

Barbara Eppensteiner

DIRTY DANCING – Brücke zur weiblichen Adoleszenz

Brücken verbinden zwei Ufer. Sie führen zusammen, was – oft nur auf Sichtweite – getrennt ist. Sie ermöglichen Begegnungen, die ohne sie nicht stattfinden könnten. Mediale Vorlieben haben oft eine geradezu entgegengesetzte Funktion. Zwar stiften gemeinsame Lieblingslieder, Kultfilme oder Stars Gruppenidentitäten für verschiedenste **peer groups**, sie dienen aber auch der Ab- und Ausgrenzung. Jugendliche etwa lieben es, Erwachsene durch die Erwähnung dessen, was sie sehen, hören und lesen, zu überraschen und zu schockieren. Sie benutzen die zahlreichen symbolischen Möglichkeiten der medialen Welten dazu, sowohl kulturelle Übereinkünfte als auch persönliche Beziehungen auf die Probe und in Frage zu stellen. Obwohl sie sich dabei oft ziemlich rüde gebärden, erwarten sie von der anderen Seite Respekt für ihr Tun. Werden ihre Präferenzen nicht ernst genug genommen, abgelehnt oder gar verächtlich gemacht, fühlen sie sich persönlich beleidigt und beenden die Kommunikation. Eine Aufgabe von Medienpädagogik ist es, die hier zahlreich auftretenden Mißverständnisse und Vorurteile zu erkennen, Klüfte und Schluchten zu überbrücken und Voraussetzungen für Begegnungen und Austausch zu schaffen.

Eine Brücke spielt auch in *DIRTY DANCING*, einem Film, der vom Erwachsenwerden einer Jugendlichen erzählt, eine wichtige Rolle. Sie weist einem Mädchen den Weg zur Frau und uns ZuseherInnen, wenn wir uns darum bemühen, die verschiedenen Bedeutungsebenen freizulegen, einen Weg zum tieferen Verständnis der Rezeptionsgewohnheiten junger Mädchen.

Pädagogik und Trivialkultur – kein Liebesverhältnis

Der Keim zur Untersuchung wurde schon damals, beim Verlassen des Kinos, gelegt. Ich kam an einem schönen Sommerabend mit einer Freundin aus dem Film *DIRTY DANCING*. Zum Besuch bewogen hatte uns vor allem der Titel, der uns pubertärschlüpfrig schien und uns – zwei intellektuell orientierten Frauen um die dreißig – klammheimliches Vergnügen versprach. Das Kino war voll gewesen. Das Pubikum bestand hauptsächlich aus jungen Mädchen, zu zweit und in Gruppen, kaum Burschen; einige Frauen zwischen zwanzig und vierzig waren da, praktisch keine Männer. Die Stimmung im Saal war gut, gespannte Erwartung und ein Gefühl intensiven Mitlebens machten sich breit. Das Geschehen zog auch mich in seinen Bann. Nach und nach gab ich meine Distanz auf und identifizierte mich schließlich so sehr mit der Hauptfigur, daß der Film für mich funktionierte. Was ganz gegen meine Erwartungen war, hatte ich doch eher an ein ironisch-reserviertes Vergnügen gedacht; *campy* eben!

Beim Verlassen des Kinos blickte ich leicht erstaunt auf meine eigenen Reaktionen und Gefühle zurück. Denn obwohl ich in meiner medienpädagogischen Arbeit mit LehrerInnen und ErzieherInnen der Verächtlichmachung von Trivialkultur entgegenrete, bin auch ich nicht immer vor bildungsbürgerlichen Vorurteilen gefeit. Ich hatte einen „schlechten“ Film erwartet und ihn distanziert rezipieren wollen. Nun aber mußte ich mir eingestehen, daß mir *DIRTY DANCING* auf seine Art gefallen hatte. Verschiedene Er-

lebnisse in den Monaten danach, etwa der Jubel, der jeweils losbrach, wenn ich den Filmtitel im Beisein junger Mädchen erwähnte, oder das gequälte Stöhnen der Erwachsenen, die den Film gar nicht gesehen hatten, brachten mich auf die Idee, mich intensiver sowohl mit der Begeisterung als auch mit der Ablehnung zu beschäftigen. Mit so oberflächlichen Erklärungen wie der, die ich im Internationalen Filmlexikon fand, wollte ich mich nämlich nicht zufriedengeben.

„Der Überraschungserfolg der Kinosaison 1987/88 entpuppt sich als inhaltlich und formal gleichermaßen biederer Unterhaltungsfilm, der leichte Anrührigkeit mit sentimentaler Moral zu kombinieren versucht, in der Präsentation von Tanzszenen und Liebesromanze mit Happy-End aber ganz offensichtlich einen zeitgeistigen Nerv getroffen hat.“²

In der Diskrepanz zwischen den Interessen und Neigungen Jugendlicher und denen von Erwachsenen liegt eine zentrale Schwierigkeit medienpädagogischer Praxis. Scheitert doch der logische Beginn sinnvoller Medienpädagogik, der kommunikative Austausch über alltägliche Rezeptionserfahrungen, allzuoft nicht nur am unterschiedlichen Geschmack, sondern an der schlichten Unmöglichkeit, die jeweils anderen Vorlieben nachvollziehen zu können. Eine Analyse von *DIRTY DANCING* schien eine gute Gelegenheit, den speziellen medialen Neigungen Jugendlicher nachzuspüren, einen Brückenschlag zwischen den Generationen zu versuchen. Die Entscheidung für die schmutzigen Tänze fiel mir aus zwei Gründen leicht: Erstens hatte mir der Film selbst ganz gut gefallen, und zweitens ist

er ein Mädchenfilm. Üblicherweise nämlich geht die Erforschung jugendlichen Medienkonsums Hand in Hand mit der Problematisierung männlicher Vorlieben. Burschen und junge Männer werden mit der Rezeption von Gewalt und Horrorfilmen in Verbindung gebracht, und diese wird als gesellschaftlich unerwünscht thematisiert. Mediale Vorlieben von Mädchen hingegen finden kaum Beachtung: Was ihnen gefällt, wird bestenfalls belächelt und als Kitsch abgetan, kaum jemals aber ernsthaft untersucht.

