Die Halbstarken“ aus heutiger Sicht auch zu sehr viel mehr macht als zu einem stilvollen Zeitdokument der polarisierenden „Halbstarken-Debatte“ der fünfziger Jahre: nämlich zu einem zeitlos gültigen Film-Beispiel für jugendkulturelle Alltagspraxis.

7 „Die Halbstarken“ – Filmcredits

Regie: Georg Tressler

Produktion: Inter West Film GmbH, Berlin

Produzent: Wenzel Lüdecke

Buch: Will Tremper (und Georg Tressler)

Kamera: Heinz Pehlke

Schnitt: Wolfgang Flaum

Musik: Markus Boettcher

Ton: Joachim Flamme

Darsteller und Darstellerinnen: Horst Buchholz, Karin Baal, Christian Doermer, Jo Herbst, Viktoria von Ballasko, Stanislav Ledinek, Mario Ahrens, Manfred Hoffmann, Hans Joachim Ketzlin, Karlheinz Gafkus, Wolfgang Heyer, Paul Wagner, Eduard Wandrey, Friedrich Joloff, Ruth Müller, Egon Vogel, Gudrun Krüger, Ingrid Kirsch, Oskar Lindner, Mario Lebens, Editha Horn, Heinz Palm

Format: 35mm, s/w

Länge: 97 Minuten

Uraufführung: 27.9.1956, Essen

Deutscher Filmpreis 1957: Filmband in Silber für Georg Tressler (Bester Nachwuchsregisseur)

8 Literaturverzeichnis

- Jannis K. Androutsopoulos, *Deutsche Jugendsprache. Untersuchungen zu ihren Strukturen und Funktionen*, Frankfurt am Main/Wien u.a. 1998
- Frank Arnold, *Frech – halbstark – kriminell. Georg Tresslers Halbstarkenfilme im Kontext der deutschsprachigen Jugendproblemfilme der fünfziger Jahre. Eine Skizze*, in: Robert Buchschwenter/Lukas Maurer (Hg.), *Halbstark. Georg Tressler: Zwischen Auftrag und Autor*, Wien 2003, S. 69–87
- Dieter Baacke, *Jugend und Jugendkulturen. Darstellungen und Deutungen*, Weinheim/München 1999
- Manfred Barthel, *Als Opas Kino jung war. Der deutsche Nachkriegsfilm*, Frankfurt am Main/Berlin 1991
- Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1964
- Roland Barthes, *Elemente der Semiologie*, Frankfurt am Main 1979
- Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main 1988
- Roland Barthes, *Kino rechts und links*, in: Frieda Grafe (Hg.), *Nouvelle Vague*, Wien 1996, S. 19–20.
- Roland Barthes, *Mythologie heute*, in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt am Main 2006
- Roland Barthes, *Vom Werk zum Text*, in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt am Main 2006
- Roland Barthes, *Real(itäts)effekt* (1968), in: *Nach dem Film*, Nr. 2, 12/2000, auf <http://www.nachdemfilm.de/no2/bar01dts.html>
- André Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln 1975
- Karl Bednarik, *Der junge Arbeiter von heute – ein neuer Typ*, Stuttgart 1953
- Curt Bondy/Jan Braden/Rudolf Cohen/Klaus Eyferth, *Jugendliche stören die Ordnung. Bericht und Stellungnahme zu den Halbstarkenkrawallen*, München 1957
- Thomas Brandlmeier, *Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme*, in: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg.), *Zwischen Gestern und Morgen*, Frankfurt am Main 1989, S. 33–61
- Peter Braun, *Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache*, Stuttgart 1988
- Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg 1999
- Elisabeth Büttner/Christian Dewald, *Anschluss an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*, Salzburg/Wien 1997
- John Clarke/Tony Jefferson, *Jugendliche Subkulturen der Arbeiterklasse*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 24, Berlin 1976, S. 48–61
- John Clarke, *Stil*, in: John Clarke u.a. (Hg.), *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*, Frankfurt am Main 1981, S. 133–157
- John Clarke/Stuart Hall/Tony Jefferson/Brian Roberts, *Subkulturen, Kulturen und Klasse*, in: Clarke u.a. (Hg.), *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*, Frankfurt am Main 1981, S. 39–132

