

Klippel, Heike; Winkler, Hartmut: Der Star - das Muster.
In: Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert.
Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1986, S. 75-79.



Der Star – das Muster

Ständiger Veränderung unterworfen, immer über sich hinausdrängend und im Umbruch gleicht die Kleidungsästhetik der Subkulturen eher fließendem Wasser als einem Gefüge fester Identitäten. Subtile Übergänge und vielfältige Vermittlungen kennzeichnen ein Gesamtbild, an dem zehntausende von anonymen Produzenten täglich neu und besessen arbeiten.

Und dennoch herrscht kein Chaos: Zwei konkurrierende Ordnungssysteme machen die Orientierung in diesem Strom möglich, stellen den Fluß der Veränderung immer wieder scheinbar still. Beide sind künstlich und wie jede Ordnung von der eigentlichen Produktion fast unabhängig, beide funktionieren völlig verschieden und scheinen einander dennoch zu brauchen: Das erste System ist das der Bezeichnungen, der Worte, der Etiketten, das zweite das System der Stars.

Das Katalogisierungs- und Etikettierungsbedürfnis der Medien ist fast schneller als die Produktion der Subkultur selbst; im Bemühen um Typisierung wer-

den komplexe ästhetische Phänomene auf einige wenige Attribute reduziert, die Attribute umgekehrt füllen einen Begriff, der nun der Realität ordnend und mächtig gegenübertritt. Drei Photos schließlich belegen: es gibt sie wirklich, die Punks (die Gothics, den flat top).

Das zweite Ordnungssystem ist weniger rigoros, komplexer und wesentlich wichtiger für die Orientierung der Subkultur selbst: Rock- und Popstars sind, offensichtlicher als die Filmstars, die sie abgelöst haben, jeweils auch Exponenten einer bestimmten Ästhetik.

In Wechselbeziehung zur jeweiligen Musikrichtung zeigt diese Ästhetik, an welchen Ort, in welchen subkulturellen Zusammenhang der Star sich stellt; daneben gewährleistet sie die persönliche Abgrenzung, die Identifizierbarkeit gegenüber seinen Konkurrenten. Das outfit des Stars ist ein Markenzeichen; es assoziiert seinen Namen mit einer bildhaf-



Berlin 1984. Fotos von Klaus Pohl

ten Vorstellung, noch bevor sein Gesicht sich dem Publikum eingepägt hat. Umgekehrt aber, und darauf kommt es hier an, fixiert der Star eine Ästhetik. Ob erfunden oder aus dem Strom subkultureller Produktionen entnommen, identifiziert er eine bestimmte Ästhetik mit seinem Namen und macht sie kommunizierbar, unabhängig davon, ob es vorher einen Begriff für sie gab oder nicht. Das »Sieht aus wie Boy George« funktioniert so zuverlässig wie ein Etikett für das outfit selbst. Vielleicht sogar zuverlässiger, denn mit dem Star gerät ein Ganzes in den Blick, das nicht wie ein Etikett Abstraktion verlangt, sondern konkret-ästhetisch bleibt.

Orientierung an Stars ist Orientierung am Beispiel; ein Einzelner wird herausgehoben und allgemein angeschaut. Sicher hat auch dieser Vorgang seine Gesetze, anders als im Mechanismus verbaler Typisierung aber bleibt das Beispiel des Stars komplex; das Bild eines Stars erschöpft sich nicht darin, Beispiel für etwas zu sein, an ihm werden Wechselbeziehungen sichtbar, Querverbindungen, aber auch Sonderbares, Fremdes, das noch nicht einzuordnen ist.

Auffällig ist der hohe Grad der Integration gerade der unerwarteten und verschiedenartigen Image-Bestandteile. Outfit, Gestik/Mimik, musikalischer Ausdruck und der Umgang mit dem Publikum sind,

obwohl im einzelnen oft hochgradig fremd und artifizuell, in der Person des Stars zu einem »organischen« Ganzen verschmolzen, das nur in dem Maße glaubwürdig ist, wie es nicht völlig zu synthetisieren, d. h. rational zu kontrollieren ist.

Entsprechend ist der Popstar – anders als der Filmstar oder der deutsche Schlagerstar mit dem Schwiegersohn-Image – nicht industriell herstellbar. Wo aber kommen sie her, die Stars? Wo lernt man, gleichzeitig schrill zu sein und »authentisch«?

Frith/Horne (»Rock Session« 83) weisen nach, daß ein Großteil derjenigen Rock- und Popstars, die für die englische Subkultur relevant sind, selbst der Subkultur entstammen. Genauer: einem System von Subkulturen, das sich im Umkreis der englischen Art-Schools bildet.