Der vorliegende Text ist das Ergebnis eines Prozesses, in dem ich meinen – vorerst nur sehr vagen – Ahnungen nachspürte, in der Literatur nach methodischen Hinweisen suchte und mir den Film – vom dem ich mir eine Videokopie besorgt hatte – wieder und wieder ansah.

Film entsteht im Kopf

Da sich meine Untersuchung darauf beschränkt, den Filmtext zu analysieren, und ich keine medienpsychologische Studie vorlege, die Gefühle und Gefallen von ZuseherInnen mißt, bin ich für die Fundierung und Verallgemeinerung meiner Thesen auf Theorien und Konzepte zum Filmsehen angewiesen. Dabei gehe ich erstens mit KRACAUER (1979) davon aus, daß Filme aufgrund ihrer gemeinschaftlichen Produktion und Konsumption **kollektive** Gefühle unvermittelter widerspiegeln als andere Kunstgattungen³. Diese These erlaubt es mir, zumal ich mich im Kino tatsächlich als Teil einer Seh- und Hörgemeinschaft erlebte, mein eigenes Empfinden zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen. Zweitens nutze ich die psychoanalytische Annahme, daß Film – ähnlich wie der Traum – latente, also unbewußte Wünsche und Ängste in einen manifesten Bedeutungszusammenhang transformiert.

„Der Film kann eine Handlung nur dadurch ausdrücken, daß er psychologische Zusammenhänge

sichtbar macht, also innere Vorgänge durch äußerlich wahrnehmbare ersetzt, und sie möglichst als Bewegung gestaltet.“⁴

Die Suche nach dem Ursprung für die Faszination eines konkreten Films führt also unter die Oberfläche der sichtbaren Bilder, dorthin, wo in symbolischer Form das transportiert wird, was bewußte und unbewußte Wünsche, Ängste und Sehnsüchte anspricht. Um diesen auf die Spur zu kommen, bieten sich psychoanalytisch inspirierte Methoden an. Film-(theorie) und Psychoanalyse, die nicht zufällig annähernd gleich alt sind, haben sich in ihrer 100jährigen Geschichte immer wieder gegenseitig befruchtet und angeregt. Wobei das Verhältnis durchaus auch Mißverständnisse und Skurrilitäten hervorbrachte: Seltsames entstand gelegentlich dort, wo die Untersuchungen inhaltistisch wurden und dem jeweiligen Werk Konzepte überstülpten, die seine spezifischen ästhetischen, formalen und inhaltlichen Eigenheiten außer acht ließen. Oder dort, wo Filme, unter Mißachtung ihres textuellen Charakters, wie Analysanden auf die Couch gezwungen wurden. Das Kino aber ist keine erzählende Person, sondern ein Ort der **gesellschaftlichen Produktion** von Bedeutung, in dem sich Individuelles mit Gesellschaftlichem und Kulturelles mit Sozialem vermählt.

Und genau das ist es, was mich an DIRTY DANCING interessiert: herauszufinden, wo die Nahtstellen sind, an denen sich subjektive und objektive Bedürfnisse treffen, an denen die Erzählung des Einzelschicksals kollektive Emotionen und Phantasien angesprochen, die – Mythen vergleichbar – ihren Teil zum psychischen (Über)Leben von Gesellschaften beitragen.

Welcher Mythos könnte es nun sein, von dem DIRTY DANCING erzählt? Wo unter der Oberfläche gefälliger bunter Bilder dieses angeblich biedereren Unterhaltungsfilms verbergen sich die „... in symbolischer Verhüllung aufbe-

wahrten gesellschaftlichen Erfahrungen“⁵? Die Literaturwissenschaft meint, daß Mythen „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns“⁶ seien, die in immer neuen Kleidern aufträten, und weist damit einen Weg zur Erkenntnis. Den Kern der Erzählung, das Gerüst der Narration von DIRTY DANCING bilden die verschiedenen Schwierigkeiten, denen ein Mädchen auf dem Weg zur Frau begegnet. Die weibliche Adoleszenz als primäres Thema sowohl des Films als auch seiner – doch relativ homogenen – Fangemeinde wurde so zum Wegweiser meiner Untersuchung.

Adoleszenz

„Was den Stellenwert der Jugendjahre im Leben des Menschen anbetrifft, so reicht das Spektrum der Meinungen von der These, bei der Adoleszenz handle es sich um eine möglicherweise entbehrliche soziale Erfindung, bis hin zu der Überzeugung, sie stelle eine ‚zweite Geburt‘ dar, in deren Verlauf die höchsten moralischen Strebungen voll zur Entfaltung kommen.“⁷

Louise KAPLAN, neben Peter BLOS wichtigste Autorin bei meinem Studium psychoanalytischer Theorie zur Adoleszenz, anerkennt die eigenständige und unverwechselbare Bedeutung dieses Lebensabschnitts und betont die großen kulturbildenden und moralischen Möglichkeiten, die ihm innewohnen. Sie zeichnet das Bild eines mit Ereignissen und Entwicklungsmöglichkeiten prall gefüllten Erfahrungsraumes, dessen zentrales Thema der sexuelle **und** sittlich-moralische Eintritt in die Erwachsenenwelt ist. KAPLAN weist darauf hin, daß es in vielen Gesellschaften strukturell ähnliche Initiationsriten gibt, die alle darauf abzielen, die Adoleszenten anzuerkennen und in die Privilegien und Verantwortungen einzuführen, die zum Erwachsenenstatus einer Kultur oder eines Systems gehören. Die Anthropologie zählt eine ganze Reihe von

