

Hans J. Wulff

Deanophilie: Bemerkungen zu einem Idol im Wandel der Zeiten

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie* 2, 1990, S. 7-31.

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-29>.

Vor dreißig Jahren erschuf James Byron Dean eine Reliquie, indem er seinen Porsche Spider 550 auf dem Highway 46 mit einem anderen Wagen zur Kollision brachte. Der zerstörte Wagen wurde zunächst an einigen kalifornischen High Schools gezeigt - als Warnung: "Fahrt vorsichtig!" Dann kaufte der Sportwagenfahrer Dr. William F. Eschrich das Wrack für \$ 1.000. Er baute die Machine in seinen eigenen Wagen ein, das Getriebe bekam sein Freund Dr. McHenry. Beide verunglückten im Oktober 1956 schwer [1]. Der Rest des Schrottwagens wurde von einem jungen Paar gekauft, das ihn in Los Angeles ausstellte - 20 Cents kostete die Besichtigung, für 50 Cents durfte man im Wagen Platz nehmen. Die beiden verkauften 800.000 Karten, bevor die Ausstellung geschlossen wurde [2]. Teile des Wagens wurden an Fans verkauft, und bis heute taucht das Schrottauto immer wieder einmal auf.

Am 30. September 1955 beginnt die James-Dean-Legende, der Dean-Mythos.

Die Fakten sind bekannt, sie sind immer wieder aufbereitet, neu kolportiert, geringfügig variiert worden. Darum kann und soll es hier auch nicht gehen. Wenn einen die *facts* interessieren: James Deans Leben ist Stoff für fast 50 Bücher gewesen, da kann man nachlesen.

Dean ist ohne jeden Zweifel einer der größten "Stars", den das Nachkriegskino hervorgebracht hat. Früher Tod, Charisma, schauspielerische Intensität, epochentypische Rollen: was auch immer seinen Ruhm begründet haben mag.

Man könnte sich hier lange aufhalten, nach den Bedingungen und Gegebenheiten des Starsystems fragen, in dem Dean eine solche Bedeutung erhalten hat.

* Man könnte den Generationswechsel im Hollywoodkino Anfang der 50er Jahre aufgreifen - Dean ist ja nur einer der "wilden jungen Männer", die seit 1952/53 schnell zu Leinwandidolen wurden;

man denke vor allem an Marlon Brando, der oft als Deans "Alter Ego" dargestellt worden ist; man denke aber auch an Elvis Presley, Montgomery Clift, Anthony Perkins und ähnliche.

* Man könnte nach der Rolle des Actors' Studios fragen, nach der Veränderung des Selbstverständnisses der Schauspieler, der Veränderungen des *screen acting* und der daraus folgenden Psychodramatisierung des Kinos der 50er Jahre.

* Man könnte eine historische und/oder ideologiekritische Analyse der Dean-Filme machen, sie waren immerhin ausnahmslos große Kassenerfolge und legen sicherlich beredtes Zeugnis ab über den Zeitgeist der frühen 50er Jahre.

Und man könnte in dieser Weise noch eine ganze Reihe von möglichen Untersuchungen entwerfen, die sich um Dean und seine Rolle im Film drehen.

Mir soll es um eine andere Frage gehen: Was kann Dean heute bedeuten? Was sind die Bedingungen dafür, daß Dean als Idol, als Gesicht, als Name immer noch lebt - andere "Stars" seiner Zeit sind inzwischen vergessen. Dean dagegen geht immer noch in den Köpfen um, ist Einheit des allgemeinen kulturellen Wissens.

Es geht mir also auch um den "Star" Dean, das Massen-Idol, den Gegenstand von Verehrung. Ich weiß aus Erzählungen und aus Büchern, daß Deans Tod Anlaß eines wahren Kults gewesen ist. Doch die Deanophilie hat viele verschiedene Gesichter und Formen.

Ich erinnere mich, daß mich - wie die meisten meiner Altersgenossen - Dean nicht interessiert hat. Als inzwischen Vierzigjähriger zu jung für den ersten Ruhm in den 50ern, Ende der sechziger, Anfang der 70er Jahre mit anderen Leitfiguren und -bildern im Kopf, inzwischen zu alt für den Zweitruhm.

Seine Filme kenne ich aus dem Fernsehen - Pflichtübungen in Filmgeschichte. Besonders begeistert haben sie mich nicht. Schinkenkino.

Ich sehe aber etwas anderes: Die Wiederkehr Deans, eine merkwürdige Modernität, die ihm anhaftet. Als könnte man ihn im nächsten Werbefilm für Levis-Jeans einsetzen.

Kann man GIANTS [3], seinen letzten Film (1956), heute nicht lesen als einen Urvater der stereotyp variierten Geschichten aus den Millionärsdynastien aus Dallas, Denver und anderen schmutzigen Millionenstädten?

Was weiß ich von den Jüngeren? Ich weiß, daß ihnen Dean *présent* ist, so wie ihnen Marilyn Monroe vertraut ist. Ich weiß, daß viele die Dean-Filme gesehen haben, als sie 1985 vom Deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurden. Ich weiß nicht, ob diese Filme auch Identifikationsangebot gewesen sind. Ich weiß, daß Deans Gesicht von größter Bekanntheit ist. Die Bekanntheit seines Bildes steht in einer Reihe mit denen Marilyn Monroes, Adolf Hitlers, John Waynes, Mona Lisas und der Beatles'.

Ich bin der Überzeugung, daß man die Bekanntheit oder Unbekanntheit von Idolen nur verstehen kann, wenn man das Idol als *Repräsentant* und als *Ausdrucksmittel* versteht. Es geht im Falle Dean nicht um die Person James Dean, und es geht nicht um die historische Richtigkeit der Geschichten, die sich um ihn ranken. Es geht nur um das, was sich in dieser Person und durch sie artikuliert. Die Frage ist: Was kann Dean heute transportieren? Wofür kann er stehen?

Die Rede wird sein von Images, von Meinungen und versteckten Bedeutungen. Mit historischer Differenz ist zu rechnen - das, was in den 50er Jahren mit Dean an Bedeutungen verbunden wurde, kann sich erheblich verschoben haben. "Images" sind aktuell, geben aktuelles Wissen und aktuelle Befindlichkeiten wieder. Der Name "James Dean" steht als Kürzel für eine kulturelle Einheit, die mit anderen Elementen und Bereichen des kulturellen Wissens auf komplizierte Weise verbunden ist. Um diese Verbindungen und Vernetzungen wird es gehen.

1. Wellen der Deanophilie

Erste These, blanke Feststellung: Es gibt Wellen der Deanophilie, die Idolfigur James Dean besitzt nicht immer gleiche Aktualität.

Ein Blick auf die Veröffentlichungsdaten der Bücher über James Dean - es gibt fast 50, viele davon in zahlreichen Auflagen und Übersetzungen [4]; über kaum einen Star ist so viel geschrieben worden wie über ihn - verdeutlicht das:

- bis 1959 erschienen 15 Bände,
- zwischen 1960 und 1973 ganze 6 (von denen eines die einzige wissenschaftliche Untersuchung ist, von der ich Kenntnis bekommen habe; ein anderes stammt von Alfred Andersch),
- zwischen 1974 und 1980 wurden 12 (sowie 4 Übersetzungen)
- und seit 1980 mehr als 19 Bände (zuzüglich 7 Übersetzungen) aufgelegt.

Wenn wir von der Anzahl der Bücher auf das Publikumsinteresse schließen, hielt das Interesse an Dean bis Ende der 50er Jahre an; es folgten lange Jahre der Flaute; seit Mitte der 70er Jahre läuft eine nicht endenwollende Renaissance.

Die erste Welle von Idol-Verehrung ebte relativ schnell ab; bereits 1957, als der von Robert Altman kompilierte Film THE JAMES DEAN STORY ein relativ großer Mißerfolg wurde, betitelten Fan-Magazine wie *Movie Teen Illustrated* einige Artikel wie "Why are Jimmy Dean Fans Switching to Tony Perkins?" [5]. Ende der 50er Jahre war das ehemals vehemente Interesse dann erloschen, Dean war (wohl nicht vergessen, aber) zu einem Idol der Vergangenheit abgesunken, kein Anlaß mehr zu Begeisterung und Schmerz und Selbstaufgabe. Das französische Magazin *Cinéma*, das seit 1956 sie September-Ausgaben James Dean gewidmet hatte, gab 1959 ein letztes solches Sonderheft heraus [6]. Andere Stars eroberten das jugendliche Publikum; und die Zeiten änderten sich, es begann die Ära von Beatkultur und Studentenrevolte.

