



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

James Dean & Marlon Brando
Prototypen der Coolness

Verfasserin

Christa Minkin

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

James Dean & Marlon Brando
Prototypen der Coolness

Christa Minkin

VIELEN DANK

...an Flo für seine Geduld, seine Anteilnahme, sein offenes Ohr; und seine Kochkünste, durch die ich gesund und wohlgenährt zu einem Ende meiner Diplomarbeit gelangt bin.

...an Danuta für Freundschaft und Beistand in allen Lebenslagen; für die konstruktive Kritik, den ansteckenden Enthusiasmus und das schnelle Korrekturlesen.

...an Ivi, die mir durch ihre Begeisterung für mein Thema immer wieder Mut machte weiter zu schreiben.

...an meine Familie und meine Freunde, für die ich nun endlich wieder Zeit habe.

...an Marina für ihre kindliche Weisheit.

...an Dr. Christian Schulte für die engagierte, freundliche und unkomplizierte Betreuung meiner Arbeit.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	9
2. COOLNESS	13
2. 1. BLICK IN DIE VERGANGENHEIT.....	15
2. 1. 1. Von der Kälte zur Coolness	15
2. 1. 2. „modern Cool“	19
2. 1. 3. Konzepte der Coolness	22
2. 2. WAS IST COOLNESS? EINE BESCHREIBUNG	23
2. 3. FUNKTIONEN DER COOLNESS	30
2. 4. „THE LOOK OF COOL“	32
3. JAMES DEAN, MARLON BRANDO & DIE 50ER JAHRE	34
3. 1. DIE FÜNFZIGER JAHRE – HOMOGENITÄT & REBELLION	37
3. 2. TEENAGER & „JUVENILE DELINQUENCY“	39
3. 3. TEENAGER & HOLLYWOOD	45
3. 4. SCHNELL, WILD, REBELLISCH, SCHÖN: JAMES DEAN & MARLON BRANDO ALS PROTOTYPEN DER COOLNESS	48
4. FIGURENANALYSEN	53
4. 1. CALEB TRASK IN „EAST OF EDEN“	53
4. 1. 1. Körperbild	53
4. 1. 2. Sozialität	55
4. 1. 3. Psyche	57
4. 2. JIM STARK IN „REBEL WITHOUT A CAUSE“	57
4. 2. 1. Körperbild	57
4. 2. 2. Erste Informationen und erster Auftritt	59
4. 2. 3. Sozialität	60
4. 2. 4. Psyche	62

4. 3. JETT RINK IN „GIANT“	63
4. 3. 1. Körperbild	63
4. 3. 2. Sozialität	66
4. 3. 3. Psyche	67
4. 4. STANLEY KOWALSKI IN „A STREETCAR NAMED DESIRE“	69
4. 4. 1. Körperbild	69
4. 4. 2. Erste Informationen.....	73
4. 4. 3. Erster Auftritt	74
4. 4. 4. Sozialität	75
4. 4. 5. Psyche	76
4. 5. JOHNNY STRABLER IN „THE WILD ONE“	77
4. 5. 1. Erste Informationen und erster Auftritt.....	77
4. 5. 2. Körperbild	80
4. 5. 3. Sozialität	83
4. 5. 4. Psyche	84
4. 6. TERRY MALLOY IN „ON THE WATERFRONT“	86
4. 6. 1. Körperbild	86
4. 6. 2. Sozialität	88
4. 6. 3. Psyche	90
5. ZUSAMMENFASSUNG	93
6. BIBLIOGRAPHIE	97
6. 1. LITERATUR	97
6. 2. FILME.....	100

1. EINLEITUNG¹

Die Selbstverständlichkeit, mit der James Dean und Marlon Brando mit Coolness in Verbindung gebracht werden, macht sich nicht zuletzt dort bemerkbar, wo ein Buch namens „Cool Rules“, ohne sich inhaltlich explizit mit James Dean zu beschäftigen, ein Foto von ihm am Cover aufweist. Die Frage, ob Dean und Brando *cool* seien, braucht nicht mehr gestellt zu werden; sie ist bereits mit Klarheit beantwortet. Meine zweite Beobachtung besteht darin, dass die zwei Schauspieler zu den ersten und nach wie vor präsentesten coolen Figuren gehören – im kollektiven Gedächtnis nehmen sie eine Art Vorreiterrolle ein. Trotz allem werden ihr Verhältnis zur Coolness sowie das Phänomen als solches von Wissenschaft und Forschung vernachlässigt.

Diese Ausblendung des Themas aus dem wissenschaftlichen Diskurs hat den Ausschlag für die vorliegende Arbeit gegeben, deren Hauptanliegen es ist, zu ermitteln, warum James Dean und Marlon Brando Prototypen der Coolness sind.

Dazu widme ich mich im zweiten Teil der Arbeit dem vielfältigen und gehaltvollen Phänomen Coolness, indem ich aus verschiedenen Perspektiven Zugang dazu suche: Ein Blick in die Vergangenheit wird Aufschluss über die Entstehung und Entwicklung von Coolness geben; der Begriff wird assoziativ beschrieben und eingegrenzt; es wird der Frage nachgegangen, welche Funktionen Coolness erfüllt und schlussendlich rückt der visuelle Aspekt in den Fokus. Die Ergebnisse dieses zweiten Teils werden anschließend auf die nachfolgenden Kapitel angewendet, die sich mit James Dean und Marlon Brando befassen und sie mit Gewichtung auf ihre Filmrollen als Prototypen der Coolness profilieren.

Im Detail beschäftigt sich das dritte Kapitel mit der Befindlichkeit der amerikanischen Gesellschaft der fünfziger Jahre, wobei auf Jugend, Hollywood und das Image Deans und Brandos ein Schwerpunkt gelegt wird. Einerseits wird so aufgezeigt, wie durch das Zusammenspiel dieser Elemente eine moderne Form von Coolness entstehen und sich

¹ Alle geschlechtsbezogenen Formulierungen in der vorliegenden Arbeit beziehen sich – sofern der Kontext es nicht anders nahe legt – auf beide Geschlechter.

verbreiten konnte. Andererseits ergibt sich daraus, dass Dean und Brando zu den ersten gehörten, die dem Phänomen eine visuelle Grundlage gaben. Zudem waren sie aufgrund ihrer Vorbildwirkung als Stars maßgeblich an der Popularisierung von Coolness beteiligt.

Das vierte Kapitel schließlich ist den Filmrollen Deans und Brandos gewidmet, die zum größten Teil für die Konstruktion ihrer Images verantwortlich waren und klar und anschaulich ihre Coolness demonstrieren. Es werden Figurenanalysen zu den drei Kinofilmen durchgeführt, die James Dean vor seinem frühen Tod drehte und zu drei prägenden Filmen Marlon Brandos: „A Streetcar Named Desire“, „The Wild One“ und „On The Waterfront“.

Meine Auseinandersetzung mit Coolness fußt im Wesentlichen auf dem Werk „Cool Rules. Anatomy of an Attitude“ (2000) von Dick Pountain und David Robbins, das meiner Ansicht nach der Vielfältigkeit des Begriffes gerecht wird. Ich halte mich auch methodisch daran, indem ich ähnlich assoziativ bei der Beschreibung von Coolness vorgehe und zum einen verschiedene Fachgebiete (Geschichte, Psychologie, Soziologie,...) streife, zum anderen das Phänomen in einen breiten gesellschaftlichen Kontext einzubetten versuche. Zur Anwendung kommt auch „Cool“ (2000), Ulf Poschardts essayistische Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Coolness und metaphorischer Kälte. Weiters stütze ich mich auf Josef Fruchtl (2004) und Tom Holerts (2004) Gedanken zur Coolness sowie Marcel Danesis Forschungsarbeit „Cool. The Signs and Meanings of Adolescence“ (1994). Annette Geigers 2010 erschienener Sammelband „Coolness. Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde“, Peter N. Stearns „American Cool“ (1994) sowie Thomas Franks „The conquest of cool“ (2001) seien an dieser Stelle als weiterführende Literatur zum Thema erwähnt. Empfehlenswert ist zudem Helmut Lethens „Verhaltenslehren der Kälte“ (1994), welches dazu verhelfen kann, Coolness im Kontext von Umgangsformen und Strategien der Kälte zu betrachten.

Die gesellschaftliche Befindlichkeit der fünfziger Jahre sowie die Ausführungen zu Deans und Brandos Image stütze ich hauptsächlich auf Sebastian Kurmes Monographie „Halbstarke. Jugendprotest in den 1950er Jahren in Deutschland und den USA“ (2006), das eine eingehende Abhandlung zum Titel gebenden Thema darstellt. Bei meinen

Ausführungen konzentriere ich mich auf die gesellschaftliche Situation in den USA und vernachlässige die Situation in der BRD sowie Europa im Allgemeinen. Dies geschieht zwecks Eingrenzung und weil James Dean und Marlon Brando ausgehend von den USA zu Idolen und in weiterer Folge Prototypen der Coolness auf der ganzen Welt wurden. Zur Anwendung kommt auch Grace Palladinos „Teenagers“ (1996) und Uta Fenskes „Mannsbilder“ (2008), eine kritische Betrachtung männlicher Sexualität in Hollywoodfilmen, bei der unter anderem Marlon Brandos Rolle in „The Wild One“ erforscht wird. Beim Thema Starimage stütze ich mich auf Richard Dyer und Stephen Lowry. Bei den Figurenanalysen folge ich Jens Eders „Die Figur im Film“ (2008).

2. COOLNESS

Bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Coolness tauchen zunächst zwei Probleme auf. Einerseits gibt es nur wenige Werke, die sich explizit mit der Thematik beschäftigen. Andererseits gibt es eine unüberschaubare Menge an Literatur, die Themen erörtert, die in irgendeiner Form mit Coolness verwandt sind. Aus diesem Problem resultiert die erste, in diesem Rahmen schwer zu beantwortende Frage: Welchem Fachgebiet, welcher Disziplin ist Coolness zugehörig? Ist sie ein kulturwissenschaftliches, psychologisches, soziologisches Phänomen oder lässt sie sich zur Biologie oder Pädagogik zuordnen? Auch Dick Pountain und David Robbins fragen in ihrem Essay „Cool Rules“ nach der Ontologie von Cool:

„So what exactly is Cool? That is a difficult question to answer at several levels. Firstly there arises the question of its ontological status: what kind of an entity is Cool? Is it a philosophy, a sensibility, a religion, an ideology, a personality type, a behaviour pattern, an attitude, a zeitgeist, a worldview?“²

Pountain und Robbins entscheiden sich dafür, diese Fragestellung unbearbeitet zu lassen und stattdessen Coolness als ein Phänomen zu betrachten, das wir erkennen, wenn wir es sehen.³ Josef Früchtl geht sogar noch weiter und meint, dass Coolness – ebenso wie Schönheit – etwas sei, das wir erkennen, aber nicht eindeutig definieren oder beschreiben können. Wir können nur mit Beispielen arbeiten. So kann eine Rose oder ein Kunstwerk ein Exempel für Schönheit sein.⁴ Dieser Sichtweise werde ich mich insofern anschließen, als ich James Dean und Marlon Brando als Beispiele für Coolness herausarbeiten werde. Ich glaube aber, dass, wenn auch keine klare Definition, so doch eine begriffliche Annäherung möglich ist. Hier möchte ich mich wieder Pountain und Robbins zuwenden, die in ihrem Buch eine assoziative Herangehensweise an die Thematik gewählt haben. Sie nehmen Cool als ein Phänomen an, dessen Vorhandensein und Einfluss nicht zu übersehen sind.

² Pountain, Dick; Robbins, David: Cool Rules. Anatomy of an attitude. London: Reaktion Books 2000, S. 17

³ Vgl. ebd., S. 18

⁴ Vgl. Früchtl, Josef: Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 293

„[...] Cool as a phenomenon that we can recognize when we see it, from its effects in human behaviour and cultural artefacts – in speech and dance, films and television shows, books and magazines, music, clothes, paintings, cars, computers or motorcycles.“⁵

Auf assoziative Art und Weise wird man der Omnipräsenz von Cool eher gerecht als durch den Versuch einer genauen Zuordnung zu einem Fachgebiet, einer strikten Definition oder der Festlegung auf nur einen Aspekt – wie es die bisherige Literatur tut. So beispielsweise Peter N. Stearns, der in „American Cool“ das Phänomen als ein amerikanisches betrachtet⁶ oder Ulf Poschardt, der in „Cool“ vor allem den Zusammenhang zur Kältemetapher darlegt. Das Bedeutungsspektrum ist weit größer und natürlich würde es der Umfang dieser Arbeit nicht erlauben, sich vollständig damit zu befassen. Ich halte es aber für notwendig eine Annäherung, eine Eingrenzung zu wagen, die diesem bedeutungsträchtigen Begriff gerecht wird und glaube, dass eine assoziative beziehungsweise intuitive Methode dafür das richtige Instrument ist.

In Anlehnung an Pountain und Robbins verwende ich das groß geschriebene Cool, um vom ungenauen Adjektiv *cool* zu unterscheiden, das ein allgemeiner Ausdruck für Zustimmung ist und meist mit Synonymen wie toll, gut, lässig oder super ersetzt werden kann. „[...] der inflationäre Gebrauch beraubte das Attribut jeder Präzision.“⁷ Auch die Begriffe Cool und Coolness sind nicht exakt gleich konnotiert, dieser Umstand wird hier aber nicht behandelt – es würde zu weit führen. Stattdessen werden in der vorliegenden Arbeit Cool und Coolness synonym gebraucht⁸, und wo das kleingeschriebene *cool* – aus grammatikalischem Pragmatismus – auftaucht, trägt es ebenfalls diese Bedeutung. Eine etymologische Auseinandersetzung mit den Begriffen ist nicht vorgesehen. Dies würde eine eigene Arbeit verlangen und ist für die hier angestrebte Eingrenzung des Assoziationsfeldes nicht zwingend notwendig.

Ein bedeutender Faktor, nämlich die Verbindung zur Kälte, soll behandelt werden. In den folgenden Unterkapiteln wird sich zeigen, dass die Entwicklung moderner Coolness – Pountain und Robbins sprechen vom „modern Cool“ – mit der empfundenen Erkaltung der

⁵ Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 18

⁶ Vgl. ebd., S. 34

⁷ Poschardt: Cool, S. 9

⁸ Vgl. Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 8f

Gesellschaft einhergeht, coole Konzepte aber auch schon früher und überall auf der Welt existiert haben. Das Bedeutungsspektrum von Coolness lässt sich jedenfalls dadurch umranden, dass man in die Vergangenheit schaut. Die Ahnen des Cool unterscheiden sich von seiner modernen Bedeutung, helfen aber dennoch den Begriff einzugrenzen und unterstreichen seinen universellen und einflussreichen Charakter.

2. 1. BLICK IN DIE VERGANGENHEIT

2. 1. 1. Von der Kälte zur Coolness

Die Kälte mit Coolness in Verbindung zu bringen, erscheint nicht nur aufgrund der Übersetzung aus dem Englischen nahe liegend. Die Verwandtschaft der beiden Begriffe ergibt sich vielmehr daraus, dass Kälte metaphorisch für Gefühlsregungen und zwischenmenschliche Klimata verwendet wird. Gefühle hängen symbolisch mit bestimmten Temperaturen zusammen. Emotional zu sein, heißt Wärme zu verbreiten. Das Fehlen von Emotionalität, bringt das Fehlen von Wärme mit sich. So ist auch der Begriff Gefühlskälte ein Beispiel dafür, dass das Ausbleiben von Emotionen oder die Weigerung diese zum Ausdruck zu bringen, heute negativ verstanden wird. Wer keine Gefühle zeigt, ist gefühllos und somit kalt. Dabei ist Kälte für uns negativ besetzt. Nicht nur, dass wir frieren, wenn es kalt ist; wir sprechen vom Kalten Krieg und dem eisigen Schweigen.⁹ Seit Beginn der Modernisierung ist die Kältemetapher besonders stark verbreitet. Kälte beschreibt das Klima in modernen Massengesellschaften, die immer stärker zu erkalten scheinen.¹⁰

Coolness ist, im Gegensatz zur Kältemetapher, ein junger Begriff, der mit der Entwicklung der Popkultur zusammenhängt.¹¹ Die Assoziationen, die er hervorruft, sind jenen der Kälte aber ähnlich. Kaltblütigkeit, Gleichgültigkeit oder Zurückhaltung sind ebenso in der Schnittmenge von Kälte und Coolness enthalten, wie Großstadt, Entfremdung, Technisierung und Distanz. Während aber die Kältemetapher ihren frostigen

⁹ Vgl. Poschardt: Cool, S. 9

¹⁰ Vgl. Poschardt: Cool

¹¹ Vgl. ebd., S. 9f

Konnotationen nicht entfliehen kann, umfasst Coolness auch wärmere Temperaturen: Leidenschaft, Rebellion oder Sinnlichkeit sind nur einige Beispiele.¹²

Die Coolness mit ihren vielfältigen (kalten und warmen) Bedeutungen bildete sich erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts heraus. Erste Spuren dessen, was in ihr steckt, lassen sich aber schon in der Antike ausmachen.¹³ Die Stoiker beispielsweise verstanden Apathie als einen Zustand, den es zu erreichen gilt¹⁴ – heutzutage möchten wir diesem lieber entfliehen. Apathie umschreiben wir mit Antriebslosigkeit oder Passivität, mit Trägheit und Desinteresse – Zustände, die in unserer heutigen Gesellschaft unerwünscht sind. Während die Stoiker Emotionen und Affekten eine Absage erteilten, somit gefühllos sein wollten, wird selbiges Wort gegenwärtig negativ besetzt. Trotzdem ist die moderne Gesellschaft von zwischenmenschlicher Kälte oder zumindest Distanz geprägt. Dass Worte wie Gefühl- oder Affektlosigkeit dieser Tage negativ verstanden werden, bedeutet nicht, dass die Gesellschaft von Wärme und Miteinander durchsetzt ist. Die Modernisierung hat seit ihren Anfängen einen kalten Beigeschmack, der auch im 21. Jahrhundert noch nicht verloren gegangen ist. Weshalb gerade die Kälte die „Zentralmetapher der Erfahrung der Modernisierung“ ist, erklärt Helmut Lethen folgendermaßen¹⁵:

- Nicht nur der Rationalismus, sondern auch die Naturwissenschaften ebenso wie jegliche Regelsysteme werden seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als „Geschichte der Vereisung“ empfunden.
- Die Modernisierung geht nicht nur mit Mechanisierung und Technisierung einher; die Arbeitswelt strukturiert sich neu. Die Lebensverhältnisse der Menschen verändern sich; die Entwicklung verläuft in Richtung Individualisierung und Differenzierung. „Der Prozess der Zivilisation wird als ein Prozess beschrieben, der von den wärmeren Gefilden eines Ursprungs in einer ‚Gemeinschaft‘ zu den Gletschern der ‚Gesellschaft‘ führt.“
- Der zunehmende Verlust von Religion und Glaube ist eine Erfahrung, die zu einem Kälteschock geführt hat.

¹² Vgl. ebd., S. 395

¹³ Vgl. ebd., S. 93

¹⁴ Siehe dazu Kapitel 2. 1. 3. Konzepte der Coolness.

¹⁵ Vgl. Lethen, Helmut: Kälte. Eine Zentralmetapher der Erfahrung der Modernisierung.

<http://kgg.german.or.kr/kr/kzg/kzgtxt/82-05.PDF> Zugriff: 02.12.2009, S. 84ff

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Erkaltung der Gesellschaft allgegenwärtig.¹⁶ Um 1900 kündigt sich ein Kältekult an.¹⁷ Vor dem Hintergrund der mit Eis und Schnee einhergehenden Weltuntergangsszenarien Ende des 19. Jahrhunderts (Eis und Schnee erschienen als Bedrohungen des Menschen, die ihn einsperren und vernichten¹⁸), haben die Phantasien von der Eroberung des Nord- und Südpols Anfang des 20. Jahrhunderts Hochkonjunktur. Polarexpeditionen gehören zu den wichtigsten – medial ausgeschlachteten – Ereignissen und die daran beteiligten Forscher werden als Helden gefeiert.¹⁹ Auch die metaphorische Kälte der Moderne mit ihren assoziativen Begleiterscheinungen wie Urbanisierung, Massenproduktion, Technisierung und Entfremdung wird nicht mehr als Grund zum Rückzug betrachtet. Stattdessen verändert sich die Haltung im Umgang mit ihr. „Die Parole der Avantgardisten lautet: Hört auf, über die Kälte zu klagen! Macht euch zu Virtuosen im Kälte-Milieu! Die Kälte hat Vorteile; [...] ‚Kälte‘ ist der sinnfällige Effekt der Trennungsprozeduren auf allen Ebenen: der symbiotischen, der analytischen, der kulturrevolutionären.“²⁰

Die sich im Modernisierungsprozess vollziehende Trennung von alten Werten, vom Familiären, vom Mythischen und Metaphysischen ermöglichte, nach Meinung der europäischen Avantgarde, einen gesellschaftlichen Umbruch. Der Kälteschock war notwendig, um den Menschen die Augen für die Realität zu öffnen, sie zu Selbstbestimmung und Vernunft zu bewegen.²¹ Das „Lob der Kälte“ – wie Helmut Lethen den neuen Umgang mit der empfundenen gesellschaftlichen Vereisung nennt – durchsetzt Politik und Malerei ebenso wie Literatur, Stil und Architektur.²² Die Formen werden klarer, das Licht kühler, Möbel aus Glas und Metall erzeugen keine Gemütlichkeit, sondern Abkühlung.²³ Berthold Brecht, der in den 1920er Jahren am „Lob der Kälte“ nicht unwesentlich beteiligt war, definierte diese als Bindungslosigkeit und Erfahrung von

¹⁶ Vgl. Poschardt: Cool, S. 10

¹⁷ Vgl. Stephan, Inge: Eisige Helden. Kältekult und Männlichkeit in den Polarphantasien von Georg Heym. In: Brunotte, Ulrike; Herrn, Rainer (Hrsg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900. Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 283

¹⁸ Vgl. Poschardt: Cool, S. 262

¹⁹ Vgl. Stephan: Eisige Helden, S. 274

²⁰ Lethen: Kälte, S. 88f

²¹ Vgl. ebd., S. 89ff

²² Vgl. ebd., S. 79

²³ Vgl. ebd., S. 90f

Freiheit. Kälte befand sich für ihn außerhalb der Familie oder Gemeinschaft; er verband sie mit Großstadt und Unabhängigkeit. Sie war Ausdruck seiner Skepsis gegen Ideen wie Metaphysik oder „Menschheit“, die er als Täuschungen entlarven wollte.²⁴

„Wir bieten keine Kompensation für die Kältewelle Modernisierung an. Wir entfernen vielmehr durch die Art unserer Kritik die ‚warmen Nebelwelten‘ der vormodernen Ideologien, mit denen sich die Bürger gegen die Kälte der Modernisierung abzulassen pflegten. [...] Wir zwingen die Menschen, sich aus der wärmenden Obhut eines paternalistischen Staates, einer Gemeinschaft oder der Religion zu begeben, um auf den ‚Gletschern‘ der Moderne ein Leben auf eigene Faust zu wagen.“²⁵

Diese Interpretation Lethens von Brechts Aussage aus dem Jahr 1926, stellt die Sicht der Avantgarde auf die Erkaltungstendenzen der Modernisierung dar. Die Kälte ist kein Grund sich zu verstecken. Sie bietet neue Möglichkeiten, die es zu ergreifen gilt. Die Moderne wird begrüßt als Abwendung von metaphysischen Täuschungen und altmodischen Ideologien. Bei Walter Benjamins „destruktivem Charakter“ findet sich eine ähnliche Haltung. Im Gegensatz zum „Etui-Menschen“, der sich angesichts der Vereisung nach einer überholten Gemütlichkeit und Wärme sehnt, stellt sich der „destruktive Charakter“ der Erkaltung. Statt Altes zu vermissen, will er es zerstören und Platz für Neues schaffen. Seine Einstellung wandelt zwischen Nihilismus und Optimismus²⁶, er „lebt nicht aus dem Gefühl, daß das Leben lebenswert sei, sondern daß der Selbstmord die Mühe nicht lohnt“²⁷. Auch die russischen Futuristen wollten Altes durch Neues ersetzen. Ihre Kälte-Affirmation machte sich durch ein intensives Bedürfnis nach Rationalität, Technik und Androidentum bemerkbar. Romantik oder Mystizismus mussten durch Arbeit, Klarheit und Organisation gemieden werden. Der Hang zum Maschinenhaften und Mechanischen, zu Mathematik und Ökonomie zeichneten den Futurismus aus. Symbolisch fand diese Haltung in der Oper „Sieg über die Sonne“ Ausdruck, in der die Helden die Sonne besiegen wollen – ihr Licht, ihre Wärme sollen ausgelöscht werden, um der Menschheit den Fortschritt zu ermöglichen. Die Technik-Bejahung und -Begeisterung, der Wunsch nach wissenschaftlichem Fortschritt und die damit verbundene Kälte-Affirmation,

²⁴ Vgl. Heukenkamp, Ursula: Kälte bei Brecht 1945. Ein Marxist korrigiert sein Weltbild. In: Lühe, Irmela von der; Runge, Anita (Hrsg.): Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen. Göttingen: Wallstein Verlag 1997, S. 40

²⁵ Lethen: Kälte, S. 79

²⁶ Vgl. Poschardt: Cool, S. 13

²⁷ ebd. zit. n. Walter Benjamin

kündigen sich im Futurismus an und prägen die Gesellschaft bis ins 21. Jahrhundert²⁸, in welchem die Vereisungstendenzen mit dem wissenschaftlichen Fortschritt einhergehen, der sich um assoziativ kalte Bereiche wie Genetik, Gentechnik und Roboter dreht.

Doch bevor es soweit ist, ebnet die Kälte-Bejahung der enormen Verbreitung eines bedeutenden kulturellen Phänomens den Weg: Die moderne Form von Coolness durchsetzt die Massen und nimmt einen universellen Charakter an. Ikonen aus Musik, Film und Fernsehen, wie Elvis Presley, Humphrey Bogart, James Dean, Marlon Brando, Montgomery Clift oder Marlene Dietrich sind an der Entstehung des „modern Cool“ wesentlich beteiligt.

2. 1. 2. „modern Cool“

Dick Pountain und David Robbins finden die Wurzeln des modernen Cool im alten Westafrika. Sie verweisen dabei auf den Kunsthistoriker Robert Farris Thompson, der das afrikanische (religiöse) Konzept „*itutu*“ mit *cool* übersetzte: „Cool or *itutu* contained meanings of conciliation and gentleness of character, the ability to defuse fights and disputes, of generosity and grace. It was associated [...] with physical beauty.“²⁹

Interessant ist zudem, dass „*itutu*“ mit der Farbe Blau in Verbindung gebracht wurde – man denke dabei an die Redewendung „I’m blue“ oder die Musikrichtung Blues.³⁰ Pountain und Robbins sind der Überzeugung, dass Coolness über die Sklaverei nach Nordamerika transportiert wurde und sich dort in der afroamerikanischen Kultur manifestiert hat.³¹ Während es aber in Afrika religiöses Konzept war, wurde es in den USA als Schutz vor Demütigung verwendet.³² Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang der Afroamerikaner Marcus Garvey (1887 – 1940), dessen Motto „keep cool“ berühmt wurde. Er forderte seine Anhänger auf, den Weißen gegenüber Gleichgültigkeit zu zeigen, sich ihren Schmerz nicht anmerken zu lassen, sondern ruhig, beherrscht und gleichmütig zu

²⁸ Vgl. ebd., S. 17ff

²⁹ Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 36

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Vgl. ebd., S. 34ff

³² Vgl. ebd., S. 41

bleiben. Diese Haltung schien die einzige Möglichkeit zu sein, um mit der Demütigung fertig zu werden. Nur durch „keep cool“ konnte der Erniedrigung entgangen werden. Sich gefühlsmäßig kalt zu geben, war also nicht nur Selbstschutz und -kontrolle, sondern auch eine Chance, in Würde zu leben; genauso aber eine Waffe, die half, aus der Opferrolle herauszutreten.³³

„Besonders durch die Betonung der Kampfbereitschaft in seiner [Marcus Garveys, Anm. d. Verf.] letzten Ansprache wird das ‚keep cool‘ zu einem für die weiße Mehrheit Amerikas bedrohlichen Signal einer Beherrschtheit, die im strategisch sinnvollen Moment in Aggression umkippen konnte und wollte. Das ‚keep cool‘ stand für die Ruhe vor dem Sturm.“³⁴

Coolness war eine Maske, eine Haltung, die den Unterdrückten ermöglichte, mit der Macht der Herrschenden umzugehen. Durch die Etablierung des Cool Jazz in den folgenden Jahrzehnten wurde das ursprünglich politische „keep cool“ Teil der Popkultur.³⁵ Vom traditionellen Hot Jazz unterschied sich seine coole Alternative durch die musikalische Zurückhaltung: „Als zentrale ästhetische Anforderung für die Musiker des Cool Jazz galt die Verbindung von Intensität und Distanz. Die Gelassenheit bei gleichzeitiger Strenge, das Laszive bei gleichzeitiger Beherrschtheit [...].“³⁶

Die Musiker des Cool Jazz reduzierten die Emotionalität, vermischten die Wärme des Jazz' mit Abkühlung; sie kontrollierten sich selbst, wollten auf der Bühne keine Entertainer sein. (Deutlich zeigt sich hier die Ambivalenz von Coolness, die Vermengung von Heiß und Kalt, auf die später genauer eingegangen wird.) „Die Selbstkontrolle ist ultimativer Beweis der Freiheit; sich selbst in der Gewalt zu haben, die Grundlage des ‚Coolseins‘ [...].“³⁷ Diese Kontrolle des Ichs, der eigenen Gefühle, aber auch die Verweigerung sich auf die Welt einzulassen, also die freiwillige Distanziertheit, zeugen von einem „selbstbewußten Ausblenden[s] der Welt“³⁸. Dies zeigte sich auch, wenn die Musiker in den Hintergrund traten und die Musik sich selbst überließen. Sie stellten nicht ihre Emotionalität in den Mittelpunkt, sondern entfernten sich bewusst von ihr. Dabei

³³ Vgl. Poschardt: Cool, S. 35f

³⁴ ebd., S. 36

³⁵ Vgl. ebd., S. 36f

³⁶ ebd., S. 62

³⁷ ebd.