Art-Schools – und das ist zum Thema mehr als bemerkenswert – haben nicht das Geringste mit Musik zu tun; es sind Schulen für Design- und Werbetechniken, ihre Orientierung bewegt sich zwischen Kunst und Industrie. Liberale Zugangsvoraussetzungen auf der einen und miserable Berufsaussichten auf der anderen Seite machen die Art-School zum »natürlichen Ort . . . der Gegenkultur« (Frith/Horne 1983, S. 285). Die Musik der Art-School-Bands und ihre Feste bilden eine eigene ästhetische Öffentlichkeit, Forum einer Stilsuche,

*„Immer höre ich die anderen,
jetzt hören die anderen auch mich,
das ist nötig.“*

*Sänger von China Crisis
in einem Rundfunkinterview*

die die eigene Person zum bevorzugten Designobjekt gewählt hat. »Die Betonung liegt auf Originalität und Stil, auf der ästhetischen Kombination von Sound und Visualisierung. Die Präsentation (Kleidung, Haartracht, Gesicht, Personality, Image-Kontrolle) zählt mehr als das musikalische Können . . . Die Art-School-Fans agieren als Kultgemeinde und Klüngel. Den Zuhörern ist ihr eigener Platz im Raum so wichtig wie die Musiker. Jeder beim Art-School-Dance ist Individualist, er ist anderen überlegen, besessen vom Detail. Jede Wahl ist eine künstlerische Geste.« (Frith/Horne 1983, S. 290)

So betrachtet ist jeder im Publikum ein Star, und »Erfolg« hängt von der Fähigkeit des einzelnen ab, das gewünschte Image zu realisieren«. Innerhalb der Art-School also (außerhalb, sobald es um Plattenverträge geht, wird es komplizierter) ist »Star« derjenige, dessen Image-Entwurf gelingt. Gleichberechtigte, gleichgerichtete Produktion und ihr Umschlag in Hierarchie existieren unmittelbar nebeneinander.

Mit den Art-Schools ist eine Drehscheibe beschrieben, die die Unterscheidung in Produktion von Mustern auf der einen und deren Übernahme (Rezeption, Konsumtion) auf der anderen Seite unmöglich macht. Die Aktivität unzähliger anonymer Produzenten, wie sie das Bild der Straße oder der Art-School-Feste prägen, ist notwendig, um einen einzigen Entwurf hervorzubringen, der über diesen Rahmen hinaus Gültigkeit erlangt. Und umgekehrt durchbrechen bereits Alltagsentscheidungen im Kaufhaus oder vor dem Kleiderschrank die passive Rolle, insofern sie zu jener ästhetischen Öffentlichkeit beitragen. Frith/Horne folgern, daß bereits »der Konsumentengeschmack eine kreative Angelegenheit ist« (S. 290). Der Konsumentengeschmack, das sei hervorgehoben, nicht der Konsum.

»Machen wir uns klar, daß . . . der Star Boy George . . . eine Erfindung des Menschen George O'Dowd ist.« (Spex 12 '83).

George O'Dowd ist Boy George. Er ist es, und er ist es nicht. »Boy George« ist ein Entwurf, ein Kunstwerk; O'Dowd hätte auch etwas anderes entwerfen, Möbel bauen oder Bilder malen können. Er aber bemalt sich und stellt sich aus, er entwirft einen Stil, und besiedelt ihn anschließend mit seiner Person. Während der Entwurf selbst von O'Dowd wegweist in eine Sphäre der Künstlichkeit, diese Sphäre vielleicht sogar erweitert, wie ein Kunstwerk das erwei-

tert, was bisher Kunst gewesen ist, setzt die Absicht, diesen Entwurf mit der eigenen Person zu besiedeln, dem Spektrum möglicher Entwürfe Grenzen. Aber sie schafft eine »credibility«, einen Rückbezug auf den Körper und Alltag des Stars und der Rezipienten, wie ihn ein Kunstwerk nur schwer erreicht. Die Demonstration, daß man diesen Entwurf »leben« kann, nimmt ihm etwas vom Verdacht der Willkür, dem das Kunstwerk ausgesetzt ist; dem Verdacht, es könnte, eben weil »gemacht«, auch ganz anders gemacht sein. Der Entwurf eines Stils am eigenen Körper muß dessen Gegebenheiten und Bewegungsanlagen einbeziehen, in gewisser Weise stellt ein solcher Stil in seiner vollkommenen Künstlichkeit nur eine Übertreibung dieser »Naturbasis« dar. Obwohl Teil der Inszenierung, verweisen Körper, Bewegung und Tanz von der Inszenierung auf die Person zurück.