Seit der Mitte der 70er Jahre aber scheint es ein neu erwachtes Interesse an Dean zu geben, die Anzahl der erschienenen Bücher spricht für sich. Ein Star-Kult wie in den 50ern ist das aber nicht. Dean ist eher so etwas wie eine neutrale Ikone, die sich in den Köpfen festsetzt, von versteckter Präsenz und unbestimmter Bedeutung. Von dem alten Gegenüber von Idol und Verehrer ist da nichts geblieben; das Bild Deans hat sich wesentlich verändert, darf man schließen.

In der Tagespresse schlägt sich die neue Präsenz Deans denn auch kaum nieder. Man wird 1981 (50. Ge-

burtstag) und 1985 (30. Todestag) selbst in Szene- und Jugendblättern nur wenige Rubriken finden. Der Berliner *Tip* z.B., der ansonsten getreulich jedes Fan-Datum mitteilt, zu dem in Berlin veranstaltet wird, hat zu beiden Daten nicht einmal eine kleine Notiz. Auch die Fachpresse, wie ein Blick in den *FIAF-Index* zeigt, hat beiden Daten kaum Aufmerksamkeit gewidmet.

Und dennoch: jedermann kennt Dean, kann ihn identifizieren, hat eine Meinung. Das ist Fakt, und das ist das Problem. Zu fragen bleibt, ob Dean heute eigentlich noch ein Film-Star ist, oder ob er nicht die Personifizierung von Inhalten ist, die sich von seinem ursprünglichen Medium längst gelöst haben.

2. Dean als Exponent der Popkultur

Zweite These, ein Stück Geschichte der Jugendkultur: Dean ist einer der ersten Pop-Helden und hat zur Popularisierung der späteren Popkultur wesentlich(es) beigetragen.

Sicherlich muß zwischen den beiden Wellen der Deanophilie der 50er und der der 70er und 80er Jahre strikt unterschieden werden. Vergleichbar sind die beiden Phasen der Deanophilie nicht - es sei denn, man wollte Differenzen sichern. Was da am Ende der 50er Jahre passiert ist, hat in manchem Verwandtschaft mit dem, was seinerzeit die Werther-Figur auslöste - da ist von bis zur Selbstaufgabe gehender Verehrung, von fast religiöser Inbrunst, ja, von Selbstmorden die Rede [7]. Aus dieser Phase stammt auch das vielleicht berühmteste Bild Deans - eine Pose aus *GIANTS*: Man sieht Dean, die Flinte auf den Schultern, die Arme darüber gelegt, als sei er gekreuzigt [8].

Was der Grund gewesen sein mag, daß Dean ein so beehrtes Objekt der Star-Verehrung wurde? Dean sei ein *Prototyp* und *Stellvertreter* seiner jugendlichen Zeitgenossen gewesen, das ist die Standardannahme, auf die man immer wieder stößt. Denn seine Adressaten waren Jugendliche, vor allem und fast ausschließlich. In Dean artikulierte sich etwas von dem Generationenkonflikt nach dem Krieg, heißt das. Und zeitgleich mit Dean setzt die Altersdifferenzierung der Gesellschaft ein. Dean ist - wenn man diesem zustimmt - eines der Medien dieser Neuformierung der spätkapitalistischen Gesellschaft in Altersgruppen.

Nach der Kriegszeit und den großen sozialen Problemen, die mit der Rückkehr von Millionen von Soldaten entstanden, nach der sich verhärtenden Konstellation des Kalten Krieges, den zunehmenden Bemühungen, auch in der inneren Verfassung der amerikanischen Gesellschaft ein Höchstmaß an Kontrolle auszuüben (es ist die Zeit von Kommunistenhatz und globaler Paranoia), artikuliert sich schon Anfang der 50er Jahre eine jugendliche Protestbewegung - vor allem in den Medien, die bis heute für die Formation von Jugendkultur bedeutsam geblieben sind: in der Musik und im Film.

Seit 1952 oder 1953 gibt es "J.D. Films" - eine Art von Genre von Filmen über "Juvenile Delinquency", "jugendliche Kriminalität" und "Auffälligkeit". Diese Filme handeln von Jugendlichen, die sich gegen die Erwachsenenwelt zur Wehr setzen, und die dazu bereit sind, die Grenzen der Bürgerlichkeit zu überschreiten oder aufzugeben. Kriminalität, Gewalt und Sex, später dann auch Drogen: das sind die bevorzugten Mittel der Provokation [9].

Der erste große jugendliche Rebellen-Darsteller ist der ebenfalls vom Actors' Studio herkommende Marlon Brando. Brando hatte 1947 unter Kazans Regie den Polen Kowalski in *A STREETCAR NAMED DESIRE* (Endstation Sehnsucht) am Broadway gespielt - einen jener Helden, die nur an sich selbst, die eigene Lust und den eigenen Schmerz gebunden sind, jenseits aller Konventionen. Kazan verfilmte den Stoff 1951, mit Brando in der Hauptrolle - und hatte Erfolg. Das war der Beginn der "J.D. Films". Die eigentliche Prägung des jugendlichen Rebellen hat ein ganz unscheinbarer, seinerzeit äußerst umstrittener [10] und heute fast vergessener Film bewirkt: *THE WILD ONE* (Der Wilde), 1953 von Laszlo Benedek in Szene gesetzt. Brando spielt darin den Anführer einer Rocker-Gang, die in einer Kleinstadt die Bevölkerung terrorisiert. Zu den erfolgreichen Filmen der Zeit, in denen Brando in vielen Facetten seine Version jugendlicher Protesthaltung ausdrückte, gehören auch Kazans *VIVA ZAPATA* (Viva Zapata, 1951), die Geschichte eines legendären mexikanischen Revolutionsführers, und Kazans *ON THE WATERFRONT* (Faust im Nacken, 1953), in dem Brando einen jungen Arbeiter spielt, der sich nur mit Gewalt gegen das korrupte Gewerkschaftssystem im New Yorker Hafen durchsetzen kann. In diesen Rollen zeigte Brando den Prototypen des proletarischen Aufrührers. Und er wurde zur

Identifikationsfigur einer neuen Bewegung, die weite Teile der Jugend erfaßt hatte.

Ob es nun richtig ist, daß Brando bald zu alt für die Rollen der jugendlichen Rebellen wurde [11] und Kazan sich deshalb nach einem neuen Schauspieler für das EAST OF EDEN-Projekt umsah, sei dahingestellt. Wichtig ist nur, daß Dean als neuer Vertreter dieses Typs von Jugendlichem verstanden wurde. REBEL WITHOUT A CAUSE wurde sogar als "Warner Bros.' challenging drama of today's teenage violence" angekündigt, und Dean wurde als "the bad boy from a good family" apostrophiert [12]. Genau dies ist die Grundkonstellation zahlloser Geschichten der Zeit und des Genres: Aus "guten Familien" erwachsen ihre "bösen Kinder", die Eltern verstehen die Kinder nicht, die Kinder lehnen die ältere Generation und deren Wertorientierungen und Lebensziele ab. Der Konflikt entläßt sich gewalttätig; die Liberalisierung von Sexualität spielt demgegenüber nur eine untergeordnete Rolle.

Es ist schon sehr früh üblich geworden, Dean als einen Repräsentanten dieses Protestpotentials zu sehen [13]. Sein Tod war Anlaß pathetischer Klage. Ein Beispiel ist Kuberzig, der 1962 über Dean als Prototypen und Stellvertreter schreibt:

Er war das Symbol ihres <der Jugend> eigenen Wesens; in ihm brannten ihr Zorn, ihre Aufsässigkeit, ihr Aufbegehren gegen alle Bevormundung. Wie sie wünschte er oft, sich in sich selbst zu verkriechen. Er schloß Freundschaften und erlebte Enttäuschungen, und er besaß die "tiefliegenden schwimmenden Augen des Ausgestoßenen, der gegen eine bestehende Welt rebelliert". Er war wie sie alle, und sie waren alle wie er, voller Einsamkeit, Unruhe und voll Hunger nach dem Erlebnis. Als er starb, erlosch ein Stern, aber sein Tod am Steuer wurde von vielen Jugendlichen als ein schöner, idealer Tod empfunden [14].