³⁸ ebd., S. 64

blieben sie ruhig, beherrscht und entspannt, auch dann, wenn es in ihrem Inneren brodelte.³⁹

Schon in den 30er Jahren war der Begriff „cool cats“ unter Jazzmusikern verbreitet. Er stand – angelehnt an das Bild streunender Katzen – für Einsamkeit, Schönheit und Unberechenbarkeit, aber auch für Gefahr. „To cool“ meinte zu jener Zeit jemanden töten (dem deutschen „Kaltmachen“ ähnlich). Sogar hier steckt die Idee der Selbstkontrolle (in diesem Fall des Mörders) dahinter. Töten wird semantisch mit Kühle und Gelassenheit verbunden. Distanzierte Einzelgänger – wie die Jazzmusiker, die „cool cats“ – stehen über den Dingen, sie kontrollieren ihre Leidenschaften, sie steuern ihre Wirkung auf die Umwelt. Bis heute werden Ausdrücke wie „cool down“ verwendet, wenn sich jemand beruhigen, sich unter Kontrolle bringen soll.⁴⁰ „Das Entspanntsein bei gleichzeitiger Selbstkontrolle kennzeichnete die Gratwanderung, deren Beherrschung durch die Auszeichnung mit dem Adjektiv ‚cool‘ prämiert wurde.“⁴¹

Coolness gelangte über die Randkultur der Sklaven in die amerikanische Populärkultur: Zu Beginn Inspiration für Blues und Jazz, wurde das Phänomen zu einer Komponente der Mainstream-Kultur. Zum Teil waren dazu die „hardboiled“ Detektivgeschichten von Raymond Chandler und Dashiell Hammett sowie der „film noir“ notwendig, die Coolness für die Mehrheitsgesellschaft sichtbar machten.⁴² Eine große Rolle spielte aber die Entstehung des Rock’n’Roll, der Jazz massentauglich machte und Cool endgültig auch zur – anfänglich nur jugendlichen – weißen Bevölkerung transportierte.⁴³ „...one thing is clear – by the ‘50s whites wanted to be Cool too“⁴⁴, schätzen Pountain und Robbins die damalige Situation ein.⁴⁵ Elvis Presley war an dieser Entwicklung entscheidend beteiligt. Er richtete den Fokus auf Aussehen, Körperlichkeit und Inszenierung: „[...] he reshaped the future of popular music: from now on image and attitude were going to be more

³⁹ Vgl. ebd. S. 68f

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 69f

⁴¹ ebd., S. 70

⁴² Vgl. Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 42

⁴³ Vgl. ebd., S. 49

⁴⁴ ebd., S. 42

⁴⁵ In Kapitel 3 widme ich mich diesem Thema ausführlicher und zeige auf, dass die Jugend bzw. die Subkultur der Teenager in zweifacher Hinsicht als Bindeglied zwischen Coolness und Mehrheitsgesellschaft fungierten und inwiefern Hollywood an der Entstehung und Verbreitung moderner Coolness beteiligt war.

important than musical virtuosity.“⁴⁶ Für die Jugend wird durch Rock’n’Roll Musik zu einem der essentiellsten Bestandteile ihres Lebens und trennt sie für immer von der Elterngeneration. Diesen Moment kennzeichnen Dick Pountain und David Robbins als den endgültigen Übergang von Cool aus der afroamerikanischen Randkultur zu einem Massenphänomen.⁴⁷ „This was the moment in which Cool in its modern form broke out of the ghetto and into the mainstream of society.“⁴⁸

2. 1. 3. Konzepte der Coolness

Dem modernen Cool ähnliche Phänomene existierten nicht nur in Afrika. Auch in Europa gab es vergleichbare Erscheinungen. Ein Beispiel dafür ist die „sprezzatura“, eine Philosophie oder Verhaltensanweisung, die von der Aristokratie der italienischen Renaissance angewendet und bewundert wurde. Sie beschreibt einen Zustand emotionaler Enthaltensamkeit, Lässigkeit und Arroganz. Das Verb „sprezzare“ bedeutet soviel wie „verachten“ oder „verschmähen“ und beschrieb das äußere Erscheinungsbild, das immer hochnäsiger und verachtend wirken sollte. Die Idee dahinter war, auch schwierigste Handlungen so zu meistern, als ob es keines Kraftaufwandes bedürfe – die Folge davon war Überlegenheit und Macht. Auch die Bejahung hedonistischer, illegaler oder als amoralisch geltender Aktivitäten hatte die „sprezzatura“ mit dem modernen Cool gemeinsam.⁴⁹ „Aristocratic Cool, or hauteur, in many respects resembles the humbler forms of Cool, particularly in its tendency to frank amorality and love of illicit pleasures behind closed doors.“⁵⁰

Erste Spuren dessen, was im modernen Cool steckt, lassen sich auch schon in der Antike ausmachen. Damals waren es unter anderem die Stoiker, die für Seelenruhe und Kontrolle der Leidenschaften plädierten. Sie gingen davon aus, dass die Vernunft das höchste Gut

⁴⁶ Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 49

⁴⁷ Vgl. ebd.

⁴⁸ ebd.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 53ff

⁵⁰ ebd., S. 55

des Menschen sei. Sie musste von Kindheit an entwickelt werden, damit der Mensch ein sinnvolles, sittliches und harmonisches Leben in Tugend führen konnte.⁵¹

„Denn daß die freie Entwicklung des Trieblebens die Knechtschaft des Geistes bedeute, daß die Vernunft die unbedingte Herrschaft über die sinnlichen Begehungen und Gefühle haben müsse, wenn sie selbst sich voll entfalten und dem Menschen seinen Seelenfrieden und die innere Harmonie sichern solle, das blieb doch die Überzeugung, an der im Grunde niemand rüttelte.“⁵²

Der griechische Philosoph Chrysipp war sogar der Meinung, dass alle Affekte verworfen werden müssten, weil sie der inneren Harmonie der Seele schaden würden: „Die Affekte sind nicht naturgegeben, sondern Krankheitserscheinungen des Logos, die ihn aktionsunfähig machen. [...] Nur ihre Ausrottung kann das Ziel sein.“⁵³ Die Apathie – die völlige Freiheit von Affekten und Gefühlen – wurde als Ziel betrachtet.⁵⁴ Die Entsagung von jeglichen Emotionen, die Gleichgültigkeit gegenüber Reichtum und Gesundheit galten als Maximen für die Gewährleistung des Gemeinwohls.⁵⁵ Ataraxie (Unerschütterlichkeit) und Athumasia (Verwunderungslosigkeit) waren notwendig, um ein tugendhaftes Leben führen zu können.⁵⁶ Seelenfrieden und Glückseligkeit ließen sich demnach nur durch die Absage an Affekte, durch Vernunft und Gelassenheit erreichen.

2. 2. WAS IST COOLNESS? EINE BESCHREIBUNG

Das Hauptelement von Cool ist die Entemotionalisierung – Gefühlskälte, Gleichgültigkeit, Indifferenz sind Begriffe, die Cool nahe stehen. Ein cooler Mensch scheint keine Emotionen zu haben. Er weint nicht, lacht nicht herzlich, wird nicht wütend – starke Gefühlsausdrücke sind ihm fremd. Dabei bezieht sich die Entemotionalisierung auf das Äußere. Auf die Umwelt wirkt der Coole gleichgültig, desinteressiert, ohne Engagement, vielleicht sogar gefühllos. In seinem Inneren sieht es allerdings ganz anders aus. Laut Andreas Urs Sommer ist Cool eine „Technik des Sich-Entziehens“, ihre Anwendung setzt

⁵¹ Vgl. Pohlenz, Max: Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung. 7. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1992, S. 115f

⁵² ebd., S. 472

⁵³ ebd., S. 150

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 151

⁵⁵ Vgl. Pohlenz, Max: Die Stoa

⁵⁶ Vgl. Poschardt: Cool, S. 93

innere Gebrochenheit und Zwiespalt voraus.⁵⁷ Im Inneren nämlich können Empfindungen existieren, Moral- und Wertvorstellungen, ebenso wie Wünsche und Hoffnungen. Diese Gefühle bleiben im Geheimen. Coolness entsteht in diesem Zwiespalt von Innen und Außen. Sie setzt Emotionen voraus. Wo diese fehlen, ist keine Coolness, sondern Gefühllosigkeit (Apathie, Lethargie,...).

„It is a misconception [...] that to be Cool means the suppression of emotional display. What Cool actually refuses is the sentimental or incontinent display of negative emotions – parental wrath, patriotic fervour, moral outrage – which are the very definition of Uncool. However, Cool respects intense passion [...]”⁵⁸

Coolness ist das geschickte Verstecken einer engagierten Innenwelt. Wenn der Romandetektiv Philip Marlowe⁵⁹ wirkt, als wäre ihm alles egal, dann deshalb weil dem nicht so ist. Cool ist er gerade deswegen, weil er als einziger in einer korrupten, wettbewerbsorientierten Welt an Ehre und Respekt, an seinen Prinzipien – seinen Gefühlen – festhält.⁶⁰

Die Vermischung von Emotionalität mit Gefühllosigkeit ist eine zentrale Eigenart von Coolness. Sie nur mit Kälte in Verbindung zu bringen, ist deshalb zu kurz gefasst. Cool entsteht dort, wo kalte und warme Gegenpole sich vermengen, wo zur äußeren, gleichgültigen Fassade das innere Engagement hinzukommt. Coolness verlangt nach Wertvorstellungen und Prinzipien. Sie ist eine Antwort auf etwas, das nicht in Ordnung ist, auf etwas, das abgelehnt wird. Negative Emotionen – wie sie Pountain und Robbins im obigen Zitat ansprechen – sind uncool. Das bedeutet nicht, dass dem Coolen solche Gefühle fremd sind – im Gegenteil: er kennt sie, lehnt sie aber in seiner coolen Haltung ab. Denn in Cool steckt keinesfalls Desinteresse, sondern Engagement, dessen Folge Widerstand ist. Coolness ist rebellisch. Sie entsteht als Konsequenz auf eine Situation, mit der man nicht einverstanden ist, mit der man nicht umgehen kann und will. Auch ein Jugendlicher lehnt mit seiner Coolness etwas ab – seien es die Eltern, die Erziehung, die

⁵⁷ Vgl. Brehme, Susanne: Coolness in Raymond Chandlers “The Big Sleep”. 1. Aufl. München und Ravensburg: Studienarbeit GRIN Verlag 2008, S. 4 zit. n. Andreas Urs Sommer

⁵⁸ Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 119

⁵⁹ Philip Marlowe ist die Hauptfigur in Raymond Chandlers „hardboiled“ Detektivroman „The Big Sleep“, der später mit Humphrey Bogart in der Hauptrolle verfilmt wurde.

⁶⁰ Vgl. Brehme: Coolness in Raymond Chandlers “The Big Sleep“, S. 3

Gesellschaft im Allgemeinen, die fehlenden Zukunftsperspektiven oder sich selbst. Coolness entsteht dort, wo negativ Empfundenes abgelehnt wird.

Positive Gefühle sind dem Coolen nicht fremd, die Entemotionalisierung macht sich durch deren Geheimhaltung bemerkbar. In besonders starken Ausprägungen von Cool können Emotionen in Zynismus umschlagen – nämlich dort, wo sie keinen Wert mehr besitzen oder unerwidert bleiben. Die eigenen Wertvorstellungen und Prinzipien oder die anderer werden in dem Bewusstsein abgewertet, dass sie ihre Bedeutung verloren haben.⁶¹ „Ein Zyniker [...] ist jemand, der Ideale hat, aber genau weiß, dass sie nicht realisierbar sind.“⁶² Coolness resultiert aus Bedürfnissen, deren Existenz von Emotionalität zeugt – kalte und warme Konnotationen sind ineinander verschränkt. Poschardt ist der Meinung, dass die coole Lebenspraxis nicht nur durch Kälte herausgefordert wird, sondern auch unser Bedürfnis danach befriedigt.⁶³ Doch auch ohne die Idee der metaphorischen Kälte, erfüllt Coolness Funktionen⁶⁴ und streift dadurch die warmen Gefilde von Wunsch und Verlangen, von emotionaler Ambivalenz und Gebrochenheit.

Die Vermengung von Kalt und Heiß zeigt sich auch in den Assoziationsfeldern von männlich und weiblich. Coolness beansprucht Männlichkeit für sich – sie wird verbunden mit attraktiven, starken Männern, die kontrolliert und distanziert wirken. Coole Frauen gibt es in der Geschichte der Popkultur nur wenige (der Prototyp ist die *femme fatale*) und sie alle tragen als männlich geltende Attribute. Distanz, Kontrolle, Besonnenheit, Überlegenheit, Vernunft sind Eigenarten von Cool wie von Männlich. Weiblich konnotierte Eigenschaften wie Fürsorge, Geborgenheit, Hysterie oder Liebe sind im Bedeutungsspektrum von Cool kaum enthalten. Trotzdem ist das Phänomen genauso wenig rein männlich wie rein kalt. Als weiblich geltende Eigenschaften werden mit Wärme verbunden und diese wiederum spielt – wie wir schon gehört haben – eine große Rolle.

„It’s tempting to see Cool as a primarily male phenomenon, an exaggeration of the young male’s tendency toward peacock display and emotional detachment, but it is more complicated than that. There is a sense in which many of the original Cool role models of

⁶¹ Vgl. ebd., S. 12

⁶² ebd.

⁶³ Vgl. Poschardt: Cool, S. 11

⁶⁴ Siehe Kapitel 2. 3. Funktionen der Coolness.

the '50s – James Dean, Frank Sinatra, Marlon Brando and Montgomery Clift – represented a new feminization of traditional masculine images and a break with orthodox macho constructs of the desirable male. The contribution of gay culture (both underground and 'out') to the development of Cool is a story that has yet to be told. Also in film and popular music there is a long and strong tradition of Cool female role models, from Garbo, Stanwyck, Dietrich and Bacall, through Billie Holiday, to Nico and Chrissie Hynde.”⁶⁵

Die Tatsache, dass weibliche Beispiele existieren, deutet darauf hin, dass Coolness nicht rein männlich ist, obwohl wie oben erwähnt, coolen Frauen oft typisch männliche Eigenschaften anhaften; trotzdem bleiben sie Frauen und werden als *cool* empfunden. Doch gerade die Feminisierung von „Cool role models“ zeigt, dass Coolness mit gängigen Rollenklischees bricht und – wie es auch sonst ihre Eigenart ist – aus einer Ambivalenz, aus dem Balanceakt zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit entsteht. Die Empfindungen, die innere Gebrochenheit oder Verletzung, die hinter der coolen Fassade stecken, erinnern nicht zufällig an die Emotionalität, mit der Frauen beschrieben werden. Weiblichkeit ist gefühlvoll, Männlichkeit nicht – beides zusammen ergibt Coolness. Dabei sei noch erwähnt, dass Männlichkeit gar nicht gefühlvoll sein darf, ohne ihren Status zu verlieren – Coolness ist eine Möglichkeit mit diesem Verbot umzugehen.

Rebellion ist wohl die stärkste und auffälligste coole Eigenschaft und sie wendet sich auch gegen Freiheitsverlust und Abhängigkeit. Cool ist ein Freigeist, der nicht eingeeengt oder reglementiert werden will. Die Freiheit besteht in der Fähigkeit zur Selbstkontrolle, in der Möglichkeit sich bis zur absoluten Verweigerung zu distanzieren.⁶⁶ Coolness erlaubt, sich gegen die Beteiligung anderer am eigenen Ich zu wehren und umgekehrt nicht an der Umwelt teilhaben zu müssen. Nicht nur ihre Freiheitsliebe, auch ihr Hedonismus erlauben ihr keine Bindungen. Sie ist nicht nur Freigeist, sondern auch Einzelgängerin. Starke Gefühle und Beziehungen engen sie ein, schwächen sie, erlauben ihr keine Distanz. Auch in der Gruppe bleibt sie allein oder sogar einsam. Die Bindungen zwischen einzelnen Mitgliedern einer Gruppe bleiben von ihr bestimmt, nicht von Emotionen.

Coolness besteht ebenso im gekonnten Distanzieren wie im gekonnten Verstecken von Emotionen. Sie ist Habitus und Verhaltensweise, die richtig angewendet werden will –

⁶⁵ Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 22f

⁶⁶ Vgl. Poschardt: Cool, S. 62ff

doch geschieht dies unbewusst. Die Regeln und Codes sind nicht klar definiert – Cool kann nicht bewusst einstudiert oder erzeugt werden. Der Versuch *cool* zu sein, kann nur missglücken, denn jede Absicht wird sofort als das Gegenteil entlarvt, als uncool und peinlich. Coolness kann nur funktionieren, wenn sie nicht beabsichtigt wird und in vielen Fällen (Film, Literatur,...) braucht sie einen unbeteiligten Beobachter (Leser, Zuschauer,...), der sie als solche erkennt – erst dadurch kann sie existieren. Denn in ihrer Erlebniswelt wird eine Figur selten als *cool* wahrgenommen, sondern als arrogant, lässig, aggressiv, indifferent et cetera. Auch sie selbst wird sich dieses Attribut nicht zuschreiben. Erst der Leser oder Zuschauer enttarnt die Coolness als solche und verhilft ihr zu ihrem Dasein.

Die Mühelosigkeit ist zentraler Bestandteil von Cool. Niemals die Kontrolle verlieren, immer über den Dingen stehen, jede Situation meistern; und das vollkommen mühelos, ohne jeglichen Aufwand. Weder Coolness als solche darf aufwendig wirken noch jedwede andere Tätigkeit. Cool geht mit fähig, intelligent und talentiert einher, aber niemals mit Arbeit, Übung oder Fleiß. (Dies erinnert stark an die oben beschriebene Verhaltensphilosophie der italienischen Renaissance, die „sprezzatura“, bei der die äußere Erscheinung niemals Kraftaufwand verraten durfte.)

Gutes Aussehen gehört zur Coolness wie die Lässigkeit oder das gespielte Desinteresse. Die Attraktivität, die sexuelle Anziehungskraft ist aber gerade deswegen so stark, weil sie mühelos oder sogar unbeabsichtigt passiert – Cool braucht kein Styling, keine besondere Körperpflege oder ein bewusst gewähltes Outfit – auch schmutzig, unrasiert, ungekämmt und verschwitzt, sieht Cool gut aus. Die Anziehungskraft funktioniert vor allem deshalb, weil Konventionen außer Acht gelassen werden. Die Kleidung muss nicht der Norm entsprechen oder gebügelt sein, die Haare nicht gekämmt, die Schuhe nicht geputzt – je weniger die gesellschaftlichen Regeln der Garderobe beachtet werden, desto ausgeprägter die Coolness und ihre Attraktivität. Dieser Effekt kann durch Nicht-Beachtung jeglicher Vorschriften (ungepflegt, zerrissene Kleidung,...) oder durch eigene, neue Regeln (Lederjacke, Jeans, T-Shirt, Irokese,...) entstehen. Anders ausgedrückt, je rebellischer, desto cooler. Wobei dies nicht nur für das äußere Erscheinungs-, sondern für das Gesamtbild von Coolness gilt – vom Aussehen über die Verhaltens- und Sprechweise bis

zur Lebenseinstellung. Coolness hält sich nicht an Regeln und flirtet gerne mit dem Bösen und Falschen. „Cool ist still in love with cigarettes, booze and drugs“⁶⁷, bringen Pountain und Robbins diesen Gedanken auf den Punkt und erzählen von einem Vorfall in den 1980er Jahren in Großbritannien, als der „British Health Council“ ein Poster in Umlauf brachte, das Jugendliche vor Heroin warnen sollte. Abgebildet war darauf ein junger Mann, schwitzend, abgemagert, körperlich am Ende. Die Aufschrift lautete: „Your mind isn't the only thing heroin damages.“ Das Poster musste wieder eingezogen werden, weil Jugendliche es als Dekoration für ihre Schlafzimmerwände nachfragten.⁶⁸ Diese dunkle Seite von Coolness entsteht durch ihren rebellischen Charakter. Sie wendet sich nicht nur, wie ursprünglich, gegen Erniedrigung und Unterwerfung oder später allgemein gegen die gesellschaftliche Situation, Unrecht, Heuchelei oder die Mainstream-Kultur, sie leistet Widerstand gegen jegliche Konventionen und Regeln. Coolness kommt ohne Zigaretten und Alkohol, ohne die Dunkelheit der Nacht, ohne Tod, Gewalt, Drogen, Waffen und Kriminalität nicht aus. In ihrer Rebellion ist Coolness hedonistisch, gewalttätig und selbstzerstörerisch.

„Cool is a rebellious attitude, an expression of a belief that the mainstream mores of your society have no legitimacy and do not apply to you. [...] Cool is profoundly hedonistic but often to such a self-destructive degree that it flirts with death: by accident, suicide or some ambivalent admixture of the two [...].“⁶⁹

Die Selbstzerstörung, die bis zum Tod reichen kann, resultiert unter anderem aus der Weigerung heraus alt zu werden. „I hope I die before I get old“ formulieren „The Who“ sehr treffend 1965 in ihrem Song „My Generation“. Erwachsen oder alt werden wird nicht als erstrebenswert empfunden. Doch ist es nicht das Alter an sich, das abgelehnt wird, sondern das veränderte Lebensgefühl: „Things they do look awful cold“ lautet eine andere Textzeile im gleichen Lied und bezieht sich auf die Generation der Erwachsenen, deren Lebensweise kritisiert und mit Kälte assoziiert wird. Coolness ist jung, idealistisch und vielleicht sogar naiv. Sie rebelliert gegen alles, was falsch läuft, inklusive dem Erwachsenwerden und wirkt verjüngend – denn unabhängig von ihrem Alter, erscheint eine coole Person auch immer jugendlich.

⁶⁷ Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 13

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 13, S. 17

⁶⁹ ebd., S. 23

Der coolen Persönlichkeit schreiben Pountain und Robbins drei Kern-Eigenschaften zu: Hedonismus, Narzissmus und Ironie.⁷⁰ Der hedonistische Charakter von Cool, der bis zur Selbstzerstörung reichen kann, wurde bereits erwähnt – er macht vor nichts Halt, neigt zu Übertreibung, Obsession und (Suizid-) Gefahr.⁷¹ „[...] Cool hedonism tends toward the worldly, adventurous and even orgiastic rather than the pleasant.“⁷² Die narzisstische Gesinnung ist von der hedonistischen nicht weit entfernt. Dem äußeren Erscheinungsbild, dem eigenen Ich wird eine große Bedeutung zugeschrieben, die bis zur Selbstzelebrierung reichen kann.

Besonders wichtig ist die dritte Eigenschaft. Coolness leistet nicht nur passiven Widerstand, sie ist auch aktive Verteidigung und Angriff. Eine ihrer Waffen ist Ironie: „Ironic detachment is a stratagem for concealing one’s feelings by suggesting their opposite, for example feigning boredom in the face of danger, or amusement in the face of insult.“⁷³

Coolness ist von Dauer. Sie verschwindet nicht aus dem Leben oder der Persönlichkeit. Sie mag zwar ein jugendliches Phänomen sein, ist aber nicht an das entsprechende Alter gebunden. Ihre Allgegenwart, ihr universeller Charakter machen sich nicht nur medial bemerkbar, sondern im täglichen Leben – Cool ist nicht nur Teil der Popkultur, sondern hat Einfluss auf Menschen und Alltag. Sie erscheint erstrebenswert und erfüllt wichtige Funktionen, sie ermöglicht Individualität, Rebellion und Freiheit, ist vielschichtig und bedeutungsträchtig. Abschließen möchte ich dieses Kapitel mit einem Zitat von Pountain und Robbins, die besonders treffsicher formulieren, was Cool im Kern ausmacht:

„Cool is an oppositional attitude adopted by individuals or small groups to express defiance to authority – whether that of the parent, the teacher, the police, the boss or the prison warden. Put more succinctly, we see Cool as a permanent state of private rebellion. Permanent because Cool is not just some ‘phase that you go through’, something that you ‘grow out of’, but rather something that if once attained remains for life; private because Cool is not a collective political response but a stance of individual defiance, which does not announce itself in strident slogans but conceals rebellion behind a mask of ironic impassivity.“⁷⁴

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 26ff

⁷¹ Vgl. ebd., S. 120

⁷² ebd., S. 28

⁷³ ebd., S. 26

⁷⁴ ebd., S. 19

2. 3. FUNKTIONEN DER COOLNESS

Obwohl es selbstverständlich scheint, ist dieser Umstand eine Erwähnung wert: Coolness ist erstrebenswert. Nicht nur in den 1950er Jahren wollten alle *cool* sein, noch heute beherrscht dieser Wunsch unseren Alltag (kulturell, medial, gesellschaftlich). Die genauen psychologischen oder soziologischen Gründe zu erarbeiten, würde an dieser Stelle zu weit führen, es ist jedoch offensichtlich, dass Cool bestimmte Funktionen erfüllt, die nun zumindest ansatzweise beleuchtet werden sollen.

Das moderne Cool wurde ursprünglich als Schutz vor den Demütigungen der weißen Mehrheitsgesellschaft in den USA genutzt. Ulf Poschardt sieht diese Schutzfunktion im Zusammenhang mit der Kältemetapher und geht damit bereits einen Schritt weiter. Für ihn ist Coolness keine Methode, die in bestimmten Momenten hilfreich oder notwendig ist, sondern eine Lebenseinstellung. Sie funktioniert in der Annahme, dass unsere Umwelt uns grundsätzlich feindlich und bedrohlich gesinnt ist.⁷⁵

„’Cool’ sein heißt, nicht verführt werden können, wenn man es nicht will. Es heißt, nicht verletzt werden können, wenn man es nicht will. Es heißt, Kontrolle als Schutz und Schutz als Kontrolle zu verstehen – analog zu Alpinisten und Polarforschern, die sich mit Schutzbekleidung die tödliche Kälte vom Leib halten, um sich in ihr zu bewegen.“⁷⁶

Indem sich also ein Mensch mit dem schützenden Panzer der Coolness umgibt, distanziert er sich von einer Welt, deren Kälte und Entfremdung ihm schaden könnten. Coolness ist eine Methode, sich in Sicherheit zu bringen und ein Rahmen, in welchem man sich furchtlos bewegen kann. Mehr noch, sie ermöglicht uns, der Kälte selbstbewusst entgegenzutreten. Coolness beginnt dort, wo wir aus der Opferrolle heraustreten: „[...] entscheidend ist der Moment, in dem aus einer Abwehrhaltung eine Angriffshaltung wird.“⁷⁷ Anstatt uns vor der Kälte zu fürchten, eignen wir sie uns an und nutzen sie – in Form von Coolness – zum Schutz und zur Verteidigung.

„’Cool’ ist der Versuch, den Kältepassagen der Existenz affirmative Strategien entgegenzusetzen. [...] Zum einen avanciert die ‚Kälte‘ zur Leitlinie einer ästhetischen

⁷⁵ Vgl. Poschardt: Cool, S. 15

⁷⁶ ebd., S. 11

⁷⁷ ebd., S. 12

Haltung, zum anderen erscheint die entsprechende Ästhetik als Leitlinie einer Lebenspraxis, die versucht, das Zerstörungspotential der Kälte für den Menschen zu überwinden.⁷⁸

Coolness dient also dem Schutz vor Kälte, funktioniert aber nur durch deren Aneignung und wirkt als solche auf die Umwelt zurück. Sie ist nicht bloße Schutzfunktion, sondern aktive Verteidigung, und kann auch Angriff sein – beispielsweise durch Zynismus, Ironie oder scheinbare Gleichgültigkeit. Sie lacht dem Gegenüber ins Gesicht, sie entkräftet durch Indifferenz und schafft Respekt, Würde und Widerstand (das oben erwähnte Motto „keep cool“ von Marcus Garvey ist hierfür das beste Exempel). Angreifen kann Coolness aber auch insofern, als sie ein Machtinstrument ist. Sie schützt nicht nur vor Unterlegenheit, sie kann auch helfen, überlegen zu sein. Coolness signalisiert Macht und Stärke, sie ermöglicht ein selbstsicheres Auftreten, frei von Angst.

Coolness kann eine individuelle Haltung sein oder in einer Gruppe stattfinden. Für den Einzelnen ist sie eine Möglichkeit für persönliche Freiheit. Sie verhindert, durchschaut zu werden; sie gibt Raum für Individualität und Eigenheiten, ohne sich dadurch angreifbar zu machen oder zum Opfer zu werden. Sie ist ein Instrument, um Widerstand zu leisten – für den Einzelnen oder für eine Gruppe. Coolness ist eine rebellische Haltung, sie zeigt ihre Ablehnung offen. Sie ermöglicht Widerstand und Kritik, die sichtbare Äußerung, nicht einverstanden zu sein.

So scheint es nicht verwunderlich, dass Coolness eine essentielle Komponente aller Jugend-Subkulturen seit den 1950er Jahren ist.⁷⁹ Für Teenager spielt sie eine wichtige Rolle, in ihrem Bedürfnis nach Erwachsensein und Unabhängigkeit, nach Selbstfindung und Individualität, Stärke und Liebe.