Möglichkeiten auf, von denen diese **rites de passage** gekennzeichnet sein können: Wohnplatz-Veränderungen, Eintritt in die Jugendgesellschaften, Tests der persönlichen Befähigung und Ausdauer, Erwerb eines Schutzgeistes, Trennung von der Familiengruppe, das Verschwinden aus dem Haus in den Wald oder in die Wüste, Einführung in das Sexualleben, Freiheit von Kindheitsbeschränkungen, der Gebrauch von Schmuck, spezielle Mutproben und Verstümmelungen. All das dient dazu, den erweiterten Status der Adoleszenten anzuzeigen und sie mit Hilfe symbolgeladener Riten durch die Übergangsphase und in die Erwachsenengesellschaft zu geleiten.⁸

Eine Gesellschaft, die keine derartigen Riten kennt, verabsäumt es, die Dynamik der Adoleszenzkrise durch Kanalisierung der Ängste aufzufangen. Sie läßt die Jugendlichen in dem Gefühlschaos des Zustandes, der aus der Ablösung von der vertrauten Sicherheit der Kindheit und der noch nicht erfolgten Integration in die Erwachsenenwelt erwächst, allein und liefert sie den entstehenden Ängsten ungeschützt aus. Die wenigen institutionalisierten Riten der modernen westlich-kapitalistischen Gesellschaften – Firmung, Konfirmation, Musterung oder Jungbürgerfeiern – sind längst zu abgestandenen Ritualen verkommen, deren Symbolgehalt verlorengegangen ist.

Um festzustellen, daß **DIRTY DANCING** die Geschichte der Frau-Werdung eines Mädchens erzählt, bedarf es keiner Analyse. Genauer schauen muß allerdings, wer im Film jene Botschaften finden will, die von der symbolischen Bewältigung der Adoleszenzkrise erzählen, die zeigen, wie das Mädchen mit seinen Ängsten umgeht, in welchen Ritualen diese aufgehoben werden.

Erste Näherung

Die Grundlagen für die Analyse erarbeitete ich mit Hilfe einer strukturalistischen Annäherung,

bei der ich zuerst das zentrale Gerüst des Films, seinen Aufbau, seine Komposition, seine spezifische Ordnung als Einzelwerk feststellte: Dazu fertigte ich ein Sequenzprotokoll an, das es mir ermöglichte, den syntagmatischen Aufbau des Films im großen und ganzen präsent zu halten. Anschließend wandte ich mich der Charakterisierung der Figuren und ihrer Entwicklung zu, konfrontierte sie mit den Erkenntnissen der Adoleszenzforschung und kam zu dem Ergebnis, daß es vor allem die verschiedenen Orte sind, die sich als zentral für die Deutung der Geschichte als Initiationsritus erweisen.

Um meine Interpretation auch jenen, die den Film nicht kennen, zugänglich zu machen, scheint mir ein Überblick über die Geschichte notwendig.

Der Film spielt im Sommer 1963. Die Familie Houseman, Vater, Mutter und die Töchter Baby und Lisa, fahren in „Kellermans Mountain House“, einer Art Club Mediterrané in den Bergen der USA. Am ersten Abend wird Baby Zeugin eines Gesprächs, das der Hotelbesitzer Max Kellerman mit seinen Angestellten führt. Die Kellner, allesamt Studenten, weist er an, sich um die „Damen“, insbesondere um die „häßlichen Töchter“ zu kümmern. Den TänzerInnen, die vom attraktiven Johnny angeführt werden, untersagt er jeglichen privaten Kontakt mit Gästen. Nach dem Abendessen wird Baby von Kellermans Neffen Neil dazu vergattert, bei Spielen zu helfen. Sie wird auf die Bühne geholt, in der Mitte durchgesägt und zum Gaudium des Publikums mit einer fetten Henne beschenkt. Auf der Flucht vor weiteren derben Erwachsenenspäßen entdeckt sie den Weg zu den Quartieren der Hotelangestellten. Sie übertritt das Verbot „No Guests“ und gelangt über eine schmale Brücke in die Welt der „Dirty Dancers“, die sich verückt im Rhythmus des Liedes „Do You Love Me?“ winden. Der Anblick sich umschlingender Leiber entsetzt und fasziniert Baby, die natürlich von Johnny zum Tanz gebeten wird. Am nächsten Abend erfährt sie, daß die

Tänzerin Penny schwanger ist und daß ihr der Vater des Kindes, der Kellner Robby, das Geld für die (illegale) Abtreibung verweigert. Daraufhin leiht Baby es bei ihrem Vater und bringt es Penny, die ein weiteres Problem zu lösen hat. Johnny und sie sollten nämlich an genau jenem Tag, an dem die Abtreibung stattfinden müßte, einen Auftritt im Sheldrick, einem nahen Hotel, absolvieren. Johnnys Cousin Billy schlägt vor, daß Baby an Pennys statt auftreten solle. Diese willigt ein und übt, anfangs noch verbissen, später jedoch immer faszinierter und erlernt den Tanz, obwohl die Wahrscheinlichkeit, daß sie es tatsächlich schaffen würde, zu Anfang ausgesprochen gering schien. Nach dem Auftritt erfährt sie, daß Pennys Abtreibung schiefgegangen ist, und holt ihren bereits schlafenden Vater, der die junge Frau ärztlich versorgt, seiner Tochter jedoch eine Standpauke hält und ihr den Umgang mit *diesen Leuten* verbietet. Baby ignoriert ihres Vaters Anweisungen und besucht Johnny noch in dieser Nacht in seinem Zimmer. Am nächsten Morgen verkündet Vater Houseman, daß die Familie sofort abreisen werde, doch Lisa, die nicht auf ihren Auftritt bei der Abschlußveranstaltung verzichten will, gelingt es, ihn umzustimmen. Johnny und Baby führen ihre Beziehung, die von niemandem gutgeheißen wird, heimlich weiter.