Ein Stellvertreter, der sich in einem romantischen Tod vollendet. Ist dies die biographische Identifikationsfigur, die die erste Welle der Deanophilie begründete?

Kehren wir aber zu Deans Rolle in der Jugendkultur zurück. Als Dean - tatsächlich wohl stärker als Brando, auch wenn er zunächst an das Image von Brando angelehnt war, ja, sogar als "Brando der armen Leute" bezeichnet wurde [15] - zur Gallionsfigur dieser

besonderen historischen Befindlichkeit von "Jugend" geworden war, lag es nahe, daß andere Popstars ihn, sein Gehabe und Aussehen kopierten, um damit nicht nur von seinem Mythos zu zehren, sondern auch, um Jugendlichen signalisierbar zu machen: "Wir sind Jugendliche!" Tatsächlich hat sich Elvis Presley, der im Jahr nach Deans Tod nach Hollywood kam, ganz eindeutig an Dean orientiert. Immer wieder wird die Episode erzählt, daß er bei seinem ersten Treffen mit Nicholas Ray (dem Regisseur von REBEL) auf die Knie gesunken und ganze Passagen aus dem Film rezitiert habe [16]; Presleys Anlehnung an Dean läßt sich auch in seinem eigenen Versuch nachweisen, einen jugendlichen Kriminellen aus den Slums von New Orleans zu spielen (in dem Film KING CREOLE <König der heißen Rhythmen> aus dem Jahr 1957) - Presleys Darstellung "ist eine Sammlung von Posen, Gesten und Haltungen, die er Jimmy Dean abgeschaut hat" [17]. Auch die Beatles haben sich in ihrer frühesten Phase zwischen 1959 und 1961 mit Lederkleidung und Frisur ganz bewußt am Vorbild Dean ausgerichtet [18].

Die Reihe ließe sich verlängern [19], wichtig ist hier nur: in der frühen Popkultur wurde manches, was ursprünglich entweder in einer ganz bestimmten Jugend-Subkultur New Yorks (der Dean ja ursprünglich zugehörte) verbreitet oder sogar nur eine besondere Erfindung Deans gewesen ist, weltweit verbreitet. Lange vor den Jeans, die ja als typische Kleidung der Zeit der End-60er gelten, lange vor den Beatles-Frisuren gab es Formen spezifisch jugendkultureller Kleidungsstile, die prägnant waren und zugleich abwichen von den Kleidungskonventionen der Muttergesellschaft. Brando hatte den extremen Stil der Lederkluft der Rocker populär bzw. jugendfähig gemacht. Dagegen sind die mit Dean verbundenen Kleidungsformen allerdings (von heute aus geurteilt!) viel bürgerlicher und einer viel weniger exponierten Subkultur entlehnt. Neben der Frisur Deans läßt sich insbesondere ein weltweiter Boom der roten Windjacken, wie er sie in REBEL getragen hatte, nachweisen. Es scheint, daß die "blousons rouges" für eine gewisse Zeit, bis in die Endphase der 50er Jahre, als ein markantes Erkennungszeichen von "Jugend" funktionierten.

Opposition drückt sich auch darin aus, wie man aussieht. Wenn man so will, war Werther der erste jugendkulturelle Held, in dessen Gefolge ein Kleidungsstil populär wurde. Umgekehrt gilt allerdings das gleiche: mit der Verbreitung der Kleidung ver-

breitet sich der Ruhm des Trägers. Die Beatlesköpfe sind wegen der Beatles berühmt und die Beatles wegen der Beatlesköpfe. Es bleibt im Falle Dean die Frage, ob die Popularität der Person nicht auch gesehen werden kann als eine Funktion des sich neu formierenden Marktes - das Aufkommen der Jugendkultur produziert natürlich von Beginn an auch einen eigenen, auf die Adressaten zugeschnittenen Teilmarkt. Helmut Lamprecht schrieb 1965 in seiner polemischen Studie *Teenager und Manager*:

<Dean> hat in seinen Filmen wirklich den Nerv der Jugend dieser Zeit getroffen. Aber die Frage ist erlaubt, ob er ohne "Blue Jeans" und Lederjacke, deren sich die Modefabrikanten annahmen, seinen Nachruhm so hätte festigen können [20].

Dean also als ein frühes Produkt von Jugendkultur als eines Marktsegments? Als Exponent vor allem auch eines jugendkulturellen Kleidungs- und Konsumstils?

3. Das Orientierungssystem 'Familie'

Die dritte These, die die Themen und Inhaltsstrukturen der Filme Deans betrifft, besagt, daß der Kampf um die Familie das eigentliche Thema der Rebellion der 50er Jahre gewesen ist; die Rebellion fußt auf einer Identitätskrise und nicht auf politischer Analyse; gesellschaftliche Macht und Unterdrückung wird noch ganz im Bezugssystem der Familie erfahren - und bekämpft.

In der *Filmkritik*-Rezension von GIANT, die im übri- gen zynischerweise "Meines Vaters Kühe" betitelt war, heißt es ganz im Sinne des bis hier Gesagten:

In James Dean - mehr noch als in Marlon Brando - erkennt sich eine amerikanische Generation wieder, die nach dem Kriege schon wieder in bürgerlicher Sicherheit aufgewachsen ist und nun ohne materielle Sorgen in die Freiheit des Erwachsenenenseins entlassen wird, aber auch ohne gültige Maßstäbe für den Gebrauch der Freiheit. Der die traditionellen Werte, "success" und "prosperity", schal geworden sind und die in den überkommenen Ordnungen nicht einen Rahmen zur Selbstverwirklichung sieht, sondern nur noch lästigen Zwang [21].

Weiter heißt es, es sei eine Generation von solchen,

die sich nicht mehr organisieren lassen, ohne doch auf die verhaßte Ordnung eine andere Antwort zu wissen als hemmungsloses Sich-Ausleben [22].

Man spürt deutlich die historische Differenz. Heute würde man GIANT eher als einen Film wahrnehmen, der das Hohelied der Familie und der familiären Solidarität singt als das der jugendlichen Rebellion. Bedeutet das, daß Dean von seinen Zeitgenossen in anderen Bezugssystemen wahrgenommen wurde als denjenigen, in denen wir ihn heute sehen würden?

Das mag damit zusammenhängen, daß die Orientierungs- und Hemmungslosigkeit, die man den Deanschen Charakteren unterstellt hat, heute so nicht mehr gesehen werden kann. Die Verhaltensweisen der Dean-Figuren finden mit dem Handlungsrahmen "Familie" einen Erklärungshintergrund, in dem Jugendprotest seinen ersten Ansatz fand: in der Auseinandersetzung mit den Momenten Autorität, Kontrolle und der Krise der familialen Rollenkonstellation.

Diese Thematik ist in den verschiedenen Filmen Deans sehr verschieden behandelt worden. Aber: sie ist immer eines der deutlichen Zentren der Erzählung. In EAST OF EDEN versucht der von Dean verkörperte Cal immer wieder, sich gegen seinen übermächtigen Vater aufzulehnen, bis zum Schluß deutlich wird, daß es ihm vor allem und eigentlich darum ging, die Liebe des Vaters zu erringen. Die Familienstruktur ist zerstört, insbesondere für die Bedürfnisse und sozialen Erwartungen Cals nicht anpassungsfähig genug.