„In any epoch, although Cool will have a particularly powerful meaning for teenagers, as an antidote to their ever-present fear of being embarrassed, being Cool forms part of a risky series of negotiations about becoming an individual while still being accepted into a group – it’s about both individuality and belonging, and the tension between the two.“⁸⁰

⁷⁸ ebd., S. 10

⁷⁹ Vgl. Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 12

⁸⁰ ebd., S. 21

So ist Coolness nicht nur Mittel zur Freiheit und Rebellion, sondern auch zur Anpassung. Die coolen Codes einer Gruppe müssen von allen beachtet werden. Wer sich nicht anpasst, riskiert als peinlich und uncool zu gelten. Zwischen Gruppe und Außenwelt ist die Interaktion aber eine andere: Hier ist Coolness wieder Rebellion und Kritik – die stolze Haltung, dass alles außerhalb der Gruppe abgelehnt wird.

Coolness befriedigt immer ein Bedürfnis – nach Kälte, nach Schutz, Würde, Respekt oder Überlegenheit, Freiheit und Individualität. Sie ist erstrebenswert, weil sie für uns wichtige Funktionen erfüllt.

2. 4. „THE LOOK OF COOL“⁸¹

Mit dem Satz „The essence of Cool has always been, first of all, to look Cool“⁸², bringen Pountain und Robbins den wohl wichtigsten Aspekt von Coolness auf den Punkt. Coolness entsteht erst im Zusammenspiel von Innenleben und Erscheinungsbild. Sie ist eine Form der Inszenierung. Dabei ist es einerseits möglich, sich selbst zu inszenieren (man denke zum Beispiel an einen Jugendlichen, der sich *cool* geben will) und andererseits inszeniert zu werden, wie es beispielsweise bei einer Film- oder Romanfigur der Fall ist.⁸³ Doch gerade bei der Selbstinszenierung darf diese nicht sichtbar werden: „Echter Coolness merkt man ihre Inszenierung nicht (mehr) an [...]. Wird sie dennoch als solche bemerkt, ist der Betreffende eher ‚uncool‘ [...].“⁸⁴ Einmal mehr verlangt Coolness nach einer Gratwanderung: Sie ist eine Form der Inszenierung, kann aber nur funktionieren, wenn diese im Verborgenen bleibt.

Das coole Aussehen konzentriert sich nach Meinung von Pountain und Robbins – unabhängig von Epoche oder Mode – auf folgende Charakteristika: „[...] distinctive body language, a leisurely rolling gait, a meticulously chosen hat or hairstyle, a mute expression

⁸¹ ebd., S. 114

⁸² ebd.

⁸³ In Kapitel 2. 2. wurde bereits darauf hingewiesen, dass Coolness einen unbeteiligten Beobachter braucht, der sie als solche identifiziert. Eine Figur kann vom Regisseur oder Autor so inszeniert werden, dass sie vom Publikum oder der Leserschaft für cool befunden wird.

⁸⁴ Friebertshäuser, Barbara; Langer, Antje; Richter, Sophia: Darstellen und Verstecken. Zur Inszenierung von Coolness im Jugendalter. In: Forschung Frankfurt 02/2004. http://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/dok/2004/2004-2/Coolness_33-36.pdf Zugriff 26.02.2011, S. 35

and an air of circumspection.“⁸⁵ Auch Marcel Danesi⁸⁶ vertritt die Ansicht, dass Coolness ein Set verschiedener Haltungen und Verhaltensweisen enthält, die von Generation zu Generation zwar variieren können, im Kern jedoch gleich bleiben⁸⁷:

„First and foremost, coolness implies a deliberately slow and lackadaisical form of bodily locomotion, accompanied by a nonchalant and unflappable countenance. [...] The face is unperturbed, unexcited, composed. The cool teen never shows any intense emotion. Being cool involves a control over emotionally induced body states. [...] The sum and substance of coolness is a self-conscious aplomb in overall behaviour.“⁸⁸

Der feminine Aspekt von Coolness äußert sich auch – und vor allem – in ihrem Äußeren⁸⁹: „[...] there is something in the look of Cool that flouts established conventions of Western masculinity, and may appear closer to some conventional notions of the feminine“⁹⁰, bemerken dazu Pountain und Robbins.

Schlussendlich präsentiert sich Coolness mit einer Reihe typischer Kleidungsstücke und Accessoires, von Lederjacke und Motorrad über Jeans und T-Shirt zu Sonnenbrille und Zigarette. „Coolness also entails specific dress codes, hairstyles, and *modi vivendi*“⁹¹, ist auch Danesi der Ansicht und an anderer Stelle sieht er den Ursprung coolen jugendlichen Aussehens in den 1950er Jahren: „[...] I believe the essential features of coolness have not changed drastically since the fifties. The ‘average’ cool teen still smokes cigarettes, walks and speaks lethargically, wears the ‘right’ clothes, and assumes postures deemed to be acceptable and desirable by his or her peers.“⁹² Das folgende Kapitel widmet sich nun der gesellschaftlichen Befindlichkeit der USA der fünfziger Jahre und setzt einen Schwerpunkt auf Teenager und das Hollywood-Kino.

⁸⁵ Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 114

⁸⁶ Danesi bezieht sich in seinen Beschreibungen zwar speziell auf das Gebaren von Teenagern, trotzdem stellen sie meiner Meinung nach ein gutes Beispiel für das allgemeine Aussehen von Coolness dar und sind zudem ein passendes Geleit zum nächsten Kapitel, in welchem ein Augenmerk auf das äußere Erscheinungsbild Jugendlicher in den fünfziger Jahren gelegt wird.

⁸⁷ Vgl. Danesi, Marcel: Cool. The Signs and Meanings of Adolescence. Toronto: University of Toronto Press 1994, S. 38

⁸⁸ ebd.

⁸⁹ Zu Coolness und Weiblichkeit siehe auch Kapitel 2. 2. Was ist Coolness? Eine Beschreibung

⁹⁰ Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 115

⁹¹ Danesi: Cool, S. 39

⁹² ebd., S. 40

3. JAMES DEAN, MARLON BRANDO & DIE 50ER JAHRE

Im vorangehenden Kapitel habe ich das vielfältige Bedeutungsspektrum des Begriffs Coolness beschrieben und eingegrenzt. In diesem und dem nachfolgenden Kapitel möchte ich nun auf James Dean und Marlon Brando eingehen und sie als Beispiele beziehungsweise Prototypen des Phänomens herausarbeiten. Ich komme damit auf Josef Früchtl zurück, der die Meinung vertritt, Coolness könne man nicht definieren, wohl aber Beispiele für sie finden.⁹³

Dean und Brando waren schon in den fünfziger Jahren Stars und besaßen als solche ein bestimmtes Image. Dieses Starimage setzt sich nach Richard Dyer⁹⁴ aus allen Informationen zusammen, die zur Verfügung stehen: Filme, Werbung, (Boulevard-) Presse, Fotografien, Biographien, Plakate, Interviews und so weiter.⁹⁵ Stephen Lowry unterscheidet dabei zwischen dem „innerfilmischen Image“ oder „Leinwandimage“, das aus den Filmrollen eines Stars entsteht und dem „außerfilmischen Image“, das die „öffentliche Person“ meint, also die Informationen über den Star, die ihn als Mensch beschreiben (Herkunft, Lebensgeschichte und -stil, Wertvorstellungen,...).⁹⁶ Im Falle von James Dean und Marlon Brando deckten sich diese Images weitgehend. So wurden beispielsweise im Fandiskurs Brandos Person und seine Rolle als Stanley Kowalski in „A Streetcar Named Desire“ gleichgesetzt.⁹⁷

Ich konzentriere mich nachfolgend auf das „innerfilmische Image“. Einerseits beziehe ich mich damit wieder auf Richard Dyer, der die These vertritt, die Filme eines Stars würden eine privilegierte Rolle in der Konstruktion seines Images spielen.⁹⁸ Andererseits bin ich der Meinung, dass das „innerfilmische Image“ am anschaulichsten und eindrucksvollsten

⁹³ Vgl. Früchtl: Das unverschämte Ich, S. 293

⁹⁴ Richard Dyer sei an dieser Stelle zur Vertiefung in die Themen Filmstars und Starimage sowie gender und queer studies empfohlen.

⁹⁵ Vgl. Dyer, Richard: Heavenly Bodies. Film Stars and Society. Second Edition. Oxon: Routledge 2004, S. 2

⁹⁶ Vgl. Lowry, Stephen: Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars. In: montage-av. http://www.montage-av.de/pdf/062_1997/06_2_Stephen_Lowry_Stars_und_Images.pdf Zugriff: 22.02.2011, S. 16

⁹⁷ Vgl. Fenske, Uta: Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946-1960. Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 219

⁹⁸ Vgl. Dyer: Heavenly Bodies, S. 3

die Coolness von James Dean und Marlon Brando illustriert. Aus diesem Grund führe ich im vierten Kapitel Figurenanalysen zu jeweils drei bedeutenden Filmrollen der beiden Schauspieler durch.

Bevor ich jedoch dazu komme, möchte ich auf die amerikanische Gesellschaft der fünfziger Jahre eingehen und einen Schwerpunkt auf Jugend und Hollywood setzen, um damit das „außerfilmische Image“ von Dean und Brando zumindest nachzuzeichnen. Es wird sich zeigen, dass sie für Teenager – neben Elvis Presley – zu den größten Vorbildern gehörten, gleichzeitig aber aufgrund ihres vermeintlich schlechten Einflusses von vielen Erwachsenen abgelehnt wurden. Zusammen mit ihren Filmrollen und verschiedenen Eckpunkten ihres Lebens – beispielsweise Deans Vorliebe für schnelle Autos – ergibt sich daraus ein Gesamtbild, das mit keinem Wort treffender zu beschreiben wäre als mit Coolness.

Bereits im ersten Kapitel habe ich den Übergang und die Verbreitung moderner Coolness von der afroamerikanischen Subkultur zur weißen Mehrheitsgesellschaft verfolgt, bei der Jugendliche – aufgrund ihrer Begeisterung für Rock’n’Roll – als Bindeglied fungierten. In diesem Kapitel möchte ich aufzeigen, dass auch das Kino für diese Entwicklung entscheidend war, wobei die Jugend wiederum als Vermittler auftrat. In den fünfziger Jahren bildete sich eine konsumorientierte Teenager-Kultur heraus, für die Popkultur in der Freizeitgestaltung von großer Bedeutung war. Sie begann Idole nachzuahmen und speziell auf sie zugeschnittene Produkte nachzufragen. Auf diese Situation reagierte nicht nur die Musikindustrie, sondern auch Hollywood – mit Filmen, die die neue Zielgruppe ansprechen sollten. Coolness konnte so, ausgehend von Stars mit Vorbildfunktion, über die Subkultur der Teenager einem Massenpublikum zugänglich gemacht werden und sich in weiterer Folge zu einem bedeutsamen und einflussreichen Teil der Popkultur entwickeln.

„Die zornigen Männer des Nachkriegskinos, Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift, gaben dem Habitus des Cool eine ungekannte massenkulturelle Sichtbarkeit – und machten ihn zudem auf dem neuen Markt der Teenager verfügbar.“⁹⁹

⁹⁹ Holert, Tom: Cool. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hrsg.): Glossar der Gegenwart. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 43

Hollywood gab dem Phänomen nicht nur eine visuelle Grundlage, sondern war an der Entstehung und Popularisierung moderner Coolness maßgebend beteiligt. Pountain und Robbins bringen dies folgendermaßen auf den Punkt:

„There is no better place to examine the look of Cool at work than in Hollywood movies, because they not only depict Cool but have played a major role in its creation. For 50 years the screen presences of Humphrey Bogart and Lauren Bacall, Marlene Dietrich, James Dean, Marlon Brando, Robert Mitchum, Paul Newman, Dennis Hopper, John Travolta, Sharon Stone, and scores of others have defined Cool for the rest of us. One could strike populist attitudes by claiming that these are mere actors, and that they ‘stole’ their Cool look from the streets, but that would not be very productive, and only partially true, for from the beginning of mass cinema-going, film stars have given back to the street at least as much as they found there [...].“¹⁰⁰

Dieser Meinung möchte ich mich anschließen. Ob und wie viel bei der Darstellung von Coolness aus der Realität, also von der Straße entlehnt und nachgeahmt war, wird an dieser Stelle unbeantwortet bleiben. Tatsache ist, dass James Dean und Marlon Brando zu den ersten gehörten, die Coolness als visuelles und metaphorisches Bild in das kollektive Gedächtnis der westlichen Welt einspeisten. Bei Filmen wie „The Wild One“, „East of Eden“ oder „Rebel Without A Cause“ kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, sie hätten Coolness „erfunden“, so authentisch sind ihre Bewegungen, ihr Aussehen, das Mienenspiel, die Gestik. Sie waren beteiligt an der Entstehung einer Jugendkultur und prägten diese, indem sie dem verunsicherten, wütenden und rebellischen Teenager ein Gesicht verliehen – wie es etwa Brando in „The Wild One“ tat: „[...] no one knew what teenage rebels looked like until Marlon Brando played the sullen leader of a motorcycle gang in the 1953s hit, The Wild One.“¹⁰¹

Bei den folgenden Ausführungen werde ich das Wort Coolness nur selten explizit verwenden. Da ich mich dem Phänomen im ersten Kapitel ausführlich gewidmet habe, wird auffallen, dass bei der Beschreibung von Coolness und dem Image sowie den Rollen James Deans und Marlon Brandos das gleiche Vokabular zur Anwendung kommt, wodurch sie als passende Beispiele für das Phänomen ersichtlich werden.

¹⁰⁰ Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 116f

¹⁰¹ Palladino, Grace: Teenagers. An American History. New York: BasicBooks 1996, S. 159

3. 1. DIE FÜNFZIGER JAHRE – HOMOGENITÄT & REBELLION

Auf den ersten Blick scheinen die 1950er Jahre in den USA eine Zeit gewesen zu sein, in der die Gesellschaft von Wohlstand, sozialem Konsens und familiärer Zufriedenheit geprägt war. Werte wie Ordnung und Fleiß hatten hohe Priorität. Die Menschen führten ein konservatives Leben in ruhigen Vorstädten, gingen sonntags in die Kirche und leisteten sich mit ihrem hart verdienten Geld ein Auto oder neue Haushaltsgeräte.¹⁰²

Eine genauere Betrachtung dieser scheinbar geordneten Welt, zeigt aber, dass schon damals das Bedürfnis nach Veränderung aufkeimte. Schließlich folgte auf die 1950er Jahre nicht zufällig ein Jahrzehnt revolutionärer Neuerungen. Die Grundsteine für die sozialen Umbrüche der 60er Jahre wurden bereits nach dem Zweiten Weltkrieg gelegt. Neben der beginnenden Bürgerrechtsbewegung, sorgten auch Jugendliche zunehmend für Unordnung.¹⁰³

„Aber noch eine andere Bevölkerungsgruppe sorgte in den vermeintlich so beschaulichen fünfziger Jahren für mächtige Aufregung: die Jugend. Mit dem Rock'n'Roll und der symbolischen Betonung von Lässigkeit in Haltung und Verhalten, aber auch mit Krawall und Randalen sorgten Teile von ihr für eine deutliche Störung der öffentlichen Ordnung und forderten traditionelle Gesellschaftshierarchien heraus.“¹⁰⁴

Für Chaos sorgten allerdings nur kleine Teile der Bevölkerung. Die USA waren nach dem Krieg politisch und wirtschaftlich sehr mächtig, die Menschen lebten in Wohlstand. Trotzdem breitete sich anfangs eine Angst aus, die auf die Erinnerung an die Depression nach dem Ersten Weltkrieg zurückzuführen war und später in einem allgemeinen Gefühl der Bedrohung durch den Kalten Krieg gründete. Die Hauptströmungen der Zeit lassen sich deshalb zusammenfassend mit „Wohlstand und Beängstigung“ beschreiben.¹⁰⁵ Das politische Ziel, den Kommunismus mit allen Mitteln zu bekämpfen, hatte (ideologischen) Einfluss auf die gesamte Gesellschaft. Für alternative Denkweisen und Andersartigkeit blieb immer weniger Platz. Dieser Zustand steigerte sich mit der Zeit zu einer Hysterie, die

¹⁰² Vgl. Kurme, Sebastian: Halbstarke. Jugendprotest in den 1950er Jahren in Deutschland und den USA. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH 2006, S. 49

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 50

¹⁰⁴ ebd.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 31

ihren Höhepunkt mit Senator McCarthy erreichte, der eine Hexenjagd betrieb. Er terrorisierte Künstler und Intellektuelle, Regierungsbeamte und die Armee. Jeder lief Gefahr in Verdacht zu geraten, vor allem jene, die versuchten ihn aufzuhalten. Der McCarthyismus war eine Zeitströmung, die für Individualität und Protest keinen Freiraum ließ.¹⁰⁶

Gleichzeitig war die Gesellschaft vom wirtschaftlichen Aufschwung geprägt. Immer mehr Menschen hatten Arbeit, lebten in Wohlstand und konnten sich neue Güter leisten. Der Massenkonsum nahm seinen Anfang, die Lebensqualität verbesserte sich. Im Kaufverhalten spiegelten sich kulturelle Werte wie sozialer Aufstieg und Erfolg. Vor allem für den weißen Mittelstand schien sich in dieser Zeit der „American Dream“ zu erfüllen.¹⁰⁷

„Kritik an dieser Entwicklung wurde dementsprechend nicht gerne gesehen. Vielmehr stand jeder, der diesen Glauben an den *American Dream* nicht teilen wollte, schnell in dem Ruf, unpatriotisch oder gar subversiv zu sein.“¹⁰⁸

Der wachsende Wohlstand, Konsum und Luxus wurden aus puritanischer Perspektive aber auch als Bedrohung empfunden, weshalb zu dieser Zeit vor allem Güter für Heim und Haushalt gekauft wurden. Außerdem wurde die vermehrte Erwerbstätigkeit von Frauen als Gefahr für das traditionelle Familienbild betrachtet. Die Menschen sehnten sich hauptsächlich nach Stabilität und Sicherheit und empfanden die Familie als einzige Antwort darauf. Sie stand deshalb im Mittelpunkt der Gesellschaft. Das Resultat war ein „baby boom“. Immer mehr Erwachsene gründeten eine Familie und zogen in die neu erbauten Vorstadtsiedlungen, wo sie Schutz vor den gefährlichen Großstädten suchten. Die Gesellschaft wurde von den Normen und Werten der weißen Mittelschicht geprägt, die sich um Ehrgeiz, Verantwortung, Askese, Rationalität, Selbstbeherrschung und Respekt vor Eigentum drehten. Diese Normen waren in irgendeiner Form für jede gesellschaftliche Gruppe relevant. Die Mehrheit orientierte sich daran, Außenseiter wurden daran gemessen.¹⁰⁹ Die Lebensweise der Menschen (Rollenzuschreibung in der Familie, Wohnen in der Vorstadt, Ehe, Kinder et cetera) war „weniger Zeichen von innerer

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 32-37

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 37ff

¹⁰⁸ ebd., S. 40

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 40-45

Selbstzufriedenheit als vielmehr Verteidigungslinien gegen die Unsicherheiten der Zeit“.¹¹⁰ Das Private wurde zu dieser Zeit politisch. Dem Verhalten des einzelnen amerikanischen Bürgers wurde sehr viel Bedeutung beigemessen. Dabei spielte Konformismus eine große Rolle, während für Individualität und Kreativität nur wenig Platz blieb. Trotzdem war das bestehende Gesellschaftssystem der 1950er Jahre – wie schon anfangs erwähnt – nicht nur von Homogenität und Gleichförmigkeit geprägt. Die beginnenden Rassenunruhen und die Störungen der Ordnung durch die Jugend leiteten bereits den sozialen Wandel der folgenden Jahrzehnte ein.¹¹¹

3. 2. TEENAGER & „JUVENILE DELINQUENCY“

Jugendliche waren in den 1950er Jahren ein wichtiges gesellschaftliches Thema. In der Öffentlichkeit beschäftigte man sich vermehrt mit ihnen und sah sie einerseits als intelligenter und erfolgreicher denn je, andererseits als passiv, desinteressiert und apathisch („silent generation“¹¹²) und wieder andere Quellen beschrieben sie sowohl als gefährdet als auch gefährlich. In jedem Fall wurden sie als eine von den Erwachsenen unabhängige Gruppe betrachtet – das Alter allein machte einen gesellschaftlichen Status aus, den des Teenagers. Diese Entwicklung hatte schon Mitte der dreißiger Jahre begonnen und ist darauf zurückzuführen, dass öffentliche Schulen immer mehr Bedeutung erhielten. Söhne mussten nicht mehr zwangsläufig denselben Beruf wie ihre Väter erlernen. Sie brauchten stattdessen eine allgemeine Ausbildung, um ihre Möglichkeiten für die Zukunft steigern zu können. Die Familie als Entscheidungsträger in schulischen Fragen wurde dadurch weniger wichtig und die Ausbildungszeit dauerte insgesamt länger. Immer mehr Jugendliche besuchten die High School, wo sie mit Gleichaltrigen eigene Wert- und Normvorstellungen entwickelten. Aus einzelnen jungen Leuten wurde so eine „peer group“, die sich nicht zwangsläufig an den Ideen des Establishments orientierte.¹¹³

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 45

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 46ff

¹¹² Als „silent generation“ wurde die Generation Jugendlicher bezeichnet, die in der Zeit vom Anbeginn der Großen Depression bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges geboren wurden. Kurme zitiert hier nach Howe, Neil; Strauss, William: *Generations. The History of America's Future. 1584 to 2069*. New York: Morrow 1991.

¹¹³ Vgl. Kurme: *Halbstarke*, S. 74-78

Da Eltern aufgrund des wachsenden Wohlstands nicht auf das Einkommen ihrer Kinder angewiesen waren, erfolgte der Einstieg ins Berufsleben für viele Teenager erst später. Trotzdem arbeiteten sie neben der Schule und verdienten auf diese Weise Geld, das sie nach persönlichem Ermessen ausgeben konnten. Die Wirtschaft reagierte auf diese Situation, sodass nach und nach ein eigener Markt für die Jugend entstand, welcher ihr ermöglichte, ihre eigenen Geschmacksvorstellungen zu entwickeln und durchzusetzen. Mit der Zeit wurden immer mehr Produkte extra auf Jugendliche zugeschnitten und auch die Filmindustrie entdeckte sie als willkommene, neue Zielgruppe – das Kino musste sich zu jener Zeit gegen das Fernsehen behaupten, das vor allem bei Erwachsenen sehr beliebt war. Teenager hingegen besuchten häufiger das Kino, weil es die Möglichkeit bot, das Elternhaus zu verlassen, sich mit Freunden zu treffen und weitere gemeinsame Aktivitäten zu planen. Sie gingen in „Drive-In-Restaurants“ oder „Diners“, wo sie an der Jukebox selbst Musik auswählen und Rock’n’Roll hören konnten. Die Popkultur spielte bei der Freizeitgestaltung eine große Rolle.¹¹⁴

Trotz der Herausbildung einer eigenen Subkultur, war die Lebensweise junger Menschen in den 1950er Jahren der ihrer Eltern sehr ähnlich; von einer allgemeinen Protestgeneration kann nicht die Rede sein. Im Gegenteil waren die meisten Heranwachsenden von den Normen und Werten der Erwachsenen stark geprägt und orientierten sich an deren Wunsch nach Sicherheit, Ordnung und Stabilität. So wurden beispielsweise vorübergehende, feste Beziehungen („going steady“) beliebter, während es in den Jahrzehnten zuvor üblich war, mit wechselnden Partnern auszugehen („to date“). Das Heiratsalter sank; immer mehr Teenager gründeten schon früh eine Familie. Diese Entwicklung lässt sich aber nicht nur auf das Bedürfnis nach einem geregelten, stabilen Leben zurückführen, sondern auch auf das damals propagierte Keuschheitsideal für Jugendliche. Ehe war die einzige Möglichkeit ohne moralische Bedenken sexuell aktiv zu sein. So sahen viele Eltern ein Problem im „going steady“, da sie fürchteten, feste Beziehungen könnten auch zu Sex führen.¹¹⁵

Das Jugendalter wurde immer stärker als eigener Status betrachtet, der geregelt werden musste. Man war der Ansicht, dass Teenager eine Gefahr für sich und ihre Umgebung

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 79-84

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 86-89

darstellten und deshalb Hilfe und Schutz bräuchten, um sich zu nützlichen Mitgliedern der Gesellschaft zu entwickeln. Dieses Ziel ließ sich, so die Idealvorstellung, durch Disziplin, Moral, Vernunft und Askese erreichen. Nur innerhalb dieser Grenzen konnte der jugendliche Wille nach Unabhängigkeit und Selbstbestimmung respektiert werden.¹¹⁶

Der kleine Teil jugendlicher Menschen, der sich den gesellschaftlichen Tendenzen nicht anpassen wollte und Anlass zur Rebellion sah, löste in den USA der 1950er Jahre eine große Welle der Besorgnis aus. Die allgemeine Öffentlichkeit, die auf Ordnung und Sicherheit bedacht war, fasste diejenigen Teenager, die sich unkonventionell kleideten und benahmen als „anders“, bedrohlich, kriminell oder gar antisozial auf. Bezeichnet wurden sie als „juvenile delinquents“ – ein Begriff, der allerdings so weit gefasst war, dass schon damals eine genaue (rechtliche) Definition fehlte.¹¹⁷

„Grundsätzlich war ein *juvenile delinquent* ein Jugendlicher, der für eine von ihm ausgeübte Tat, die vom Gesetz aus als *delinquent* definiert war, von einem Jugendgericht für schuldig befunden wurde. Aber gerade diese Gesetze waren in ihren Bestimmungen nicht eindeutig und konnten sich von Bundesstaat zu Bundesstaat unterscheiden.“¹¹⁸

Im Grunde galt alles, was den Standard verletzte, als delinquent: von aggressivem Auftreten in der Öffentlichkeit über Abneigung gegen Schule und Arbeit oder häufigem Lügen bis zu bestimmten Musikvorlieben, Frisuren, Körperhaltungen oder Kleiderstilen. Obwohl „juvenile delinquency“ nicht eindeutig definiert war, waren weite Teile der Öffentlichkeit der Meinung, dass sie im Vergleich zu vorherigen Jahrzehnten in hohem Maße zunahm. Mitte der fünfziger Jahre stieg die Menge an Artikeln und Berichten über jugendliches Fehlverhalten auf ihren Höhepunkt und in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre wurden an die 60 Filme gedreht, die von „juvenile delinquents“ handelten. In den Medien war das Thema so stark vertreten, dass es den Anschein erweckte, ein riesengroßes soziales Problem zu sein. Dabei wurden Teenager öffentlich zu Mördern, Vergewaltigern und Totschlägern deformiert, obwohl die meisten Delikte auf allgemeinem ungebührlichem Benehmen, Leichtsinn und Unfug basierten oder so genannte „status crimes“ waren, also Tätigkeiten, die aufgrund des Alters verboten waren, wie Zigaretten-

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 85

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 111

¹¹⁸ ebd.

und Alkoholkonsum oder abendliches Ausgehen. Aufregung herrschte auch über das Herumhängen auf der Straße. Jugendliche standen in Gruppen zusammen, schienen nichts zu tun und versperrten die Gehwege. Man war der Ansicht, dass „street corner lounging“ zu delinquentem Verhalten führte und war bemüht, solche Gruppenbildungen gar nicht erst entstehen zu lassen. Die Polizei konnte die Jugendlichen festnehmen und die Eltern anrufen, wenn sie Straßenecken oder den Bürgersteig blockierten. Ebenso war der äußere Anblick von Teenagern ein Grund zur Besorgnis. Ein von der Norm abweichendes Outfit konnte bereits als „juvenile delinquency“ gelten.¹¹⁹

„Unter einem anständigen Aussehen verstand man in den fünfziger Jahren vor allem lange Röcke und Blusen für Mädchen und Jacketts, Krawatten, gebügelte Hemden und Hosen sowie kurz geschnittene Haare für Jungen. Ein solches Aussehen galt als äußere Symbolisierung der grundsätzlichen Anerkennung von Autoritäten und Institutionen, wie Elternhaus und Schule sowie der öffentlichen Ordnung generell.“¹²⁰

Doch nicht alle Teenager wollten sich auf diese Weise kleiden. Sie entwickelten eigene Geschmacksvorstellungen und ahmten Vorbilder aus Film- und Musikindustrie nach. So waren unter anderen James Dean, Marlon Brando und Elvis Presley Idole für die Jugend, während sie für die besorgten Erwachsenen eine Bedrohung darstellten. Die allgemeine Meinung bestand darin, dass diese Stars eine Gefahr seien und junge Leute, die ihren Stil imitierten, antisozial und potentiell kriminell seien. Präsentierte sich ein Jugendlicher mit Haartolle, Lederjacke oder Blue Jeans, galt er fast selbstverständlich als delinquent. Bald wurden Verbote erlassen und Programme gestaltet, um die Schüler zu einem korrekten Outfit zu ermutigen. In High Schools wurde Elvis' Musik ebenso wenig erlaubt wie seine Frisur; und auch seine lasziven Bewegungen auf der Bühne waren verpönt. Dem gängigen Keuschheitsideal zufolge, sollte die sexuelle Anziehungskraft eingeschränkt werden. So wurden beispielsweise Schülerinnen aufgefordert unter dem Pullover mit V-Ausschnitt eine Bluse zu tragen und junge Männer sollten auf Jeans und Lederjacke verzichten und stattdessen Stoffhose und Jackett anziehen. Alle Kleidungsstücke, die auf ein delinquentes Verhalten hindeuteten, sollten von der Bildfläche verschwinden. An einer Schule wurde sogar ein Spiegel mit einer Inschrift installiert: „Look! This is you. Are you satisfied?“¹²¹

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 111-122

¹²⁰ ebd., S. 123

¹²¹ Vgl. ebd., S. 123-128

Einige vorwiegend männliche Jugendliche zeigten sich auf der Straße betont rebellisch. Aggression galt unter ihnen als Zeichen von Männlichkeit und Stärke. Sie missachteten Ordnung und Regeln, wendeten – auch gegen Personen – Gewalt an und randalierten. Sie formten sich zu Banden mit Namen wie „The Cobras“, „The Dragons“ oder „The Villains“, trugen einheitliche Outfits – häufig Lederjacken – sprachen in einem eigenen Jargon und verteidigten ihr Territorium. Verfeindete Gruppen kämpften miteinander, manche scheuten auch vor Mord und Totschlag nicht zurück. Die Medien schlachteten das Thema – wie schon oben angesprochen – aus; sie berichteten von Untaten wie dem Einschlagen von Fensterscheiben, Einbrüchen in Schulgebäuden, Zerstörung öffentlichen Eigentums und grausamen Todesfällen. Bald entstand der Eindruck, alle jungen Menschen würden brutalen Banden angehören und überall Angst und Schrecken verbreiten. Die meisten waren zwar völlig harmlos – einige planten sogar Tanzveranstaltungen und Picknicks – doch bereits das „street corner lounging“ reichte als Provokation und störte die Gemüter der Normalbürger. Es reichte eine größere Anzahl an Teenagern, die ähnlich bekleidet an einer Straßenecke standen, um in der Öffentlichkeit als gefährlich eingestuft zu werden.¹²²

Diese Reaktionen zeigen, wie „Äußerlichkeiten und die Art und Weise der körperlichen Erscheinung Jugendlicher in den fünfziger Jahren mit kultureller und auch politischer Bedeutung aufgeladen waren.“¹²³ Das Tragen bestimmter Kleidungsstücke wurde als unpatriotisch betrachtet und in direkte Beziehung zu undiszipliniertem, delinquentem Verhalten gesetzt.¹²⁴ „The gangster of tomorrow [...] ‘was the Elvis Presley type of today’“¹²⁵, war die allgemeine Überzeugung. Dabei ist es kaum verwunderlich, dass Jugendliche Unmut und Ablehnung durch ästhetische Merkmale ausdrückten. Offener Protest oder politischer Dissens wurden, wie bereits zu Beginn aufgezeigt, gesellschaftlich nicht zugelassen.¹²⁶

„So setzte Elvis Presleys Entenschwanzfrisur, für die eine für damalige Verhältnisse unübliche Haarlänge sowie eine als unmännlich geltende kunstvolle wie künstliche

¹²² Vgl. ebd., S. 129-138

¹²³ ebd., S. 139

¹²⁴ Vgl. Palladino: Teenagers, S. 162

¹²⁵ ebd.