- Phil Cohen, *Territorial- und Diskursregeln bei der Bildung von „Peer-Groups“ unter Arbeiterjugendlichen*, in: Clarke u.a. (Hg.), *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*, Frankfurt am Main 1981, S. 238–266
- Norbert Dittmar/Peter Schlobinski/Inge Wachs, *Berlinisch. Studien zum Lexikon, zur Spracheinstellung und zum Stilrepertoire*, Berlin 1986
- Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Philadelphia 2002
- Simon Frith, *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene*, Reinbek bei Hamburg 1981
- Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972
- Ralph Eue, *Georg Tressler. Propaganda für den Aufschwung West*, in: *Diagonale*, Festivalkatalog, Graz 2000, S. 224–225
- Jörg Fauser, *Marlon Brando. Der versilberte Rebell. Eine Biographie*, Berlin 2004
- Jürgen Felix, *Rebellische Jugend. Die „Halbstarken“-Filme: Vorbilder und Nachbildungen*, in: Michael Schaudig (Hg.), *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*, München 1996, S. 309–328
- Wolfgang Fichna, *Rock’n’Roll und Beat in Wien. Populäre Musikstile zwischen Untergrund und Oberfläche*, in: Roman Horak/Wolfgang Maderthaner/Siegfried Mattl/Lutz Musner/Otto Penz (Hg.), *Randzone. Zur Theorie und Archäologie von Massenkultur in Wien 1950–1970*, Wien 2004, S. 163–180
- James Gilbert, *A Cycle of Outrage: America’s Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*, New York 1986
- Hermann Glaser, *Die 50er Jahre. Deutschland zwischen 1950 und 1960*, Hamburg 2005
- Manfred Görtemaker, *Kleine Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, München 2002
- Fritz Göttler, *Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter*, in: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 171–210
- Norbert Grob, *„Es gibt keine bessere Kulisse als die Straße ...“. Berlin-Filme von Gerd Oswald und Georg Tressler in den fünfziger Jahren*, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hg.), *Zwischen Gestern und Morgen*, Frankfurt am Main 1989, S. 206–225
- Günther Groll, *Die Halbstarken und ihr Film*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 2.10.1956
- Thomas Grotum, *Die Halbstarken: zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre*, Frankfurt am Main/New York 1994
- Helmut de Haas, *Wenn ich erst einmal „oben“ bin ... Deutschlands Saat der Gewalt: Die Halbstarken angelaufen*, in: *Die Welt*, 29.9.1956
- Ernst Hanisch, *Der Lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994
- Johanna Hanslmayr, *Entstehung und Artikulation von Jugend als Ausdruck generationsspezifischer Erfahrung gesellschaftlicher Realität: mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Halbstarken der fünfziger Jahre*, Diss. Wien 1988
- Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, London/New York 1988