Bei den Proben für das Abschiedsfest lehnt Johnny es ab, sich von Vivian Pressman, einer Frau, deren reicher Ehemann nur ans Karten spielen denkt, für eine Liebesnacht bezahlen zu lassen (wogegen er früher nichts hatte), worauf diese wütend auf Rache sinnt. Als die Briefftasche ihres Mannes verschwindet, bezichtigt sie Johnny des Diebstahls. Kellerman kündigt ihm. Um ihn zu retten, gesteht Baby, daß der Tänzer die Nacht mit ihr verbracht hat, womit sie dem Hotelbesitzer einen alternativen Kündigungsgrund liefert. Die Veröffentlichung ihrer Romanze und damit auch ihres Ungehorsams verärgert ihren Vater so sehr, daß er jede Kommunikation mit der Tochter abbricht.

Der Abschied der Liebenden ist kurz und schmerzlich. Die beiden haben erkannt, daß ihre Beziehung ohne Zukunft ist, versprechen einander je-

doch, diesen Sommer niemals zu vergessen.

Während der Abschlusfeier kehrt Johnny überraschend zurück. Er nimmt Baby bei der Hand, betritt mit ihr die Bühne, ergreift das Mikrofon und erklärt, daß er immer den letzten Tanz der Saison tanze und daß er sich das auch in diesem Jahr nicht verbieten lassen werde. Er stellt Baby als eine großartige Frau und Partnerin vor und beginnt mit ihr jenen Tanz zu tanzen, den sie schon im Sheldrick vorgeführt hatten. Dann springt er von der Bühne und seine Fans, die im Hintergrund des Saales gestanden waren, beginnen diesen zu erobern. Gemeinsam mit Johnny tanzen sie in Richtung Bühne und bringen mit ihrem Enthusiasmus nach und nach das Publikum, zum Schluß sogar Vater Houseman, in Bewegung. Der ganze Saal tanzt, letzte Mißverständnisse werden aufgeklärt, der Tochter Frauwerdung anerkannt: Happy Ending.

Symbolische Ordnungen, reale Regeln – Ein Baby entdeckt die Welt

Zu Beginn des Films ist die Heldin Kind. Geborgen im Schoß der Familie, ist sie naiv, aber liebenswert. Sie hat Format und keine Sorgen. Sie will die Welt verbessern, weiß aber nicht wie, wird sie doch mit dem begreifbaren, individuellen und strukturellen Unrecht erst durch Johnny und Penny konfrontiert. Johnny präsentiert sich als Verführer, als kraftstrotzender erotischer Mann, den man bei Strafandrohung davon abhalten muß, sich den weiblichen Gästen zu nähern. Penny scheint als erfahrene Frau Johnnys ebenbürtige Partnerin in jener Welt, die Baby noch fremd ist. Die potentielle Rivalin wird zur Freundin, Begleiterin und Lehrerin des Mädchens und fungiert als ihre Führerin in die Erwachsenenwelt. Denn es sind in erster Linie Pennys Schwierigkeiten, die für Baby zur Herausforderung werden: Sie beschwindelt den geliebten Vater, um zu Geld zu kommen, lernt tanzen, um Penny zu vertreten, lernt den Blick weg von den eigenen



„Sie nehmen das Kind in die Mitte.“

Wünschen hin auf die realen Probleme und das Leid anderer zu lenken. Umgekehrt ist es Pennys Partizipation am Tanzunterricht, die maßgeblich dazu beiträgt, daß Baby den Mambo erlernt: Während der Stunden, die sie zu dritt, den Tanz ühend verbringen, erlebt Baby eine triadische Geborgenheit jenseits der Ursprungsfamilie. Penny und Johnny agieren wie Vater und Mutter, sie nehmen das Kind in ihre Mitte und lehren es das, was sie beide als überlebensnotwendig erachten: Tanzen.

Nach Pennys Abtreibung, ihrer Absage an die Mutterschaft, kehrt sich das Verhältnis zwischen den beiden Frauen um. Penny ist krank und hilfsbedürftig, und Baby entdeckt ihre mütterlichen und sorgenden Qualitäten. Die Rollen in der Triade werden neu bestimmt.

Babys reale Eltern rücken mehr und mehr in den Hintergrund, aus dem die Mutter ohnehin kaum getreten war. Jake Houseman, von dem Baby zu Anfang des Films sagt, „... ich dachte, daß ich nie einem Jungen finden würde, der so toll ist wie mein Daddy“, zeigt sich anfangs noch als liebender Vater, der seiner jüngeren Tochter besonders zugetan ist. Denkt er doch, daß seine Wünsche und Hoffnungen, daß sein Humanismus in ihr weiterlebt, daß sie sein Fleisch und Blut, sein Geschöpf

ist. Als sie ihm im Laufe der Geschichte mehr und mehr entgleitet, eine immer eigenständiger entscheidende Person wird, wendet er sich enttäuscht ab. Die Grenzen seiner Liberalität beginnen dort, wo die Tochter gegen seine Gesetze, gegen die symbolische Ordnung des Vaters verstößt. Er entwickelt sich zum verständnislosen Angehörigen der Erwachsenengeneration, der stur auf seiner Sicht der Dinge beharrt.

Die Mutter des Mädchens spielt so gut wie keine Rolle. Sie gibt sich zwar eine Spur verständnisvoller als ihr Mann, ist ihm aber letztlich loyal ergeben. Die Entscheidung über Aufnahme oder Nichtaufnahme in die Gesellschaft bleibt ein Privileg der Männer. Sie sind es, die die Gesetze machen, die symbolische Ordnung nicht nur repräsentieren, sondern **sind**.