¹²⁶ Vgl. Kurme: Halbstarke, S. 284

Gestaltung erforderlich gewesen ist, ein deutliches Zeichen gegen den militärische Disziplin, Zählung, Bändigung und Unterordnung symbolisierenden kurzen Bürstenhaarschnitt oder die saubere und ordentliche Scheitelfrisur, die für männliche Jugendliche dies- und jenseits des Atlantiks in den fünfziger Jahren die Standards waren.¹²⁷

Aufsehen erregend war auch die Vorliebe vieler Teenager für Autos. Diese waren nicht nur ein begehrtes Konsumgut, sondern wurden vermehrt gestohlen. Häufig war Ziel des Diebstahls aber ein so genannter „joy ride“, also eine Vergnügungsfahrt, nach der das Auto wieder abgestellt wurde. Veranstaltet wurden auch gefährliche Rennen, die entweder von Ampel zu Ampel auf offener Straße stattfanden oder auf ausgetrockneten Seen und Rennstrecken ausgetragen wurden. Natürlich stieß derartiges Verhalten in der Öffentlichkeit auf Unmut. Die Jugendlichen mit ihren lauten Fahrzeugen traten in Gruppen auf, machten Lärm, benahmen sich aggressiv im Straßenverkehr und gefährdeten sich selbst sowie andere Autofahrer. Besonders beliebt waren so genannte „hot rods“. Die Fahrzeuge wurden umgebaut, tiefer gelegt und kreativ lackiert und wurden so zum Ausdruck der Persönlichkeit. Außerdem wurden sie für Wettrennen genutzt und erreichten deshalb höhere Geschwindigkeiten als normale Autos. „Hot rods“ waren nicht gern gesehen, da sie grundsätzlich mit gefährlichem und schlechtem Benehmen assoziiert¹²⁸ und nicht als Teil einer sinnvollen Freizeitgestaltung betrachtet wurden.

„To some adults, of course, ‘hot rods’ were just another sign of juvenile delinquency. It was bad enough that teenage ‘motorheads’ spent time and money on their cars instead of their schoolwork, but the teenage love affair with the automobile also opened up a world of aimless amusement that was completely beyond a parent’s reach.“¹²⁹

Insgesamt war die Gesellschaft der fünfziger Jahre von Konformismus und Ordnung geprägt. Der größte Teil der amerikanischen Bevölkerung war auf Stabilität und Sicherheit bedacht, ein allgemeines Gefühl der Angst beherrschte das Land. Abweichungen jeglicher Art wurden als gefährlich betrachtet und lösten heftige Reaktionen aus. Die meisten Probleme verursachte die Jugend, auf die ein besonderes Augenmerk gelegt wurde. Viele Teenager dieser Zeit differierten in ihrer Lebens- und Denkweise nur wenig von ihren Eltern. Andere wiederum verhielten sich aggressiv, waren laut und respektlos, schlossen

¹²⁷ ebd.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 144-148

¹²⁹ Palladino: Teenagers, S. 166

sich zu Banden zusammen oder begingen Straftaten. Gemeinsam war ihnen eine neue, eigene und auf Konsum orientierte Subkultur, auf welche die Wirtschaft mit speziell zugeschnittenen Produkten antwortete, von Film und Musik über Printmedien bis zu Kleidung. Die Jugend entwickelte eigene Stile und Geschmacksvorstellungen, die vor allem von Elvis Presley, James Dean und Marlon Brando inspiriert waren. Für Erwachsene wurden diese Stars zum Sinnbild des Bösen, während Teenager sie als Idole betrachteten. Folglich entwickelten sich Kleidungsstücke wie Lederjacke, T-Shirt und Jeans für die einen zum sicheren Anzeichen für eine unpatriotische und kriminelle Gesinnung und für die anderen zu Symbolen für Widerstand und Rebellion.

3. 3. TEENAGER & HOLLYWOOD

Die Lebensweise jugendlicher Menschen in den fünfziger Jahren fand ihre Entsprechung im Kino. Einerseits entdeckte Hollywood Teenager als gewinnbringende Zielgruppe und begann extra für sie zu produzieren, andererseits reagierte es wie viele andere Medien auf die erregte Debatte um „juvenile delinquency“ und begründete ein gleichnamiges Genre mit Filmen wie „Blackboard Jungle“ und „Rebel Without A Cause“¹³⁰. Die Öffentlichkeit antwortete darauf mit heftiger Kritik. Rock’n’Roll und Kinoindustrie wurden beschuldigt, junge Menschen zu gewalttätigem, rücksichtslosem und unverantwortlichem Benehmen anzustacheln. Jeans, Lederjacken, Motorräder, unanständige Frisuren und Körperbewegungen – die Popkultur verdarb die Jugend. Doch damit nicht genug, belohnte Hollywood zudem das disziplinierte Betragen, indem es die größten Rebellen – wie Marlon Brando als Johnny Strabler in „The Wild One“ oder James Dean als Jim Stark in „Rebel Without A Cause“ – zu Stars machte.¹³¹

„The public was willing to concede that ‘sympathetic’ parents, teachers, and professional experts had raised a crop of impudent, irresponsible teenagers, but it was Hollywood that made them stars.“¹³²

Die Kinoindustrie begegnete den Vorwürfen mit dem Argument, sie würde mit „juvenile delinquency“-Filmen zur Diskussion beitragen und Lösungsansätze liefern¹³³ und der

¹³⁰ Vgl. Fenske: Mannsbilder, S. 214

¹³¹ Vgl. Palladino: Teenagers, S. 159

¹³² ebd.

Haltung „[...] movies did not create teenage tastes, they reflected them“¹³⁴. Angesichts des Einflusses, den Hollywood auf die Gesellschaft hatte, lässt sich diese Aussage anzweifeln. Douglas Kellner spricht sogar von der Enkulturation des Kinos:

„Film soon became the most popular and influential form of media culture in the United States. Indeed, for the first half of the twentieth century [...] movies were a central focus of leisure activity and deeply influenced how people talked, looked, and acted, becoming a major force of enculturation.“¹³⁵

Es bleibt festzuhalten, dass Filme wie „The Wild One“ und „Rebel Without A Cause“ von wahren Ereignissen inspiriert waren und eine polarisierende Wirkung hatten: Bei der Zielgruppe, den Jugendlichen kamen sie sehr gut an, bei den Erwachsenen lösten sie Entrüstung aus.¹³⁶ Die Assoziation zwischen Rock'n'Roll, einem bestimmten Outfit oder Gebaren und „juvenile delinquency“ erzeugte zum ersten Mal der Film „Blackboard Jungle“.¹³⁷ „MGM's *The Blackboard Jungle* was the first movie to contain a rock 'n' roll soundtrack, with exuberant guitar of Bill Haley and His Comets' hit 'Rock Around the Clock' accompanying the opening sequence.“¹³⁸

Kritisiert wurden diese Filme auch deshalb, weil es während und nach Vorführungen wiederholt zu Krawallen kam. Jugendliche randalierten im Kino, zerstörten das Inventar oder schlossen sich nach der Vorstellung zusammen, um lärmend durch die Straßen zu ziehen.¹³⁹ Laut öffentlicher Meinung identifizierten sich Teenager mit den Filmfiguren, die als antisozial betrachtet wurden.¹⁴⁰

„I saw young men at several of these shows dressed like Brando in leather jackets. It was clear they identified themselves with the arrogant character he played in the film [Marlon Brando in „The Wild One“, Anm. d. Verf.]. And they put on his swagger, and some of them went off recklessly on their motorcycles, just like the gang in the picture.“¹⁴¹

¹³³ Vgl. ebd., S. 160

¹³⁴ ebd., S. 159

¹³⁵ Kellner, Douglas: Hollywood film and society. In: Hill, John; Church Gibson, Pamela (Hrsg.): American Cinema and Hollywood. Critical Approaches. New York: Oxford University Press 2000, S. 128

¹³⁶ Vgl. Kurme: Halbstarke; Palladino: Teenagers

¹³⁷ Vgl. Palladino: Teenagers, S. 160

¹³⁸ Halliwell, Martin: American Culture in the 1950s. Edinburgh: University Press 2007, S. 184

¹³⁹ Vgl. Kurme: Halbstarke; Palladino: Teenagers

¹⁴⁰ Vgl. Kurme: Halbstarke, S. 123

¹⁴¹ ebd., S. 124 zit. n. Williams Mooring

„Blackboard Jungle“, der sich um einen Lehrer dreht, der an einer High School versucht, die aggressiven Schüler unter Kontrolle zu bringen, wurde in einigen amerikanischen Städten verboten. Jugendliche würden sich weniger in der Autoritätsperson als in den respektlosen und gewalttätigen Schülern wieder finden, wurde argumentiert.¹⁴²

Ganz Unrecht hatten die Kritiker nicht, denn junge Leute randalierten nicht nur während und nach den Filmvorführungen, sie jubelten und applaudierten auch bei bestimmten Szenen.¹⁴³ Hollywoods Argumentation, mit „juvenile delinquency“-Filmen einen konstruktiven Diskussionsbeitrag zu leisten, erschien dadurch noch zweifelhafter. „The fact that teenagers apparently cheered the delinquents on when they beat up their teachers or destroyed their property on screen did not help the producers’ case.“¹⁴⁴

Im Zerstörungsbedürfnis der Teenager, das damals mit der gezeigten Gewalt auf der Kinoleinwand begründet wurde, sieht Grace Palladino allerdings eine andere Ursache:

„Teenagers ‘rioted’ when management tried to make them stop dancing to the movie’s rock’n’roll theme, or told them to quiet down and take their feet off the seats. Adults had been trying to control teenage conduct as long as movie houses had existed, but now that teenagers dominated the audience, they intended to set the tone.“¹⁴⁵

Jugendprotest äußerte sich in den 1950er Jahren vor allem in Kleider- und Geschmacksfragen und nicht in politischen Haltungen oder intendierten Veränderungen der gegebenen Gesellschaftsverhältnisse. Das Bedürfnis junger Leute Krawall zu schlagen, sich respektlos zu verhalten, Lärm zu machen und schockierende Kleidung oder Frisuren zu tragen, war Ausdruck einer allgemeinen Ablehnung, die kein bestimmtes Ziel verfolgte. Im Grunde schienen sich Teenager über eine Welt zu ärgern, in der sie keinen Platz hatten und Vorstellungen der Erwachsenen entsprechen mussten, ohne nach ihrer Meinung gefragt zu werden.¹⁴⁶ „What they rebelled against was an artificial adolescent culture

¹⁴² Vgl. ebd., S. 130ff

¹⁴³ Vgl. Kurme: Halbstarke; Fenske: Mannsbilder; Palladino: Teenagers

¹⁴⁴ Palladino: Teenagers, S. 160

¹⁴⁵ ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Kurme: Halbstarke, S. 284

designed to keep them ‘innocent’ and dependent on adults too long, goals that had nothing to do with their lives.“¹⁴⁷

Sie rebellierten also, geräuschvoll und herausfordernd, benahmen sich ungehobelt und rücksichtslos; und wenn in einem Film eine Autoritätsperson von Jugendlichen geringschätzig oder sogar aggressiv behandelt wurde, dann freuten sie sich, denn dies drückte ihren Unmut, ihren Groll, ihren Ärger aus.

3. 4. SCHNELL, WILD, REBELLISCH, SCHÖN: JAMES DEAN & MARLON BRANDO ALS PROTOTYPEN DER COOLNESS

Zu den größten Idolen der Jugend in den fünfziger Jahren gehörten – neben Elvis Presley – James Dean und Marlon Brando. Nicht nur ihre Aufmachung in Jeans, T-Shirt und Lederjacke wurde berühmt und nachgeahmt, stilprägend war auch ihre Körperhaltung. So beobachtete Curt Bondy bei Teenagern die „[...] Vermeidung aller ruckhaft-eckigen und steifen und eine Betonung elastischer Bewegungen des ganzen Körpers“¹⁴⁸. Dean und Brando boten ein ganzes Repertoire an Haltungen und Gesten, mit welchen sie sinnbildlich die Gesellschaft negierten. Sie verweigerten Gehorsam und Unterordnung und versuchten ihren Platz in der Welt durch Nicht-Anpassung zu finden. Hinzu kam, dass sie mit dem gängigen Ideal von Männlichkeit brachen. Dean spielte Figuren, die unsicher, verzweifelt und voller Schmerz waren, anstatt Standfestigkeit und Durchsetzungsvermögen zu zeigen. Brandos Rollen, die zwischen Brutalität, Indifferenz und innerer Gebrochenheit wandelten und sein Gefahr verkündendes Outfit in schwarzer Lederjacke, passten ebenfalls wenig zum Bild eines anständigen Mannes, der zwar hart, aber nicht aggressiv, zurückhaltend, aber nicht gleichgültig und beherrscht, statt wild und leidenschaftlich sein sollte. Interessant ist dieses alternative Auftreten vor allem in Deutschland, vor dem Hintergrund des Faschismus mit seinem Körper- und Disziplin Kult und den maskulin assoziierten Eigenschaften wie militärisch, soldatisch und stramm.¹⁴⁹ Abkehr von der Norm zeigte auch der vor allem von James Dean zelebrierte Narzissmus und die offensichtliche sexuelle

¹⁴⁷ Palladino: Teenagers, S. 164

¹⁴⁸ Bondy, Curt; Braden, Jan; Cohen, Rudolf; Eyferth, Klaus: Jugendliche stören die Ordnung. Bericht und Stellungnahme zu den Halbstarkenkrawallen. München: Juventa-Verlag 1957, S. 25

¹⁴⁹ Vgl. Kurme: Halbstarke, S. 192f und S. 286f

Anziehungskraft der beiden Schauspieler.¹⁵⁰ Insbesondere Brandos Körper wurde in Filmen wie „A Streetcar Named Desire“ oder „The Wild One“ stark inszeniert.¹⁵¹ Attraktivität und Laszivität – man denke dabei auch an Elvis’ Beckenbewegung beim Tanzen – waren mit der Vorstellung eines kontrollierten, zurückhaltenden Mannes nicht zu vereinen.

Die Jugend übernahm den provokanten, narzisstischen und rebellischen Körperstil ihrer Vorbilder. Die Haltungen wurden lässig, der Blick gleichgültig bis arrogant, die Hände steckten in den Hosentaschen – zusammen mit Deans roter Jacke aus „Rebel Without A Cause“ oder Brandos schwarzer Lederjacke, mit dem weißen T-Shirt, der blauen Jeans und dem „ducktail haircut“ ergab sich das typische Erscheinungsbild adoleszenter Auflehnung.¹⁵²

„James Dean ist tot seit drei Jahren, aber immer noch geistert er, jung und finster, durch die Schlagzeilen. James Dean ist tot, seit drei Jahren, aber wenn sie aus dem dumpfen Dunkel, aus der Stickluft der Vorstadtkinos drängeln, wo ein alter Dean-Film läuft, die Boys in den Lederjacken, in den hohen Stiefeln, die Boys in den hautengen Blue-Jeans, die Boys mit den handbreiten Motorradkoppeln um den Leib, so stehen sie heute noch da, einer neben dem andern, vor den Spiegeln in der Herrentoilette, und sie blicken ihr Spiegelbild an und sehen James Dean; die meuternde Frisur, die tiefsitzenden schwimmenden Augen des Ausgestoßenen, den bitteren Ausdruck des Geschlagenen im Gesicht, die Lippen höhnisch verzogen. Sie ziehen die Taschenkämme, sie wühlen in ihrem Haar und klatschen es hin, einer wie der andere, auf den Millimeter genau, hingerissen tauchen ihre Augen in die Augen im Spiegel, sie verzerren den Mund zu einer Grimasse der Verachtung, jeder Fan ein gottverlassener Narziß, verliebt in sein eigenes Bild, jeder ein kleiner James Dean.“¹⁵³

Stärker als Elvis Presley und Marlon Brando wurde James Dean zum Symbol für rebellische, zornige und nonkonformistische Jugend, da er nicht nur sehr jung berühmt wurde, sondern auch sehr jung starb. Sein Image war das eines schmerz erfüllten, leidenschaftlichen jungen Mannes, der furchtlos und gefährlich lebte. Er liebte schnelle Autos und hielt sich nicht an Geschwindigkeitsbegrenzungen. Sein früher Tod und dessen

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 286

¹⁵¹ Siehe hierzu auch Kapitel 4.

¹⁵² Vgl. Kurme: Halbstarke, S. 144

¹⁵³ Andersch, Alfred: Der Tod des James Dean. Eine Funkmontage. St. Gallen: Tschudy-Verlag 1960, S. 11 zit. n. John Dos Passos

Umstände waren die perfekte Umsetzung des Mottos „live fast, die young“.¹⁵⁴ „[...] Dean's legend was greater, because his life was so short. He was always remembered as young, always to be mourned – the ultimate, eternal rebel [...]“¹⁵⁵ Er verkörperte Gefühle und Probleme, mit denen sich Teenager tagtäglich beschäftigen mussten und verlieh ihrer latenten Unzufriedenheit Ausdruck. Nicht zufällig wurde er der „First American Teenager“ genannt: Er fand – stellvertretend für alle Heranwachsenden – seinen Platz in einer Welt, die von Erwachsenen bestimmt wurde.¹⁵⁶

„Dean will always be remembered as a fine actor, but as long as teens grapple with first loves, feel misunderstood by their parents, and deal with their first frightening, exciting taste of independence, he will also, always be a symbol of youth in turmoil.“¹⁵⁷

Er sprach zudem sowohl junge Frauen als auch Männer an. Für die einen war er attraktiv und sensibel, für die anderen Ausdruck ihrer eigenen versteckten Ängste und Unsicherheiten. Er drückte Gefühle aus, die Jugendliche aufgrund von Erziehung und Konvention nicht ausdrücken durften und konnten. Seinen Erfolg verdankte er seiner eindringlichen Darstellung. Insbesondere aus „Rebel Without A Cause“ – der im Grunde einfach gestrickt und wenig tiefgründig ist – machte er einen der bedeutendsten Jugendfilme der fünfziger Jahre. Mit der Figur Jim Stark, ihrem Outfit, das gegen jegliche Konvention verstieß und ihrem Verlangen nach elterlicher Liebe, das sie mutig und kompromisslos äußerte, konnte sich eine ganze Generation identifizieren.¹⁵⁸

Marlon Brandos Image wurde bereits Anfang der fünfziger Jahre durch seine Rolle als Stanley Kowalski in „A Streetcar Named Desire“ für das restliche Jahrzehnt vorbestimmt. „The Wild One“ legte ihn endgültig als Rebellen fest.¹⁵⁹ Der Film entstand nach einer wahren Begebenheit – 1947 wurde eine kalifornische Stadt von Motorradfahrern verwüstet – und kam 1953 in die Kinos, als das Schlagwort „juvenile delinquency“ im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stand.¹⁶⁰ Brando war das Aushängeschild für den Film, der mit

¹⁵⁴ Vgl. Kurme: Halbstarke, S. 139

¹⁵⁵ Halberstam, David: The Fifties. New York: The Random House Publishing Group 1993, S. 480

¹⁵⁶ Vgl. Kurme: Halbstarke, S. 144

¹⁵⁷ Hofstede, David: James Dean. A Bio-Bibliography. Westport, Connecticut: Greenwood Press 1996, S. 2

¹⁵⁸ Vgl. Kurme: Halbstarke, S. 142f

¹⁵⁹ Vgl. Fenske: Mannsbilder, S. 219

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 214

dem Slogan „That ‘Streetcar’ Man has a new Desire“ beworben wurde.¹⁶¹ Das vorwiegend jugendliche Publikum nahm den Film begeistert auf, Brandos Outfit und Verhalten als Gang-Anführer Johnny Strabler wurden berühmt und berüchtigt.¹⁶² Die Szene, in der er auf die Frage „Hey Johnny, what are you rebelling against?“ mit „What have you got?“ antwortet, sorgte regelmäßig für Applaus und Jubel im Kinosaal.¹⁶³

Brando präsentierte nicht nur das T-Shirt als eigenständiges Kleidungsstück in „A Streetcar Named Desire“ zum ersten Mal einem Massenpublikum¹⁶⁴, sondern sorgte auch für die Entstehung des gefährlichen, harten und rebellischen Images der schwarzen Lederjacke. In Amerika und Europa wurde sie zum begehrten Konsumgut für Teenager und Stilmittel für ganze Jugendbewegungen, wie den Greaser in den USA, den Halbstarke in der BRD, den Teddyboys in England oder den Platten-Brüdern in Österreich¹⁶⁵. Diese teilten auch ihre Vorliebe für Motorräder und ihren Ruf als kriminelle, zerstörerische Gangs mit Brando in „The Wild One“. Sie gehörten zu den Jugendlichen, die in der Öffentlichkeit für Entrüstung und Furcht sorgten, weil sie aggressiv auftraten, um Stärke zu demonstrieren, weil sie laut und chaotisch waren und sich nicht an Regeln halten wollten. Selbstdarstellung und Narzissmus waren Teil ihres Gebarens. Sie waren gestylt und wollten Aufmerksamkeit erwecken – ähnlich wie es Johnny Strablers „Black Rebels Motorcycle Club“ in „The Wild One“ tut.

Im Vergleich zu James Dean repräsentierte Brando einen jungen Mann, dessen Enttäuschung von der Gesellschaft ihn nicht nur zornig und wütend, sondern hart und kaltblütig gemacht hat. Seine Empfindsamkeit überspielte er lieber mit Gleichgültigkeit oder Aggression. Statt sich angreifbar zu machen, ging er in die Offensive und verweigerte Gefühlsäußerungen bis zur Grausamkeit. Er demonstrierte Jugendlichen, wie sie aus der Opferrolle heraustreten und sich – wenn nötig mit Gewalt – einen Platz in der Welt verschaffen konnten.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 219f

¹⁶² Vgl. Kurme: Halbstarke, S. 123

¹⁶³ Vgl. Fenske: Mannsbilder, S. 237

¹⁶⁴ Vgl. Kurme: Halbstarke, S. 284

¹⁶⁵ Vgl. Kandlbinder, Jakob: Halbstarke und cool. Ausgewählte Jugendkulturen seit den 1950er Jahren. Münster: Telos Verlag 2005, S. 38

„Wir wußten nicht, wie sehr dieses Werk [„A Streetcar Named Desire“, Anm. d. Verf.], diese Leistung Brandos, Theater- und Kulturgeschichte machen würde. Dennoch spürten wir instinktiv, daß dies ein Ereignis war, dem unsere Generation ungeheuer viel verdankte, etwas, das uns half, uns, die Jungen, von den Alten abzugrenzen. [...] Stanleys hingerotzte Anti-Bourgeoisie-Botschaft, seine unartikulierte Artikulation meiner (oder unserer) unausgesprochenen Ungeduld und Wut über die uns einengenden Konventionen – all das läßt mich noch heute beglückt lachen, wenn ich den Film zum x-tenmal sehe. Mit diesem Film wurden die Bande meiner Generation mit dem Schauspieler Brando geknüpft.“¹⁶⁶

Die Inszenierung von Brando und Dean in der Öffentlichkeit der fünfziger Jahre mit Eigenschaften wie Rebellion, Narzissmus und Ambivalenz zeigt sie als klare Beispiele und Prototypen für Coolness. Beide brechen – wenn auch auf unterschiedliche Weise – mit dem gängigen Bild von Männlichkeit. Brandos erotisierende, laszive Körperhaltung, seine weichen Gesichtszüge und vollen Lippen standen in spannendem Kontrast zur inszenierten Attraktivität, zur betonten Maskulinität. Seine Coolness war zwischen seiner dunklen und gefährlichen Seite und seiner zarten, verletzlichen Mimik angesiedelt – auf der einen Seite wild und ungestüm, auf der anderen unsicher und liebesbedürftig, mittendrin der gleichgültige, gelangweilte Gesichtsausdruck.

James Dean zeigte nicht nur Schmerz und Verletzlichkeit offener, er verriet auch sein tiefes Bedürfnis nach Coolness, die ihm aber nicht immer gelang. Vielleicht eine Spur realistischer als sein Kollege, demonstrierte er die Verunsicherung eines Teenagers, der um jeden Preis unnahbar wirken will, es aber nicht schafft.

Zwischen Selbstzerstörung und Grausamkeit, innerem Engagement und Kaltblütigkeit, Liebe und Hass wandelten diese beiden Figuren und verankerten das Bild von Coolness für immer im Gedächtnis ihres Publikums.

¹⁶⁶ Schickel, Richard: Marlon Brando. Tango des Lebens. Eine Biographie. München: Wilhelm Heyne Verlag 1992, S. 81

4. FIGURENANALYSEN

In diesem Kapitel beziehe ich mich methodisch auf das sechste Kapitel¹⁶⁷ in Jens Eders Buch „Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse“.

Pro Schauspieler habe ich mich für drei Filme entschieden. Diese sind bei James Dean, chronologisch nach Erscheinungsjahr geordnet, „East of Eden“, „Rebel Without A Cause“ und „Giant“ und bei Marlon Brando „A Streetcar Named Desire“, „The Wild One“ und „On The Waterfront“.

Ich analysiere in jedem Film jeweils die von James Dean beziehungsweise Marlon Brando verkörperte Figur und konzentriere mich dabei auf folgende Aspekte (ohne mich immer an diese Reihenfolge zu halten): Körperbild, Sozialität, Psyche; und gegebenenfalls die ersten Informationen über die Figur und/oder der erste Auftritt der Figur.

4. 1. CALEB TRASK IN „EAST OF EDEN“

4. 1. 1. Körperbild

Die Handlung von „East Of Eden“ findet zur Zeit des Ersten Weltkriegs statt. James Dean spielt den jungen Caleb (Cal) Trask, der noch die Schule besucht und zusammen mit seinem Vater und seinem Bruder in einem kleinen Ort namens Salinas wohnt. Er ist sympathisch, durchschnittlich groß und meist in einer grauen oder beige Stoffhose und einem Pullover oder einem gewöhnlichen, kurzärmeligen Hemd gekleidet. Dieses ist oben aufgeknöpft, sodass seine Brust zu sehen ist. In einigen Szenen trägt er ein Jackett, zum Arbeiten eine Latzhose aus Jeansstoff und beim Geburtstag seines Vaters einen eleganten Anzug. Besonders authentisch und gut aussehend ist er zu Beginn inszeniert, als er den Pullover locker um die Hüfte bindet und das kurzärmelige, am Körper anliegende Polohemd aus weichem Baumwollstoff zum Vorschein kommt, das er darunter trägt. Dass

¹⁶⁷ „Die Analyse fiktiver Wesen: Eine anthropologische Heuristik“

seine Kleidung selten ordentlich sitzt, unterstreicht nicht nur sein chaotisches Wesen, sondern auch seine Attraktivität.¹⁶⁸

Cal bewegt sich sehr geschmeidig, nie ruckartig und gleichzeitig impulsiv, wobei seine Haltung immer einen trotzigen und kindlichen Eindruck vermittelt. Die Muskeln kontrolliert er nur, wenn es notwendig ist, sodass seine Bewegungen locker und unpräzise, manchmal un gelenk sind: Er lässt die Arme baumeln, stolpert statt zu gehen und macht unregelmäßige Sprünge anstatt zu laufen. Sobald er keine Beschäftigung für seine Hände hat, beginnt er sie ziellos zu bewegen, unschlüssig, was er mit ihnen tun soll. Deshalb versteckt er sie meist in den Hosentaschen. Er hält sich nicht immer gerade, sondern krümmt den Rücken und erscheint dadurch entspannt, aber auch in sich gekehrt. Typisch ist ebenfalls eine Körperstellung, bei der die Hände in den Taschen sind, die Schultern nach hinten gezogen und der Kopf hinuntergeneigt. Diese Haltung betont sein gutes Aussehen und steigert seine Anziehungskraft, indem sie ihn schüchtern und sensibel wirken lässt. Beachtenswert ist Cals Pose auch in der Szene, in der sein Vater aus der Bibel deklamiert. Er sitzt seitlich verdreht im Sessel mit dem rechten Ellenbogen am Tisch und stützt seinen Kopf ab. Der linke Arm hängt schlaff über der Rückenlehne.