Und gleichzeitig ist das Image eine Maske, der Person also unverbunden: »Ein namenloser Mann schiebt eine Medienfigur vor sich her, die er »Blixa Bargeld« nennt . . . »Wenn es mir nicht mehr paßt, lasse ich Blixa Bargeld einfach verschwinden« (Spex 12 '83). Die Kunstfigur Blixa entsteht durch eine Aufspaltung, durch Inszenierung eines Aspekts, der Übertreibung einer von vielen Möglichkeiten. Die Person, die bisher in der Maske Blixa steckte, kann sie fallenlassen und sich einer neuen zuwenden. Die Maske aber »lebt« nur durch die Person.

Credibility, Glaubwürdigkeit ist eines der zentralen Probleme des Popstars; über sie entscheidet vor allem der Grad der Verschmelzung, sowohl der einzelnen Image-Bestandteile als auch der zwischen Maske und Person. Und doch ist es auffällig, daß nicht alle Rezipientengruppen diese Frage stellen. Dem heavy metal Kundenkreis scheint die Maske als Maske völlig auszureichen. Gegenbeispiel wäre Bowie, der – hochintegriert – Angestellter und Paria, Kunstfigur und Künstler ist.

Das Gelingen solch komplexer Balanceakte scheint naturgemäß einigen wenigen vorbehalten. Um so verblüffender scheint deshalb die Reaktion verschiedener Jugendlicher im Alter von 18 bis 23 Jahren auf die Frage »Wer ist für dich ein Star?«: Überraschend oft und in völlig unterschiedlichen Situationen einer privat-improvisierten Tonbandumfrage kam die Antwort: »Ich«.

Auf Nachfragen ergab sich eine fast einheitliche

». . . Ich mache mir Sorgen, weil unter den jungen deutschen Künstlern der Hang zur Äußerlichkeit zu einem Verhängnis werden könnte. Das Art-Journal »Wolkenkratzer«, über das im Detail schon viel Gutes zu sagen war, präsentiert als Titelbild für Heft 6/1985 einen großformatigen Coverman. Starrer Blick, weicher Mund, tolle Mähne, ein paar abgezählte Locken in sanften Wellen über die Stirn geschwungen, das Hemd geöffnet und den Kragen extra hochgestellt. – Ein Vorzeigejunge für Herrenfrisuren, einer aus dem Showbusiness, ein Pomaden-sänger oder zittriger Elektrogitar-

rist? Nein und wieder nein! Und statt dessen? Ein Künstler!

. . . Wir sahen schon in das Ringkampf-Gesicht des Alt-Wilden Jörg Immendorff, wir sahen seine beringten Finger in Kämpferhaltung unter dem grau-melierten Dreitagebart. Wir sahen in die Poren der Bartstoppeln von Georg Jiri Dokoupil, und wir sahen auf den Totenkopf seines schwarzen Schlipfes. Wir sahen in Blinky Palermos Mundwinkel die Zigarette verglimmen, auf den Adamsapfel von William Forsythe und in Lauri Andersons Mund. Es macht mir Sorge, daß der Außenseiter Künstler mit sei-

nem Hang zur Äußerlichkeit zu einem Modell regeneriert, das die Frühjahrsmode präsentiert und auch im Herbst auf dem Laufsteg steht.

Es macht mir Sorge, daß die Kunst zur Mode verkommt oder daß das Modische Kunst geworden ist.

. . . Ich mache mir Sorgen, daß bald diejenigen Künstler, die als Dressmen ungeeignet sind, auch als Künstler keine Chance mehr haben werden.«

(aus: Verena Auffermann »Der Künstler – ein Coverman?«, Frankfurter Rundschau 20. 3. 1985)



Konstellation: bisher nicht entdeckt oder im Aufbau – Star also »bisher nur für mich« – wird der Sprung auf die Bühne ironisiert, gleichzeitig aber tatsächlich für möglich gehalten. Star in diesem Zusammenhang heißt immer Popstar, eine Karriere als Autor hingegen, Filmemacher, Maler oder Filmschauspieler wird ausgeschlossen. »Ich würde z. B. nie Schauspieler sein wollen, . . . weil ich dann etwas können muß, ich muß einen Leistungsnachweis erbringen und außerdem lenkt es von dem Bild von mir ab.« Die Rolle als Popstar erscheint demgegenüber einfach und effektiv; ohne Umweg – so die Annahme – erlaubt sie die Inszenierung der eigenen Person. »Die Musik wäre nur noch das I-Tüpfelchen . . . Daß man dazugehört, und daß man eine wahnsinnig wichtige Person ist, habe ich . . . – für mich jedenfalls – immer vorausgesetzt. Wenn ich irgendwo hingegangen bin, dann habe ich auch erwartet, daß man mich sieht, registriert . . . Man geht irgendwo hin und fühlt sich gleich automatisch einem gewissen . . . Druck . . . ausgesetzt; sich in einer ganz bestimmten Weise zu geben. Dazu, diesen Druck überhaupt zu empfinden, gehört natürlich auch, daß man . . . sich exponiert sieht . . . Ich finde, daß »Star sein im Alltag« sehr schwer ist.« Es ist die Selbstinszenierung, die den Alltag und die Bühne verbindet. Verblüffend dabei ist, daß die Bühne nicht als Steigerung, oder etwa mit Leistung assoziiert erscheint; der Anstrengung alltäglicher