Der Tanz verlangt den Tanzen den die Einhaltung einer Ordnung ganz anderer Art ab. Er wird als ein Ritual dargestellt, das zwar bestimmte Regeln hat, deren Befolgung wesentlich zu seiner Beherrschung beiträgt, das aber vor allem körperlich und emotional begriffen werden muß, damit es erlernt werden kann. Er ist für die TänzerInnen – vor allem für Johnny und Penny – eine Fähigkeit, die ihr materielles (und wahr-

scheinlich auch emotionelles) Überleben sichert. Er ist aber auch erotisches Spiel, sublimierter Geschlechtsakt. Als Repräsentant der symbolischen Ordnung der Jugendgesellschaft verfügt er über klare Regeln, schafft er einen Rahmen, in dem Liebe, Erotik und Begehren, aber auch Aggression und Distanz geschützt ausgelebt werden können, in dem der Körper thematisiert, diszipliniert, aber auch herausgefordert und trainiert wird. Der Tanz fungiert als eine Art verdichtender Brennspeigel adoleszenter Wünsche und Ängste, seine Regeln unterscheiden sich unübersehbar von dem, was in Babys bisherigem Leben gegolten hat. Aus der Unterschiedlichkeit, ja Inkompatibilität der beiden Welten bezieht DIRTY DANCING ein wesentliches Spannungsmoment und die sich daraus ergebenden Konflikte treiben die Handlung voran. Erwachsenen- und Jugendgesellschaft sind nicht nur symbolisch unterschieden, sondern auch räumlich getrennt. Was sie verbindet, sind die Figur des pubertierenden Mädchens und eine schmale Brücke.

Durch drei Welten – Strukturen einer Initiation

Francis „Baby“ Houseman bewegt sich im Laufe des Films aus der Welt ihrer Eltern, über die Brücke,



Szenen aus *Kellerman Mountain House*

in die des schmutzigen Tanzes. An diesen drei Orten sind nicht nur verschiedene Generationen beheimatet, sie repräsentieren auch verschiedene Moral- und Wertvorstellungen. Des Mädchens Ortswechsel werden so zu einer Reise, die Strukturen der klassischen **rites de passage**, der Initiationsriten aufweist. Das Kind fühlte sich in der **Welt der Erwachsenen** zu Hause, die im Film die Welt der Hotelgäste ist. Das offizielle „Kellerman’s Mountain House“, eine gigantische Freizeitarena inmitten unberührter

An der Trennlinie zweier Welten



Natur, repräsentiert alles, was den „american dream“ ausmacht. Der Ort erinnert sowohl an Farmhäuser, an Areale von Pferdezucht und Getreidesilos, wo Rancher frühmorgens dem Horizont entgegenreiten, als auch an einen straff organisierten Bade- und Freizeitbetrieb, in dem zahlreiche Vergnügungen stattfinden. Hufeisenwerfen, Volleyball, Golf, Krocket und Tennis, das Ausprobieren von Perücken im Liz Taylor- oder im Jackie Kennedy-Stil sowie verschiedenste Tanzkurse: Hier werden alle käuflichen Vergnügungen geboten, die die Freizeitgesellschaft begehrt. Zentrum dieser Welt ist die Hotelhalle mit ihrer Bühne, auf der die Lebenseinstellung der Elterngeneration ausgestellt wird. Hier beginnt Babys Reise, als sie am ersten Abend, nach einer ausgesprochen unangenehmen Konfrontation mit den Vergnügungen, die Erwachsene amüsieren, erkennt, daß sie diese Art von Leben nicht anstrebt.

Wie sie den Bezug zum einst Vertrauten verliert, zeigt eine Kameraeinstellung, die des Mädchens **point of view**, ihre Sicht auf diese Welt aufnimmt: Wir sehen um 90° gedrehte, in blaues Licht getauchte, steif nebeneinander liegende, angestrengt lachen-

de Erwachsene. Die Menschen sind im wahrsten Sinne des Wortes ver-rückt, was für das Kind fest stand, seine Sicherheit gewährleistet, ist gefallen. Die Welt ist aus den Angeln gekippt, sie ist fremd geworden. Sie präsentiert sich kalt und blau, ist nicht länger Geborgenheit verheißendes warmes Nest. Daß wir an Babys subjektivem Erleben teilhaben, daß wir durch ihre Brille, durch ihre sich verändernde Weltsicht wahrnehmen, zeigt sich am Benehmen der älteren Schwester: Lisa revoltiert nicht, sie bewegt sich problemlos und unbefangen durch diese komische Welt. Ihre libidinöse Bindung an den Vater ist schwächer, sie agiert kühl und vernünftig, sucht ihren Liebespartner eher mit dem Kopf als mit dem Herzen. Ihr fehlender Blick in andere Gesellschaftsschichten und die Erfahrungen, die in der Jüngeren ein neues Weltbild entstehen und sie erkennen lassen, daß sie, wenn sie erwachsen werden muß, nicht so eine Erwachsene werden will.

Die Welt der Dirty Dancers ist eine völlig andere. Sie ist Baby verboten, ist sie doch Gast von Kellerman's und das Schild „No Guests“ gilt demnach auch ihr. Doch wie so oft scheint hier ein – von Erwachsenen erlassenes – Verbot einzig dazu da zu sein, lustvolles Tun zu verhindern. Das Tanzparadies der Angestellten, das sich Baby nach dem Öffnen einer einfachen, absolut unglamourösen Holztür offenbart, ist von bunten, vornehmlich roten Lichtern reizvoll erhellt. Überall wiegen sich, eng aneinandergeschmiegt, männliche und weibliche Körper in einem höchst erotischen Tanz. Wir sehen auch diese Szene zuerst einmal aus Babys Sicht. Der Gegenschuß zeigt sie uns fasziniert und neugierig, ihre Augen verschlingen diese fremde Welt, die so gegensätzlich zu all dem ist, was ihr bisher vertraut war. Hier gibt es keine Freizeitlangeweile, keine derben Erwachsenen-späße und keinen oberflächlichen small-talk. Hier sind die Gefühle tief und intensiv und die Menschen, die mehr als

nur die Tatsache verbindet, daß sie sich an ein und demselben Ort befinden, sind einander ernsthaft zugetan.

Die Brücke

Die schmale Brücke, die die beiden Welten verbindet, zwischen denen Baby sich hin- und hergerissen fühlt, ist symbolischer Ausdruck für ihren Zustand: Sie ist Niemandsland und Zwischenbereich, gehört weder der einen

Ort des ganz Anderen.