Er hat weiche, feminine Gesichtszüge, die ihn sehr sensibel und verletzlich erscheinen lassen. Sein Gesicht ist symmetrisch und v-förmig mit hoher Stirn, starkem Kiefer, ausgeprägten Wangenknochen, wohlgeformten Lippen und kleinem Kinn. Die Ohren sind ein wenig zu groß und stehen ab, was wiederum sehr kindlich wirkt. Das auffälligste Merkmal sind seine präsenten, blauen Augen und sein stechender, durchdringender Blick. Die Augenringe verleihen ihm Melancholie. Seine Miene pendelt zwischen Kummer, Furcht und Hoffnung, Begeisterung und Entschlossenheit. Die kindliche Traurigkeit weicht niemals aus seinem Gesicht; auch dann nicht, wenn er versucht sich gleichgültig oder hartgesotten zu geben. Diese Mischung ist es, die ihn fortwährend trotzig erscheinen lässt. Seine blonden Haare sind zerzaust und er zieht häufig besorgt die Augenbrauen zusammen, wodurch die charakteristischen Falten auf seiner Stirn sichtbar werden.

¹⁶⁸ Eine coole Figur sieht dann am besten aus, wenn sie sich am wenigsten Mühe gibt. Siehe Kapitel 2. 2. Was ist Coolness? Eine Beschreibung.

Cal ist ein Einzelgänger. Seine Beziehungen beschränken sich auf seinen Vater, seinen Bruder und dessen Freundin Abra. Von anderen wird er als „Herumtreiber“ bezeichnet. Er ist oft allein unterwegs, wirkt nachdenklich und ist schweigsam. Er verrät kaum etwas von sich. Spricht er doch, ist seine nasale Stimme zu hören. Vokale zieht er in die Länge, artikuliert nachlässig und redet teilweise sehr undeutlich. Fast nie sagt er, was er denkt oder empfindet. Gefühle drückt er durch seine Handlungen aus, wird aber fast immer missverstanden. Auf Fragen geht er ungern ein, deshalb schweigt er oder gibt trotzig Antworten. „Any law against throwing stones?“, entgegnet er zum Beispiel schlagfertig, als ihn der Bodyguard zu Beginn des Films zur Rede stellt.

Meist ist er mit sich selbst beschäftigt und auf gewisse Art narzisstisch. Er fordert Liebe und Aufmerksamkeit und reagiert sehr leidenschaftlich auf deren Verweigerung. Er ist sich seiner Anziehungskraft auf Frauen bewusst und setzt sie ein, um zu bekommen, was er verlangt.

Er ist spontan, begeisterungsfähig und fleißig. Entscheidungen trifft er oft kopflos, handelt unbedacht. Insgesamt ist er chaotisch, impulsiv und gierig nach Liebe – er gibt sich still und nachdenklich, ist aber sehr gefühlsbetont und neigt zu destruktiver Emotionalität.

4. 1. 2. Sozialität

Calebs Vater Adam ist ein zutiefst religiöser Mann. Das Lesen der Bibel gehört für ihn zum Alltag, seine Söhne tragen biblische Namen und die Frage nach Gut und Böse spielt eine wichtige Rolle in der Familie. Adam führt ein bescheidenes, rechtschaffenes und ehrbares Leben. Er sieht sich nicht nur selbst als guten Menschen, sondern wird auch von anderen als solcher betrachtet.

Aron ist seinem Vater sehr ähnlich. Er ist brav, fleißig und anständig. Er liebt Abra und wird sie nach seinem Schulabschluss heiraten. Er ist höflich und immer ordentlich gekleidet.

Cal ist das schwarze Schaf der Familie. Er ist ein Einzelgänger, verhält sich oft seltsam, ist eigenbrötlerisch und schweigsam. Mit Adam verbindet ihn deshalb ein tiefer Konflikt. Zeitlebens kämpft er um dessen Liebe, weil er spürt, dass der Vater ihn nicht versteht und seine Andersartigkeit ablehnt.

Aron hingegen akzeptiert Calebs Individualität; die zwei Brüder kommen gut miteinander aus. Doch auch zwischen ihnen zeichnet sich ein Konflikt ab, der in Cals latentem Neid auf Aron fußt, der sowohl Adams als auch Abras Liebe genießt.

Die bestehenden Spannungen zwischen den Figuren verändern und verstärken sich aus verschiedenen Gründen. Zum einen lernt die sensible Abra, die sich anfangs vor Caleb fürchtet, ihn besser kennen und verstehen. Die beiden nähern sich an, wodurch die Eifersucht nun nicht mehr nur von Cal, sondern auch von Aron ausgeht. Zum anderen empfindet dieser die Beteiligung der USA am Ersten Weltkrieg als grauenvoll und deprimierend, während Caleb unbeeindruckt bleibt. Er scheint dem Krieg sogar positiv gegenüberzustehen. Hinzu kommt Adam, der mit Begeisterung seine Idee verfolgt, Lebensmittel zu konservieren, indem er sie einfriert. Er investiert viel Geld in den Versuch, gekühlten Salat mit der Eisenbahn frisch an die Ostküste zu transportieren. Cal freut sich über den Enthusiasmus seines Vaters, beschließt ihm nicht mehr zu grollen und unterstützt ihn mit Leidenschaft. Doch das Projekt scheitert und Adam verliert nicht nur ein Vermögen, sondern auch seine Begeisterung. Der Fehlschlag seines Vaters schmerzt Cal sehr; er fasst den Entschluss, das Geld zurückzuerdienen und ist überzeugt, auf diese Weise Adams Liebe endgültig zu gewinnen.

Die Konflikte entladen sich schließlich in einer Katastrophe. Caleb organisiert voller Freude ein Geburtstagsfest für seinen Vater und möchte ihm das eingenommene Geld als Geschenk überreichen. Doch Aron kommt ihm absichtlich zuvor – aus Eifersucht auf seinen Bruder und aus Angst, in den Augen des Vaters an Stellenwert zu verlieren. Er kündigt seine Verlobung an, wodurch Cals Geschenk plötzlich unwichtig erscheint. Als Adam es letztlich öffnet, reagiert er voller Unmut und Kaltherzigkeit. Er erkennt nicht, mit welchen Emotionen das Geschenk verbunden ist. Für Caleb stürzt die Welt zusammen. Die letzte Hoffnung auf die Liebe seines Vaters ist zerbrochen. Sein Schmerz kippt in Grausamkeit und er zerstört seinerseits Arons und Adams Leben.

Zum Schluss ordnen sich die Beziehungen neu. Aron zieht in den Krieg. Adam erleidet einen Schlaganfall und Cal bleibt mit Abra zurück, um ihn zu pflegen.

4. 1. 3. Psyche

Caleb fühlt sich seiner Familie nicht zugehörig. Er unterscheidet sich von Adam und Aron und sucht einen Grund dafür. Am Anfang von „East Of Eden“ macht er seine todegelebte Mutter ausfindig. Aron und er sind mit dem Wissen aufgewachsen, sie sei eine gute Frau gewesen und früh gestorben. Die Wahrheit ist jedoch, dass sie Mann und Kinder verließ und nun im benachbarten Ort erfolgreich ein Bordell führt. Cal fühlt sich von seiner Mutter angezogen, denn genau wie er, steht sie auf der Seite des Bösen. In ihr sieht er die Antwort für sein Anderssein.

Seine Handlungen sind im Wesentlichen aus dem Bedürfnis motiviert, von seinem Vater geliebt zu werden. Anfangs hegt er noch Groll gegen ihn. Er fühlt sich betrogen von dessen Lügen über die Mutter und vermutet, dass er Mitschuld an ihrem Fortgang hatte. Beim Gespräch mit dem Sheriff, sieht er jedoch ein, dass Adam ein guter, liebevoller Mensch war und ist. Sein Ärger verfliegt und er unterstützt seinen Vater mit Begeisterung bei seinem Projekt. Der Konflikt scheint gelöst.

Zum Schluss ist es diese Wandlung, die zu seinem vollständigen Zusammenbruch führt. Da Cal Adam seine ganze Liebe und Aufmerksamkeit schenkt, wiegt dessen Ablehnung weitaus mehr als in der Vergangenheit. Er war sich der Zuneigung seines Vaters sicher, weil er sich selbst zum Guten verändert zu haben glaubte. Die erneute Zurückweisung übersteigt seine Kapazität. Er begeht eine grausame Tat, die nicht nur als Beweis, sondern als trotzig Antwort auf die ihm nachgesagte Börsartigkeit erscheint.

4. 2. JIM STARK IN „REBEL WITHOUT A CAUSE“

4. 2. 1. Körperbild

Jim Stark ist ein junger Mann von 16 oder 17 Jahren, wirkt aber älter und reifer. (Tatsächlich war Dean beim Dreh 24, stellenweise wirkt er aber wie Anfang dreißig.) Er ist kräftig und von durchschnittlicher Größe. Zu Beginn trägt er Anzug und Krawatte oder Jackett und Stoffhose; die übliche Kleidung zum Ausgehen oder für die Schule. Er tauscht sie – als er zum „chickie-run“ fährt – gegen blaue Jeans, Cowboy-Stiefel, ein weißes T-

Shirt und eine rote Fliegerjacke ein und trägt dieses Outfit dann bis zum Ende des Films. Er ist attraktiv und sympathisch, entspricht aber nicht dem klassischen Schönheitsideal, sondern hat unkonventionelle Gesichtszüge.

Er strahlt eine Mischung aus männlicher Stärke und kindlicher Verletzlichkeit aus. Seine Bewegungen unterstreichen diese Wirkung. Sie sind einerseits nachlässig und ungelent, andererseits geschmeidig und kraftvoll. Er wirkt dadurch verspielt, aber auch lässig, gefasst und gleichmütig. Selten geht, sitzt oder steht er normal. Anfangs ist er betrunken und wankt, beim Laufen oder Gehen baumeln seine Arme (die im Verhältnis zum Körper zu lang sind). Anstatt sich gerade hinzusetzen, lümmelt er sich in den Stuhl. Will er sich auf die Couch legen, führt er umständliche Bewegungen aus, die damit enden, dass er die Beine auf die Rückenlehne stützt und den Kopf von der Sitzfläche hängen lässt. Häufig ist er in liegender Position zu sehen – beispielsweise anfangs auf der Straße, im Bett oder auf dem Sofa, zusammen mit Judy im Vorgarten und zum Schluss im verlassenen Haus. In Anwesenheit Gleichaltriger sind seine Bewegungen weniger kindlich; er zeigt sich konsequent und ruhig. Typisch ist dann das Abstützen des Ellenbogens bei einem gleichzeitig schlaff abgewinkelten Handgelenk. Oft versteckt er seine Hände in den seitlichen oder hinteren Hosentaschen. Er gestikuliert viel, wirkt dadurch lebendig und verspielt, aber nie hektisch.

Er hat ein sehr dominantes und ausdrucksstarkes Gesicht. Auf der Stirn, zwischen den Augenbrauen und um den Mund verlaufen Falten, die hervorstechen, wenn er sich aufregt, und ihn älter erscheinen lassen als er ist. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die meist ernste Miene und die grobe Hautstruktur. Sein Gesicht ist v-förmig mit hoher Stirn, ausgeprägten Wangenknochen, die beim Lachen besonders stark hervortreten, und schmalen Kinn. Er hat volle, weiche Lippen und auffallende, sehr präsente blaue Augen mit langen, feminin anmutenden Wimpern. Die dunkelblonden, kurzen Haare sehen frisch geschnitten aus und sind nach hinten gekämmt, oft aber auch zerzaust. Die Ohren sind im Verhältnis zum Kopf eine Spur zu groß und stehen ab, was den kindlichen Gesamteindruck betont. Er erscheint konzentriert und gleichzeitig schläfrig, weil seine Augen fast immer leicht zusammengekniffen sind. Einige Male kneift er sie sogar mehrmals hintereinander fest zusammen, als wäre er nicht sicher, ob er träumt oder wach ist. Seine Mimik ist

vielfältig und charakteristisch. Das Repertoire reicht von unnahbarer Gleichgültigkeit, über Freundlichkeit und Zuneigung bis zu Wut, Verzweiflung und Schmerz. Er wirkt traurig, sanft und verwirrt, dann wieder wütend, kompromisslos und trotzig. Zum Schluss lacht und weint er gleichzeitig.

Insgesamt ist er gutmütig und hilfsbereit. Er bietet beispielsweise Plato sein Jackett an, als diesem kalt ist und kümmert sich dann bis zum Schluss um ihn. Er geht freundlich auf andere Menschen zu und auch Vater und Mutter behandelt er meist liebevoll. Gleichzeitig belastet ihn ihr in seinen Augen enttäuschendes Benehmen. Er fühlt sich allein gelassen und ist verwirrt. Diese Emotionen brodeln in seinem Inneren und brechen immer wieder hervor; dann schreit er seine Eltern an und wird sogar handgreiflich. Er scherzt aber auch gern oder gibt schlagfertige Antworten, er ist grüblerisch und ruhig, aber auch neugierig. Er findet schwer Freunde und ist deshalb Einzelgänger. Zu Hause trinkt er häufig Milch, was ihm wiederum eine kindliche Note verleiht. Manchmal fällt es ihm schwer ruhig zu bleiben – so zum Beispiel als sein Autoreifen aufgeschlitzt wird. Wird er „chicken“ genannt, verliert er die Nerven. Ist er nicht zu Hause, raucht er. Beim „chickie-run“ zündet er sich eine Zigarette an, die er sogar während des Autorennens noch zwischen den Lippen hat.

4. 2. 2. Erste Informationen und erster Auftritt

Jim wird bereits in der ersten Szene des Films charakterisiert. Er fällt betrunken auf die Straße und spielt mit einem Stofftier, das achtlos auf den Boden geworfen wurde. Er wirkt teils amüsiert, teils gleichgültig. Die nächsten Minuten zeigen eine Situation, die im damaligen Amerika sehr brisant war – „juvenile delinquency“. Jim wird zur Polizeistation gebracht, wo sich andere Jugendliche befinden, die verängstigt und beschämt aussehen. Unter anderem Judy, die gegen das abendliche Ausgehverbot verstoßen hat und Plato, der auf Hundewelpen geschossen hat. Jim scheint die Situation nicht besonders ernst zu nehmen. Während er durchsucht wird, lacht er und benimmt sich albern. Er kann kaum stehen und taumelt vor Trunkenheit. Kurz darauf liegt er im Warteraum in einem Schuhputzstuhl, seine Glieder hängen lose an den Seite des Sessels heraus. Eine Polizeisirene ist zu hören, er ahmt sie lauthals nach. Ein Polizist kommt vorbei und mahnt

ihn zur Ruhe. Er beginnt aber wieder zu johlen. Erst als sich der Polizist ein zweites Mal umdreht und eine Warnung ausspricht, hört er auf. Als seine besorgten Eltern erscheinen, scherzt er, indem er sie mit einem ernsten und höflichen „Happy Easter“ begrüßt. Beim Gespräch mit dem zuständigen Polizeibeamten wird deutlich, dass zwischen Jim und seiner Familie ein Konflikt herrscht. Die Mutter erteilt dem Vater Befehle in barschem Ton, dieser verhält sich charakterlos und die Großmutter nörgelt unaufhörlich. Jim verliert die Nerven. „You’re tearing me apart“, schreit er weinend und verzweifelt heraus.

4. 2. 3. Sozialität

Den sozialen Hintergrund aller Figuren in „Rebel Without A Cause“ bildet das Thema „juvenile delinquency“. Fast alle Jugendlichen machen sich im Laufe des Films eines kriminellen Deliktes schuldig. Judy ist nachts allein unterwegs, Jim trinkt Alkohol, Plato macht von einer Waffe Gebrauch, Buzz und seine Gang stehlen Autos für den „chickie-run“ und so weiter. Die Eltern sind an diesen Geschehnissen nur insofern beteiligt, als sie die Auslöser für das ungesetzliche Verhalten ihrer Kinder sind. Judy möchte um jeden Preis die Aufmerksamkeit und Zuneigung ihres Vaters gewinnen, Jim will seiner Familie entfliehen und Plato wird von seinem Kindermädchen erzogen, weil sowohl Vater als auch Mutter ihn im Stich gelassen haben. Die Eltern sind mit ihrer Aufgabe allesamt überfordert. Sie sind nicht fähig, ihren Kindern gute Vorbilder zu sein oder ihnen die notwendige Liebe und Unterstützung zu geben. Stattdessen sind sie mit sich selbst beschäftigt, egoistisch und schwach.

Das Dasein der Jugendlichen ist im Wesentlichen auf zwei Bereiche verteilt: Familie und Freunde. Ersterer wird durch das Elternhaus repräsentiert, während Freundschaften außerhalb gelebt werden – in der Schule, auf der Straße. Bezeichnenderweise dient das Heim nicht als Zufluchtsstätte, sondern ist problembehaftet. Sowohl Jim als auch Plato und Judy suchen außerhalb der Familie Geborgenheit, Verständnis und Schutz. Zum Schluss verbringen sie gemeinsam eine kurze harmonische Zeit im verlassenen Herrenhaus.

Jim steht in tiefem Konflikt zu seiner Familie. Die Mutter dominiert den Vater, behandelt ihn barsch und respektlos. Dieser wehrt sich nicht dagegen, unterwirft sich und verhält sich charakterlos. Die Großmutter hingegen nörgelt unaufhörlich, ist heuchlerisch und macht

die Mutter schlecht. Die drei Erwachsenen sind fortwährend mit sich selbst beschäftigt. Sie benehmen sich unreif, sind selbstbezogen und vernachlässigen die Bedürfnisse ihres Kindes. Einzig seine materiellen Wünsche werden ihm erfüllt. Jim fühlt sich verloren und unverstanden. Besonders enttäuscht ist er von seinem Vater. Er wünscht sich einen starken Mann, der ihm Vorbild und Unterstützung sein kann. Stattdessen versagt dieser in jeder Situation und bei jeder Entscheidung, die es zu treffen gilt. „She eats him alive and he takes it“, sagt er zusammenfassend über seine Eltern. Obwohl er seinen Vater liebt, möchte er auf keinen Fall werden wie dieser. Er empfindet es deshalb als große Provokation, „chicken“ – feig, Feigling – genannt zu werden und gerät dadurch immer wieder in Schwierigkeiten. Doch anstatt sich diesem Problem zu stellen und nach einer Lösung zu suchen, reagieren die Eltern darauf immer, indem sie beschließen umzuziehen.

Die Handlung von „Rebel Without A Cause“ spielt sich nun in einer Stadt ab, in die Jim gerade eben gezogen ist. Die ersten zwei Personen seines Alters, auf die er hier trifft, sind Judy und Plato, die genauso wie er aufgrund von Problemen in der Familie „juvenile delinquents“ sind. An Judy findet Jim sofort Gefallen und freut sich, weil sie im benachbarten Haus wohnt. Sie ist allerdings abweisend und gibt sich unbeteiligt. Es stellt sich heraus, dass sie mit Buzz, dem Anführer der „Kids“ zusammen ist und deshalb später an den Provokationen gegen Jim beteiligt ist. Die beiden finden erst nach Buzz' tragischem Sturz in den Abgrund beim „chickie-run“ zueinander.

Auf Plato trifft Jim das erste Mal im Polizeirevier, wo dieser zitternd und verängstigt im Warteraum sitzt. Er bietet ihm sein Jackett an. Plato lehnt zwar ab, doch die freundliche Geste macht Eindruck auf ihn. Er beginnt Jim zu bewundern und sieht im Lauf der Handlung immer stärker eine Vaterfigur in ihm. Er sucht seine Nähe, macht sich während des „chickie-runs“ Sorgen um ihn und schlägt gemeinsame Unternehmungen vor. Seine Bewunderung findet ihren Höhepunkt im verlassenen Herrenhaus, wo zwischen ihm, Jim und Judy für kurze Zeit eine Art Eltern-Kind-Beziehung entsteht.

Der dritte Gleichaltrige, zu dem Jim eine Beziehung aufbaut, ist Buzz. Dieser provoziert ihn, indem er seinen Autoreifen aufsticht, initiiert den Messerkampf und fordert ihn zum „chickie-run“ heraus. Doch die scheinbaren Feinde respektieren und mögen einander. Die aufkeimende Freundschaft wird allerdings durch Buzz' frühen Tod verhindert.

Jims soziales Verhalten wird hauptsächlich durch diese vier Beziehungen bestimmt. Als Sohn seiner Eltern ist er ein verzweifertes und wütendes Kind, als Freund von Judy ein starker Mann. Für Plato ist er der liebevolle, bemühte und geduldige Vater und für Buzz ein würdiger Freund und Gegner. So wirkt er in Gegenwart seiner Familie meist aufgewühlt und zornig, während er in Anwesenheit Gleichaltriger – vor allem im Vergleich zu Plato – selbstsicher, bedacht und entschlossen erscheint.

4. 2. 4. Psyche

Jims Handlungen sind durch ein Hauptmotiv diktiert: Auf keinen Fall möchte er es seinem Vater gleichtun und ein schwacher, charakterloser, unentschlossener Mann werden. Einerseits setzt er deshalb alles daran, in bestimmten Situationen seine Ehre zu verteidigen. Andererseits wünscht er sich, sein Vater würde sich ändern, sich zur Wehr setzen und endlich Mut beweisen. Immer wieder bittet er ihn um Rat, in der Hoffnung eine entschiedene Antwort zu bekommen. Auch nach Buzz' Sturz in den Abgrund verlangt er nach Hilfe und Bestätigung. Er will zur Polizei gehen, sich richtig verhalten, doch der Vater bleibt unsicher und inkonsequent, während die Mutter sofort wieder einen Umzug ankündigt. Jims Ärger steigert sich in kompromisslose Wut. Er stürzt sich auf seinen Vater und beginnt ihn zu würgen.

Der Grund für die Schwierigkeiten, in die er immer wieder gerät, ist der tief sitzende Konflikt mit seinen Eltern. Doch dieser wird durch das wiederholte Umziehen nicht gelöst, sondern verschlimmert. Jim ist ein Einzelgänger, weil ihm nie Zeit bleibt, Freunde zu finden. Zudem begreift er, dass Probleme nicht verschwinden, indem man vor ihnen flüchtet. Er erkennt die Schwäche und Unfähigkeit seiner Eltern und schämt sich für sie. Zu Hause fühlt er sich weder geborgen noch zugehörig.

In der neuen Stadt gewinnt Jim Hoffnung. Er trifft auf einen verständnisvollen, intelligenten Polizeibeamten, der ihm Hilfe anbietet. Außerdem lernt er Judy kennen und hofft, sich mit ihr anzufreunden. Er möchte nicht mehr umziehen, will Freunde finden und ist bemüht, keinen Ärger zu bekommen. „I don't want any trouble“, sagt er deshalb zu Buzz, als dieser seinen Autoreifen aufsticht und ihn zu einem Messerkampf herausfordert.

Die Entscheidung am „chickie-run“ teilzunehmen, fällt ihm schwer, doch beschließt er, seine Ehre zu verteidigen. Als Buzz dann beim Wettrennen durch eine unglückliche Fügung in den Abgrund stürzt, steht Jim vor dem größten Problem seines bisherigen Lebens. Dass seine Eltern den Ernst der Lage trotzdem nicht erkennen wollen, sondern wie immer selbstbezogen und rückgratlos reagieren, übersteigt seine Kraftreserven. Nach dem körperlichen Angriff auf seinen Vater, stürzt Jim wortlos aus dem Haus. Anders als in der Vergangenheit, hat er dieses Mal jemanden, bei dem er Zuflucht suchen kann. Mit Judy und Plato versteckt er sich im leer stehenden Herrenhaus und verbringt einige ruhige Minuten bevor es zur finalen Katastrophe kommt: Plato wird von einem Polizisten erschossen.

Das Ende von „Rebel Without A Cause“ wird dennoch als „Happy End“ inszeniert. Jim kann zwar Platos Leben trotz aller Bemühungen nicht retten, er weiß aber, dass er sich richtig verhalten hat. Zudem löst das tragische Ereignis alle Konflikte in seiner Familie. Jim wendet sich voller Trauer seinem Vater zu, der sich erstmals adäquat um seinen Sohn kümmert. „You can depend on me. [...] I’ll try and be as strong as you want me to be“, sagt er zu ihm. In der letzten Szene stellt Jim seinen Eltern Judy als Freundin vor und die Mutter akzeptiert die neue, überlegene Rolle ihres Ehegatten.

4. 3. JETT RINK IN „GIANT“

4. 3. 1. Körperbild

In der ersten Hälfte von „Giant“ spielt James Dean den jungen Jett Rink, der auf der Ranch Reata in Texas als Cowboy arbeitet. Sein Outfit entspricht dieser Tätigkeit: Blue Jeans, Cowboyhut und -stiefel, Hemd und Ledergilet. Über die Kleidung werden Männlichkeit und Sexualität betont und inszeniert. So zeigt ihn die Kamera beispielsweise am Anfang von hinten: Er trägt eine enge Jeans und lehnt vornüber an einem Auto, wobei ein Bein am Boden steht und das andere abgewinkelt aufgestützt wird. An anderer Stelle ist sein Hemd so weit aufgeknöpft, dass der Oberkörper fast bis zum Bauchnabel zu sehen ist. Bezeichnenderweise trägt er, als er auf eine Ölquelle stößt, ein schwarzes Hemd und eine schwarze Hose.

Jett ist, verglichen mit anderen Figuren, von unterdurchschnittlicher Größe. (Speziell im Gegensatz zu Bick Benedict, der vom fast zwei Meter großen Rock Hudson dargestellt wurde.) Die Schultern lässt er meist hängen, sein Rücken ist gekrümmt und er bewegt sich sehr langsam, teils zögerlich. Er vermittelt einen entspannten, aber auch faulen Eindruck, der sich dadurch verstärkt, dass er fast nie beim Arbeiten zu sehen ist. In den meisten Szenen befindet er sich abseits und beobachtet das Geschehen oder spielt mit seinem Lasso, wobei Körperhaltung und Bewegungen inszeniert werden. Im Laufe des Films nimmt er einige beachtenswerte Posen ein. So sitzt er beispielsweise auf der Rückbank des Autos, stützt die Ellenbogen seitlich auf die Lehne und lässt die Unterarme herabhängen. Der Hut ist tief ins Gesicht gezogen, den Kopf neigt er ein wenig hinunter. Langsam streckt er ein Bein nach dem anderen aus, überkreuzt die Füße und platziert sie erhöht auf der vorderen Rückenlehne. Die Kamera verweilt bei Bildern wie diesem. An anderer Stelle spricht er mit Leslie, legt währenddessen seine Flinte quer über Schultern und Nacken und hängt die Hände darüber. Er erinnert an Jesus auf dem Kreuz. Sehr typisch sind das Aufstützen der überkreuzten Unterarme (auf einen Gegenstand oder den Oberschenkeln) mit schlaff abgewinkelten Handgelenken sowie das Einhaken der Daumen in die Hosentaschen. Er sitzt nicht gerade, sondern rutscht im Sessel nach vorne und legt einen Fuß auf das Knie des anderen Beines. Den Kopf neigt er – vor allem in Gesprächen – tendenziell hinunter. Dann werden charakteristische Falten an Hals und Gesichtsrand sichtbar, die bis zu den Wangen und um den Mund verlaufen. Seine Haltung wirkt immer entspannt und unbeteiligt, gleichzeitig aber auch schüchtern und vermittelt den subtilen Anschein von Respektlosigkeit.

Das Gesicht des jungen Jett Rink ist sehr markant und ausdrucksstark. Es ist symmetrisch und schön mit ausgeprägtem Kiefer. Um den Mund verlaufen Falten, die beim Lachen hervortreten. Die Augen werden von kräftigen Brauen und Augenringen umrandet, die Jett eine traurige und melancholische Note verleihen. Er ist gut aussehend und macht einen freundlichen Eindruck; besonders wenn er lacht. Oft ist seine Miene jedoch wie versteinert – vor allem dann, wenn er Leslie beobachtet und versucht unbeteiligt zu wirken. An anderer Stelle wirkt er besorgt und angespannt oder verärgert. Die kindliche Note weicht nie aus seiner Miene. Das Gesicht ist manchmal verdeckt von seinem Cowboyhut, der

einen Schatten über die Augen wirft, sodass nur Kiefer und Mund zu sehen sind. Er hat sehr häufig eine Zigarette zwischen den Lippen.

Insgesamt ist er zurückgezogen und eigentümlich, aber auch sympathisch und gutmütig. Selten ist er am Geschehen beteiligt. Meist nimmt er eine beobachtende Position ein. Freunde oder Familie werden nicht thematisiert. Er ist nie bei der Arbeit oder mit Kollegen zu sehen, obwohl er auf der Ranch angestellt ist. Er erzählt nichts über sich. Gefühle, Gedanken und Motivationen werden nie durch Worte, sondern nur durch Mimik, Gestik und Handlungsweise ausgedrückt. Sein unverkennbares Lachen erinnert an ein Husten. Es ist kehlig, dumpf und abgehackt und ein Anflug von Verzweiflung schwingt darin mit. Er spricht sehr undeutlich – manchmal mit der Zigarette im Mund, artikuliert nachlässig und zieht die Vokale in die Länge. Seine Sprechweise klingt entspannt, aber auch respektlos.