Selbstinszenierung gegenüber wird die Bühne sogar als Entlastung empfunden, vereindeutigt sie doch die Rollen durch das äußere Setting. Vor allem der Technik, sowohl der Bühnentechnik als auch der Reproduktionstechnik der Massenmedien wird die Macht zugeschrieben, dem Abgebildeten Aura, mindestens aber Glamour zu verleihen.

Darüber hinaus ist die Vermittlung der Medien attraktiv, insofern sie Distanz gewährleistet. In manchen Äußerungen erscheint die Perspektive, als Star geliebt zu werden, geradezu als Vorkehrung gegen realen Kontakt: »Triff deinen Star« oder so, das ist einfach passé, es geht darum . . . nicht in Kontakt zu kommen mit diesen Leuten.« »Das ist das, was mich am Leben erhält, das Geliebtwerden . . . Aber es genügt mir, wenn ich im Auto sitze und dann geht vielleicht jemand über den Zebrastrifen . . . und ich kann intensiv einen Blick tauschen oder so. Das passiert zwei-, dreimal und dann denke ich »Mensch bist du schön.« Im realen Kontakt scheint es schwer, . . . diese Reinheit zu erhalten, die Reinheit dieses Bildes, . . . die man auf einem Cover hätte«.

»Es geht um die Präsentation; und ich denke, das ist bereits der Höhepunkt . . . Alles was dann folgt, ist nur noch ein Abstieg. Der Höhepunkt ist der: Man betritt einen Raum, wird gesehen, wird – geliebt und

finito.« Geht es wirklich um die ›Präsentation‹? Der punktuelle Charakter dieser Begegnung, der Kurzschnitt zwischen ›Dasein‹ und ›Geliebt-sein‹ erinnert sehr an Lacans Spiegelsituation: Das erste Aufblitzen der Selbstgewißheit, die erste Begegnung mit einem ideal-vervollständigten Ich im spiegelnden Blick des anderen.

Vielleicht geht es gar nicht um die Präsentation eines Fertigen, sondern allererst um die Herstellung eines runden Ichs mit Hilfe dieser oder ähnlicher Situationen. Das präsentierte Bild wäre Vorgriff (Ersatz ?), diente primär zur eigenen Vergewisserung.

»Das Problem ist, daß ich mich so oft im Spiegel anschau und es dennoch nicht weiß, wie ich wirke.« Das Defizit selbst also wird benannt; wie aber leistet der Blick der anderen, was der Spiegel offensichtlich nicht vermag? Sind es überhaupt reale andere, oder sind diese anderen Teil der Konstruktion? Ein halluziniertes Publikum, einzig dazu da, vom inszenierten Ich in Bann geschlagen zu werden?

Von der selbstironisch-reflektierten Komponente abgesehen hat viel des Gesagten Tagtraum-Charakter. Tagträume bieten die Lust, die »eigene Person . . . groß und ruhmreich, schön, mächtig und geliebt zu sehen« (Sachs 1924 S. 30). Ein omnipotentes Ich bewegt sich durch Genüsse und Abenteuer, »der Tagtraum kennt, von seltenen Ausnahmen abgesehen, nur einen einzigen Helden, den Tagträumer selbst«.

Auch der Tagtraum vervollständigt das Ich; auch er schafft jenes runde Bild, das seine Funktion gerade daraus bezieht, daß ihm (noch?) keine Realität entspricht. Tagträume aber, und das macht ihren schmerzlichen Abstand zur Realität aus, sind Privatsache; formlos wie sie sind, »von Einem für Einen geschaffen« (Sachs), sind sie nicht kommunizierbar. In den Interviews, die sicher eine bereits gereinigte Fassung der Tagträume präsentieren, taucht immer wieder die Sorge auf, sich mit dem Gesagten lächerlich zu machen. Die Suche also gilt einer Möglichkeit, den schmerzlichen Abstand zur Realität zu verringern, ohne die Tagträume einer direkten Realitätsprüfung auszusetzen.