- Dick Hebdige, *Stil als absichtliche Kommunikation*, in: Peter Kemper/Thomas Langhoff/Ulrich Sonnenschein, „but I like it“. *Jugendkultur und Popmusik*, Stuttgart 1998, S. 392–420
- Helmut Henne, *Jugend und ihre Sprache. Darstellung, Materialien, Kritik*, Berlin 1986
- Christoph Huber, „Ach! Ich hab´ so meine kleinen Freuden, manchmal.“ *Jazz als Lebensgefühl bei Georg Tressler*, in: Robert Buchschwenter/Lukas Maurer (Hg.), *Halbstark. Georg Tressler: Zwischen Auftrag und Autor*, Wien 2003, S. 111–122
- Siegfried Jäger, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, Duisburg 1999
- Uli Jung, *Der nachträgliche Vorläufer. Georg Tresslers Filme in der Primär- und Sekundärrezeption*, in: Robert Buchschwenter/Lukas Maurer (Hg.), *Halbstark. Georg Tressler: Zwischen Auftrag und Autor*, Wien 2003, S. 187–221
- Günther Kaiser, *Randalierende Jugend. Eine soziologische und kriminologische Studie über die sogenannten „Halbstarken“*, Heidelberg 1959
- Oskar Kalbus, *Filme der Gegenwart. Jahrbuch des Filmschaffens*, Heidelberg 1957
- Gertrud Koch, *Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen*, in: Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hg.), *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1980, S. 15–29
- Eugen Kogon, *Die Aussichten der Restauration. Über die gesellschaftlichen Grundlagen der Zeit*, in: *Frankfurter Hefte*, Heft 3, Frankfurt am Main 1952
- Doris Kolesch, *Roland Barthes*, Frankfurt am Main/New York 1997
- Karl Korn, *Ein deutscher „Halbstarken“-Film*, in: *FAZ*, 8.10.1956
- Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1985
- Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main 1999
- Klaus Kreimeier, *Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms*, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hg.), *Zwischen Gestern und Morgen*, Frankfurt am Main 1989, S. 8–32
- Dieter Kschwendt-Michel, *Halbstarke im Wien der fünfziger Jahre – Selbstbildnis und zeitgenössische Darstellung*, Dipl. Wien 1998
- Sebastian Kurme, *Halbstarke. Jugendprotest in den 1950er Jahren in Deutschland und den USA*, Frankfurt am Main/New York 2006
- Edgar Lapp, *Jugendsprache. Sprechart und Sprachgeschichte seit 1945. Ein Literaturbericht*, in: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, Nr. 63, Paderborn/München 1989, S. 53–75
- Rolf Lindner, *Editorial*, in: Clarke u.a. (Hg.), *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*, Frankfurt am Main 1981, S. 7–14
- Kurt Luger, *Die konsumierte Rebellion. Geschichte der Jugendkultur 1945–1990*, Wien/St. Johann im Pongau 1991
- Christina Lutter/Markus Reisenleitner, *Cultural Studies. Eine Einführung*, Wien 2002
- Kaspar Maase, *Bravo Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*, Hamburg 1992

Maya McKechney, *Baal oder das ewig Weibliche zieht uns hinab. Das „Halbstarken“-Liebchen Sissy und deren Darstellerin Karin Baal*, in: Robert Buchschwenter/Lukas Maurer (Hg.), *Halbstark. Georg Tressler: Zwischen Auftrag und Autor*, Wien 2003, S. 89–99

Christian Metz, *Semiotologie des Films*, München 1972

Christian Metz, *Sprache und Film*, Frankfurt am Main 1973

James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, Reinbek bei Hamburg 2000

Laura Mulvey, *Visuelle Lust und narratives Kino*, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1998, S. 398–408

Karena Niehoff, *Die Halbstarken*, in: *Der Tagesspiegel*, 7.10.1956

Wilhelm Nöth, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart/Weimar 1985

Wilhelm Nöth, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart/Weimar 2000

Barbara Sandig, *Stilistik der deutschen Sprache*, Berlin 1986

Ferdinand de Saussure, *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967

Horst Schäfer/Dieter Baacke, *Leben wie im Kino. Jugendkulturen und Film*, Frankfurt am Main 1994

Helmut Schelsky, *Wandlungen der deutschen Familie in der Gegenwart. Darstellung und Deutung einer empirisch-soziologischen Tatbestandsaufnahme*, Stuttgart 1953

Helmut Schelsky, *Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend*, Düsseldorf/Köln 1957

Peter Schlobinski/Gaby Kohl/Irmgard Ludewigt, *Jugendsprache. Fiktion und Wirklichkeit*, Opladen 1993

Peter Schlobinski/Nils-Christian Heins (Hg.), *Jugendliche und „ihre“ Sprache. Sprachregister, Jugendkulturen und Wertesysteme. Empirische Studien*, Opladen 1998

Alexandra Seibel, *Von Teenkicks zu Teenpics. Jugend und Jugendkultur in internationalen Filmen der 50er- und 60er-Jahre*, in: *filmarchiv*, Heft 5, Wien 2003, S. 12–17

Alexandra Seibel, *„Im Zwielficht von Erlebnisdrang und Verbrechen“*. *Die Jugendfilme von Georg Tressler*, in: Robert Buchschwenter/Lukas Maurer (Hg.), *Halbstark. Georg Tressler: Zwischen Auftrag und Autor*, Wien 2003, S. 49–67

Tracey Skelton (Hg.), *Cool Places. Geographies of Youth Cultures*, London u.a. 1998

Lesley Speed, *Thursday's Gone. The Nostalgic Teen Film*, in: *Journal of Popular Film & Television*, Bd. 26, Heft 1, Washington 1998, S. 24–32

John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Harlow u.a. 2001

SpoKK (Hg.), *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*, Mannheim 1997