In Anwesenheit Leslies benimmt er sich höflich und bemüht – seine heimliche Liebe zu ihr, wird vom ersten Moment thematisiert, als die beiden aufeinander treffen, und äußert sich vor allem in Jetts Verhalten ihr gegenüber.

Schon zu Beginn trinkt er regelmäßig verstohlen aus einer Whiskeyflasche. Im Laufe des Films steigert sich sein Alkoholkonsum zu einer ausgeprägten Trunksucht.

Im Laufe der zweiten Hälfte von „Giant“ wird Jett reich und altert um zirka dreißig Jahre. Seine Garderobe drückt seinen Lebenswandel aus und besteht aus Anzug und Krawatte, Smoking oder Frack, einem Mantel mit weißem Seidenschal, eleganten Lederhandschuhen und Sonnenbrille. Gestik und Körperhaltung sind beim jungen und alten Jett Rink unverändert. Er bewegt sich auf dieselbe langsame Art, wirkt jedoch aufgrund der eleganten und teuren Kleidungsstücke nicht mehr faul, sondern ruhig und respektabel. Dieser Eindruck wird zum Ende hin wegen des übermäßigen Konsums von Alkohol zunichte gemacht, da er weder gerade gehen noch seine Bewegungen kontrollieren kann.

Sein mittlerweile ergrautes und schütteres Haar ist zurückgekämmt und er trägt einen Schnurrbart. Die kindliche Note ist aus seiner Miene gewichen, die melancholische und traurige ist jedoch geblieben. Er lacht zwar häufiger, sein Lachen erscheint aber unehrlich. Die zusammengekniffenen Augen verraten, dass er betrunken ist und lassen ihn schläfrig

und unkonzentriert erscheinen. Seine Falten sind ausgeprägter und er wirkt insgesamt verbraucht.

Die Schüchternheit und latente Respektlosigkeit verstärkt sich beim alten Jett Rink zu einem rücksichtslosen Benehmen frei von Skrupel. So fährt er beispielsweise einem parkenden Auto hinten auf und verprügelt den Fahrer, nachdem dieser Beanstandungen äußert.

Die ausgestreckten Beine legt er nun nicht mehr am Vordersitz ab, sondern im Büro auf seinem Schreibtisch. Andere typische Posen bleiben ihm ebenfalls erhalten, wirken allerdings weniger ansprechend. Insgesamt scheinen die positiven Eigenschaften des jungen Jett Rink vollständig in den Hintergrund gerückt zu sein, während die negativen sich verstärkt haben. Er trinkt und raucht exzessiv, ist narzisstisch, egozentrisch und Größenwahnsinnig. Er inszeniert seine Person in der Öffentlichkeit, veranstaltet eine Parade zur Eröffnung seines Flughafens und eine Festivität, bei der überschwängliche Reden ihm zu Ehren gehalten werden. Er ist immer noch attraktiv, erscheint aber durchtrieben und unsympathisch – in Gegenwart von Luz, Leslies Tochter, sogar lüstern. Er versucht sich ansehnlich zu geben, wirkt aber stattdessen aalglatt und wenn er betrunken ist, sogar peinlich. Im Grunde ist er aber immer noch derselbe einsame, eigenbrötlerische und unglücklich verliebte Mann wie früher.

4. 3. 2. Sozialität

Den Kern der Handlung bildet die Familie Benedict, die in Texas eine große und erfolgreiche Ranch namens Reata besitzt. Das Oberhaupt Bick Benedict trifft zu Beginn des Films beim Pferdekauf in Maryland auf Leslie. Die beiden verlieben sich, heiraten und führen die Ranch ab diesem Zeitpunkt zusammen. Der Film charakterisiert und reflektiert die texanische Gesellschaft jener Epoche, die durch einen ausgeprägten Rassismus gekennzeichnet war. Die Benedicts verkehren mit anderen reichen Familien, während die Arbeiter- und Dienerschaft auf der Ranch und im Haus hauptsächlich aus illegal eingewanderten Mexikanern besteht, die abwertend als „wetbacks“ bezeichnet werden. Diese zugewiesenen Rollen werden weder in Frage gestellt noch zu verändern versucht. Leslie, die aus dem Osten kommt, sorgt bei den Texanern – allen voran bei Bick – für

Unmut, da sie die Einwanderer nicht nur freundlich und respektvoll behandelt, sondern sich um sie kümmert und ärztliche Hilfe bereitstellt.

Jett Rink nimmt auf der Ranch die Rolle eines Mitarbeiters ein. Die erste Information, die über ihn vermittelt wird ist, dass er von Bick vor dessen Abreise nach Maryland entlassen wurde. Luz – Bicks Schwester – mag Jett allerdings und hat ihn deshalb zum Bleiben bewegt. In welcher Beziehung diese zwei Figuren zueinander stehen, wird nie explizit ausgedrückt – die mehrdeutigen Hinweise bleiben im Hintergrund. Sie ist jedoch von Bedeutung für den weiteren Verlauf der Geschehnisse. Luz kommt bei einem Sturz vom Pferd zu Tode und vererbt Jett ein Stück Land, über das dieser sich sehr freut.

Bick und Jett mögen einander von Anfang an nicht. Leslie hingegen hält ihn zwar für seltsam, kann ihn aber gut leiden. Er wird realistisch gezeichnet, hat ambivalente Emotionen sowie positive und negative Eigenschaften; er bietet Identifikationsmöglichkeiten. Zum Antagonisten der Familie Benedict wird Jett erst, nachdem er auf eine Ölquelle stößt. „Giant“ erzählt die Geschichte zweier Generationen: Leslie und Bick haben insgesamt drei Kinder, die erwachsen werden und selbst Nachwuchs bekommen. Jett bleibt bis zum Ende mit den Benedicts verbunden und beeinflusst deren Leben.

4. 3. 3. Psyche

In der ersten Hälfte von „Giant“ nimmt Jett Rink die meiste Zeit die Position des unbeteiligten Beobachters ein. Er sieht dem frisch vermählten Paar bei der Ankunft zu und dabei, wie Bick Leslie über die Türschwelle trägt. Später ist er Zuschauer bei der Zusammenkunft mit Freunden, bei der Beerdigung und anderen Situationen. Seine Aufmerksamkeit konzentriert sich dabei auf Leslie, in die er sich offensichtlich auf den ersten Blick verliebt. Deutlich wird dies im weiteren Verlauf durch sein Benehmen. So sieht er sie beispielsweise schüchtern an, als sie einander bekannt gemacht werden und reagiert mit besorgter und zögerlicher Miene, als er sie nach Hause fahren soll. Ihre Gegenwart verunsichert ihn. Er macht ihr Komplimente und ist ihr gegenüber freundlich und bemüht. Jetts unerwiderte Liebe zu Leslie wird auf der visuellen Ebene und durch

Anspielungen ausgedrückt. Er hat beispielsweise ein Foto von ihr aus der Zeitung ausgeschnitten und fragt sie scherzhaft, ob sie nicht eine Schwester habe, die an einem armen Mann interessiert sei. Nur ein einziges Mal wird seine Liebe direkt verbal angesprochen, als Jett nach dem frühzeitigen Ende der festlichen Eröffnung seines Flughafens in Trunkenheit ein Selbstgespräch führt.

Durch die beobachtende Position wird auch seine Eifersucht dargestellt. Er blickt nicht nur Leslie an, sondern ebenfalls Bick, der sie zur Frau genommen hat und zudem reich ist. Jetts Neid äußert sich einige Male im Gespräch. So sagt er zum Beispiel: „I know my folks were here long enough to get rich, too. Except they just weren't so foxy.“ Er nimmt den Zigarettenstummel aus dem Mund, während er dies ausspricht, wirft ihn verärgert weg und macht ein verbittertes Gesicht. Offensichtlich wünscht er sich selbst vermögend zu sein, zumindest möchte er es aber zu etwas bringen, erfolgreich sein. Er freut sich über das Stück Land, das Luz ihm vererbt, weigert sich das Geld anzunehmen, das Bick ihm dafür bietet und beginnt sich dort ein Heim aufzubauen. Bei einem Besuch entdeckt Leslie ein Buch mit dem Titel „How to Speak and Write Masterly English“ und über sein Haus meint Jett: „Someday I'll have a place that no one will be ashamed of.“ Auf die Feststellung, dass er ein Arbeiter ist, antwortet er: „That's something I'm gonna try to fix. Someday I will.“ Aussagen dieser Art demonstrieren, dass Jett einerseits ehrgeizig ist und andererseits mit seiner derzeitigen Situation nicht nur unzufrieden ist, er schämt sich für sie. Er hält nichts von sich und seiner Lebensweise und fühlt sich von anderen nicht gemocht. (Die verstorbene Luz bildete die einzige Ausnahme.) Sein Selbstwertgefühl glaubt er dadurch aufbauen zu können, dass er Geld und Besitztümer anhäuft. Sie stehen für ihn für Macht und Stärke.

Sein Umgang mit dem neu gewonnen Reichtum untermauert diese Charakteristiken. Nachdem er auf eine Ölquelle stößt, ist seine erste Reaktion es in hämischen Tonfall Bick zu erzählen. „I'm gonna have more money than you ever thought you could have. You and all the rest of you stinking sons of Benedict“, sagt er zu ihm mit einer Stimme, die nicht nur seine aufgestaute Wut, sondern auch Schadenfreude verrät. Während er zuvor aufgrund seiner Situation zurückhaltend und schüchtern in Bezug auf die Benedicts war – seine Respektlosigkeit machte sich teils durch Körperhaltung und Sprechweise bemerkbar,

äußerte sich aber nie direkt – fühlt er sich nun durch seinen Glückstreffer mächtig und erlaubt sich eine abfällige und dreiste Verhaltensweise.

Seine nachfolgenden Handlungen – das Anhäufen immer größerer Geldmengen – sind unter anderem durch seine Rivalität mit Bick motiviert. Er misst sich mit diesem, will reicher und besser werden. Der Machtkampf geht soweit, dass er dessen Tochter Luz heiraten will. Denn nur vermögender zu sein, reicht nicht aus, um gegen Bick zu gewinnen, der das höchste Gut besitzt, nämlich Leslie.

Jetts negative Emotionen werden durch seinen Reichtum nicht gemildert, sondern entfalten sich erst. Eifersucht, Minderwertigkeitsgefühle, unerwiderte Liebe und Selbsthass führen dazu, dass er zu einem egoistischen, narzisstischen und autodestruktiven Menschen wird. Er benimmt sich böseartig und rückgratlos. Bicks Sohn Jordan verprügelt er vor versammelter Menge, indem er sich von seinen Dienern helfen lässt.

Das Geld macht ihn weder glücklich, noch nimmt es ihm die Einsamkeit. Stattdessen macht es ihn zu einer bemitleidenswerten Person. Alkoholsucht und innere Gebrochenheit sind letztlich sein Ende. Auf der Feier, welche die Krönung seines Ruhmes werden sollte, schläft er betrunken ein und verliert damit das Ansehen in der Öffentlichkeit. Aufgrund seines Selbstgesprächs in Trunkenheit, bei dem er Leslie nachtrauert, die er nie bekommen wird, verliert er schlussendlich auch Luz.

4. 4. STANLEY KOWALSKI IN „A STREETCAR NAMED DESIRE“

4. 4. 1. Körperbild

In „A Streetcar Named Desire“, der Verfilmung aus dem Jahr 1951 von Tennessee Williams' gleichnamigen Theaterstück, spielt Marlon Brando die Rolle des Stanley Kowalski. Dieser ist ungefähr Mitte 20, im Vergleich zu den anderen Figuren groß und von kräftiger Statur. Sein Körperbau ist betont männlich und jugendlich. Er ist muskulös und wirkt sehr stark. Er trägt häufig ein T-Shirt, das seine Figur unterstreicht und ihn besonders attraktiv wirken lässt. Maskulinität und sexuelle Anziehungskraft werden durch Schweißflecke auf seinem T-Shirt betont, das in einer Szene zerreißt und in Fetzen an

seinem nackten Körper herunterhängt. Jeans und Unterhemd gehören ebenfalls zu seiner Garderobe – auch dieses Outfit hebt Männlichkeit und Sexappeal hervor, vor allem in der Szene als er am ganzen Körper mit Motoröl verschmiert ist. Stanley ist in seiner Freizeit leger gekleidet und auf Grund des schwülen, heißen Klimas in New Orleans fast immer verschwitzt. Er ist nicht eitel, schaut niemals in den Spiegel. Im Laufe des Films trägt er je nach Situation auch eine Bowlingjacke, elegantes Hemd, Stoffhose und Jackett, wirkt im T-Shirt aber am authentischsten. Seine Kleidung weist darauf hin, dass er aus dem Arbeitermilieu kommt und Veteran ist, da T-Shirts seit dem Ersten Weltkrieg von Soldaten unter der Uniform getragen wurden.¹⁶⁹ Bemühen muss er sich um seine Attraktivität nicht – wie es sich für eine coole Figur gehört, sieht er dann am besten aus, wenn sein Erscheinungsbild am wenigsten den Konventionen entspricht – verschwitzt, zerrissen, unrasiert und schmutzig.

Seine Bewegungen sind kraftvoll, aber ruhig. Sein Oberkörper, vor allem seine Arme werden betont und sind sehr dominant, was ihn aggressiv erscheinen lässt. Er verschränkt häufig die Arme vor der Brust und wirkt dadurch überlegen, aber auch verschlossen und emotional zurückgezogen. Er fühlt sich wohl in seiner Haut. Er bewegt sich geschmeidig und langsam. Nur wenn ihn seine Gefühle übermannen – wenn er betrunken, wütend oder jähzornig ist – werden seine Bewegungen schnell, seine Arme zu Waffen. Insgesamt wirkt seine Gestik jugendlich oder sogar kindlich. Er hat eine ausgeprägte Hals- und Nackenmuskulatur, wodurch seine Schultern etwas hochgezogen wirken. Sein Kopf ist häufig nach vorne geneigt. Im Zusammenspiel erweckt das den Anschein, er würde mit dem Kopf durch die Wand wollen – er erscheint stur und aggressiv.

Stanleys glatt rasiertes Gesicht ist sehr präsent und dominant. Er hat weiche, feminine Gesichtszüge, volle Lippen und dunkle, tief liegende Augen mit kräftigen Brauen. Kiefer und Wangenknochen sind ausgeprägt, seine Nase fügt sich gut ein. Sein Gesicht ist insgesamt sehr schön. Eine Augenbraue ist häufig hochgezogen, die Stirn in Falten gelegt. Seine dunklen Haare sind kurz geschnitten, manchmal zerzaust – dann fällt eine Locke in die Stirn – und manchmal adrett zur Seite gekämmt. Mimik und Gestik strahlen einen

¹⁶⁹ Vgl. Kurme: Halbstarke, S. 284

Anflug von Kindlichkeit aus. Er wirkt spitzbübisch, aber auch verletzlich und traurig. Gepaart mit seiner aggressiven Erscheinung, erscheint er trotzig und stellenweise unsicher. Seine Mimik ist sparsam und verrät wenig über seine Gefühle und Gedanken. Vor allem am Anfang wird sie durch das Kauen von Kaugummi dominiert. Seine Kiefer bewegen sich dabei ausladend und der Mund öffnet sich. Das verleiht ihm einen lässigen, unbeteiligten Eindruck. In späteren Szenen hat er beim Sprechen immer wieder etwas im Mund – sei es eine Zigarette oder etwas zu Essen. Sein Blick ist ernst, manchmal verbissen, er verrät Ablehnung und Misstrauen – und versteckt andere Emotionen.

Beim Sprechen artikuliert er ungenau und nachlässig. Er verschluckt Buchstaben, hat eine einfache, unkomplizierte, oft auch ungehobelte Ausdrucksweise – dies bildet einen krassen Gegensatz zu Blanches hochnäsiger Art zu sprechen, lässt Stanley aber keinesfalls dumm oder ungebildet erscheinen. Er hat eine kraftvolle, kehlige und für einen Mann eher hohe Stimme. Er drückt sich inhaltlich klar und direkt aus, oft auch taktlos und ungeduldig. Am meisten spricht er, wenn er wütend ist oder mit Freunden pokert. Er erzählt allerdings kaum jemals von sich. Die meisten Informationen über ihn, erfahren wir von den Schwestern, die eine sehr unterschiedliche Sichtweise auf ihn haben. Dies hilft sowohl, ein detailliertes Bild von Stanley zu bekommen, als auch sie selbst zu charakterisieren und die Beziehungsstrukturen der Figuren zu unterstreichen. Stanley steht durch seine Zurückhaltung bei der Preisgabe von Informationen in Kontrast zu Blanche, die sehr viel und hauptsächlich über sich redet.

Er lebt in New Orleans, einer wilden, chaotischen, schmutzigen Stadt. Auf der Straße werden lautstark Lebensmittel angeboten, Autos hupen, die Straßenbahn ist zu hören, überall sind Menschen, die reden, schreien, streiten oder sich in Kneipen prügeln. Stanley scheint sich an diesem Ort sehr wohl zu fühlen. Auf der Straße wird er von Bekannten begrüßt, das Chaos bringt ihn nicht aus der Ruhe. Die Wohnung, die er sich mit Stella teilt, ist klein und befindet sich im Erdgeschoß eines zweistöckigen Wohnhauses. Die Tür steht fast immer offen, sodass die Geräusche von der Straße in die Wohnung dringen und der Hof als Terrasse genutzt wird. Innen sind die Räume nur mit einem Vorhang abgetrennt. Die Wohnung ist heruntergekommen, die Einrichtung einfach, es ist unordentlich, aber gemütlich. Zu Hause ist Stanley in seinem Territorium. Er bewegt sich selbstbewusst durch

die Räume, greift zielsicher nach seinen Sachen. Diese Haltung verändert sich durch Blanches Anwesenheit nicht. Er hält sich an keine Benimmregeln, sondern geht seinen Gewohnheiten nach. Mit seinem Verhalten kommuniziert er, dass Gäste sich nach ihm zu richten haben. Die persönlichen Gegenstände von Blanche durchwühlt er respektlos, greift in ihren Koffer, zieht Kleider heraus, ohne daran zu denken, dass dies unhöflich sein könnte. Er beleidigt sie aber auch absichtlich, indem er im Zimmer bleibt, als sie sich umziehen will. Dass er sein Revier mit Blanche teilen muss, stört ihn von Anfang an. Mit der Zeit macht ihn dieser Umstand immer wütender. Er findet seine Schuhe nicht, auf der nackten Glühbirne hängt plötzlich eine Laterne, das Bad ist ständig besetzt. Hinzu kommt, dass Blanche nicht nur ein anstrengender Gast ist, sondern an Stanleys Wohn- und Lebensart Kritik übt. Sie zeigt offen, dass sie sowohl sein Heim als auch ihn als Person als heruntergekommen und gewöhnlich empfindet.

Mit Benimmregeln scheint er vertraut zu sein, hält aber nichts davon. Lieber ist er direkt und ehrlich in seinem Verhalten, auch wenn er dadurch ungehobelt und taktlos wirkt. Blanches hochnäsiges Getue ist ihm ein Dorn im Auge. Er ist sehr körperlich und leidenschaftlich. Er prügelt sich, er schlägt Stella auf den Hintern, umarmt und küsst sie. Sein Verhalten neigt zu Extremen. Er wird schnell handgreiflich, packt Stella oder Blanche immer wieder am Arm, wenn ihm etwas nicht passt und demonstriert auf diese Weise Stärke und Überlegenheit. Handelt es sich um seine Frau, ist er aber genauso schnell wieder fürsorglich und liebevoll.

Er wirkt insgesamt verantwortungsbewusst, ehrgeizig und intelligent. Er trägt eine Armbanduhr – Zeit ist für ihn also von Bedeutung, er arbeitet, macht auch in der Freizeit Erledigungen und kümmert sich um Stella. Von ihr erfahren wir, dass er es beruflich zu etwas bringen wird. Er will mit Respekt behandelt werden und fordert diesen, wenn es sein muss, mit Gewalt ein. Seine Lebensweise ist altmodisch: Er ist der Mann im Haus. Er hat das Sagen und bringt das Geld, seine Frau sorgt für den Haushalt. Abends hat sein Essen auf dem Tisch zu stehen. In seiner Freizeit geht er typisch männlichen Beschäftigungen nach, wie Bowling, Poker und dem Reparieren von Autos. Seine Beziehung zu Stella ist ihm sehr wichtig. Die beiden lieben einander leidenschaftlich. Es kann zu gewalttätigen Ausbrüchen kommen, sie versöhnen sich aber schnell wieder und sind insgesamt glücklich

miteinander. Erst im Laufe des Films steigert sich Stanleys brutale Seite in Hass und Grausamkeit gegenüber Blanche und er setzt Stellas Liebe aufs Spiel.

4. 4. 2. Erste Informationen

Stanleys bedeutendste Eigenschaften sind seine Herkunft (Arbeitermilieu), seine Aggressivität und sein Sexappeal. Sie werden in den ersten Filmminuten vorgestellt und bleiben für Film und Handlung bis zum Ende essentiell. Noch bevor er zum ersten Mal zu sehen ist, werden ihm diese Informationen zugeschrieben.

In der ersten Einstellung kommt eine Frau am Bahnhof an – später erfahren wir, dass es sich um Blanche handelt – und erkundigt sich, wie sie zu einer bestimmten Adresse gelangt. Sie ist verunsichert, kennt sich in der Stadt nicht aus und ist das Chaos nicht gewöhnt. Bei der gesuchten Adresse angekommen, kann sie nicht glauben, dass sie richtig ist. Es sieht heruntergekommen aus, sie ist schockiert, dass ihre Schwester nun so lebt. Sie fragt die Nachbarin nach ihrer Schwester Stella DuBois und korrigiert sich dann auf Mrs. Stanley Kowalski. Der Name des männlichen Protagonisten fällt hier zum ersten Mal und verrät nicht nur, dass er polnischer Einwanderer ist, sondern erklärt auch, in welcher familiären Beziehung die Figuren zueinander stehen.

Die nächsten Informationen fallen im Gespräch zwischen den zwei Schwestern in der Bowlinghalle. Die beiden haben sich lange nicht gesehen und Stella möchte Blanche sofort mit ihrem Ehemann bekannt machen. Während dieses Gespräches wirkt sie aufgeregt und unkonzentriert, schaut immer wieder in Stanleys Richtung und kann es kaum erwarten, ihn vorzustellen. Da Blanche sich aber erst frisch machen möchte, bevor sie ihm begegnet, fragt sie, welcher der Männer bei der Bowlingbahn Stanley sei. Aus der Ferne sieht man nun eine ganze Gruppe Männer, die sich streiten und gewalttätig werden. Stella antwortet: „The one who’s making all the rhubarb. Isn’t he wonderful-looking?“ Es zeigt sich außerdem, dass Stella von ihrem Ehemann sehr viel hält. Sie hat Blanche seit langer Zeit nicht gesehen. Trotzdem hat sie ihre Ankunft nicht zu Hause erwartet, sondern ist zur Bowlinghalle gegangen, um Stanley beim Spielen zuzusehen. Als Blanche sie nun dort findet, freut sie sich zwar, ihre Aufmerksamkeit bleibt aber trotzdem bei ihrem Mann, den sie mit stolzen Augen betrachtet – sie möchte ihn nicht nur vorstellen, eher entsteht die Wirkung, dass sie ihn „herzeigen“ will.

Kurz darauf befinden sich die Schwestern im Heim der Kowalskis, wo sich das Gespräch wieder um Stanley dreht. Blanche fragt, ob er sie mögen wird, worauf Stella erwidert, sie würden sich gut verstehen, solange Blanche ihn nicht vergleicht – hier wird sie unterbrochen, sie scheint aber zu meinen, dass Stanley nicht mit den Menschen verglichen werden darf, mit denen Blanche gewöhnlich verkehrt. Es wird immer deutlicher, dass die Schwestern aus gutem Hause kommen, während Stanley der Arbeiterschicht zugehörig ist. Stella hat sich dem angepasst, wofür Blanche kein Verständnis hat. Auf einem Foto ist Stanley in Uniform zu sehen und Stella erzählt, dass er Oberfeldwebel im Ingenieurskorps war und vier Mal mit einem Orden dekoriert wurde. Blanche mutmaßt, Stanley habe Stella in Uniform den Kopf verdreht, doch diese verneint, obwohl sie zugibt, dass sie sich auf einiges einstellen musste. Sie erzählt außerdem, dass Stanley beruflich häufig verreist und sie die Nächte ohne ihn vor Sehnsucht kaum aushält. Wenn er zurückkommt, weint sie in seinem Schoß wie ein Baby.

4. 4. 3. Erster Auftritt

In voller Größe ist Stanley erst nach zehn Filmminuten das erste Mal zu sehen. Er dominiert sofort das Bild, wird inszeniert, sein Körper exponiert. Die Kamera folgt ihm zuerst aus einer Halbtotalen beziehungsweise Halbnahen Einstellung. Er redet mit seinen Freunden über einen gemeinsamen Pokerabend (der allgemeine Umgangston ist ungehobelt), kommt ins Haus, stellt seine Bowlingtasche ab, dreht sich um, geht auf die Kamera zu, stutzt und bleibt stehen. Er ist nun in Nahaufnahme zu sehen. Seine kurzen Haare sind zerzaust, er trägt noch seine Bowlingjacke, kaut Kaugummi und schweigt. Seine Augen fixieren Blanche, den ihm unbekannten Gast. Seine Miene zeigt eine Mischung aus Verwunderung und Gleichgültigkeit, vielleicht aber auch Neugier. Er wartet ab und schweigt weiterhin. Erst als Blanche sich vorstellt, beginnt ein Dialog. Nebenbei zieht er seine Jacke aus und sein verschwitztes T-Shirt kommt zum Vorschein. Er fragt „Where is my little woman“ und deutet damit bereits auf die altmodische Rollenverteilung hin – die Frau gehört ihm. Er gießt sich einen Whiskey ein und trinkt. Er stellt – vielleicht aus Höflichkeit – allgemeine Fragen über Blanchés Herkunft und Beruf und zieht währenddessen sein T-Shirt um. Blanche registriert seinen nackten Oberkörper, der ihr offensichtlich gefällt. Es entsteht eine sexuelle Anspannung. Im frischen T-Shirt kommt

Stanley Blanche näher, steht nun direkt vor ihr, verschränkt die Arme, kaut weiterhin Kaugummi und stellt eine allgemeine Frage. Er wirkt überlegen, ein subtiles Lächeln tritt in sein Gesicht. Als ein lautes Geräusch zu hören ist (kreischende Katzen), erschrickt Blanche und packt kurz Stanleys Arm. Er registriert das, Blanche wirkt beschämt, als hätte sie sich ungebührlich verhalten, die sexuelle Spannung steigt. Er lächelt, kaut weiter an seinem Kaugummi und macht das Geräusch kreischender Katzen nach. Die Situation scheint ihn zu amüsieren und er fühlt sich überlegen.

4. 4. 4. Sozialität

In New Orleans führen alle Figuren des Films ein einfaches Leben. Die Männer arbeiten und bringen Geld nach Hause, in der Freizeit spielen sie Poker oder Bowling. Die Frauen führen den Haushalt und achten darauf, dass die Männer sich gut benehmen. Wenn sie Zeit haben tratschen sie mit Freundinnen. Es gibt Ehestreitigkeiten, die mit verbaler und körperlicher Gewalt ausgetragen werden. Die Männer wollen Macht, die Frauen wiederum verlangen, dass ihnen ein gewisses Maß an Respekt und Liebe entgegengebracht wird. Im Großen und Ganzen sind alle mit diesem Arrangement zufrieden. Es wird allerdings wenig hinterfragt oder reflektiert, die Tatsachen werden als gegeben hingenommen. Es herrscht die Meinung vor, dass Gewalt in einem gewissen Rahmen normal ist – jeder kann etwas einstecken, niemand ist so schwach, dass er geschont werden müsste (ausgenommen schwangere Frauen).

Die Aufmerksamkeit liegt beim Privatleben der Figuren und konzentriert sich auf den Haushalt von Stanley und Stella Kowalski. Blanche, die aus Mississippi anreist, um bei ihrer Schwester unterzukommen, wirkt schnell wie ein Eindringling im vorherrschenden Gefüge. Sie will und muss ihrer Vergangenheit entfliehen, es gelingt ihr aber nicht. Ihre Herkunft, ihre Vornehmheit sind ihr zu wichtig, als dass sie sich an das Leben in New Orleans gewöhnen könnte.

Stanley ist die dominante Figur im Haushalt. Er ist der mächtige Mann, sein Wort ist Gesetz. Stella ist mit diesem Prinzip einverstanden, da sie im Gegenzug ihn und seine Liebe bekommt. Die Beziehung basiert auf Leidenschaft, Gewalt und Begierde, doch sie funktioniert. Stanley verweist beruflich häufig. In dieser Zeit ist Stella unglücklich und erwartet seine Rückkehr sehnsuchtsvoll. Seine Freizeit verbringt Stanley überwiegend mit

drei Männern, die sowohl Freunde als auch Kollegen sind. Es wird aber angedeutet, dass er einen großen Bekanntschaftskreis hat, unter anderem durch seine Arbeit und das häufige Reisen. Er wird privat und beruflich geachtet, führt kein vornehmes, aber respektables Leben.

Die Ankunft von Blanche bringt das herrschende System ins Wanken. Sie ist mit dem Lebensstil ihrer Schwester nicht einverstanden und kann nicht verstehen, wie jene ihre vornehme Herkunft vergessen und einen gewöhnlichen, in ihren Augen primitiven Mann heiraten konnte.

