

*Jugendfilm (Sammelrezension)*

**Ingelore König, Dieter Wiedemann und Lothar Wolf (Hg.):  
Zwischen Bluejeans und Blauhemden. Jugendfilm in Ost und West**  
Berlin: Henschel 1995, 262 S., ISBN 3-89487-220-9, DM 29,80

**Thomas Grotum: Die Halbstarke.  
Zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre**  
Frankfurt/M., New York: Campus 1994, 249 S., ISBN 3-593-35175-7,  
DM 48,-

„Ist es richtig, daß Jugendliche keinen Jugendfilm brauchen? Daß nur noch wir uns – als Ältere sozusagen – aus nostalgischen Gründen am Jugendfilm erfreuen?“ – so fragte Dieter Wiedemann provokant auf einer Tagung, die im Juli 1994

in Potsdam stattfand und die der Band *Zwischen Bluejeans und Blauhemden* (im Folgenden: *BuB*) dokumentiert. Es mag sein, daß das Verdienst der Tagung und des entstandenen Buches darin liegt, überhaupt einen Kommunikationszusammenhang zwischen Filmemachern und Jugendforschern beider deutscher Staaten hergestellt zu haben, was wohl überfällig war. Heinz Kersten berichtete im *Neuen Deutschland* vom 20.7.1994, daß das Tagungsprogramm immerhin das überfällige Schließen vorhandener elementarer Lücken der Filmgeschichtskenntnisse, speziell bei DEFA-Produktionen, erlaubte.

‘Jugendfilm’ ist immer ein Konstrukt: Erwachsene Medienwissenschaftler bedenken die Reflexionen erwachsener Filmemacher bei deren Versuchen, ihr Produkt als ‘Jugendfilm’ auszuweisen. Es ist schon erstaunlich – und vielleicht signifikant –, daß sich viele Tagungsteilnehmer mit der Gegenwart bloß noch zeitkritisch im Zeichen eines offenkundig gescheiterten Projektes (Stichwort: ‘der authentische Jugendfilm’) auseinandersetzen vermochten (die jüngste gezeigte BRD-Produktion stammt aus dem Jahr 1982!). Angesichts der Mannigfaltigkeit, Komplexität und Multiperspektivität der methodischen Vermittlungen, die ein Diskurs über Jugend, Jugendkultur und Jugendfilm zu klären hat, rettete man sich auch in Potsdam in die Geschichte, in eine nostalgische, deutlich autobiographische „Spurensuche nach Jugend und ihren Themen in den Filmen beider deutscher Staaten, die Suche nach kulturellen und sozialen Bewegungen, die Suche nach künstlerischen Handschriften und künstlerischem Selbstverständnis“ (S.9) und würfelte bereits in diesen programmatischen Ausführungen recht unbedacht die Subjektpositionen bei der Rede über Jugendfilm durcheinander. Im Klartext: Man führte abwechselnd eine nicht sonderlich originelle Auswahl von BRD- und DEFA-Produktionen vor, übte sich auch auf der Ebene der Filmkritik in nachholendem Systemvergleich und unterhielt sich im Anschluß an die Filme über deren mutmaßliche zeitgenössische Wirkung und vornehmlich über die eigene Medienbiographie. Die Umsetzung des Vorschlags, die in Potsdam gezeigten Filme, zum Paket gebündelt, durch die Lande zu schicken, würde den deutschen Jugendfilm wohl offiziell dorthin befördern, wo er sich nach Meinung einiger längst befindet – ins Museum der Filmgeschichte.

Aus dem Rahmen des bloßen Austausches subjektiver Einschätzungen und Befindlichkeiten fallend, versuchte Hans-Jörg Stiehler in seinem Beitrag immerhin einige konstitutive Begriffsklärungen zum Verhältnis von „Jugendfilm und Jugendforschung“ vorzunehmen. Leider unterblieb eine angemessene Auseinandersetzung mit seinen Thesen. Zu welchem problematischen Ergebnissen die Scheu vor konsistenter Begriffsbildung führen kann, dokumentierten der umstrittene Beitrag von Magret Albers (These: Zwei Jugendfilme sind mittels des Western-Strukturschemas von Will Wright beschreibbar), der offenläßt, inwieweit das gewählte Analyseinstrumentarium für den Untersuchungsgegenstand zwingend ist, sowie auch die sich anschließende Diskussion, in der nicht einmal mehr die Klärung der divergierenden Analyseperspektiven der Redner gelingt (S.165ff).

Der Status quo erscheint derzeit vielmehr dadurch beschreibbar, daß bereits ein zarter Hinweis auf das Alter der anwesenden Jugendfilmforscher zu gereizten Legitimationsbemühungen führt (S.136f.), daß immer wieder die gleichen Texte recyclet werden (S.33ff.), daß selbst auf der elementaren Ebene der Inhaltsangabe Mängel zu verzeichnen sind (S.80), die sogar in die Publikation hineingelangt sind.