Die Erwartungen, mit denen Cal dem Familienverbund begegnet, erweisen sich als das eigentlich treibende Element der Handlung; nur dadurch, daß Cal idealisierte Verhaltensvorstellungen in den familiären Kreis einbringt, die dort keinen Ort haben und kein Echo finden, spitzt sich der Konflikt zu. Dabei ist das Verhältnis sowohl zum Vater wie zur Mutter höchst ambivalent. Die Beziehungen Cals zu seiner Mutter - die ein Bordell leitet, in der Familie für tot gilt - sind zunächst von unerfüllter Sehnsucht ("Talk to me... I've got to know who I am, I've got to know what I'm like!"), schließlich von Verachtung geprägt. Der Vater, dem im Familienalltag das mütterliche Komplement fehlt, reagiert mit puritanischer Strenge

auf die Bedürfnisse und Probleme seiner Kinder, insbesondere Cals; er steht für Autorität, Macht und Kontrolle. Cals Beziehung zu seinem Vater ist wiederum doppeldeutig, die Autorität wird nicht nur als Unterdrückung erfahren; schnell ist deutlich, daß Cals Handeln zwischen Nachahmung und Unterwanderung schwankt - die Beziehung bleibt ambivalent, zumal sich am Ende andeutet, daß eine Versöhnung doch noch möglich ist.

Nochmals: die Dean-Figur aus EDEN versucht, eine Gefühlsumgebung von Wärme, Geborgenheit, gegenseitigem Vertrauen zu erlangen. Gegeneinander stehen zwei Vorstellungswelten von "Familie": die patriarchalisch durch ein Autoritätsgefüge stabilisierte Form gegen eine weichere, egalitäre Konzeption, in der "Autorität" als fundamentales Prinzip zumindest zurückgenommen, wenn nicht außer Kraft gesetzt ist.

Erst dann, wenn der Vater Cal erneut zurückweist, reagiert Cal in blinder Revolte. Die Blindheit der Auflehnung - Cal macht seinen ahnungslosen Bruder mit der Mutter bekannt - erweist sich aber, wenn man sie als einen Akt nimmt, in dem Familienstruktur thematisiert wird, wenn man zudem in Rechnung stellt, daß die Adressierung des Tuns eindeutig an den Vater gerichtet ist: dann erweist sich die Handlung Cals als ein kommunikativer Akt, der die gesamte Familienkonstellation thematisiert, in Frage stellt und in Bewegung bringt. "Blind" ist diese Aktion nur dann, wenn man sie nicht in diesem Rahmen sieht. Cal zerstört eine scheinhafte "Normalität", das ist der Effekt seines Tuns.

Wenn man dieses Verhältnis von Anschein familialer Geborgenheit und tatsächlichen Beziehungen als den thematischen Kern des Films akzeptiert: Dann steht die Auseinandersetzung der Dean-Figur mit dem Vater als dem Repräsentanten von Autorität und Ordnung über allen anderen Konflikten und Verhältnissen, von denen der Film handelt. Der Vater repräsentiert dann einen Zustand der gesellschaftlichen Beziehungen, der lange nicht mehr gegeben ist, auch wenn bürgerliche Normalität vorgespielt wird: weil die Vorstellungswelt, die jene Normalität begründet, für den jugendlichen Opponenten keine Geltung mehr hat. Erklärungen, warum das traditionelle Vorstellungsbild außer Kraft gesetzt ist, keine Legitimität und Alltagssicherheit mehr hat, gibt der Film nicht. Er hält einen Widerspruch zwischen zwei ge-

nerationenspezifischen Vorstellungswelten fest, das ist alles [23].

Auch in REBEL bildet der Konflikt mit den Eltern, insbesondere mit dem unentschlossenen und zaudernden Vater, den Dreh- und Angelpunkt der Geschichte. Auch hier wieder eine Zurückweisung, die das Geschehen in Gang bringt: Der von Dean gespielte Jim Stark macht seinen Eltern den Vorschlag, sich nach dem Mord an dem Bandenführer Buzz der Polizei zu stellen, ein Vorschlag, der in seinem Verständnis "Gerechtigkeitssinn" und "Männlichkeit" zum Ausdruck bringt. Doch der Vorschlag wird zurückgewiesen, wiederum mit dem Argument, daß dann der Anschein der "normalen Familie" zerstört werde. Stark zieht sich mit seiner Freundin Judy und dem Freund Plato in ein verlassenes Haus zurück. Für eine kurze Zeit spielen die drei "Familie" [24] - Stark und Judy verkörpern die Eltern, Plato das Kind; und Judy ist eine "starke Mutter". Dann bricht die Realität das Spiel, Plato wird von der Polizei erschossen.

Gerade in REBEL zeigt sich das paradox-widersprüchliche Moment in Deans Rollen: Dean verkörpert einerseits den jugendlichen "Rebellen", der sich gegen die Verlogenheit und das Sicherheits- und Normalitätsbedürfnis der Eltern zur Wehr setzt und einen eigenen Weg sucht. Andererseits richtet er sich aber eindeutig an den elterlichen Lebensmaximen aus - "Familie" bleibt die erwünschte und ersehnte Lebensform.

Nicholas Ray sah das Rebellenhafte in Deans Rollen und Person in ähnlicher Weise als eine schizophrene und widersprüchliche Situation:

Du möchtest Teil der Gesellschaft sein und hast im gleichen Moment Angst davor, daß sie dich kleinmacht, zurechtstutzt, anpaßt und auffrißt [25].

Auch GIANT paßt in dieses Gefüge von Themen. Der Jett Rink, den Dean spielt, zeigt zum einen das Versagen des männlichen Mythos von Erfolg und Reichtum; der Film erzählt eine Tellerwäscher-Saga, die in Selbstzerstörung und Einsamkeit endet. Der Film erzählt aber auch vom verzweifelten Ringen der gleichen Person um das Aufrechterhalten von Tradition, von der Illusion der Mütterlichkeit und vom doch vorhandenen Generationenvertrag [26].

Nochmals die These: *Die Filme Deans handeln vom Ringen um die Lebensform der Familie*. Dean wird gehandelt als einer der jugendlichen Rebellen; seine Bezugs- und Orientierungsgrößen aber sind noch ganz diejenigen der Vätergeneration [27]. Dieser Widerspruch verdient, festgehalten zu werden: Dean spielt Helden, die in höchst ambivalenter Beziehung insbesondere zur Figur des Vaters stehen - sich von ihm absetzend, letztlich aber doch nicht über Nachahmung hinausreichend.

Die Rebellion richtet sich so nicht gegen die gesellschaftliche Autorität, sondern gegen die väterliche. Politische Analyse findet nicht statt, die familiäre Lebenssituation wird als gegeben genommen, in keinen weiteren Horizont eingerückt. Ist es dieses Moment der Rebellion im familiären Bezugskreis, das Dean so modern macht? Ist er ein "*Idol nach der Wende*"? Können wir in der Renaissance der Deano-philie eine neue Orientierung auf jene ideologischen Bezugsgrößen einer familialen Ordnung der Welt sehen, wie sie auch die 50er Jahre dominierte?

Roffman und Purdy schreiben in ihrer Geschichte des "Social Problem Film":

In that the Dean and Brando personae are expressions of the middle-class alienation of the fifties, the films question the prevailing values of their time. But the power of these films lies in their personal drama of identity crisis, not their social analysis in the tradition of the Depression and postwar message pictures [28].

Tatsächlich folgt die Revolte der Dean-Figuren keinerlei Programm - es sei denn, man nimmt ihre Handlungen als Gesten, die an Mitglieder ihres unmittelbaren Umfeldes adressiert sind, Signale in einer familialen Gruppe, und keine zweckgerichteten Handlungen, mit denen Befreiung, Widerstand oder gar Revolution betrieben würden.

Selbst (oder: insbesondere) das Verhältnis der Dean-Figuren zur Gewaltanwendung ist diffus und undeutlich. Der Konflikt in der Familie, der sich in diesen Filmen aufbaut und entlädt, hat keinen Namen, keine Analyse, keine intellektuelle Schärfe. "Reines Gefühl": so bringt Elia Kazan das auf den Begriff.

James Dean war ziemlich sinnlos in seiner Außenseiterrolle. Es war reine Emotion. Die sinnliche Erfahrung, die vielleicht ein Hund macht,

wenn er geliebt und dann verstoßen wird. Es war völlig instinktiv und animalisch, wenngleich tief empfunden. Das hat den Amerikanern damals gefallen, weil sie Illusionen über ihre eigenen Eltern verloren hatten. Sie lehnten die Werte und Lebensziele ihrer Eltern ab. Das war eine richtige Woge des Gefühls [29].

