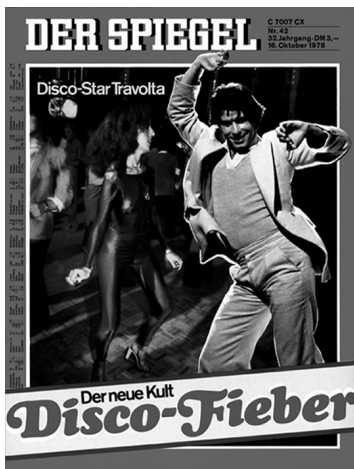


# Ein spätmoderner Entwicklungsroman: „Saturday Night Fever“/„Nur Samstag Nacht“ (1977)

Alexa Geisthövel

Saturday Night Fever, USA 1977, 113 Minuten, Regie: John Badham, Drehbuch: Nik Cohn, Norman Wexler, Produktion: John Stigwood/Paramount, Musik: Barry, Maurice und Robin Gibb, David Shire, Kamera: Ralf D. Bode, Schnitt: David Rawlins. Die Verweise auf einzelne Sequenzen stützen sich im Folgenden auf: Saturday Night Fever, DVD, 30th Anniversary Edition, Paramount Pictures 2007.



„Spiegel“-Titel vom 16.10.1978

„Saturday Night Fever“ als belangloses „Sozialaufsteigerfilmchen“ gespeichert.<sup>3</sup> Post-strukturalistisch gewendet lässt sich der Streifen als Auftakt zu einer Reihe in-

Diesen Spielfilm umgab nicht nur hierzu-  
lande lange ein hartnäckiges Missverständ-  
nis. Er feiere, so hieß es, eine glitzernde  
Scheinwelt, in der narzisstische Mitmacher  
konsumierten statt kritisierten. Er reprä-  
sentiere den neukonservativen Wertheimmel  
der „Lord-Extra-Generation angepaßter  
Jungen und Mädchen“.<sup>1</sup> Andere sahen eher  
Resignation und Flucht vor bedrückenden  
Gegenwartsproblemen. 1978, auf dem Hö-  
hepunkt der so genannten Disco-Welle,  
waren sich westdeutsche Beobachter aber  
darin einig, das massenhafte Tanzen zu  
elektronisch reproduzierter Musik als An-  
passung und Entpolitisierung der jungen  
Generation deuten zu dürfen.<sup>2</sup> Auch nach-  
dem die Welle und die mit ihr verbundene  
Kulturkritik abgeflaut waren, blieb „Satur-  
day Night Fever“ als belangloses „Sozialaufsteigerfilmchen“ gespeichert.<sup>3</sup> Post-  
strukturalistisch gewendet lässt sich der Streifen als Auftakt zu einer Reihe in-

<sup>1</sup> Horst F. Neißer/Werner Mezger/Günter Verdin, *Jugend in Trance? Diskotheken in Deutschland*, Heidelberg 1979, S. 76.

<sup>2</sup> Alexa Geisthövel, *Anpassung: Disco und Jugendbeobachtung in Westdeutschland, 1975–1981*, erscheint 2013 in: Pascal Eitler/Jens Elberfeld (Hg.), *Zeitgeschichte des Selbst*. Die „Disco-Welle“ zwischen 1975 und 1979 (in der Bundesrepublik eher 1978/79) machte die zuvor subkulturelle Tanz- und Ausgehpraxis des „partying“ mehrheitsfähig, begleitet von der Etablierung des Disco-Genres in der Musik- und Filmindustrie.

<sup>3</sup> Dagegen Michael Heim, *Saturday Night Fever: Der Messias tanzt bügelfrei*, 4.11.2007, URL: [http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/659/der\\_messias\\_tanzt\\_buegelfrei.html](http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/659/der_messias_tanzt_buegelfrei.html) (dort auch zahlreiche Abbildungen).

ternational erfolgreicher Tanzfilme wie „Fame“ (1980), „Flashdance“ (1983) oder „Footlose“ (1984) verstehen, die in den neoliberalen 1980er-Jahren dem Publikum ein unternehmerisches Verhältnis zum eigenen Körper nahebrachten.<sup>4</sup>

So eindeutig liegen die Dinge jedoch nicht. Zwar ist Arbeit am Selbst in „Saturday Night Fever“ ein zentrales Motiv. Es wird aber im Rahmen eines Entwicklungsnarrativs auf mehrdeutige Weise inszeniert. Die folgende Wiederbesichtigung versucht keine abschließende Einordnung. Da die Zeit um 1980 zunehmend in den zeithistorischen Horizont rückt, soll der Beitrag dazu anregen, sich mit diesem ikonischen Kulturprodukt erst einmal näher zu beschäftigen.

„Saturday Night Fever“ ist eine Coming-of-Age-Geschichte, die mit Elementen einer Sozialreportage durchsetzt ist. Die Tanzszenen sind realistischer Teil der Handlung.<sup>5</sup> Das Drehbuch orientierte sich an einer – größtenteils fingierten – Reportage des Journalisten Nik Cohn, die 1976 unter dem Titel „Tribal Rites of the New Saturday Night“ erschienen war und von einem Tanzlokal in Bay Ridge im New Yorker Stadtteil Brooklyn erzählte.<sup>6</sup> Dass Cohn von den „Stammesriten“ der Discogänger sprach, exotisierte deren Lebenswelt<sup>7</sup> – was als neuer, anthropologisch verfremdeter Blick auf die eigene Kultur verstanden werden kann, genauso aber als langlebiges Stereotyp des primitiven süditalienischen Migranten.