Auf der Brücke selbst, die im Laufe des Films sechsmal zu sehen ist, ist – in Momentaufnahmen – auch Babys weitere Entwicklung zu sehen. Nach dem ersten Verstoß in der 13. Minute sehen wir sie dreimal allein ihre Tanzschritte probend: während sie die Regeln der Jugendgesellschaft erlernt, befindet sie sich in eben jenem Zwischenbereich, den die Brücke symbolisiert. Ein Dazwischen, das hier nicht „angsterregendes Vaku-



„Der Ort des ganz Anderen.“

noch der anderen Welt an. Auf ihr ist Baby zwar allein, sie kann aber auch die Frau in sich entdecken. Die Brücke ist der Ort, an dem sie Verbote übertritt, Ängste überwindet und Schwierigkeiten meistert. Sie trägt dazu bei, daß sie ihren Weg findet, daß es ihr gelingt, scheinbar Unvereinbares zu verbinden.

Wenn Baby die Brücke zum ersten Mal betritt, ignoriert sie sowohl das schriftliche Verbot – das Schild „No Guests“ –, als auch den Angestellten Billy, der als personifizierte Warnung auftritt: Er weist sie darauf hin, daß sie durch das Betreten der Brücke in Schwierigkeiten kommen kann. Doch Babys Neugier ist größer, sie schlägt alle Warnungen in den Wind, überredet Billy, sie mitzunehmen, und gelangt so an den

um“⁹, sondern ein Ort ist, an dem sie für sich sein und ebenso ungestört wie unbeobachtet neue Fähigkeiten erproben kann. Sie übt, in der 32. Minute noch relativ verzweifelt und verbissen, in der 33. schon mit einer gewissen verstohlenen Lust. Sie beginnt sich ihres Körpers und seiner Erotik bewußt zu werden und wagt schließlich sogar einige frivole Bewegungen. Und in der 36. Minute legt sie auf der Brücke heimlich den ersten Lippenstift auf.

Gegen Ende des zweiten Drittels schließlich – nach ihrem Auftritt im Sheldrick, den sie im roten Kleid und stark geschminkt (als Penny verkleidet) absolvierte, ist sie noch zweimal auf der Brücke zu sehen: einmal, als sie – von der

verzweifelten Penny kommend – ihren Vater holen geht. Da bewegt sie sich bereits souverän zwischen den Welten, versucht sogar sie zusammen zu führen. Und ein zweites Mal, als sich zeigt, daß die Union nicht möglich ist und es **auf der Brücke** zum Bruch mit dem Vater kommt. Auf der Brücke, im Zwischenbereich vollzieht Baby die Lösung ihrer kindlichen Objektbindung. Sie trennt sich von ihrem Vater und macht damit einen wesentlichen Schritt in Richtung Erwachsenwerden. Nachdem sie ihn von seinem Status als primäres Objekt ihrer Liebessehnsüchte entbunden hat, kann sich ihr Begehren auf einen gleichwertigen Partner richten, sie wendet sich Johnny zu und macht ihn zu ihrem Liebhaber. Nachdem sie sexuell zur Frau wurde, braucht sie die Brücke als Zwischenbereich nicht mehr. Und tatsächlich spielt diese auch in den immerhin noch vierzig folgenden Minuten des Films keine Rolle mehr.

Die verschiedenen Orte können – folgt man Siegfried BERNFELDs Überlegungen – als materielle, äußere Manifestationen eines psychischen Geschehens gelesen werden. BERNFELD, der sich unter anderem mit den Einflüssen von sozialen Bedingungen auf den Prozeß der Adoleszenz beschäftigt hat, prägte den Begriff „sozialer Ort“. Er bezeichnet damit die jeweils eigene Prägung, die die Freudschen Mechanismen und Dualismen, je nach dem Milieu, in dem sie ablaufen, erfahren, und nennt als eine Möglichkeit, frühkindliche Objektbindungen zu lösen, den „Wechsel des sozialen Ortes“.

„Dieser Wechsel des sozialen Ortes verdient als eigene Unterart der Ziel-Ablenkung oder der Triebbefriedigung eine gewisse Beachtung. Wir kennen den Vorgang gut genug. (...) Er ist nicht gerade selten bei Jugendlichen aus bürgerlichem Milieu, die Verwahrlosungssymptome aller Art zeigen. Man findet bei ihnen glückliche, aber auch weniger ge-

glückte Versuche, den sozialen Ort zu wechseln, natürlich im Sinne verringerten Verdrängungs- oder Sublimierungsaufwandes. Die meisten aber können diesen Wechsel nicht real vornehmen. Die libidinöse oder soziale Anziehungskraft des Ursprungsmilieus bleibt zu groß.“¹⁰

Francis „Baby“ Houseman kann den Wechsel des sozialen Ortes in der Fiktion eines Spielfilms „real“ vornehmen. Sie verläßt ihr angestammtes Milieu und taucht in eine Welt ein, deren Sozialstatus weder Eltern noch Schwester als passend empfinden. Im Sinne „verringerten Verdrängungs- und Sublimierungsaufwandes“ erleichtert ihr die immer stärkere Zugehörigkeit zur peer-group den Bruch mit den Eltern – vor allem mit dem bis dahin vergötterten Liebesobjekt Vater.

Die Erwachsene wird geboren

Louise KAPLAN stellte bei der Untersuchung verschiedener Pubertätsriten fest, daß ihnen das Thema „Dramatisierung der Auseinandersetzung zwischen den Generationen“ gemeinsam ist. Die „Novizen“ und „Novizinnen“ erwerben im Laufe dieser Konflikte, die verschiedene Formen annehmen können, eine neue Identität und häufig auch einen neuen Namen. Damit das Kind „sterben“ und der/die Erwachsene geboren werden kann, müssen zwei Trennungen stattfinden, zwischen denen ein Übergangsstadium liegt. Nach der Loslösung von der Kindheit erfolgt der Eintritt in einen Zwischenbereich, der oftmals durch einen heiligen Platz symbolisiert wird, in dem die Reise von der Kindheit ins Erwachsenenleben vollzogen werden kann. Der und die Erwachsene müssen sich anschließend vom Ort der Reise trennen und in die Gesellschaft zurückkehren. Während die Adolescenten sich im Zwischenbereich befinden, sind sie vorübergehend von ihren Verankerungen im Alltagsleben abgeschnitten.