Jürgen Trabant, *Elemente der Semiotik*, Tübingen/Basel 1996

Will Tremper/Georg Tressler, *Die Halbstarken, 1. Fassung ohne Änderung Nr. 73*, Originaldrehbuch, Berlin ohne Datum, Deutsche Kinemathek. Museum für Film- und Fernsehen

Will Tremper, *Meine wilden Jahre*, Frankfurt am Main/Berlin 1996

Will Tremper, *Große Klappe. Meine Filmjahre*, Berlin 1998

Ugo Volli, *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*, Tübingen/Basel 2002

Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, München 1997

Raymond Williams, *Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte. Studien zur historischen Semantik von Kultur*, München 1972

Raymond Williams, *Innovationen. Über den Prozesscharakter von Literatur und Kultur*, Frankfurt am Main 1983

Wolf Wondratschek, *Einer von der Straße*, München 2006

9 Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Ulli Moschen und unserer gemeinsamen Tochter Alma, die, während ich an der vorliegenden Diplomarbeit geschrieben habe, auf die Welt kam.

Danken möchte ich vor allem auch Univ.-Prof. Dr. Richard Schrodtt und Dr. Georg Tscholl.

Darüber hinaus bedanke ich mich bei: Thomas Ballhausen (Filmarchiv Austria), Robert Buchschwenter, Ralph Eue, James Hetfield, Günter Krenn (Filmarchiv Austria), Gabriele Jutz, Ute Katschthaler, Eva Kumar, Armin Loacker (Filmarchiv Austria), Eva Resinger, Lisa Roth (Deutsche Kinemathek/Filmmuseum Berlin), Alexandra Seibel, Peter Spiegel (Filmdokumentationszentrum), Bruce Springsteen, Elisabeth Streit (Österreichisches Filmmuseum), Karin Tressler, Peter Unterlerchner (Fachbereichsbibliothek Germanistik), Daniel Wisser und Matthias Wittmann.

10 Lebenslauf

Geboren 1973, in Oberpullendorf/Burgenland. Volksschule in Oberpullendorf. Unterstufe im BRG Oberpullendorf. Oberstufe bei den Schulbrüdern Strebersdorf in Wien. Schuljahr 1991/92 Eisenhower Highschool in Rialto, Kalifornien, USA (im Rahmen eines Schüleraustauschprogramms). Matura 1994 bei den Schulbrüdern. Danach Studium der Germanistik, Kunstgeschichte, Publizistik und Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. 1999–2003 Mitarbeiter des Filmarchiv Austria. Seit 1999 Tätigkeit als freier Film- und Musikpublizist, Kurator und Fernsehjournalist. Herausgeber von *Halbstark. Georg Tressler: Zwischen Auftrag und Autor*, Wien 2003 (gemeinsam mit Robert Buchschwenter).

11 Abstract

Der Spielfilm „Die Halbstarken“ (BRD 1956) gilt nicht nur als erster Kinobeitrag zum sogenannten „Halbstarken-Phänomen“ der fünfziger Jahre, sondern auch als erste filmische Auseinandersetzung mit dem Thema „amerikanisierte Jugendkultur“ in Deutschland (und Österreich) überhaupt. Dabei allerdings ist er von einer auffälligen Widersprüchlichkeit geprägt. Einerseits nämlich erzählt er eine kolportagehafte Geschichte, die in ihrem moralisierenden und didaktischen Impetus deutlich an die tendenziell negative Meinung der damaligen medialen Öffentlichkeit gegenüber der „Halbstarken-Bewegung“ erinnert. Andererseits ist er spürbar um eine unaufgeregte, positive Beschreibung des „neuen“ jugendlichen Selbstverständnisses bemüht.

Ausgehend von subkulturtheoretischen und semiologischen Überlegungen, wird in dieser Arbeit nachgefragt, in welcher Weise zentrale jugendkulturelle Kategorien (Kleidungs-Stil, soziale Orte, Musik, Sprache) und deren Kontexte (Generation Gap, Geschlechter-Verhältnis) im Licht dieser Widersprüchlichkeit in „Die Halbstarken“ verhandelt werden. Es wird also untersucht, inwieweit die authentische Darstellung von Jugendkultur an den ideologischen und moralischen Implikationen des Films gebrochen ist.