Die psychoanalytische Kunsttheorie, soweit überhaupt entwickelt, rekonstruiert einen solchen Weg; sie geht von der These aus, daß die ›asozialen‹ narzißtischen Impulse unter dem Druck der Realität vom Ich selbst abgedrängt werden und dort ›geläutert‹ wieder auftauchen, wo sie kommunizierbar, sozial akzeptiert sind: »Der Narzißismus, der für die eigene Person unverwertbar geworden ist, ist von ihr auf das Werk verschoben worden . . . Der Wunsch, schön und mächtig zu sein, wurde umgewandelt in den Wunsch, dem Werk Schönheit und Macht über die Gemüter der Menschen zu verleihen.« (Sachs 1924 S. 32)

Den Umweg über das Werk aber, die Perspektive, Maler, Autor oder Filmemacher zu werden, hatten die Interviewten ausdrücklich ausgeschlossen. Vielleicht ist die Figur des Popstars gerade deshalb so attraktiv und ›nah‹, weil sie beide Möglichkeiten, die sekundär-narzißtische Lust am Werk, in diesem Fall dem Image, und die primärnarzißtische an der eigenen Person, ohne Probleme wie es scheint, in sich vereinigt. Beide Aspekte, der Bildcharakter, die Produzierbarkeit des Image auf der einen, und die unmittelbare Präsenz der Person auf der anderen Seite, werden in den Interviews fast gleichrangig hervorgehoben. Geleugnet aber wird damit der Widerspruch in dieser Konstruktion; auf den Einwand: »Du hast gesagt ›um deiner selbst willen geliebt‹, aber ein Bild bist ja nicht du selbst« Kommt zur völligen Verblüffung des Interviewers die Frage: »Sondern?«.

Die Notwendigkeit, die Tatsache auszublenden,

daß das ›Gemachte‹ am Star von dessen Person wegweist, daß auch hier die Unmittelbarkeit Schein und die Vermittlung harte Arbeit ist, macht die Konstruktion labil. Folgerichtig werden alle Situationen, die eine Prüfung auf die Identität von Image und Persönlichkeit zuließen, ausgeschlossen; privat: »Lerne ich nun diese Frau kennen, hege ich die Befürchtung, daß ich das (Bild) nicht mehr unter Kontrolle halten kann«, wie als Star: »Ich würde z. B. nie in eine Talkshow gehen.«

Nur unter extrem kontrollierten Bedingungen, so scheint es, ist das ›runde Bild‹ herstellbar und aufrechtzuerhalten. Wo die Realität aber solche Bedingungen bereitstellt, etwa in der visuell orientierten Öffentlichkeit des Nachtlebens oder auf der open-air-Bühne der Einkaufspassagen, kann der Tagtraum in soziale Realität umschlagen.

Überdeutlich dürfte geworden sein, daß das Verhältnis subkultureller Jugendlicher zu Popstars kein Verhältnis einfacher Identifikation ist. Filmstars etwa handelten stellvertretend; souveräne schöne Männer bewegten sich an schönen Orten und eroberten schöne Frauen. Die Dunkelheit des Kinos erlaubte es, sich in die Akteure hineinzuträumen, ihren Blick zu übertreiben und so an ihren Genüssen teilzuhaben. Nahezu unvermittelt standen diese halluzinierte Teilhabe und der bescheidene Alltag der Rezipienten nebeneinander.

Popstars, diejenigen jedenfalls, die hier beschrieben sind, erscheinen demgegenüber nur als Extreme; Extreme einer verbreiteten Alltagspraxis der Selbstinszenierung und Selbststilisierung, die beide Sphären, den Alltag der Rezipienten und die Welt der Stars vermittelt.

Wen aber trifft die Wahl? Worauf beruht die Anerkennung des Stars? Ist diese Anerkennung überhaupt konstitutiv? Erste Voraussetzung, das wurde gesagt, ist das ›Gelingen‹ des Image-Entwurfs. Obwohl dieser vollständig synthetisch ist, mißt sein Gelingen sich an fast konventionellen Kriterien: ein gelungenes Image etwa ist ›schön‹, oder ›authentisch‹; es verblüfft, weil es neu ist, auf irgendeine Weise aber leuchtet es ein.

Und dennoch läßt sich ein (neuer?) Typ von Star beobachten, der keines der genannten Kriterien erfüllt; ein Typus also, der weder auf Identifikation zielt, noch einen wie auch immer gelungenen Entwurf repräsentiert. Gemeint sind offensichtlich defizitäre Figuren, häßlich-uninteressante, oder auch solche Stars, deren Gesicht man sich, auch bei bestem Willen, nicht merken kann. In diesen Fällen bleibt der Beobachter ratlos; die Position scheint ganz offensichtlich fehlbesetzt.