Dean als Person und als Schauspieler also als einer, der eine diffus-unfeststellbare zeitgenössische Emotion zum Ausdruck bringt? Das wäre der "Star", der vor allem ein Lebensgefühl vorlebt, exemplifiziert, personalisiert.

Wieder lohnt ein Blick auf die Images, die Deans Alters- und Zeitgenossen Brando zugeordnet waren: Sein exzentrisches Eintreten für rassische Minderheiten, sein ebenso exzentrisches Umsetzen von Unterdrücker- und Revolutionsfiguren, bis hin zu seiner bösen (wenn auch keine Perspektiven eröffnenden) Abrechnung mit dem bürgerlichen Leben im *ULTIMO TANGO A PARIGI* (Der letzte Tango von Paris): Brando spielte durchgängig Figuren, die denen Deans gegensetzbar sind. Während Deans Rebellion radikal introvertiert ist und sich auf den Kreis der Familie beschränkt, steht Brando schon früh, schon in *ON THE WATERFRONT* und *THE WILD ONE*, in gesellschaftlicher Auseinandersetzung. Deans Revolution ist melancholisch und selbstgenügsam, Brando ist dagegen subversiv und aggressiv. Dean ist das bürgerliche Gegenbild zum proletarischen Brando, so könnte man heute formulieren. Es wäre undenkbar, sich Dean in der Rolle des Hell's Angels-Führers zu denken, die Brando 1953 in *THE WILD ONE* gespielt hat.

Die Frage ist, ob dieser Kontrast schon damals galt. War Dean also auch damals schon ein Repräsentant einer spezifisch bürgerlichen Ohnmachtsphantasie? Brando dagegen einer, der bei aller Exzentrizität und bei aller Außerbürgerlichkeit doch vor allem als Handelnder, als Aktiver wahrgenommen wurde?

Historische Differenz darf erwartet werden. Dean ist heute eher den Yuppie-Ikonen zugesellt, schöner Mensch unter schönen Menschen. Würde man heute Dean und Brando vergleichend mit Hilfe semantischer Differentiale beurteilen lassen: dann würde Dean wahrscheinlich als "sauberer" als Brando, als "weniger gefährlich", als "einsamer" und dergleichen mehr beurteilt. Das würde dafür sprechen, daß Dean als ein einsamer Wolf gewußt wird. Eine Mini-

Untersuchung mit fünfzehn Studenten bestätigte diese Erwartung - Dean wird tatsächlich als "sauberer" eingeschätzt als Brando. Historisch ist aber, wie gesagt, Vorsicht geboten: Dean galt zu seiner Zeit als ausgesprochen schmutzig! [30]

Kehren wir aber noch einmal zu der Orientierung der Dean-Figuren am Bezugssystem der Familie zurück. Es fällt auf, daß Dean in den 60er Jahren zumindest publizistisch nicht von der Präsenz war, wie er es heute ist. Das mag zusammenhängen mit einem fundamentalen Wechsel der jeweiligen zeitgenössischen Orientierungen. Wir wissen, daß die Jugendbewegung der 60er Jahre maßgeblich beeinflusst war von politischer Analyse, so rudimentär sie auch immer gewesen sein mag. Opposition war das Stichwort, nicht Rebellion; revolutionäre Aktion als eine Vorstellung des Rahmens eigenen Handelns war zentraler als die eines momentanen Aktes von Widerstand; der Zustand der gesellschaftlichen Umwelt war Thema, nicht der der persönlichen Identität. Die individuellen Krisen waren lesbar als Antworten auf überindividuelle gesellschaftliche Kräfte und Konflikte. Vietnamkrieg und strukturelle Gewalt; Faschismus, Imperialismus, Kolonialismus; Kampf gegen Notstandsgesetze und Schahbesuch: da war für das Nachdenken über die Struktur der Familie und die Figur der väterlichen Autorität wenig Platz. War da auch kein Platz für James Dean, jenes Aushängeschild für das Ringen mit dem Vater?

Seit einigen Jahren beobachten wir in allen Facetten und Nischen der Jugendkultur eine zunehmende Depolitisierung. Punk ist rein ästhetische Gegenkultur; erst Popper, dann Yuppies, Dinkis und andere vergängliche Gruppierungen signalisieren Überangepasstheit und reine Konsumkultur; Teile der grünen und der Friedensbewegung richten sich auf befriedete Klein-aber-fein-Idyllen aus. Es gibt eine Art von "neuer Naivität". Ist das der Rahmen für die Rückkehr des James Dean? Haben seine Themen wieder Konjunktur? In einem Buch von 1983 heißt es:

James Dean artikulierte die Ohnmacht einer Jugend, die nicht erwachsen werden wollte. Erwachsenwerden hieß: sich verlieren. Sein Aufbegehren war ohnmächtig, trat aber rebellisch auf. Er ist als Heiliger immer wieder anrufbar, weil er nichts erreichte und daher unverschlissen blieb. Das Bild (...) als Widerspenstiger ohne Ziel und von Selbstzweifeln Geplagter [31] -

ist es das, was Dean mit dem "No future"-Gespenst verbindet? Ist dies auch die Beschreibung einer für die 80er Jahre akuten "epochalen Jugendgestalt"?

4. Sexualität

Möglicherweise ist die historische Differenz der zeitgenössischen und der heutigen Images Deans in keinem Punkt so ausgeprägt wie in seiner Ausprägung als erotisches Idol.

Es gilt als ziemlich sicher, daß Dean sowohl Kontakte mit Männern wie mit Frauen hatte [32] - was zu seinen Lebzeiten sicher einen anderen Stellenwert und eine andere Bedeutung hatte als heute. Die Tatsache, daß er bisexuell war, ist in zahllosen Klatschgeschichten kolportiert worden und heute Gegenstand allgemeinen Wissens. "James Dean trieb es zu Tankwarten und Truck-Drivern hin", heißt es in einem Artikel der Berliner "Tip" [33]. Vieles wird Legende sein, wirklich verbürgt ist nichts. Als Deans Freund und Biograph Bill Bast einmal eine Liste aller Männer zusammenstellte, die behaupteten, mit Dean zusammengelebt zu haben, kam er darauf, daß - gesetzt, alle Angaben stimmten - Dean über 100 Jahre alt geworden sein mußte.

Es geht hier wiederum nicht um die Frage nach der historischen Wahrheit der Klatschgeschichten; für unser Interesse ist viel wichtiger, daß Dean sexuell ausgesprochen ambivalent wirkte (der Klatsch ist der beste Beweis dafür). Howlett schreibt über die Erscheinung Deans:

Sicher war die physische Sinnlichkeit seiner Darstellung sehr feminin, wie der melancholische Narzißmus eines Flamenco-Tänzers. Aber sein Publikum, männlich wie weiblich, reagierte auf sein physisches Image und seine Anziehungskraft gleichermaßen [34].

Heute ist dies Teil seines Images: das Wesen zwischen den Geschlechtern. Dean ist einer der frühesten Vertreter des androgynen Zwittern - und steht so, heute, an der Seite von David Bowie, Annie Lennox, Amanda Lear, Peter O'Toole usw. Heinzlmeier, Menningen und Schulz nennen Dean gar "den ersten Kultstar des Unisex" [35].

Seit wann das Image Deans in Beziehung zu Androgynie und bisexueller Bindung gebraucht wird, ist

mir unklar. Einer der ersten Belege ist Robert Aldrichs Film THE KILLING OF SISTER GEORGE (Das Doppelleben der Sister George) aus dem Jahre 1968: Susannah York spielt eine Lesbierin, die in einer Szene vor dem Spiegel - sie kämmt sich und begutachtet sich skeptisch - in Haartracht und Gesichtszügen eindeutig auf den Dean-Typus anspielt. Eine eindeutige Bezugnahme auf den androgynen Dean enthält David Essex' Song "Rock on" aus dem Jahre 1974:

Still looking for that blue jean baby queen
prettiest girl I've ever seen
See her shake on the movie screen
Jimmy Dean - James Dean [36].