4. 4. 5. Psyche

Das Verhalten von Stanley pendelt zwischen zwei Extremen. Einerseits nimmt er häufig eine beobachtende Position ein: Vor allem im ersten Dialog mit Blanche, sieht er sie lange an, versucht sie einzuschätzen, schweigt oder sagt nur wenig – seine Wahrnehmung konzentriert sich auf den neuen Gast. Andererseits ist er aufbrausend und reagiert plötzlich und unvermutet auf Geschehnisse oder Gesagtes. Sein Interesse an Blanche oder einer anderen Situation zeigt er allerdings nicht offen, sondern verbirgt es hinter einer Miene aus Gleichgültigkeit, Überlegenheit und Missbilligung. Diese Grundhaltung bleibt während des gesamten Films bestehen und wird durch Stanleys emotionale Entladungen unterbrochen, die sich von Wut in Grausamkeit steigern, aber auch in Form von tiefem Schmerz und Angst äußern – als er beispielsweise verzweifelt nach Stella ruft, die vor seinen Schlägen nach oben geflüchtet ist, und seine Hände fassungslos in sein verzerrtes, tränenreiches Gesicht drückt. Die Kamera erfasst die Szene in einem Overhead Shot, dann aus der Vogelperspektive – Stanley fällt in seinem zerrissenen, durchnässten T-Shirt am Fußende der Treppe auf die Knie, während Stella zu ihm und auf ihn herabsieht und langsam hinuntersteigt. Aufgelöst wird die Anspannung in einer leidenschaftlichen Umarmung und Stanleys Worten: „Don’t ever leave me, baby.“

Mit der Ankunft von Blanche beginnen Stanleys Gedanken um sie zu kreisen. Er missbilligt ihre affektierte Art und durchschaut schnell, dass sie nicht offen und ehrlich ist. Er beobachtet sie voller Misstrauen und Antipathie. Gleichzeitig baut sich schon mit der

ersten Szene sexuelle Spannung zwischen den beiden auf, die sich erst zum Schluss in der Vergewaltigungsszene entlädt.

Stanley fühlt sich von Blanche – zu Recht – bedroht. Anfangs ist er noch selbstsicher, sogar als er zufällig hört, dass Blanche ihn als gewöhnlich, als Affen und primitiven Urmenschen bezeichnet. Doch die Lage spitzt sich zu. Stella lässt sich von ihrer Schwester beeinflussen, nimmt immer wieder deren Worte in den Mund und erweist Stanley nicht den Respekt, den er verlangt. Als Stanley von Blanches unmoralischer Vergangenheit erfährt, schlägt seine Missbilligung in Hass und Grausamkeit um. Er beginnt die psychisch labile Frau mit verbaler und körperlicher Brutalität zu quälen, bis er sie am Ende vollständig zerstört hat.

Die Motive für seine Taten bleiben im Dunkeln. Blanches Vergangenheit – unter anderem hatte sie eine Affäre mit einem ihrer minderjährigen Schüler – erscheint schockierend; sie bedroht Stanleys Beziehung und Lebensglück und erschwert die Situation durch ihre anstrengende Art, ihr Heischen nach Aufmerksamkeit. Trotzdem wirkt Stanleys Grausamkeit nicht angemessen – seine Reaktion ist übertrieben und lässt vermuten, dass andere Beweggründe dahinter stecken, über die allerdings nicht aufgeklärt wird. Für eine genaue Auseinandersetzung mit Motiven und Innenleben der Figur wäre eine psychoanalytische Betrachtung interessant, würde aber an dieser Stelle zu weit führen. Klar ist, dass Stanley eine innerlich gebrochene, zwischen Machtbedürfnis, Leidenschaft, Grausamkeit und Begierde zerrissene Figur ist. Er will unverletzlich, stark und mächtig wirken; und wenn seine gleichgültige, harte Fassade dazu nicht ausreicht, fordert er mit Gewalt ein, was er begehrt. Er ist egoistisch, hedonistisch und selbstzerstörerisch – Blanches Vernichtung kostet ihn Stellas Liebe.

4. 5. JOHNNY STRABLER IN „THE WILD ONE“

4. 5. 1. Erste Informationen und erster Auftritt

In der ersten Einstellung von „The Wild One“ ist eine leere Landstraße zu sehen. Es werden Credits eingeblendet, die davor warnen, das folgende Ereignis nicht erneut passieren zu lassen. Dann ist Marlon Brandos Stimme zu hören. Aus dem Off fragt er sich,

ob er es hätte verhindern können. „But once the trouble was on its way, I was just going with it.“ Er macht sich Vorwürfe, fühlt sich verantwortlich. Teil des Geschehnisses war eine junge Frau, die ihm in Erinnerung geblieben ist: „Mostly I remember a girl – I can’t explain it, a sad chick like that, but something changed in me. She got to me.“ Nach diesen Worten beginnt die eigentliche Handlung. Aufregende, Gefahr verkündende Musik setzt ein, plötzlich und schnell brausen Motorräder auf die Kamera zu und daran vorbei. In der nächsten Einstellung ist Marlon Brando zu sehen. Er trägt eine Biker-Montur: Lederjacke und -handschuhe, Fliegermütze und Sonnenbrille. Er fährt voran, die anderen – ungefähr 20 junge Männer, genauso gekleidet – hinter ihm. Sie sind sehr schnell unterwegs, die Landschaft zieht an ihnen vorbei. In großen Lettern werden nun die Worte „Marlon Brando as The Wild One“ eingeblendet. Diese ersten Einstellungen richten die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf Marlon Brando und die von ihm dargestellte Figur Johnny Strabler. Er wird als wilder Rebell vorgestellt, sein Körper wird inszeniert.

Die Jugendlichen gelangen in eine Kleinstadt, in der gerade ein Motorradrennen stattfindet – Absperrungen sind aufgestellt, überall sind Zuschauer – sie kümmern sich aber nicht darum. Ein Mann ruft laut, sie sollen den Weg freimachen, da bleibt Johnny stehen, sieht ihn einige Sekunden ausdruckslos an und fährt weiter. Seine Bande folgt ihm. Sie wirbeln im wahrsten Sinne des Wortes Staub auf, steigen von ihren Maschinen und sehen sich zu Fuß um. Johnny führt die Gruppe eindeutig an: Er schreitet voran, während alle anderen ihm folgen. Die Kameraeinstellung wechselt wiederholt zwischen Nahaufnahme, Totaler und Halbtotale und zeigt Johnnys Antlitz und Körper. Er sieht verärgert aus und verzieht wegen der Sonne das Gesicht; die Augen kneift er zusammen. Die Bande nähert sich der Rennstrecke, durchquert sie, ignoriert die Rufe und Hinweise und macht sich sogar darüber lustig. „Brandos lässig schlendernder Gang und sein *Sex*-Appeal werden dabei betont sowie immer wieder sein Gesicht in Naheinstellung gezeigt.“¹⁷⁰ Ein Mann in Arbeitsoverall fragt, ob sie lebensmüde seien oder Ärger suchten. Die Bande scherzt herum, auch Johnny lacht. Ein anderer Mann wird herausgefordert. Er soll mit Johnny um die Wette fahren – alle geben mit seinen Fähigkeiten am Motorrad an. Er selbst grinst und

¹⁷⁰ Fenske: Mannsbilder, S. 222

schweigt. Als er die Trophäen sieht, tritt ein Anflug von Traurigkeit und Enttäuschung in sein Gesicht, der sein Bedürfnis verrät, erfolgreich zu sein, jemand zu sein.

„Der Pokal kann im Sinne der psychoanalytischen Filmtheorie als ‚Objekt klein a‘ bezeichnet werden. Er steht für erfolgreiche, sieghafte Männlichkeit und symbolisiert damit den Mangel des Protagonisten. Später bietet er den Anlass zur Prügelei zwischen Johnny und Chino (Lee Marvin) und verdeutlicht [sic!] damit das Begehren, etwas Haben zu wollen, um etwas Sein zu können.“¹⁷¹

In der nächsten Einstellung macht sich einer der Jugendlichen über den Overall des Mannes lustig, worauf dieser ihn grob schubst. Johnny geht dazwischen und spricht den Mann an: „Hey, who are you? What are you doing? Are you a cop or something?“ Als der sich vorbeidrängen will, packt Johnny ihn, zieht ihn wieder zurück, zeigt warnend mit dem Finger auf ihn und sagt mit bedrohlicher Stimme: „Don’t push anybody.“ Während er davor nur schweigt oder ab und zu lacht, mischt er sich in dieser Situation ein. Er verlangt Respekt für sich und seine Leute. In diesem Moment kommt ein Polizist und fordert sie mit drohenden Worten zum Gehen auf. Die Kamera zeigt nun Johnny, die anderen stehen um ihn herum und warten auf Anweisung. Johnny sieht dem Polizisten in die Augen und setzt zum Gehen an, wendet seinen Blick jedoch erst nach einigen Schritten ab. Die Jugendlichen gehen zu ihren Motorrädern und besprechen, was sie als nächstes tun wollen. „Brando posiert dabei, indem er ein Bein über den Motorradsitz legt und gleichzeitig das Becken nach vorne schiebt, wodurch er Erotik in eine Szene bringt, die außer zur Charakterisierung Johnnys nicht nötig ist.“¹⁷²

In diesem Moment taucht der Polizist wieder auf und erinnert die Gang daran, zu verschwinden. Johnny sieht ihn mit gelangweilter Miene an, setzt langsam und gemütlich seine Sonnenbrille auf, startet mit kräftigem Schwung seine Maschine und fährt mit seiner Clique davon.

„Die Szene endet mit dem Aufbruch der Motorradfahrer, allerdings nicht, ohne den Sheriff und Johnny bei einer wechselseitigen Musterung zu präsentieren, zwei Alpha-Männchen, die ihren gegenseitigen Wert abschätzen und dem/der Zuschauer/in damit die Möglichkeit geben, dasselbe zu tun.“¹⁷³

¹⁷¹ ebd., S. 224

¹⁷² ebd., S. 223

¹⁷³ ebd.

Zum Schluss sehen der Polizist und der Mann im Overall der Bande hinterher: „What are they trying to prove anyway“, fragt der eine. „Looking for somebody to push them around so they can get sore and show how tough they are“, antwortet der andere.

Diese ersten Minuten des Films charakterisieren und inszenieren nicht nur die von Marlon Brando dargestellte Figur Johnny Strabler und seinen Körper, sondern die gesamte Gruppe. „You know these outlaw outfits, they don't want to do anything but foul things up for everybody else.“ Die jungen Männer werden als Unruhestifter dargestellt, die nicht wissen, was sie wollen, keinen Anstand besitzen und nichts als Unsinn anstellen. Unter den Erwachsenen herrscht allgemein der Standpunkt, dass derartiges Benehmen zu einer Katastrophe führen muss. Die Darstellung Johnnys als wilder Rebell wird ihm weniger durch sein Verhalten oder seine Motive zugeschrieben als durch seine Kleidung. Die Aufmachung in Leder, die Fliegermütze, die Jeans demonstrieren sein Rebellentum. Doch wie sich auf den nächsten Seiten zeigen wird, erscheint die Bezeichnung „The Wild One“ für Johnny weit übertrieben. Er ist rebellisch, bleibt aber meist gelassen; wild benehmen sich die anderen, die „Rebels“, die „Beetles“ und die Bewohner der Kleinstadt, in der sich der Großteil der Handlung abspielt.

4. 5. 2. Körperbild

Johnny führt die Motorrad-Gang „Black Rebels Motorcycle Club“ an. Er hat einen kräftigen, jugendlichen Körperbau und ist von durchschnittlicher Größe. Er trägt während des gesamten Films nur ein Outfit, das aus Lederstiefeln, hochgekremelter Jeans mit Gürtel, Lederjacke, Lederhandschuhen und einer Fliegermütze besteht. Letztere nimmt er immer wieder ab, die Handschuhe stecken häufig in seiner rechten Gesäßtasche, wo sie zur Hälfte heraushängen. Zu Beginn hat er eine dunkle Sonnenbrille auf, sein wichtigstes Accessoire ist sein Motorrad. Es wirkt laut und Furcht einflößend, ist nicht nur Fortbewegungsmittel, sondern Lebensgefühl, gibt ihm Freiheit und Schnelligkeit. Seine Lederjacke liegt eng am Körper an und hat auf der Rückseite ein Logo: Über einem Totenkopf stehen die Buchstaben BRMC geschrieben. Vorne am Kragen ist sein Name

Johnny zu lesen. Diese Garderobe richtet sich nicht nur gegen jegliche Konvention, sondern vermittelt den Eindruck von Stärke und Gefährlichkeit.

Johnny sieht gut aus, hat sehr markante, weiche Gesichtszüge, volle Lippen, dunkle, auffallende Augen, kräftige Brauen, einen starken Kiefer und ein rundes Kinn. Seine Haare trägt er kurz geschnitten – besonders auffällig sind seine Koteletten. Über der Oberlippe hat er ein Muttermal und am Wangenknochen unter seinem linken Auge eine kleine Risswunde, die er sich während einer Prügelei zuzieht. Sein Gesichtsausdruck ist ernst, bisweilen ärgerlich, er runzelt oft die Stirn und sieht dadurch nachdenklich aus. Oft hat er einen gelangweilten oder unbeteiligten Ausdruck. Mit seiner Mimik geht er sparsam um. Er lächelt selten. Die meiste Zeit wirkt er abweisend, misstrauisch oder gleichgültig. Häufig ist er in der Rolle des Beobachters – in einigen Fällen steht er desinteressiert oder gedankenverloren abseits. Seine Mimik bleibt auch in emotionalen Situationen ernst, hart oder gelangweilt; selten verrät sie, was in seinem Inneren vorgeht. Die Kontrolle zu verlieren, erlaubt er sich nur, wenn er alleine ist.

Von seinem Motorrad steigt Johnny, wie ein Westernheld von seinem Pferd. Langsam und bedacht setzt er beim Gehen einen Schritt vor den anderen. Nie ist er in Eile. Schnell ist er nur dann, wenn er auf seiner Maschine sitzt. Die schweren Lederstiefel verleihen seinem Gang eine kraftvolle Trägheit. Seine unerschütterliche Ruhe lässt ihn überlegen wirken – er ist kein leichtfertiger Raufbold, sondern distanziert sich vom Radau seiner Bande. Seine Bewegungen sind geschmeidig, seine Hüften fallen ins Auge. Er wird als Herzensbrecher inszeniert – maskulin, rebellisch, attraktiv. Doch die femininen Gesichtszüge, die laszive Körperhaltung brechen mit dem gängigen virilen Bild.

„Vor allem eine Aufnahme, die inzwischen zum festen Bestandteil des kollektiven Bildgedächtnisses gehört, erlangte schon bald nach der Entstehung des Films 1953 zeichenhaften Charakter; [...]. Brando, in eng sitzender Lederjacke und mit schräg in die Stirn gezogener Fliegermütze, ist hier wie in einer beiläufigen Umarmung auf sein chromglänzendes Motorrad gestützt – Maschine und Körper gehören untrennbar zusammen. Sein Blick ist dabei direkt und von spürbarer Intensität auf den Betrachter

gerichtet, eine Spur arrogant, gleichzeitig aber weich und fast ein bisschen schläfrig. Zudem verleihen ihm die leicht geöffneten Lippen eine zärtliche, laszive Aura.“¹⁷⁴

Die subtile Sanftheit seiner Gesichtszüge und seiner Bewegungen zeugen von tief liegender Verletzlichkeit und Unsicherheit, die ihn – trotz seiner rüden, unnahbaren Art – sympathisch erscheinen lassen. Beim Sprechen spart er mit seinen Gesten. Er steht gerade und hat eine stolze Körperhaltung. Der Kopf ist manchmal ein wenig zur Seite geneigt – wenn er etwas oder jemanden beobachtet, sich ein Urteil bilden will. Seine Hände hat er meistens in den Hosentaschen, am Gürtel oder an den Hüften. Setzt er sich hin, rutscht er nach unten – er lümmelt sich in den Stuhl. An der Theke im Café stützt er die Ellenbogen ab und lässt die Unterarme herabhängen. Lehnt er an der Wand, steht ein Bein am Boden, das andere ist abgewinkelt. Häufig zuckt er die Schultern, schnippt mit den Fingern, trommelt im Takt zur Musik auf verschiedene Gegenstände, pfeift und summt. Als er das erste Mal die Bar betritt, in der Kathie arbeitet, pfeift er, bestellt wenig wortreich ein Bier, sucht sich ein Lied an der Jukebox aus und schnippt mit den Fingern dazu. Er inszeniert sich selbst, er posiert, um das Mädchen zu beeindrucken. Er schiebt eine Münze auf den Tresen. Doch als Kathie das Geldstück nehmen will, neckt er sie, indem er es immer wieder fortrückt. Er wirkt selbstsicher und gelassen.

Gesprächig ist Johnny nicht. Lieber zuckt er die Schultern, schweigt oder schaut sein Gegenüber ausdruckslos an. Fragen beantwortet er nur ungern oder gar nicht. Er will selbst entscheiden, ob und wann er spricht. Er verweigert sich der Welt – er nimmt sich die Freiheit, Antworten und Rechtfertigungen vorzuenthalten. Wenn er etwas sagt, ist es meist konkret. Er ist intelligent und redet nicht um den heißen Brei herum. Seine Worte sind direkt, auch taktlos und verletzend. Diese verbale Sparsamkeit verleiht ihm eine geheimnisvolle Aura – er verrät kaum etwas von sich; stattdessen spielt er oft die Rolle des Beobachters und Richters. Er sieht sich eine Situation an, denkt darüber nach und entscheidet, ob er sich dazu äußern soll. Dass er sich immer wieder einmischt, zeigt, dass er nicht gleichgültig ist, obwohl er diesen Eindruck gerne erweckt – er besitzt Ideale, für die er einsteht (und die in seinen Augen von Gesellschaft und Autorität verraten werden).

¹⁷⁴ Buss, Esther: Die „Mutter“ aller Biker. Marlon Brando, *The Wild One* und der Biker-Rebell als queere Figur. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hrsg.): *Hollywoods Rebellen. Marlon Brando, Jack Nicholson, Sean Penn. Film-Konzepte*. Heft 14. München: edition text+kritik 2009, S. 11

Er drückt sich zwar konkret und direkt aus, es fällt ihm aber schwer sein Innenleben sprachlich nach außen zu kehren. Die Schultern zuckt er vielleicht deshalb, weil er manche Fragen gar nicht beantworten kann. Zum Schluss bedankt er sich bei Kathie mit einer Geste; verbal gelingt es ihm nicht.

4. 5. 3. Sozialität

Die Ortschaft, in der sich die Handlung abspielt, repräsentiert eine typische amerikanische Kleinstadt der 1950er Jahre. Die Einwohner kennen einander oftmals seit ihrer Kindheit. Das Leben verläuft geradlinig und ruhig, und dreht sich um Schule, Arbeit und Ehe. Es gibt kaum Freizeitangebote und die meisten Einrichtungen – wie Hotel, Bar, Schönheitssalon oder Tankstelle – befinden sich in der Hauptstraße. Als die „Rebels“ auftauchen, registrieren das alle Einwohner sofort. Viele kommen auf die Straße hinaus, um die Neuankömmlinge zu beobachten. Der Besitzer des örtlichen Cafés, das auch gleichzeitig Restaurant und Bar ist, freut sich über die Kundschaft, außerdem ist Kathie zum ersten Mal zu sehen, sowie der Sheriff (der sich später als ihr Vater erweist). Die Motorrad-Gang fügt sich in die allgemeine Stimmung der Kleinstadt nicht ein. Nicht nur ihre Gefährte sind ohrenbetäubend laut, sie schreien herum, reden, lachen oder tanzen; sie halten sich an keine Benimmregeln, sind rücksichtslos und impulsiv. Sie handeln unbedacht, sind aber nicht absichtlich gemein oder unfreundlich. Die Problematik ergibt sich durch die unterschiedlichen Werte und Moralvorstellungen. Auf der einen Seite stehen die Einwohner der Ortschaft, die allein Aufmachung und Benehmen der Motorrad-Gang als sicheres Zeichen für ihre Bösigkeit und kriminelle Ader sehen. Sie verlangen nach Sicherheit, Stabilität, Ordnung und Ruhe. Auf der anderen Seite stehen die Jugendlichen, die oberflächlich gesehen nach Spaß und einer Beschäftigung suchen; ihr unkonventionelles, rebellisches Aussehen zeigt aber, dass sie die gegebenen Gesellschaftsnormen ablehnen. Sie sehnen sich nach einem Platz in der Welt, nach Perspektiven und Antworten, stattdessen werden sie von den Erwachsenen enttäuscht; sie haben den Respekt verloren und wollen sich dem nicht anpassen. Johnny ist der sinnfällige Beweis für diese Einstellung. Mehr noch als die anderen verlangt er nach Respekt und Fairness. In Vergangenheit und Gegenwart wird er aber von Erwachsenen und Autoritätspersonen und ihrem unlauteren, heuchlerischen Verhalten enttäuscht.

Die Mitglieder des „Black Rebels Motorcycle Clubs“ respektieren Johnny als ihren Anführer, sehen zu ihm auf und gehorchen ihm. Sie verlassen sich darauf, dass er brenzlige Situationen lösen kann und immer weiß, was zu tun ist. Sie geben mit ihm und seinem Fahrtalent an. Johnny kann seine Leute unter Kontrolle halten. Oft reicht ein Blick, um ihnen Anweisungen zu erteilen. Meistens steht er außerhalb des Geschehens, ist am Unfug und Lärm nicht beteiligt. Er mischt sich ein, wenn ein Problem entsteht, wenn jemand respektlos oder falsch behandelt wird. Auch von den Bewohnern der Kleinstadt wird er als Anführer erkannt und akzeptiert. In ihren Augen macht ihn das zum Schlimmsten der Gruppe. Er wird als schuldig und verantwortlich für die Gesamtsituation angesehen, muss den Kopf hinhalten und bekommt die ganze Wut und Gewalt zu spüren.

Johnny wird als Frauenschwarm und Herzensbrecher inszeniert. Er ist attraktiv und besitzt sexuelle Anziehungskraft, lässt sich aber auf Liebe nicht ein. Als eine junge Frau aus der verfeindeten Gruppe – den „Beetles“ – ihn auf ihre gemeinsame Nacht anspricht, ist er emotionslos, fast grausam. Er zeigt sich gleichgültig und lässt sie einfach stehen. Er geht mit niemandem eine emotionale Beziehung ein. Einzig Kathie, über die Johnnys Maskulinität und Sexualität indirekt inszeniert werden, geht ihm nicht aus dem Kopf. In Stellvertretung für das Publikum, empfindet sie gegenüber Johnny eine ambivalente Faszination.¹⁷⁵

4. 5. 4. Psyche

Ein sehr bezeichnender Dialog findet zwischen einer jungen Frau in der Bar und Johnny statt. Auf die Frage „Hey Johnny, what are you rebelling against?“, antwortet er lakonisch mit einer Gegenfrage: „What have you got?“ Dieser Dialog legt sehr treffend das Innenleben der Hauptfigur dar. Johnny rebelliert gegen alles. Er lehnt die Welt ab und verweigert sich ihr.

Die Gründe für diese Haltung werden in zwei Szenen angedeutet. Als er von der Gruppe rachsüchtiger Stadtbewohner brutal verprügelt wird, ist seine einzige Reaktion: „My old

¹⁷⁵ Vgl. Fenske: Mannsbilder, S. 224ff

man used to hit harder than that.“ Diese Worte richtet er an seine Peiniger, um zu demonstrieren, dass ihre Schläge ihm nichts anhaben können; gleichzeitig wird dadurch aber klar, dass sein Vater gewalttätig war. In einer anderen Szene bietet der Sheriff – Kathies Vater – ihm an, Chino nicht zu verhaften, wenn sie dafür alle die Stadt verlassen. Johnny antwortet darauf: „I made a deal with a cop once...“ und “I said I don’t make no deal with no cop.” Mit Erwachsenen und Autoritätspersonen hat er schlechte Erfahrungen gemacht. Er empfindet sie als Heuchler, angesichts ihrer unaufrichtigen Umsetzung der eigenen Werte und Normen. Johnnys Rebellion richtet sich nicht gegen diese Werte an sich, sondern gegen die Autoritäten, die doppelbödig damit umgehen: Der Vater ist gewalttätig, ein Polizist unehrlich. Johnny ist das typische Beispiel eines desillusionierten Jugendlichen, der keinen Halt und keinen Platz in der Gesellschaft findet. Er wurde enttäuscht, hat jegliches Vertrauen verloren und begegnet deshalb jedem Menschen mit Misstrauen und Ablehnung. Innerhalb des Motorradclubs findet er Menschen, die seine Einstellung teilen, bleibt aber letztlich auch dort ein Außenseiter, weil er als einziger nachdenkt und reflektiert.

Im Laufe des Films macht Johnny eine Wandlung durch. Der harte, verschlossene Kerl zu Beginn lässt sich auf einen anderen Menschen ein, verliebt sich vielleicht sogar, leidet unter der unfairen Behandlung der Stadtbewohner, ärgert sich über das rücksichtslose Verhalten der „Rebels“ und „Beetles“ und bedankt sich zum Schluss sogar mit einer Geste und einem Lächeln bei Kathie.

Mit der Ankunft in der Kleinstadt konzentriert sich seine Aufmerksamkeit hauptsächlich auf sie. Die Bar betritt er das erste Mal, weil er sieht, dass sie dort arbeitet. Immer wieder fragt er, ob sie ausgehen will und redet mit ihr. Kathie ist zwar freundlich, scheint sich anfangs aber zu fürchten und schlägt seine Einladungen aus. Doch sie durchschaut ihn schnell, was Johnny einerseits ärgert, andererseits aber auch imponiert, weil sie ihn zu verstehen scheint. Sie vergleicht ihn mit ihrem Vater. „He’s a fake, like you“, sagt sie treffend, weil sie Johnnys Haltung als aufgesetzt erkannt hat. Als sie gemeinsam im Park sind, stellt sie fest, dass er sich eigentlich vor ihr fürchtet. „You’re always fighting aren’t you? Why do you hate everybody?“ Sie stellt ihm Fragen, auf die Johnny weder antworten will noch kann. Dass sie sich ihm anvertraut, verwirrt ihn. Mit solchen Gefühlsausbrüchen kann er nicht umgehen. Er reagiert aggressiv und verletzend.

Kurz nach dieser Szene kommt es zur vorausgesagten Katastrophe. Johnny wird zum Gejagten. Die Einwohner der Stadt verfolgen ihn. Fast panisch versucht er auf seiner Maschine zu fliehen, doch er stürzt (weil ihm ein Montierhebel zwischen die Räder geworfen wird). Das Motorrad verselbständigt sich und überfährt einen alten Mann. Sofort wird Johnny für schuldig gehalten und in Gewahrsam genommen. Erst mithilfe von Kathie und ihrem Vater und dem Geständnis zweier Zeugen wird er frei gelassen. Dies überrascht ihn ebenso sehr wie Kathies Gefühlsausbruch im Park. Er ist Erwachsenen und Autoritäten gegenüber – den „squares“, wie die Motorrad-Gang sie nennt – misstrauisch und geht grundsätzlich davon aus, dass sie ihm feindlich gesinnt sind. Am Ende scheint er – durch Kathie – das Vertrauen in die Menschheit wiederzugewinnen.

4. 6. TERRY MALLOY IN „ON THE WATERFRONT“

4. 6. 1. Körperbild

In „On The Waterfront“ spielt Marlon Brando den ehemaligen Profiboxer Terry Malloy, der als Hafendarbeiter sein Geld verdient. Sein Outfit entspricht dieser Tätigkeit. Er trägt eine karierte Windjacke mit hochgestelltem Kragen. Darunter hat er zu Beginn ein dunkles, eng anliegendes T-Shirt an, dessen lange Ärmel aufgekrempt sind, später ein Hemd. Zur Gerichtsverhandlung erscheint er in Hosenanzug, am Schluss trägt er wieder eine Windjacke, diesmal eine einfarbige. Seine Statur ist die eines sportlichen jungen Mannes, er ist untersetzt und um die 30 Jahre alt. Die Vergangenheit hat Spuren an seinem Körper hinterlassen. Er hat Narben an den Augenbrauen und sein Gesicht wirkt insgesamt verbraucht. Die Haare sind manchmal mit Pomade nach hinten gekämmt, oft aber auch zerzaust – einzelne Strähnen hängen dann in die Stirn. Eine beginnende Glatze macht sich bemerkbar.

Er hat ein sympathisches und sehr dominantes, auffälliges Gesicht. Er lächelt wiederholt, hat eine freundliche und gutmütige Ausstrahlung, die sich auch durch die kleinen Falten um Mund und Augen ergibt. Meistens runzelt er allerdings die Stirn, dann wirkt er besorgt, ernst oder nachdenklich. Durch seine weichen Gesichtszüge wirkt er unsicher und verletzlich; fortwährend äußert sich in seiner Mimik der innere Zwiespalt. Er sieht

bedrückt, verwirrt oder überfordert aus, manchmal unentschlossen und verzweifelt. In einigen Szenen will er sich unnahbar und dickhäutig geben. Ein überlegenes Lächeln umspielt dann Augen und Mund. Sein Ausdruck wird hart und aggressiv, er blickt sein Gegenüber nicht an, ist respektlos, arrogant und angriffig. Die Augen sind immer leicht zusammengekniffen, was ihn schläfrig erscheinen lässt. Trotzdem ist sein Blick intensiv und auffallend. Fast während des gesamten Films kaut er Kaugummi, was ihn unbeteiligt erscheinen lässt. Ausladend bewegt er seinen Kiefer, der dadurch stark und fest wirkt, der Mund öffnet sich leicht.