Vielleicht aber liegt gerade hier ein Schlüssel zum Verständnis: Gerade wenn nämlich die Position fehlbesetzt ist, gerade wenn eine Ablösung nahe liegt, muß diese Konstellation all diejenigen ansprechen, die sich als Star ›bisher nur für mich‹ verstehen. Vielleicht also setzt dieser Typ von Star bereits voraus, daß weite Kreise der Fangemeinde sich weder identifizieren noch Images beurteilen wollen, sondern sich in eine Position direkter Konkurrenz hineinphantasieren.

Das aber hieße, daß die Identifikation ausschließlich noch der Position gilt; ihr Inhaber, der Star, wäre nur ein Platzhalter, eine Chiffre für den Mechanismus selbst. Und ›Mechanismus‹ wäre jener lustvolle Blick, der die Mitte dort annehmen darf, wo die eigene Position ist. Narzißtisch und dennoch sozial akzeptiert.

Luchterhand



SCHOCK UND SCHÖPFUNG

Jugendästhetik im 20. Jahrhundert

Luchterhand

**Herausgeber:
Deutscher Werkbund e.V.
und Württembergischer Kunstverein
Stuttgart**

SCHOCK UND SCHÖPFUNG

Jugendästhetik im 20. Jahrhundert

Herausgegeben von Willi Bucher und Klaus Pohl
im Auftrag des Deutschen Werkbundes e. V. und
des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart
Das Buch erscheint zur Ausstellung
*Schock und Schöpfung – Jugendästhetik
im 20. Jahrhundert*
Idee und Konzeption: Willi Bucher und Klaus Pohl

Textredaktion: Michael Andritzky
Bildredaktion: Willi Bucher und Klaus Pohl
Grafische Konzeption, Titellentwurf und Layout:
Christiane Bohm und Gisela Grosse
Reinzeichnung: Paul Claessen
Titelfoto: Klaus Pohl (nach einer Idee von Che Seibert)
Lektorat: Klaus Binder
Herstellung: Ralf-Ingo Steimer
Satz und Druck: Druck- und Verlags-Gesellschaft
mbH, Darmstadt
Bindearbeiten: G. Lachenmaier, Reutlingen
Lithographien: Manfred Dettloff GmbH, Pfungstadt
Titelsatz: SZ-Satzherstellung GmbH, Darmstadt
© 1986 by Hermann Luchterhand Verlag
GmbH & Co. KG, Darmstadt und Neuwied
ISBN 3-472-88024-4

Veranstalter der Ausstellung: Deutscher Werkbund
e. V., Württembergischer Kunstverein Stuttgart,
Deutscher Werkbund Baden-Württemberg e. V.
Ausstellungsorte: Stuttgart, Berlin, Hamburg,
München, Oberhausen
Konzeption und Realisation der Ausstellung:
Willi Bucher, Frieder Grindler, Karl-Heinz Hornung,
Klaus Pohl, Renate Schneider
Weitere Mitarbeiter: Gerd Bethge, Thomas Mayer

Wir danken
für die Förderung des Projekts:
dem Bundesministerium des Innern,
dem Ministerium für Wissenschaft und Kunst
Baden-Württemberg, der Stadt Stuttgart
und der IKEA-Stiftung
für Unterstützung des Projekts:
der Bundeszentrale für politische Bildung,
der Mercedes-Benz AG, Stuttgart
und Agfa-Gevaert, Leverkusen
für wissenschaftliche Beratung:
Prof. Dr. Dieter Baacke, Universität Bielefeld,
Prof. Dr. Helmut Hartwig, Freie Universität Berlin,
Dr. Winfried Mogge,
Archiv der deutschen Jugendbewegung
Burg Ludwigstein, Dr. Detlef Peukert,
Universität Essen
für Rat und Tat:
Jochen Rahe, Prof. Helmut Striffler, Anna Teut,
Hartmut Winkler
des weiteren allen, die am Zustandekommen von
Ausstellung und Katalog beteiligt waren:
Michael Berger, Renate Blank, Heinz Brandt,
Herrn Busch (Firma Levis), Kiddy Citny,
Herrn Eichhorn (Firma Bogeys Versand),
Peter Feinauer, Jürgen Häuser, Paul Müller,
Ulrike Prokop, Helmut Salzinger und vielen anderen,
auch jenen Ratgebern und Helfern,
die nach Drucklegung des Buches noch an der
Realisierung der Ausstellung beteiligt waren.