Etwas früher und sehr viel deutlicher wird die Deankone im Schwulofilm benutzt. So findet sich in Kenneth Angers SCORPIO RISING (1963) ein Dean-Porträt in ausgezeichneter Position über einem Bett; dazu als Musik: "You Look Like an Angel"; im gleichen Film ist ein Foto einmontiert, das Dean mit einem Motorrad zeigt - ihn so in die Welt der Fetische und Objekte einholend, in der hier schwules Lebensgefühl ausgedrückt wird.

Historisch markiert Dean - als Typ genauso wie im Stil seiner Schauspielerei - einen Bruch in den Geschlechterrollenidealen, der in den 50er Jahren das gesamte Starsystem Hollywoods veränderte (und schließlich auch in vielfältiger Form nach Europa ausstrahlte): Nach der großen Zeit der *femme fatale* im Kino der 40er Jahre, nach den Frauen, die Sex mit überdimensionierter Mütterlichkeit kombinierten (Jayne Mansfield, Mamie van Doren usw.) setzte sich seit Beginn der 50er Jahre der Typ der *Kindfrau* als weiblicher Vorzugstyp und Erotik-Star durch; dazu zählen vor allem Audrey Hepburn und Leslie Caron, in Europa Brigitte Bardot, Marion Michael, Heidi Brühl usw. Zugleich setzen sich junge Männer wie Dean und Brando, Perkins und Clift auf der männlichen Seite durch - ausnahmslos Vertreter des Typs "*Kindmann*" [37]. Mit diesen neuen Helden findet auch eine Distanzierung von den überkommenen männlichen Qualitäten und Charaktereigenschaften - Härte und Durchsetzungsvermögen, Standfestigkeit, Bereitschaft zur Selbstaufgabe usw. - statt. Es ist aber kein Übergang zum geschlechtlichen Doppelwesen, der hier vollzogen wird, das sei noch einmal betont, sondern der zu einem veränderten Ideal von Männlichkeit [38].

Tatsächlich ist Dean bis in die 70er Jahre hinein fast nie als geschlechtliches Doppelwesen angesehen worden, sondern höchstens als Idol von "Jugend" in einem ganz allgemeinen Sinne [39]. Auch die deutlichen homosexuellen Untertöne - z.B. in der Beziehung der Dean-Figur zu Plato in REBEL [40] - sind nur sehr selten zur Sprache gekommen. Man hat sich kaum je Gedanken darüber gemacht, daß der junge Rebell nach der Ablösung aus dem Elternhaus bzw. vom Elternmodell zunächst in der Männerbande Unterschlupf und soziale Identität erhält - ein soziales Motiv, das im übrigen die frühen Rollen Brandos noch stärker als die Deans auszeichnet -, bevor die Frau ihn "erlösen" kann, ihn in "normale" sexuelle Beziehungen bindet.

Vor allem hat wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen, in welchem Umfang narzißtische Momente in den Rollen Deans wirksam sind. Molly Haskell schreibt über die Aufweichung der Geschlechterrollen:

When a woman expressed a preference for the cultured man over the beer-drinking bully, she hadn't anticipated that he would become so soft and sensitive that he would drive her right out of business, and would in his tenderness turn not toward her but toward his own mirror image [41].

Deans Narzißmus ist bezeugt [42], und es stellt sich die Frage, ob er sich auch im Dean-Mythos erhält. Schon 1958 hielt John Dos Passos diesen Eindruck fest:

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 tief-sitzenden 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 gottverdammter Narziß, verliebt in sein eigenes Bild, jeder ein kleiner James Dean [43].

Der Dean-Kult als eine Art kollektivierten und in der Dean-Ikone symbolisierten Narzißmus also?

Und wenn dies eine Dimension des historischen Phänomens gewesen ist - hat dieses Moment der Deanophilie wiederum etwas mit seinem heutigen Ausdruckswert zu tun? Hören wir dazu zunächst Königsteins These:

Diese Gesellschaft, auch die Filmindustrie, verlangt "Erwachsenheit". Rebellion und jener Narzißmus, der nur von Lust an sich selbst, nicht aber von der "Lust" an der Arbeit spricht, dürfen auf Dauer nicht bewahrt werden. Hier <im Dean-Mythos> ist es konserviert worden, läßt sich nicht eingliedern [44].

Bringen wir auch dieses auf den Punkt, der uns hier interessiert: Wenn es stimmt, daß Dean neuerdings unter dem Vorzeichen "Androgynie" gewußt wird, und wenn sich in der Bi-Geschlechtlichkeit vor allem Narzißmus, also: Selbstzuwendung, artikuliert: Ist es das, was Dean so modern macht?

Auch dann ist er freilich ein Symbol von Entfremdung und Einsamkeit. Er verkörpert eben nicht einen neuen Typus von Sexualität, sondern ist schon wieder in ästhetischer Distanz befangen. Sexualität stiftet keine Gemeinschaft, sondern ist - in dieser androgyn-narzißtischen Version - ein Ausdrucksmittel von Isolation, problematischer Körperlichkeit und entfremdeter erotischer Beziehungen.

Auch dies Momente von Bedeutung, die die Dean-Ikone mit dem zeitgenössischen Diskurs über Sexualität unter dem Schatten des AIDS-Risikos verbinden.

Nachbemerkung

Man könne dem Nachleben Deans nur gerecht werden, wenn man ihn in seinen Ausdrucks- und Stellvertretungsfunktionen zu begreifen versuche, hatte es eingangs geheißen. Um dem auf die Spur zu kommen, was Dean - von der graphischen Prägnanz seines Bildes einmal abgesehen - in den Köpfen von Zeitgenossen so am Leben erhält, haben wir Dimensionen von Bedeutungen, emotionalen Stilen, sozio-

logischen Konstellationen auszuloten versucht, in denen er wahrgenommen werden könnte. Welche Aspekte seiner Imago sein zeitgenössisches Weiterleben dominieren: das kann und soll hier nicht entschieden werden.

Ein Star ist ein Gegenstand kultureller Kommunikation, er ist "kulturelle Einheit", wie Eco es ausdrückt. Um die Beschreibung einer kulturellen Einheit ging es, das sei am Schluß noch einmal betont. In der Ungleichzeitigkeit der Bedeutungen das auszumachen, was gestern und heute zur Bedeutung des Stars und der Einheit des kulturellen Diskurses beitrug oder deren Wesen ausmachte und ausmacht: darum ging es. Wer sich mit Stars beschäftigt, beschäftigt sich mit Überzeugungen und Ansichten seiner Anhänger oder derer, in deren Köpfen er herummirrt: die Beschreibung der Bedeutungsdimensionen Deans erweist sich so als ein Stückchen Soziologie des Kinos.

Anmerkungen

[1] Vgl. David Dalton: *James Dean, the mutant king. A biography*. London: W.H. Allen 1975, S. 316.

[2] Vgl. John Howlett: *James Dean. Eine Bild-Biographie*. Reinbek: Rowohlt 1979, S. 230.

[3] Auf die Titel der drei größeren Filme Deans wird nur in Kurzform Bezug genommen; es handelt sich um: EAST OF EDEN (Jenseits von Eden, 1955, Elia Kazan); REBEL WITHOUT A CAUSE (Denn sie wissen nicht, was sie tun, 1955, Nicholas Ray); GIANTS (Giganten, 1956, George Stevens).

[4] Vgl. die Bibliographie "Books about Dean", die ich zusammengestellt habe und die in der *Film Theory* erscheint.

[5] So berichtet in Venable Herndon: *James Dean. A short life*. New York: The New American Library 1974, S. 187.

[6] Vgl. Howlett, a.a.O., S. 234.