Zu Beginn zeigt sich sein Gesicht häufig gelangweilt und teilnahmslos. Unterstrichen wird diese Miene durch seine Körperhaltung und -bewegungen. Sein Rücken ist gekrümmt, die Hände hat er in den Hosentaschen. Er zuckt häufig die Schultern. Beim Gehen wirkt er wie ein verspieltes Kind – seine Schritte sind schlampig, die Arme locker, mit der Hand berührt er Hausmauern oder Gegenstände. Planlos scheint er umherzustreifen, gleichgültig, ob und wann er an seinem Ziel ankommt. Seine Hände verraten allerdings seine innere Unruhe. Hat er sie nicht in den Taschen, verschränkt er sie vor dem Bauch oder spielt damit herum – er ballt beispielsweise eine Faust und schlägt sie in die Handfläche; er gestikuliert. Das Schulterzucken ist Teil seines Auftretens. Besonders typisch ist eine Bewegung, bei der er Schultern, Mundwinkel, Wangenmuskulatur und Augenbrauen gleichzeitig hochzieht und damit eine Mischung aus Ratlosigkeit und Gleichgültigkeit zum Ausdruck bringt.

Er macht einen sympathischen Gesamteindruck, hinterlässt aber vor allem zu Beginn den Anschein von Tatenlosigkeit und Bequemlichkeit. Die Geschehnisse um ihn herum belasten ihn, er will sich allerdings lieber nicht damit beschäftigen. Mit der Zeit entwickelt sich diese Haltung, als sein Gewissen und seine Moralvorstellungen sich mit der Situation immer weniger vereinbaren lassen. Mit dem stärker werdenden inneren Zwiespalt verändert er sich auch äußerlich. Die subtile Nervosität weicht, er zeigt Schmerz und Verzweiflung. Am Ende wirkt er entschlossen und beherrscht.

Körperlich distanziert er sich von seinen Mitmenschen. Berührungen werden meist von seinem Gegenüber intendiert und sind ihm unangenehm. Johnny Friendly klopft ihm zum Beispiel freundschaftlich und väterlich auf Schulter oder Wange, boxt ihn spielerisch oder

legt den Arm um ihn. Von seinem Bruder wird er barsch geschubst. Er wird als Kind behandelt, mit dem man es nur gut meint, das aber auch Disziplin und Weisung braucht. Wohl fühlt er sich nur am Dach bei den Tauben, um die er sich kümmert und später bei Edie, als er sie näher kennen lernt.

Er wird insgesamt kindlich inszeniert. So kaut er beispielsweise Kaugummi, während alle anderen rauchen. Die Hafenarbeiter, sein Bruder, der Gewerkschaftsboss scheinen die Erwachsenen zu sein, er selbst beteiligt sich anfangs nur am Rande oder unfreiwillig an den Geschehnissen, fügt sich und trifft selbst keine Entscheidungen. Nur Edie gegenüber ist er der Erwachsene, der ihr zeigt, wie Bier und Schnaps schmecken, sich verliebt und eine Beziehung mit ihr anstrebt. Bei den Hafenarbeitern ist er aufgrund seiner Verbindung zur Gewerkschaft teilweise unbeliebt. Er hat wenige Freunde und bis auf Charley keine Familie. Er gehört nirgendwo dazu, ist ein Einzelgänger.

4. 6. 2. Sozialität

Im Hafenviertel herrschen eigene Regeln. Die korrupte mafianahe Gewerkschaft regiert unter der Führung des brutalen Johnny Friendly. Gewalt und Mord stehen auf der Tagesordnung. Die Unterdrückten können und wollen sich nicht wehren. Einerseits setzen sie ihr Leben aufs Spiel, wenn sie es wagen, zur Polizei zu gehen. Andererseits wollen sie nicht als Verräter gelten, also bleiben sie lieber „d and d“ (deaf and dumb). Die Macht- und Sozialverhältnisse sind ungleich verteilt. Friendly und seine Leute schwimmen im Geld, während die Arbeiter täglich ums Überleben kämpfen müssen und schikaniert werden.

Terry nimmt in diesem Gefüge eine Sonderstellung ein, weil sein älterer Bruder Charley Friendlys Anwalt ist. Er bekommt die angenehmen Jobs und gelegentlich einen Geldschein extra. Im Gegenzug muss er der Gewerkschaft hie und da einen Gefallen erweisen. Begeistert ist Terry von der Situation nicht, doch er akzeptiert sie – aus Loyalität zu seinem Bruder und schlichter Bequemlichkeit – und hält sich möglichst unbeteiligt. Erst später stellt sich heraus, dass seine viel versprechende Karriere als Profiboxer ein jähes Ende nahm, als er einen Kampf absichtlich verlor, um Charley und Johnny Friendly einen Wettgewinn zu ermöglichen. Seitdem führt er ein planloses Leben voller Resignation und

ohne Zukunftsperspektiven. Das Geld, das er durch Charley leicht verdienen könnte, bedeutet ihm nichts; er wollte etwas erreichen, erfolgreich sein. „I could have been somebody“, sagt er zu seinem Bruder. Die Beziehung zu ihm ist konfliktbehaftet. Die beiden sind als Waisenkinder aufgewachsen. Charley hätte als älterer Bruder auf Terry aufpassen, sich um ihn kümmern müssen. Stattdessen hat er ihm die Chance auf eine Karriere genommen. Bewusst ist ihm das nicht. Er schiebt die Schuld auf den damaligen Manager, doch Terry weiß es besser: „It wasn't him, Charley. It was you.“ Der ältere Bruder hat den Aufstieg auf seine Kosten geschafft. Trotzdem empfindet Terry Respekt für ihn, auch deshalb, weil dieser im Gegensatz zu ihm die Universität besucht hat. Besonders problematisch wird das Verhältnis gegen Ende, als Terry darüber nachdenkt, gegen die Gewerkschaft – und damit auch gegen Charley – auszusagen.

Joey Doyles Ermordung ist der Auslöser für eine Reihe von Veränderungen. Nicht nur das herrschende System gerät ins Wanken, auch Terrys Verhalten beginnt umzuschlagen. Während er sich anfangs möglichst wenig beteiligt, lieber am Rande des Geschehens bleibt, die Vorteile genießt und die Nachteile ignoriert, meldet sich nun sein Gewissen zu Wort. Er riskiert seine Privilegien bei der Gewerkschaft, indem er offen ausspricht, dass er mit dem Mord nicht einverstanden ist. Er lernt Edie – die Schwester des Verstorbenen – kennen und lieben; und die Worte des Priesters, Pater Barry machen Eindruck auf ihn. Dieser beeinflusst auch die anderen Hafendarbeiter, doch nur einer traut sich zu handeln und wird von Friendlys Leuten beseitigt. Terry realisiert die Ernsthaftigkeit seiner Situation erst, als sein eigener Bruder verzweifelt die Waffe gegen ihn richtet. Trotzdem lässt sich die Katastrophe nicht mehr abwenden. Charley wird erschossen und an einem Haken an einer Hausmauer aufgehängt, wo Terry und Edie ihn finden.

Vollständig umgeworfen wird das soziale Machtgefüge erst zum Schluss. Nach seiner Aussage vor Gericht, stellt sich Terry Friendly persönlich und wird von ihm und seinen Männern brutal verprügelt. Doch die Hafendarbeiter, die Terry zunächst als Verräter ansehen, schlagen sich auf seine Seite. Sie weigern sich zu arbeiten, wenn er es nicht auch tut. Das System wird durchbrochen. Friendly verliert seine Autorität und wird zu einer Witzfigur, auf die keiner hört.

4. 6. 3. Psyche

Schon die erste Szene des Films zeigt Terry in einem besorgten Zustand. Nachdem Friendly ihm motivierend auf die Schulter geklopft hat, geht er an der Kamera vorbei, eine Hand steckt in der offenen Jacke (er transportiert eine Taube), seine Miene drückt Schmerz und Unwohlsein aus. Er ruft nach Joey Doyle, der den Kopf aus dem Fenster steckt und sagt ihm, er hätte einen seiner Vögel gefunden. Joey steigt daraufhin aufs Dach und wird von Friendlys Leuten hinunter gestoßen. Terry ist perplex. Er dachte, man würde Joey verprügeln, wollte schon dafür nicht den Lockvogel spielen und muss jetzt feststellen, dass er bei einem Mord geholfen hat. Seine Gedanken beginnen sich um diesen Vorfall zu drehen. Er spricht Friendly darauf an, der barsch reagiert, ihm aber wohlgesinnt ist und deshalb darüber hinwegsieht. Die Lage scheint entschärft. Doch Terry plagen Gewissensbisse, die sich mit der Zeit verstärken. Zudem lernt er Edie kennen, die Schwester des Verstorbenen, in die er sich verliebt. Er fürchtet sich davor, ihr die Wahrheit zu sagen, weil sie ihn dann ablehnen könnte. „She’s the first nice thing that ever happened to me“, vertraut er dem Priester an.

Terry steht unversehens zwischen den Fronten. Auf der einen Seite sagt ihm seine Moral, dass ein Mord nicht ohne Konsequenzen bleiben sollte; er fühlt sich schuldig und beginnt über die Taten der Gewerkschaft zu reflektieren. Auf der anderen Seite ist an den Machenschaften sein eigener Bruder beteiligt und seine Sozialisation verbietet ihm, sich an die Polizei zu wenden, die allgemein als Feind betrachtet wird. Verräter sind im Viertel verpönt und werden geächtet. Als zwei Männer der „Waterfront Crime Commission“ Terry Fragen stellen wollen, ist seine trotzig Antwort deshalb: „I don’t know nothing. I have seen nothing. I’m not saying nothing. So why don’t you and your girlfriend just take off?“

Anfangs versucht er bei dieser Haltung zu bleiben. Er hält es für die beste Lösung, von den Geschehnissen Abstand zu nehmen und versucht auch Edie davon zu überzeugen. Ihr Schmerz und ihr fester Vorsatz die Wahrheit ans Licht zu bringen, verstärken jedoch seine Zerrissenheit. Pater Barrys Worte tut er anfangs noch mit einem Lächeln ab, beginnt sie aber ernst zu nehmen, als ein zweiter Mord geschieht. In welcher Gefahr er schwebt, wird ihm klar, als Charley die Waffe auf ihn richtet, doch auch da kann er noch keine endgültige

Entscheidung treffen. Erst der Tod seines Bruders legt den Schalter in seinem Inneren um. Er wendet sich vollends gegen Johnny Friendly und will ihn erschießen. Der Priester verhindert dies und überredet Terry zu einer Zeugenaussage, die jedoch zum Zusammenbruch des Systems noch nicht ausreicht. Die Reaktionen im Viertel sind eindeutig. Alle – bis auf den Pater und Edie – wenden sich gegen Terry. Niemand will mit einem Verräter zu tun haben. Erst seine finale innere Wandlung führt zum Machtverlust der Gewerkschaft. Hier kommt ein Motiv zum Tragen, über welches im Film mehrmals informiert wird. Besonders eindrucksvoll wird es in dem Gespräch zwischen Charley und Terry im Auto dargelegt, kurz bevor ersterer getötet wird. „I could have had class. I could have been a contender. I could have been somebody...instead of a bum“, sagt Terry mit bewegter Stimme zu seinem Bruder. Er hat das Gefühl, es im Leben zu nichts gebracht zu haben. Von vielen seiner Mitmenschen wird er für einen Faulenzer und Dummkopf gehalten. Meist betrachtet er sich selbst als solchen. Er reagiert empfindlich auf Witze über seine verpatzte Boxerkarriere, weil er weiß, dass er nicht selbst verantwortlich für ihr Scheitern war. In den Augen anderer ist er jedoch ein Verlierer ohne Ambitionen und Zukunftsperspektiven. Am Ende des Films überzeugt er alle vom Gegenteil. Er stellt sich nicht nur Friendly, sondern allen Hafenarbeitern, die ihn für seinen Verrat schmähen und wandelt sich zu einer Art Märtyrer. Nachdem er auf brutalste Weise fast todgeprügelt wurde, steht er mit letzter Kraft auf, um das System zu brechen.

5. ZUSAMMENFASSUNG

Coolness ist in seiner modernen Form ein vielschichtiges und einflussreiches Phänomen, dessen Spuren sich bis zur griechischen Antike verfolgen lassen und das überall auf der Welt verortet ist, sei es in der italienischen Renaissance oder in alten afrikanischen Kulturen. Auf eben diesem Kontinent liegt nach Dick Pountain und David Robbins der Ursprung des so genannten „modern Cool“, also jenen Phänomens, das seit den 1950er Jahren ein essentieller Bestandteil der (westlichen) Populärkultur ist. Über die Randkultur der Sklaven in Amerika, für die Coolness eine Methode war, sich vor Rassismus zu schützen, gelangte das Phänomen über Jazz, Rock'n'Roll und das Hollywood-Kino zur – anfangs nur jugendlichen – Mehrheitsgesellschaft. Der Nährboden für die Verbreitung moderner Coolness wurde aber bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts gelegt. Während davor Kälte als Metapher negativ besetzt war, begann nun eine Umdeutung: Kälte erschien nicht mehr als Bedrohung. Sie durchsetzte Kunst, Literatur und Architektur und wurde als Chance zur Abwendung von altmodischen Werten und Ideologien betrachtet.

Kälte ist eine der zentralen Eigenschaften von Coolness, jedoch nicht die einzige. Im Gegenteil entsteht Coolness dort, wo kalte und warme Assoziationen aufeinander treffen, wo ein gleichgültiges Äußeres auf inneres Engagement und Leidenschaft trifft. Coolness lässt sich demnach nicht nur mit Gelassenheit und Indifferenz erklären, ihr Bedeutungsspektrum ist weit größer: Rebellion, Selbstkontrolle, Freiheit, Hedonismus, Narzissmus, Ironie und der Hang zum Verbotenen seien hier als Beispiele angeführt.

Dass Coolness als erstrebenswert empfunden wird, lässt sich darauf zurückführen, dass sie Funktionen erfüllt. Sie bietet Schutz, kann aber auch zur Verteidigung und zum Angriff dienen. Sie ist eine Methode, sowohl persönliche Freiheit als auch Zugehörigkeit zu erlangen: „'Coolness' – eine Gratwanderung zwischen Individualität und Konformität, Anpassung und Verweigerung.“¹⁷⁶

Schließlich ist Coolness eine Form der Inszenierung: Sie entsteht in der Schnittmenge von Erscheinungsbild und Innenleben; und geht mit einer Reihe typischer Körperhaltungen, Bewegungen, Kleidungsstücke und Accessoires einher.

¹⁷⁶ Friebertshäuser; Langer; Richter: Darstellen und Verstecken, S. 34

Die amerikanische Gesellschaft der 1950er Jahre war im Wesentlichen durch Wohlstand, Beängstigung und dem daraus resultierenden Wunsch nach Sicherheit, Ordnung und Stabilität gekennzeichnet. Die konservative Grundstimmung ließ wenig Freiraum für Individualität oder offenen politischen Protest. Die Öffentlichkeit schenkte der Jugend große Aufmerksamkeit und reagierte heftig auf Abweichungen jeglicher Art. Das Schlagwort des Jahrzehnts lautete „juvenile delinquency“, wobei vor allem die äußere Erscheinung Jugendlicher gesellschaftlich und politisch aufgeladen war. Das Tragen unkonventioneller Kleidung wurde zum Symbol für Widerstand.

Die Jugend nahm zunehmend einen eigenen gesellschaftlichen Status ein. Aufgrund des wachsenden Wohlstandes konnten junge Menschen mit eigenem Geld ihre Freizeit gestalten. Eine konsumorientierte Teenagerkultur war das Ergebnis, die von der (Kino-) Industrie als willkommene neue Zielgruppe mit Gütern versorgt wurde. Schnell wurden James Dean und Marlon Brando zu den größten Idolen der Jugend, wodurch Coolness für ein Massenpublikum sichtbar wurde.

Deans und Brandos außerfilmisches Image lässt sich zusammenfassend mit Coolness beschreiben. Sie galten als zornige Rebellen, die gefährlich und leidenschaftlich lebten, aber auch fähig waren, Gefühle und Schmerz zu äußern. Indem sie sich narzisstisch und attraktiv gaben, sich geschmeidig, aber zugleich kraftvoll bewegten und in Lederjacke und Jeans auftraten, brachen sich nicht nur mit jeglichen Konventionen, sondern auch mit dem gängigen Bild zurückhaltender und beherrschter Männlichkeit.

Die durchgeführten Figurenanalysen zeigen auf, dass sich die Coolness Deans und Brandos am deutlichsten in ihren Filmrollen erkennen lässt, welche zugleich am stärksten an der Konstruktion ihres Images beteiligt sind.

In seinen drei Kinofilmen – „East Of Eden“, „Rebel Without A Cause“ und „Giant“ – verkörperte James Dean Figuren, deren Charaktereigenschaften für ihre Coolness sprechen. Sie sind allesamt Einzelgänger, rebellisch und anders, sie verweigern sich ihrer Umwelt, passen sich nicht an, sind kompromisslos, wütend, leidenschaftlich. Sie werden angetrieben von dem Bedürfnis, einen inneren Zwiespalt zu lösen oder – wie im Falle von Jett Rink in „Giant“ – von Neid und Machtverlangen. Sie alle sind narzisstisch, und zerrissen zwischen Sehnsucht nach Liebe und Selbstfindung sowie dem Verlangen nach Überlegenheit und Zugehörigkeit. Es ist aber vor allem ihre äußere Erscheinung, die das

Bild der Coolness provoziert. Caleb in „East Of Eden“ wirkt verschlossen und eigentümlich, gibt sich unbeteiligt und desinteressiert. Jim Stark, der „Rebel Without A Cause“ trägt Jeans, T-Shirt und eine symbolbehaftete rote Jacke; Bewegungen und Körperhaltung vermitteln Überlegenheit, Ruhe und Stärke. Jett posiert und wird inszeniert: Seine Coolness erinnert – nicht nur aufgrund seiner Aufmachung – an die eines Westernhelden. Es sind die Optik, das Benehmen, die Gestik der Figuren, die ihre Coolness ausmachen; am deutlichsten zeigt sich diese aber in ihrer Mimik. So unbeteiligt und gelangweilt diese auch wirkt, sie verrät nicht nur Wut, Trauer und Liebe, sondern gibt Aufschluss über das wohl wichtigste Motiv der Figuren: Trotz – gegenüber des Vaters, der Eltern, der mächtigen Reichen, sich selbst oder der Welt im Allgemeinen. Es ist diese Auflehnung, die sie antreibt, ihre Coolness abrundet und James Dean zum Vorbild der Jugend machte. „Just three roles, in *East of Eden*, *Rebel Without a Cause* and *Giant* were enough to establish James Dean as a Cool original, and his untimely death in a car crash sealed his status as Cool’s first martyr.“¹⁷⁷

Als Stanley Kowalski verkörpert Brando in „A Streetcar Named Desire“ eine brutale, rebellische und leidenschaftliche Figur, deren Eigenschaften und Taten, Lebensweise und äußeres Erscheinungsbild in ihrer Gesamtheit mit keinem Wort treffender zu beschreiben wären als mit Coolness. Doch auch als Johnny Strabler in „The Wild One“ oder Terry Malloy in „On The Waterfront“ demonstriert er seine feminine Männlichkeit und die Zerrissenheit seiner Figur. Die Fähigkeit zur Emotionalität und der Versuch, diese hinter einer Maske zu verstecken sind ebenso Anzeichen für Coolness wie die Weigerung, seine Motive preiszugeben oder sich auf die Gefühle anderer einzulassen. Jens Hinrichsen erklärt die Faszination und Ambivalenz, die Brando umgibt folgendermaßen:

„Brando, [...], *die* maskuline Ikone seiner Zeit, fasziniert nicht zuletzt deshalb, weil es eine äußerst fragile und facetten-, ja widerspruchreiche Männlichkeit ist, die er verkörpert. So hat denn auch sein Rebellentum stets zwei Seiten: Einerseits bricht es, aufbrausend wie eine Naturgewalt, in die geordneten Verhältnisse herein, andererseits manifestiert es sich jedoch gerade im Erleiden, im Martyrium.“¹⁷⁸

¹⁷⁷ Pountain; Robbins: Cool Rules, S. 70

¹⁷⁸ Hinrichsen, Jens: Schmerzensmänner. Passionswege in den Filmen von Marlon Brando und Sean Penn. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hrsg.): Hollywoods Rebellen. Marlon Brando, Jack Nicholson, Sean Penn. Film-Konzepte. Heft 14. München: edition text+kritik 2009, S. 63

Stanley, Johnny und Terry sind verschlossen und zurückgezogen, ihr Umgang mit Gefühlen äußert sich in Extremen: Brutalität, Begierde, Leidenschaft und Grausamkeit stehen Traurigkeit, Kindlichkeit, Trotz, Gleichgültigkeit und Langeweile gegenüber. Fortwährend sind sie misstrauisch und der Überzeugung, ihre Umwelt sei ihnen feindlich gesinnt. Obwohl sie nicht immer alleine sind, bleiben sie doch Einzelgänger, als individuelle Figuren in einer Welt voller Monotonie und Heuchelei. Mit diesen Rollen schlug Brando Wellen. Sie waren nicht nur schauspielerisch außergewöhnlich, sondern schienen ein Bild zu produzieren, einem Phänomen eine optische Gestalt zu geben.

Deans früher Tod vollendete sein Image und machte ihn zu einer Legende. Er verlieh den Problemen und dem Ärger junger Menschen Ausdruck und galt deshalb als „First American Teenager“ – stellvertretend für seine Fans fand er seinen Platz in einer Welt, die von Erwachsenen kontrolliert wird. Brando faszinierte mit seiner gefährlichen, dunklen Seite, der lasziven Körperhaltung, der schwarzen Lederjacke, die seitdem ein Symbol für Individualität, Gefahr und Widerstand ist, und seiner Fähigkeit Langeweile und Kaltblütigkeit zu demonstrieren. Coolness manifestierte sich in James Dean und Marlon Brando.

6. BIBLIOGRAPHIE

6. 1. LITERATUR

Andersch, Alfred: Der Tod des James Dean. Eine Funkmontage. St. Gallen: Tschudy-Verlag 1960.

Bondy, Curt; Braden, Jan; Cohen, Rudolf; Eyferth, Klaus: Jugendliche stören die Ordnung. Bericht und Stellungnahme zu den Halbstarkenkrawallen. München: Juventa-Verlag 1957.

Brehme, Susanne: Coolness in Raymond Chandlers "The Big Sleep". 1. Aufl. München und Ravensburg: Studienarbeit GRIN Verlag 2008.

Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hrsg.): Glossar der Gegenwart. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.

Brunotte, Ulrike; Herrn, Rainer (Hrsg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900. Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Buss, Esther: Die „Mutter“ aller Biker. Marlon Brando, *The Wild One* und der Biker-Rebell als queere Figur. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hrsg.): Hollywoods Rebellen. Marlon Brando, Jack Nicholson, Sean Penn. Film-Konzepte. Heft 14. München: edition text+kritik 2009. S. 11-20.

Danesi, Marcel: Cool. The Signs and Meanings of Adolescence. Toronto: University of Toronto Press 1994.

Dyer, Richard: Heavenly Bodies. Film Stars and Society. Second Edition. Oxon: Routledge 2004.

Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2008.

Fenske, Uta: Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946-1960. Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Frank, Thomas: The conquest of cool. Business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism. Chicago, Illinois: Univ. of Chicago Press 2001.

Friebertshäuser, Barbara; Langer, Antje; Richter, Sophia: Darstellen und Verstecken. Zur Inszenierung von Coolness im Jugendalter. In: Forschung Frankfurt 02/2004. http://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/dok/2004/2004-2/Coolness_33-36.pdf
Zugriff 26.02.2011

Früchtl, Josef: Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.

Halberstam, David: The Fifties. New York: The Random House Publishing Group 1993.

Halliwell, Martin: American Culture in the 1950s. Edinburgh: University Press 2007.

Heukenkamp, Ursula: Kälte bei Brecht 1945. Ein Marxist korrigiert sein Weltbild. In: Lühe, Irmela von der; Runge, Anita (Hrsg.): Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen. Göttingen: Wallstein Verlag 1997. S. 39-50.

Hill, John; Church Gibson, Pamela (Hrsg.): American Cinema and Hollywood. Critical Approaches. New York: Oxford University Press 2000.

Hinrichsen, Jens: Schmerzensmänner. Passionswege in den Filmen von Marlon Brando und Sean Penn. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hrsg.): Hollywoods Rebellen.

Marlon Brando, Jack Nicholson, Sean Penn. Film-Konzepte. Heft 14. München: edition text+kritik 2009. S. 62-75.

Hofstede, David: James Dean. A Bio-Bibliography. Westport, Connecticut: Greenwood Press 1996.

Holert, Tom: Cool. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hrsg.): Glossar der Gegenwart. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004. S. 42-48.

Kandlbinder, Jakob: Halbstarke und cool. Ausgewählte Jugendkulturen seit den 1950er Jahren. Münster: Telos Verlag 2005.

Kellner, Douglas: Hollywood film and society. In: Hill, John; Church Gibson, Pamela (Hrsg.): American Cinema and Hollywood. Critical Approaches. New York: Oxford University Press 2000. S. 128-138.

Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hrsg.): Hollywoods Rebellen. Marlon Brando, Jack Nicholson, Sean Penn. Film-Konzepte. Heft 14. München: edition text+kritik 2009.

Kurme, Sebastian: Halbstarke. Jugendprotest in den 1950er Jahren in Deutschland und den USA. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH 2006.

Lethen, Helmut: Kälte. Eine Zentralmetapher der Erfahrung der Modernisierung. <http://kgg.german.or.kr/kr/kzg/kzgtxt/82-05.PDF> Zugriff: 02.12.2009

Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994.

Lowry, Stephen: Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars. In: montage-av http://www.montage-av.de/pdf/062_1997/06_2_Stephen_Lowry_Stars_und_Images.pdf Zugriff: 22.02.2011

Lühe, Irmela von der; Runge, Anita (Hrsg.): Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen. Göttingen: Wallstein Verlag 1997.

Palladino, Grace: Teenagers. An American History. New York: BasicBooks 1996.

Pohlenz, Max: Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung. 7. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1992.

Poschardt, Ulf: Cool. 1. Aufl. Hamburg: Rogner & Bernhard 2000.

Pountain, Dick; Robbins, David: Cool Rules. Anatomy of an attitude. London: Reaktion Books 2000.

Schickel, Richard: Marlon Brando. Tango des Lebens. Eine Biographie. München: Wilhelm Heyne Verlag 1992.

Stearns, Peter N.: American Cool. Constructing A Twentieth-Century Emotional Style. New York and London: New York University Press 1994.

Stephan, Inge: Eisige Helden. Kältekult und Männlichkeit in den Polarphantasien von Georg Heym. In: Brunotte, Ulrike; Herr, Rainer (Hrsg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900. Bielefeld: transcript Verlag 2008. S. 271-286.

6. 2. FILME

Der Wilde. Regie: Laslo Benedek. Drehbuch: John Paxton. USA: Columbia Pictures, 1953. (Orig.: The Wild One). Fassung: DVD. Columbia Tristar Home Video, 1999. 76'.

Die Faust im Nacken. Regie: Elia Kazan. Drehbuch: Budd Schulberg. USA: Columbia Pictures, 1954. (Orig.: On The Waterfront). Fassung: DVD. Columbia Tristar Home Entertainment, 2001. 103'.

East Of Eden. Regie: Elia Kazan. Drehbuch: Paul Osborn, nach einem Roman von John Steinbeck. USA: Warner Bros. Pictures, 1954. Fassung: DVD. Warner Bros. Entertainment Inc., 2005. 113'.

Endstation Sehnsucht. Regie: Elia Kazan. Drehbuch: Tennessee Williams. USA: Warner Bros. Pictures, 1951. (Orig.: A Streetcar Named Desire). Fassung: DVD. A Streetcar Named Desire: The Original Director's Version. Motion Picture and Television Fund, 1993. 120'.

Giant. Regie: George Stevens. Drehbuch: Fred Guiol und Ivan Moffat. USA: Warner Bros. Pictures, 1956. Fassung: DVD. Warner Bros. Entertainment Inc., 2009. 193'.

Rebel Without A Cause. Regie: Nicholas Ray. Drehbuch: Stewart Stern. USA: Warner Bros. Pictures, 1955. Fassung: DVD. Warner Bros. Entertainment Inc., 2005. 106'.

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit wirft die Frage auf, inwiefern James Dean und Marlon Brando Prototypen der Coolness sind. Den thematischen Unterbau bildet eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen Coolness aus vier verschiedenen Perspektiven: Geschichtlicher Überblick, Beschreibung des Begriffes, Funktionen der Coolness und visueller Aspekt.

Die gesellschaftliche Befindlichkeit der USA in den 1950er Jahren wird nachgezeichnet, wobei Teenager und Hollywood im Mittelpunkt stehen. Es zeigt sich einerseits, dass das außerfilmische Image von James Dean und Marlon Brando zusammenfassend als cool bezeichnet werden kann und andererseits, dass sie insofern Prototypen der Coolness waren, als sie an deren Entstehung und Popularisierung maßgeblich beteiligt waren.

Den Schwerpunkt der Arbeit bilden Figurenanalysen, die sowohl das innerfilmische Image von James Dean und Marlon Brando als auch ihre Coolness anschaulich demonstrieren. Durchgeführt werden sie zu den Filmen „East Of Eden“, „Rebel Without A Cause“, „Giant“, „A Streetcar Named Desire“, „The Wild One“ und „On The Waterfront“. Analysiert wird jeweils die von James Dean oder Marlon Brando dargestellte Figur, wobei die Aspekte Körperbild, Sozialität und Psyche auf ihre Coolness überprüft werden.

LEBENS LAUF

20.03.1986	geboren in Sofia, Bulgarien
1992 – 2004	Volksschule & AHS in Wien
2004 – 2011	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien
seit 2007	Filmkritikerin bei der Netzeitschrift „Evolver“