Über die mitunter aufreizend skizzenhaft-oberflächlichen „Rekonstruktionen subkultureller Geschichte(n)“ aus der eigenen Biographie (S.92), die die Lektüre von *BuB* mitunter ärgerlich werden lassen, geht die Untersuchung von Thomas Grotum hinaus. Grotum hat sich weniger auf Erinnerungsfragmente verlassen, als sich vielmehr, gerüstet durch das Instrumentarium der Birminghamer CCCS, in die regionalen Archive Niedersachsens begeben, um u.a. herauszufinden, daß das „Halbstarken-Phänomen“ der 50er Jahre wesentlich auch ein doppelseitiges Medienereignis gewesen ist. Grotum plädiert für eine „Stilanalyse jugendlicher Subkulturen“ (S.17f.) und vertritt die These, daß sich die jugendlichen Akteure der „Halbstarken“-Subkultur „Elemente der US-amerikanischen Populärkultur“ aneigneten (Film, Musik, Kleidung), die ihnen durch die Massenmedien zur Kenntnis gebracht wurden (S.210). Von Film und Kino ist leider nur sehr am Rande die Rede: Grotum erwähnt die bekannten Filme (*The Wild One*, *Blackboard Jungle*, *Rock around the Clock*), klärt aber nicht die Frage, in welcher Form sich die Prozesse der Aneignung solch medialer Vor-Bilder vollziehen. Der Film *Die Halbstarken* (BRD 1957), der ja eine explizit distanzierte Kolportage des Phänomens bietet, wird lediglich als klischeehaftes, kulturindustrielles Produkt behandelt (S.226). Offen bleibt, inwieweit die Darstellung der Halbstarken hier, trotz aller Kontrollversuche (Kolportage und Distanzierung im Vorspann), als Selbstverständigungsmuster in subkulturelle Praxis überführt werden konnte. Inwieweit transportiert die bloß angedeutete Motivation der Figuren und ihre expressive Körperlichkeit ein Potential, das jugendliche Rezipienten zu nutzen wußten? Bereits vor einiger Zeit hat Norbert Grob in einem lesenswerten Aufsatz auf die Leerstellen der Straßenfilme der 50er Jahre aufmerksam gemacht, die im kommerziellen Kalkül der Produzenten, traditionell gesprochen, nicht notwendig aufgehen mußten.

Signum der Stagnation der gegenwärtigen Diskussion zum Jugendfilm ist die offenkundig attraktive Differenzierung zwischen dem 'authentischen' und dem 'synthetischen' Jugendfilm. Diese Differenzierung gründet auf der Unterscheidung von 'Kommerz' einerseits und 'Parteilichkeit und Engagement' andererseits. Der sogenannte 'authentische Jugendfilm' ist in diesem Kontext ein genuines ideologisches Produkt der bundesrepublikanischen Filmlandschaft mit ihrer charakteristischen Melange aus aufklärerischem Anspruch, Zielgruppenkonzeption und fast völliger Freisetzung von Marktgesetzmäßigkeiten. Selbst in seiner Glanzzeit war der 'authentische Jugendfilm' ein Randphänomen – und diese Glanzzeit liegt immerhin 15 Jahre zurück. Offenbar läßt sich dieses Phänomen ohnehin

besser beschwören als beschreiben. Es handelt sich dabei um eine verdeckte doppelte Projektion. Es ist die proklamierte Übernahme der Perspektive des Machers von Jugendfilmen, dessen Bemühungen auf die Fiktion von Authentizität zielen und der meint, solcherart die Perspektive der Jugendlichen abbilden zu können. Man überlege einmal, welche Rollen den Jugendlichen in diesem Szenario zugewiesen werden. Es ist also zu fragen, inwieweit gerade diese Übernahme der Produzentenperspektive (die, vermittelt, in der Perspektive der Jugendfilmforscher wiederkehrt), jemals zu mehr führen kann als zu wohlmeinender Parteilichkeit im Zeichen der Beckmesserei und des gepflegt-selbstbezogenen Diskurses, wie es *BuB* über weite Strecken präzise dokumentiert.

Ein zentrales Problem sind sicher die Konsumpräferenzen der Jugendlichen selbst. Angesichts der mangelnden Akzeptanz der 'authentischen Jugendfilme' an der Kinokasse (die Auswertung im nicht-gewerblichen Rahmen, die so gern als Korrektiv ins Feld geführt wird, scheint nicht meßbar, sondern fungiert lediglich als legitimatorisches Diskurselement, wobei die ordnende Instanz der kommunalen Programmgestalter aus guten Gründen ausgespart bleibt!), flüchtet man sich in die Utopie dirigistischer Maßnahmen, möchte man doch den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten ein 'Biotop Jugendfilm' abringen, das allerdings nicht politisch oder ökonomisch, sondern moralisch begründet wird (S.52). Dieser Rekurs aufs Fernsehen ist allerdings um so erstaunlicher, weil andererseits wiederholt emphatisch auf dem Kino als Ort des Jugendfilms beharrt wird (S.139, 239).

Inwieweit sich zwischen Jugendforschung und Jugendfilmproduktion produktive Arbeitszusammenhänge herstellen lassen und ob dies überhaupt wünschenswert ist und produktiv sein könnte, sei einmal dahingestellt. Wichtiger scheint, sich endlich von Kategorien zu verabschieden, die eine Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Produktions- und Rezeptionsweisen eher behindern als befördern. Ein Paradigmenwechsel hin zu einer verstärkten Mediennutzungsforschung, also die Abkehr vom obsoleten Beharren auf der zentralen Kategorie des Autors, wäre eine Möglichkeit, frischen Wind in die Diskussion zu bringen. Hierbei wird jedoch mit Schwierigkeiten zu rechnen sein, denn, wie Hans-Jörg Stiehler richtig anmerkt: „Scheinbar läuft ein solches Herangehen auf eine Aufgabe der 'Definitionsmacht' über Jugendfilme durch die Medienwissenschaft und -pädagogik hinaus“. (S.109)

Ulrich Kriest (Weil der Stadt)