[7] Vgl. als eine zeitgenössische Darstellung Kurt Kuberzig: *Vom Film für Fans*. Düsseldorf: Hoch-Vlg. 1962, S. 138-139; Kuberzig berichtet von zwei Hamburger Mädchen, die sich von einem Hochhaus in den Tod stürzten, gekleidet in den von Dean popularisierten verwaschenen Leinenhosen und weiten Pullovern, die Anfangsbuchstaben seines Namens mit einer Rasierklinge in den Arm geritzt: zeitgenössische Inszenierungen von Selbstmorden, was ja schon im Gefolge der "Werther"-Mode Vorläufer hatte; die gleiche Geschichte ist in der Dean Literatur immer wieder kolportiert worden, vgl. Howlett, a.a.O., S. 234; vgl. auch Horst Königstein: *James Dean*. Hamburg:

Dressler 1979, S. 155. Das Kultische im Umgang der Fans mit Dean ist vielfach festgestellt bzw. behauptet worden, ohne daß dem allerdings nachgegangen würde; vgl. z.B. <Joseph Marie> Lo Duca, *Die Erotik im Film*. München/Wien/Basel: Desch 1970., Bd. 1, S. 121-122. Vgl. dazu auch die kurzen Bemerkungen in Gert Raeithel: *"Go West". Ein psychohistorischer Versuch über die Amerikaner*. Frankfurt: Syndikat 1981, S. 107: Dean habe schwierige, von Angstlust bestimmte Objektbeziehungen gehabt, seinen Tod "beinahe kultisch" herausfordernd; als Schauspieler habe man ihn "superrealistisch" genannt, ihn als einen Menschen nehmend, "der einfach vergöttert werden mußte". Ob diese Angstlust auch der Ansatzpunkt für die Deanophilie gewesen ist oder sich in der Dean-Verehrung wesentlich findet, bleibt allerdings ungesagt. Zu den frühen Formen der Deanophilie, die oft auch kultische Züge trugen, vgl. "James Dean: Die große Totenschau". In: *Der Spiegel* 10,44, 1956, S. 52-55; Wieland Schmied: "Der Mythos des Halb Giganten. James Dean - zwei Jahre nach seinem Tod". In: *Die Furche* (Wien) 13,39, 1957, S. 17; Cole Clayton: "The Dean myth". In: *Films and Filming* 3,4, 1957, S. 17; zusammenfassend dazu vgl. Howlett, a.a.O., S. 225ff.

[8] Herndon, a.a.O., Taf. 5, merkt an, daß es sich bei diesem "Christ crucified' Jimmy" um ein Publicity-Photo handelt, das so nie in GIANT auftauchte. Howlett, a.a.O., S. 189, nennt die Pose schlicht "Am Kreuz" und apostrophiert es als "das klassische Dean-Image". In Terence Malicks Film BADLANDS (BADLANDS - ZERSCHOSSENE TRÄUME, 1974) wird die Pose zitiert - als eine ikonographische Anspielung auf die jugendkulturelle Tradition von Auflehnung, in die auch die beiden Protagonisten von BADLANDS eingereiht gehören.

[9] Als Überblick über das Genre vgl. Mark Thomas McGee & R.J. Robertson: *The J.D. films. Juvenile delinquency in the movies*. Jefferson, N.C./London: McFarland 1982. Vgl. dazu auch Robin Bean: "Dean - Ten years after". In: *Films and Filming* 12,1, 1965, S. 12-15, der den Dean-Mythos im Kontext der Jugend-Darstellungen zu verstehen sucht.

[10] Der Film war in England sogar bis 1968 verboten; vgl. dazu Adolf Heinzlmeier, Jürgen Menningen & Berndt Schulz: *Kultfilme*. Hamburg: Hoffmann & Campe 1983, S. 152.

[11] So behauptet bei Herndon, a.a.O., S. 95.

[12] Vgl. Königstein, a.a.O., S. 120.

[13] Vgl. dazu z.B. Hans Heinrich Muchow: *Jugend und Zeitgeist. Morphologie der Kulturpubertät* (Reinbek: Rowohlt 1962), der Dean als einen "idealtypischen Vertreter der epochalen Jugendgestalt" (S. 174) darstellt. Vgl. d.w. Richard Dyer: *Stars*. London: British Film Institute 1979, S. 59, passim. Diese Vorstellung findet sich bis heute immer wieder; als neueres Beispiel sei George Salmony: "Rudolph Valentino. Dämlich, kränklich, unsterblich" (in: *Rogner's Magazin*, 10, 1977, S. 134-140) genannt, der in Dean den "messianischen Rattenfänger einer nach einem Ideal, nach einer Leitfigur sich verzehrenden Jugend" (S.

136) sieht. Vgl. zu diesem Argument auch die kuriose Untersuchung von R.H. Walters & E. Llewellyn-Thomas: "Enhancement of punitiveness by visual and audiovisual displays". In: *Canadian Journal of Psychology* 17, 1963, S. 244-255; sie berichten, daß Jugendliche nach dem Ansehen von REBEL eine größere Zunahme der Aggressivität zeigen als Erwachsene, was zumindest teilweise damit erklärt werden könne, daß sie sich auf Grund der wahrgenommenen Ähnlichkeit mit den im Film gezeigten aggressiven Jugendlichen bzw. einem Protagonisten identifiziert hätten.

[14] Kuberzig, a.a.O., S. 138-139. Eine ähnliche, allerdings zynisch abgesetzte eingefärbte Darstellung gibt auch schon die *Filmkritik* (in der Rezension zu der JAMES DEAN STORY, 2, 1958, S. 194): Dean habe "mit kälbischer Anmut unverstandene Jugendliche verkörpert und dabei offensichtlich an wunde Stellen in den Seelen vieler Altersgenossen gerührt". Daß der allzufrühe Tod Deans der eigentliche Auslöser für die Deanophilie gewesen ist, ist ein Topos der Filmgeschichtsschreibung, den ich hier nicht weiter verfolgen werde. Die These: "Erst der freiwillig herbeigeführte oder zumindest bereitwillig empfangene Tod vollendete Deans Mythos" (so in Enno Patalas: *Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg: Marion von Schröder 1963, S. 242). Vgl. dazu auch Patricia Fox-Sheinword: *Too young to die* (New York: Weather Vane 1979) und Marianne Sinclair: *Those who died young* (New York: Penguin 1979), die beide eine Kompilation von Fällen frühgestorbener Berühmtheiten umfassen. Eine ähnliche These wie die von Patalas formulierte vertritt auch Katinka Matson in ihrem *Short lives: Portraits in creativity and self-destruction* (New York: William Morrow 1980). Vgl. dazu auch Hedda Hopper & James Brough: *Hollywood ungeschminkt. Chronik einer Starkolumnistin*. Berlin: Argon 1966; Hedda Hopper hatte zu Lebzeiten Deans einige scharfe Angriffe gegen ihn verfochten - nun, nach seinem Tode, singt sie unter dem Titel "Spiel im Schatten des Todes" (S. 188-198) seine Hymne.

[15] Vgl. Robert Wayne Tysl: *Continuity and evolution in a public symbol: An investigation into the creation and communication of the James Dean image in mid-century America*. Ph.D. Thesis.: Michigan State University 1965 (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms 1966). Vgl. dazu auch: *Dissertation Abstracts* 26, 1966, p. 4894. Vgl. dazu auch Howlett, a.a.O., S. 112ff; Patalas, a.a.O., S. 239.

[16] Die Quelle ist wohl der Artikel von Nicholas Ray: "Portrait de l'acteur en jeune homme". In: *Cahiers du Cinéma*, Déc. 1956; vgl. Dalton, a.a.O., S. 332; Königstein, a.a.O., S. 109.

[17] Königstein, a.a.O., S. 109. Vgl. dazu auch die Bemerkung: "Presley's debt to Dean shows how many of the moves and attitudes of rock'n'roll came from someone who never sang a note on film" in: David Thomson: "Rebels without a pause". In: *American Film* 11,1, 1985, S. 73-76, hier S. 74. Angemerkt sein sollte auch, daß von Dean erzählt wird, daß er die Platten Presleys geschätzt habe; vgl. dazu Königstein, a.a.O., S. 109. Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf die These, daß "Dean und Bran-

do <...> ein Vorgriff auf die gestische Musik des Rock" gewesen seien, in ihrem Schauspieler-Stil also etwas aus einer ganz anderen medialen Umgebung benutzten; vgl. dazu Rudi Thiessen: *it's only rock'n roll but I like it. Zu Kult und Mythos einer Protestbewegung*. Berlin: Medusa 1981, S. 161.

[18] Vgl. Königstein, a.a.O., S. 155.

[19] Vgl. dazu z.B. die Ausführungen und Beispiele in Thomson, a.a.O. Es sei auch darauf verwiesen, daß die Veränderungen des (Film-) Schauspielerstils in den fünfziger Jahren wiederum eng mit der Popularität Deans zusammenhängt.