Um sich auf die Zukunft vorzubereiten, müssen sie die Vergangenheit überwinden und sich Fähigkeiten aneignen, die sie als Kinder nicht besaßen.

„Die Zeremonien des heiligen Bereichs stellen durch die Kultur geformte Werkzeuge dar, mit deren Hilfe Gefühlskräfte von der kindlichen Vergangenheit abgezogen werden, um sie emotionalen Identifizierungen und Verankerungen innerhalb der größeren sozialen Gruppe zuzuführen. Später muß es zu einer zweiten Loslösung kommen, diesmal von dem ‚unwirklichen‘ heiligen Bereich. Auf diese zweite Trennung folgt dann ein Ritual der Wiederaufnahme, durch das die Gefühle, die mit der physiologischen Seite von Sexualität und Reproduktion verbunden sind, ihrer antisozialen Eigenschaften entkleidet werden.“¹¹

Der Kern der Geschichte, die in DIRTY DANCING erzählt wird, weist weitgehende strukturelle Übereinstimmungen mit diesen Beschreibungen KAPLANs auf: Nachdem Baby den Tanzsaal des Hotels (ihre angestammte Welt) verlassen und ein Verbot übertreten hat, gelangt sie in eine völlig andere, ihr unbekannt und fremde Sphäre. Nach und nach vollzieht sie die erste Trennung und betritt den Zwischenbereich, in dem die Brücke eine spezifische Rolle spielt. Sie „verschwindet“ aus ihrem angestammten sozialen und emotionalen Milieu. Und wir als ZuschauerInnen verschwinden mit ihr. Bekommen wir doch die Eltern und alle anderen Erwachsenen im zentralen Bereich des Films (32. bis 60. Minute, bei einer Gesamtdauer von 90 Minuten) kaum mehr zu Gesicht.

Am „heiligen Ort“ – die Quartiere der TänzerInnen haben tatsächlich sakrale Züge, erscheinen abgehoben und ein bißchen unwirklich – erwirbt Baby eine neue Fähigkeit: Sie lernt tanzen. Und damit die Tänzerin geboren werden kann, unterzieht sich Baby sogar einer Art urchristlicher Taufe. Unmittelbar vor ihrem Auf-

tritt im Sheldrick, den sie als Penny absolviert, geht sie mit Johnny an einen See, um die Hebefiguren zu probieren. Dort verschwindet das ungelenke Kind unter Wasser und die Tänzerin, das neue nützliche Mitglied der Gesellschaft, taucht auf.

Trennung und Ablösung gehen aber nicht bruchlos, sondern langsam und teilweise auch schmerzlich vor sich. Bis zur 55. Minute des Films fühlt sich Baby ihrer Familie sichtlich verbunden. Tauchen Schwierigkeiten auf, denen sie sich alleine nicht gewachsen fühlt, holt sie ihren Vater. Nachdem der ihr den Umgang mit *diesen*, für sie mittlerweile so wichtigen Menschen verboten hat, läßt sich nicht mehr leugnen, „daß ihre Familie nicht mehr länger ihre Schutz und Sicherheit gewährende Zuflucht ist“¹². Diese Erfahrung, die sich als Dramatisierung der Auseinandersetzung zwischen den Generationen lesen läßt, ermöglicht es ihr, ihre libidinöse Bindung an den Vater so weit zu überdenken und neu zu bewerten, daß sie sich einem anderen männlichen Liebesobjekt zuwenden kann. Folgerichtig vollzieht sie in der nächsten Sequenz den wichtigsten Schritt ihrer „Reise“ zum Erwachsenenleben. Sie macht eine wesentliche sexuelle Erfahrung, sie schläft mit dem Mann, den sie liebt.

Daß sie damit die Geborgenheit der Kindheit endgültig hinter sich gelassen hat, wird bei dem Frühstück, das den Beginn der 13. Sequenz bildet (etwa ab der 61. Minute) und die Familie zum ersten Mal seit Beginn des Films wieder vereint zeigt, nur allzu deutlich. Ihr Vater tut so, als sei sie nicht vorhanden, sie selbst fühlt sich ausgesprochen unbehaglich. Mutter und Schwester scheinen überhaupt in einer anderen Welt zu leben.

Parallel dazu taucht ein weiteres wesentliches Thema auf: Die falsche Beschuldigung Johnnys und spätere Entlarvung des alten, scheinbar über jeden Verdacht erhabenen Ehepaars Schuhmacher als Diebe. Ich hatte weitere Epi-

sode lange für entbehrlich gehalten und konnte ihre tatsächliche Bedeutung erst mit Hilfe von KAPLANs Hinweis auf die enge Verknüpfung des sexuellen mit dem moralischen Bereich erkennen. Babys Aufgabe im letzten Drittel des Films – und dafür ist dieses Ereignis ausschlaggebend – ist der Kampf gegen Doppelmoral, soziale Ungerechtigkeit und die bornierten Vorurteile der Erwachsenen. Sie kämpft ihn tapfer und unerschrocken, denkt nicht an sich und ihren Vorteil, sondern ausschließlich an prinzipielle Gerechtigkeit und moralische Integrität. Damit hat Francis „Baby“ auch ihre zweite Aufgabe gemacht, sie hat sich nicht nur sexuell, sondern auch moralisch bewährt. Indem sie ihre erhöhte Sensibilität in den Dienst der Gemeinschaft stellt, gelingt es ihr, die „Gefühle, die mit der physiologischen Seite von Sexualität verbunden sind, ihrer antisozialen Eigenschaften“ zu entkleiden.