INHALT

| | | | |
|---|----|--|-----|
| Vorworte | 4 | Wilfried Breyvogel Stadt und Jugendprotest Zur verborgenen Beziehung von Stadterfahrung und Subjektivität..... | 92 |
| Zum Buch zur Ausstellung | 9 | Narciss Göbbel Fußballfans Wilde Gesellen mit gebremstem Schaum..... | 99 |
| 80er | | Cordt Schnibben Als die Streetgangs ihren Frieden schlossen Szenen aus dem Alltag konkurrierender Jugendcliquen..... | 104 |
| | | Rudolf Schenda Jugend als Schutzraum Vom Schund- und Schmutz- Gesetz zur Videodiskussion..... | 106 |
| | | Detlef Lecke Jugendliche Selbst- inszenierungen in der Provinz | 109 |
| | | Im Dorf geht die Post ab – woanders geht der Punk ab | 113 |
| Karl Markus Michel Ikarus Über das Verhältnis von Jugend- kultur und Offizialkultur..... | 12 | Klaus Baumers, Jürgen Damsch Selfcontrol Frisureporträts..... | 116 |
| Thomas Ziehe Jugendlichkeit und Körperbilder | 16 | Michael Naumann/Boris Penth Stiltransit Gedanken zur Ästhetik des Punk..... | 119 |
| Jürgen Reulecke Jugend – Entdeckung oder Erfindung Zum Jugendbegriff vom Ende des 19. Jahrhunderts bis heute..... | 21 | Vom Punk zum Neonazi zu Bhagwan | 128 |
| Willi Bucher/Klaus Pohl „Lieber lebendig als normal“ | 26 | Für 'ne Frau ist Punk das Optimale | 129 |
| Che Seibert Tag und Nacht Porträts..... | 34 | Monika Reimitz Punk-Räume | 130 |
| Otto Riewoldt Jugendkultur und Boheme | 38 | Christian Borngräber Abrißästhetik und/oder guter Wille könnte Häufchen versetzen | 135 |
| Rolf Schwendter Jugendliche Subkulturen und künstlerische Avantgarde | 43 | Almuth Bruder-Bezzel Die Zurichtung der Frau geht über den Körper Frauenästhetik und Subkultur..... | 139 |
| Tilman Osterwold Zum Verhältnis künstlerische Produktion und Subkultur | 48 | Christiane Bohm Mädchen Porträts..... | 143 |
| Berlin 1978 – Art Attacks | 58 | Wolfgang Thiel/ Hans-Jürgen Wirth Über Geschmack läßt sich streiten Die Bedeutung ästhetischer Ausdrucksmittel für Jugendliche..... | 148 |
| Helmut Hartwig Jugendästhetik zwischen Kulturen | 62 | | |
| Kiddy Citny/Helmut Hartwig Sprung aus den Wolken | 69 | | |
| Heike Klippel/Hartmut Winkler Der Star – das Muster | 75 | | |
| Dieter Baacke Rock & Pop Intensität als Stil..... | 80 | | |
| Ulrike Rimmele Jugendliche Porträts..... | 86 | | |



Dirk Scheuring
**Warum John Travolta
 recht hatte**
 Überleben . . . Verzeihung!
 . . . über Leben und Sterben
 der Jugendmode _____ 153

Joseph von Westphalen
**Warum ich trotzdem
 Turnschuhe trage** _____ 162

Margret Tränkle
„Weg von Mutters Rockzipfel“
 Jugendliche auf der Suche nach
 dem unabhängigen Wohnen _____ 163

Lucius Burckhardt
Mode und Jugendmoden _____ 168

Carlo Sommer/Thomas Wind
**Mehr oder minder einflußreich
 oder wie das Allerletzte zum
 letzten Schrei wird** _____ 170

Wolfgang Fritz Haug
**Das Tauziehen zwischen
 jugendlichen Protestkulturen,
 Warenästhetik und Ideologie** _____ 173

**Weltanschauung mit Nieten
 und doppelten Nähten** _____ 181

70er

Cora Stephan
Legalize history
 Mit Ironie, ohne Unschuld _____ 184

Winfried Hammann
Die Alternativkultur _____ 189

Brigitte Wormbs
Stadtflucht und Natursehnsucht _____ 198

Margret Tränkle
Von Kommune und WG _____ 201

Kommune 68 _____ 209

Michael Lange
Weiter wohnen wie gewohnt?
 68er Wohnen heute _____ 211

60er

Wolfgang Kraushaar
Time is on my Side
 Die Beat-Ära _____ 214

Tom Schroeder/Manfred Miller
Haare auf die Szenen
 Zur Gegenkultur der
 HIPPIEYIPPIEYEAHMAKE-