[20] Helmut Lamprecht: *Teenager und Manager*. München: Rütten & Loening 1965, S. 120. Eine in die gleiche Richtung weisende These vertritt auch Tysl: das ursprünglich an Brando angelehnte Image Deans wurde durch die Filme verändert, aber auch durch die Auftritte Deans in anderen Medien - die meist aus kommerziellen Gründen zustandekamen; vgl. *Dissertation Abstracts* 26, 1966, S. 4894.

[21] *Filmkritik* 1, 1957, S. 4-6, hier S. 5-6.

[22] Ebd. Eine ähnliche Formulierung findet sich noch in P. Gendollas wirrer Studie: *Idole in den Massenmedien*. Siegen: Massenmedien und Kommunikation 1988, S. 6: er bringt Dean in Verbindung mit der "wirren, unkoordinierten Auflehnung gegen die schwachen Väter der Prosperitätsjahre" <sic!>.

[23] Dagegen steht die These, daß die Familie zerstört sei und daß der Vater seine familiäre Rolle nicht angemessen erfülle; vgl. neben zahlreichen Kritiken des Films auch Dyer, a.a.O., S. 61. Man denke auch daran, daß die Kritik am Puritanismus für Kazan eines der Themen des Films gewesen ist; vgl. dazu Howlett, a.a.O., S. 95.

[24] Ähnlich Vito Russo: *The celluloid closet. Homosexuality in the movies*. New York: Harper & Row 1981, S. 108.

[25] Zitiert nach Königstein, a.a.O., S. 122.

[26] Ähnlich in der *Filmkritik* 1, 1957, S. 6.

[27] Ähnlich Dyer, a.a.O., S. 61. Vgl. dagegen Georg Seeßlen & Claudius Weil: *Ästhetik des erotischen Kinos. Geschichte und Mythologie des erotischen Films*. Reinbek: Rowohlt 1980, S. 195: sie setzen den Übergang zum "neuen Mann" als eine Überwindung des väterlichen Modells und Vorbilds an, die auch von Frauen vollzogen wird; das paternistische System verliert seine Geltung, und mit ihm verlieren auch die idealisierten Sexualrollen ihre Verbindlichkeit. Dagegen bleibt hier die These stehen, daß die Überwindung der väterlichen Dominanz in den Filmen Deans nicht präsentiert wird; vielmehr wird, in melancholischer Brechung, ihre Geltung nur unterstrichen. Vgl. hier auch die sehr anregende Analyse, die Roger Silverstone über die BBC-Serie "A change of sex" durchgeführt hat und die in manchem auf die Filme Deans

in gleicher Weise angewendet werden könnte: "A structure for a modern myth: Television and the transsexual". In: *Semiotica* 49,1-2, 1984, S. 95-138, insbesondere die Überlegungen zu "Structure", S. 114ff.

[28] Peter Roffman & Jim Purdy: *The Hollywood social problem film. Madness, despair, and politics from the depression to the fifties*. Bloomington: Indiana University Press 1981, S. 297.

[29] Zitiert nach Königstein, a.a.O., S. 86.

[30] Insbesondere die Hollywood-Kolumnistin Hedda Hopper hat sich mehrfach über die Verschmutztheit Deans hergemacht; vgl. dazu Howlett, a.a.O., S. 122-123.

[31] In Heinzmeier, Menningen & Schulz, a.a.O., S. 38.

[32] Vgl. Königstein, a.a.O., S. 78-79; Howlett, a.a.O., S. 252.

[33] Aus *Tip* 13,9, 1984, S. 58.

[34] Howlett, a.a.O., S. 252.

[35] Heinzmeier, Menningen & Schulz, a.a.O., S. 38. Der älteste mir bekannte Beleg, in dem nicht nur die homoerotischen Momente der Dean-Figur genannt sind, sondern sogar schon das Stichwort "Androgynie" fällt, ist Patalas, a.a.O., S. 241 u. 250.

[36] Zitiert nach Howlett, a.a.O., S. 240. Zu deutsch: Ich such' immer noch diese Blue-Jean-Schöne / hübschestes Mädchen, das ich je sah / schau, wie sie auf der Leinwand wackelt / Jimmy Dean, James Dean.

[37] Vgl. dazu Georg Seeßlen & Bernt Kling: *Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur*. Bd. 2. Reinbek: Rowohlt 1977, S. 272; vgl. dazu auch die Bemerkungen, die Lo Duca in seinem *Die Erotik im Film* (a.a.O., Bd. 2, S. 84ff) und Hans Scheugl in seinem *Sexualität und Neurose im Film. Die Kinomythen von Griffith bis Warhol* (München: Heyne 1978, S. 114) machen - sie konzedieren der Kindfrau am Beispiel der Bardot auch eine versteckte Jungenhaftigkeit, so daß, wenn man dem zustimmt, die Androgynisierung beide Geschlechterrollenstereotype betrifft. Vgl. darüber hinaus Rebecca Bell-Metereau: *The Hollywood androgyny* (New York: Columbia University Press 1985) sowie die Ausführungen Elisabeth Wiesmayrs ("Verwirrung des sicheren Geschlechts. Aspekte des Androgynen im Kino". In: *Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie* 1, 1988, S. 39-57).

[38] Insofern ist Rudi Thiessen nur zuzustimmen, wenn er sich dagegen wehrt, Dean in der Reihe der Männlichkeitsbilder der 50er Jahre zu sehen: "Dean wirkt <...> nicht über seine Nähe zum Männerbild dieser Jahre, dieses erfüllt sein Gegenspieler in GIGANTEN viel bruchloser; sondern dadurch, daß er Identität durch Unsicherheit verkörpert, daß er der dumpfen Entschlossenheit des Männermannbildes <sic!> Ambivalenz entgegenhält" (a.a.O., S. 160). Daß die Geschlechterrollen auch etwas mit den psychohistorischen Gegebenheiten der amerikanischen

Gesellschaft zu tun haben, wurde schon in der zeitgenössischen *Filmkritik*-Rezension zu GIANT betont (1, 1957, S. 6).

[39] Vgl. z.B. Lo Duca, a.a.O., Bd. 1, S. 121; François Truffaut: "James Dean ist tot." In: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. München: Hanser 1976, S. 230-233, hier S. 233; und auch Hans Günther Pflaum beschreibt Dean als "ein ewig junges Symbol, die Verkörperung ihrer <seiner Fans> Jugend und <als> das Gefäß für ihre Träume" (in: *Robert Altman*. Mit Beiträgen v. Judith M. Kass <u.a.>. München: Hanser 1981, S. 68). Vgl. dazu auch Edgar Morin: *Les stars*. Paris: Ed. du Seuil 1957, pp. 121, 126, passim, der Dean "l'individualité adolescente" als Wesensmerkmal zuerkennt.

[40] Vgl. dazu Russo, a.a.O., S. 109. Zur Sublimierung von Sexualität im Männerbund sowie zu dessen Ritualen vgl. ebd., S. 108-109. Zu Brando, in dessen Filmen ähnliche Männerbünde eine Rolle spielen, vgl. Patalas, a.a.O., S. 238. Seeßlen & Weil, a.a.O., S. 195, halten das Leben

im Männerbund für die eigentliche "Botschaft" des Films - weil es "die einzige Chance der Jugendlichen war, sich von den Eltern loszusagen und untereinander solidarisches Verhalten zu entwickeln". Ähnlich auch Scheugl, a.a.O., S. 104 u. 150.

[41] Molly Haskell: *From reverence to rape. The treatment of women in the movies*. New York/Chicago/San Francisco: Holt, Rinehart & Winston 1973, S. 358.

[42] Vgl. z.B. Königstein, a.a.O., S. 107-108.

[43] So Dos Passos in einem Artikel, der 1958 zuerst in der *Esquire* erschien; hier zitiert nach der Übersetzung in Alfred Anderschs Funk-Essay "Der Tod des James Dean", zuerst 1960 erschienen, neu gedruckt in seinen *Hörspiele* (Zürich: Diogenes 1973, S. 91-120, hier S. 96).

[44] Königstein, a.a.O., S. 151.