Bevor das Mädchen tatsächlich in die Gesellschaft aufgenommen werden kann, muß es den Zwischenbereich, den heiligen Ort, an dem die Reise stattgefunden hat, verlassen. Sie tut das mit der – von ihr letztlich aktiv herbeigeführten – Trennung von Johnny. Mit ihm verliert sie auch den Zugang zum Wohnbereich der Angestellten und kehrt ohne große Begeisterung in den Schoß der Familie zurück, die ihren neuen Status vorerst nicht (an)erkennt.

Die feierliche Wiederaufnahme in die Gesellschaft bleibt dem Finale des Films vorbehalten: Erst zum glücklichen Schluß finden Generationen und Klassen zueinander. Baby steigt vom Keller (man) ins Haus (Mrs. Houseman)¹³ auf, wird der Gesellschaft vorgeführt, von ihr wahr- und angenommen. Johnny holt sie auf die Bühne, stellt sie als Mrs. Francis Houseman vor und ermöglicht es ihr, öffentlich in jenem Raum, in dem sie sich zu Beginn des Films hilflos dem Unterhaltungsbedürfnis der Erwachsenen ausgeliefert sah, ihre neu erworbene Fähigkeit vorzuführen. Diese wird sowohl

von den Eltern, also auch von der Gesellschaft – repräsentiert durch Gäste, Angestellte und Management des Hotels – mit Bewunderung anerkannt. Die Wiederaufnahme der Veränderten in die Gesellschaft verändert aber auch diese, denn mit Baby ziehen die schmutzigen TänzerInnen mit ihren Tänzen in den properen Ballsaal ein.

Babys Entwicklung kann aber auch als *pars pro toto*, als Kommentar zur Zeitgeschichte gelesen werden. Als Erinnerung an jene Ära, als die Jugend die Macht zu übernehmen schien. Denn der Film spielt zu Beginn der sechziger Jahre, in einer Zeit des Aufbruchs, einer Zeit der „Dramatisierung der Auseinandersetzung zwischen den Generationen“. Obwohl nach dem Prolog Weltpolitik und Geschehnisse außerhalb des Hotels keine explizite Rolle mehr spielen, klingen Umbruch und Veränderung, die neue gesellschaftliche Bedeutung der Jugendzeit, in der Schlußsequenz unübersehbar an. Dann nämlich wenn die Jungen, die *Dirty Dancers*, in einer Art Revolution die Macht im großen Saal des Hotels unblutig übernehmen, wenn sie ihre Art zu Tanzen, ihre Regeln durchsetzen. Dann weiß auch Max Kellerman, als eindeutigster Repräsentant der Erwachsenenwelt, daß die Zeit seiner Werte vorüber ist. Und den ZuseherInnen, die großteils der nächsten Generation angehören, wird vermittelt, daß mit der Kindheit auch die Zeit der Machtlosigkeit zu Ende geht.

Der besondere Reiz des Films läßt sich vor allem damit erklären, daß es ihm gelingt, den Zustand der Adoleszenz, diese Brücke zum Erwachsenwerden, in den filmischen „Chronotopen“¹⁴ Brücke und Bühne ausgesprochen treffend zu materialisieren. Brücke und Bühne fungieren als Orte, in denen all die scheinbar widersprüchlichen pubertären Wünsche ihren Platz finden, vor- und ausgestellt werden können: Progression und Regression, die Lust auf das Neue und die Angst vor

dem Unbekannten, der Wunsch, erwachsen, aber nicht wie die Erwachsenen zu werden. Die Brücke ist den Figuren ein Steg über dem Abgrund. Sie verhindert den Absturz in die Schrecken des Unbestimmten. Sie weist einen Weg aus der Kindheit, der die Gefährlichkeit der Situation anerkennt und sie im Ritus aufhebt. Wer sie benutzt, kann Neuland betreten, ohne deshalb alle Verbindungen zur Vergangenheit abbrechen zu müssen. Die Bühne ist Ort der Erkenntnis und der Präsentation. Auf ihr werden die Veränderungen der Figuren vor- und ausgestellt: Altes wird als unpassend erkannt, Neues öffentlich gemacht. Brücke und Bühne in *DIRTY DANCING* weisen nicht nur den Figuren einen Weg aus der Adoleszenz, sondern geben auch den AnalytikerInnen einen Schlüs-

sel in die Hand, sowohl die Textualität des Films als auch seinen kommerziellen Erfolg zu verstehen.

Anmerkungen:

- 1) Der Begriff „campy“ wurde von Susan SONNTAG 1968 geprägt und bezeichnet den ironischen Umgang mit trivialer Kultur.
- 2) Internationales Filmlexikon. Reinbek bei Hamburg, p 152.
- 3) KRACAUER, Siegfried.: Von Caligari zu Hitler. Frankfurt/Main 1979.
- 4) SACHS, Hans: Zur Psychologie des Films. In: Die psychoanalytische Bewegung 1/1929, p 122-126.
- 5) ERDHEIM, M.: Einleitung zu: Video. Hrsg. v. M. BÜRER, H. NIGG Zürich 1990, p 50. Siehe auch: ders.: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Frankfurt 1982.
- 6) BLUMENBERG, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt 1979, p 40.

- 7) KAPLAN, Louise: Abschied von der Kindheit. Eine Studie über Adoleszenz. Stuttgart 1988, p 16.
- 8) Vgl. BLOS, Peter: Adoleszenz. Eine psychoanalytische Interpretation. Stuttgart 1978, p 229ff.
- 9) BLOS 1978, p 230.
- 10) Ebenda, p 234 und 240.
- 11) KAPLAN 1988, p 36.
- 12) Ebenda, p 35f.
- 13) Die patriarchale Gesellschaft bleibt, wie schon in den Ausführungen zur symbolischen Ordnung erwähnt, für sie prägend: Kellerman und Houseman sind bestimmend für ihren Weg.
- 14) Zum Begriff des Chronotopos siehe SIEREK, Karl: Ophüls: Bachtin. Versuch mit Film zu reden. Basel, Frankfurt/Main 1994, p 163ff.

Mag. Barbara Eppensteiner, Kulturwissenschaftlerin und Medienpädagogin; Lektorin an der Universität Klagenfurt.