LOVENOTWARANDFUCK&LUCK-
 Generation _____ 224

Barbara Brick
**Weiberrat und ästhetische
 Provokation** _____ 233

Joachim Krausse
**Werte aus
 dem Berliner Zimmer** _____ 238

Michael Andritzky
Nichts wie weg!
 Jugend und Reisen _____ 249

50er

Thomas Ziehe
**Die alltägliche Verteidigung
 der Korrektheit** _____ 254

Lothar Baier
Bildung im Wildwuchs
 Gymnasialerziehung und
 jugendbewegtes Gegenmilieu _____ 259

Heinz-Hermann Krüger
Viel Lärm ums Nichts
 Jugendliche ‚Existentialisten‘
 in den 50er Jahren _____ 263

Heinz-Hermann Krüger
**„Es war wie ein Rausch,
 wenn alle Gas gaben“**
 Die ‚Halbstarken‘ der 50er Jahre _____ 269

Revival _____ 275

Rolf Lindner
Teenager
 Ein amerikanischer Traum _____ 278

Katrin Pallowski
Wohnen im halben Zimmer
 Jugendzimmer in den 50er Jahren _____ 284



30/40er

Nori Möding/Alexander von Plato
Siegnadeln
 Jugendkarrieren in BDM und HJ _____ 292

Karsten Witte
Der Apfel und der Stamm
 Jugend und Propagandafilm
 am Beispiel ‚Hitlerjunge Quex‘ _____ 302

Arno Klönne
**Jugendliche Subkulturen
 im Dritten Reich** _____ 308



Paulus Buscher
**Bündische Jugend in Illegalität
und Widerstand** 314

Horst H. Lange
Jazz: eine Oase der Sehnsucht 320

Thorsten Müller
**Furcht vor der SS im
Alsterpavillon** 324

**Swing, das war eine aparte
Opposition der Lebensart** 325

Rolf Schörken
**Jugendästhetik bei den
Luftwaffenhelfern** 326

20er

Carmen Klement
Freizeit ist Not
Eine Ausstellung
und Zeugnisse über
„Das junge Deutschland“ 1927 332



Detlev Lehnert
**Mietskasernen-Realität
und Gartenstadt-Träume**
Zur Wohnsituation Jugendlicher
in Großstädten der 20er Jahre 338

Detlev J. K. Peukert
Jugend als Beruf
Der verbeamtete Wandervogel 342

Eve Rosenhaft
Die Wilden Cliques 345

Wild und frei
Wilde Cliques im Berlin der
Weimarer Zeit 350

Der Versöhnler
Erinnerungen von Heinz Brandt
an seine Zeit in der
kommunistischen Jugend 354

Michael H. Kater
**Generationskonflikt als
Entwicklungsfaktor
in der NS-Bewegung vor 1933** 359

Winfried Mogge
**„Wir sind dazu verdammt,
zu spät gekommen zu sein . . .“**
Eberhard Koebel und
die deutsche Jungenschaft 361

Romantik und Militanz
Paul Müller:
Meine Jugend als Sozialist 367

Hanne Bergius
**„Dada bewegt sich in
der Welt!“** 373

Helmut Kreuzer
**Die äußere Erscheinung
und die Wohnung des
Bohemiens** 379

Hans Dieter Schäfer
Bekenntnisse zur Neuen Welt
USA-Kult vor dem 2. Weltkrieg 383

nach 1900



Detlev J. K. Peukert
**Clemens Schultzens
„Naturgeschichte des
Halbstarcken“** 391

Winfried Mogge
„Ringende Jugend“
Leben und Tod
des Wandervogels Helmut Noack 394

Ulrich Linse
Freiluftkultur der Wandervogel 398

Thomas Reuter
**„Wir sind nackt
und nennen uns Du“**
Von Lichtfreunden und
Sonnenmenschen 407

Marion de Ras
**„Wenn der Körper restlos
rhythmisch ist und
hemmungslos innerviert . . .“**
Mädchenästhetik
im Wandervogel 412

Anne Feuchter
**„Und singen wir ein frisches
Lied und tanzen einen Reigen“**
Volkslied und
Volkstanz in der Wandervogelzeit 417

Winfried Mogge
**„Lebenserneuerung
durch den Geist der Jugend“**
Die Kunst der bürgerlichen
Jugendbewegung 420

Anne Feuchter
**Domus rustica
contra domus aethetica**
Wohnformen der Jugendbewegung 425

Autorinnen und Autoren 431

Literaturhinweise 433