Die von John Travolta dargestellte Hauptfigur Tony Manero ist 19 Jahre alt, arbeitet als Verkäufer in einem Farbengeschäft, ist beliebt bei seinem Chef und den Kunden. Bei seinen arbeitslosen Eltern trifft er dagegen nur auf Vorwürfe und Unverständnis. Sie bevorzugen seinen älteren Bruder, der Priester werden soll. Nach Feierabend ist Tony Anführer einer Jungsclique und Star der lokalen Diskothek. Zwar wird er glaubwürdig als bezaubernder Tänzer in Szene gesetzt; abseits der Tanzfläche erscheint sein Verhalten nach den Maßstäben einer progressiven Entwicklungspsychologie aber als problematisch. Das szenische Psychogramm zeigt Tony und seine Peers als halbstarken Männerbund, der seine familiäre und gesellschaftliche Unterlegenheit mit aggressivem Verhalten gegen Frauen, rivalisierende ethnische Gangs und Homosexuelle kompensiert. Eine Alternative lernt Tony in Gestalt von Stephanie Mangano kennen, die auch aus Brooklyn kommt, aber in Manhattan nach Besserem strebt. Bis Tony ihr auf diesem Weg folgen kann, muss er durch tiefe Krisen gehen: unversöhnlichen Familienstreit, einen Vergewaltigungsversuch, den Tod eines Freundes. Zudem wird ihm und Stephanie bei einem Tanzwettbewerb als Lo-

<sup>4</sup> Sherril Dodds, *Dance on the Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, Basingstoke 2001, S. 37.

<sup>5</sup> Dorothee Ott, *Shall we dance and sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme*, Konstanz 2008, S. 79.

<sup>6</sup> Nik Cohn, *Tribal Rites of the New Saturday Night*, in: *New York*, 7.6.1976.

<sup>7</sup> Stelios Christodoulou, „A straight heterosexual film“: Masculinity, Sexuality, and Ethnicity in *Saturday Night Fever*, in: *Networking Knowledge. Journal of the MeCCSA Postgraduate Network* 4 (2011) H. 1, URL: <<http://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/60>>, hier S. 7, S. 19f.

kalmatadoren der erste Preis zugesprochen, obwohl ein Latinopaar besser war – dies erlebt Tony als Verrat an dem, was ihm heilig ist: dem Tanzen. Durch diese existenziellen Erfahrungen geläutert, lässt er am Ende die Diskothek und das perspektivlose Leben in Brooklyn hinter sich, um aus sich etwas zu machen. Wiederkehrende Einstellungen auf Brücken und rollende Stadtbahnen visualisieren das romantische Motiv der Reise als Lebenspassage, der Identitätsfindung in der Konfrontation mit der Welt.<sup>8</sup>

In der Bundesrepublik Deutschland lief „Saturday Night Fever“ am 13. April 1978 unter dem Titel „Nur Samstag Nacht“ an. 1,16 Millionen Mal wurde bis zum Ende des Jahres in westdeutschen Kinos Eintritt für diesen Film bezahlt – das machte ihn zum Kassenschlager der Saison (in der DDR wurde der Film nicht gezeigt).<sup>9</sup> Rekordverdächtig waren auch die Verkaufszahlen des zugehörigen Soundtrackalbums, das in erster Linie das englische Brüdertrio The Bee Gees mit der typischen Falsettstimme von Barry Gibb bestritt. Dieser Erfolg verdankte sich nicht zuletzt dem neuartigen Einsatz von Crossmarketing, bei dem sich die Werbung für Tonträger (Singles und LP) und Kinofilm wechselseitig Aufmerksamkeit zuspielten. Dass der Soundtrack nicht auf die Filmhandlung zugeschnitten war, erschien dabei nebensächlich. Einige zentrale Tracks stammten aus anderen Zusammenhängen, und keiner der Beteiligten arbeitete auf einen Disco-Sound hin. Dennoch funktionierte die eingängige Mischung aus tanzbaren, funkig angehauchten Stücken, Balladen und dramatischen Einsprengseln wie einer discofizierten Variante des ersten Satzes aus Ludwig van Beethovens Fünfter Symphonie.<sup>10</sup>

Anders als manche westdeutsche Kritiker meinten, steht die Diskothek in „Saturday Night Fever“ keineswegs für Leistung, Zielstrebigkeit und Aufstiegsorientierung im bürgerlichen Sinn. Tony ist, wie seine Freunde sagen, der „King“. Aus der Fülle seiner Macht heraus kann er die eine Frau zurückweisen und mit der anderen gönnerhaft eine Runde tanzen. Als Herrscher seiner Clique regelt er, wann Speed eingeschmissen wird und wer als nächster die Auto rückbank belegen darf. Diese Duodezsouveränität steht jedoch an einem Abgrund der Planlosigkeit. „Ich scheiß auf die Zukunft“, antwortet Tony seinem Chef, als dieser ihm den erbetenen Vorschuss abschlägt und ihn zu Vorausschau und Sparsamkeit anhält (im Original: „Fuck the future“, 05:07). Die Lebenswege der Älteren, das macht der Film deutlich, führen nur in Sackgassen – aber auch das Tanzen ist kein Zukunftsmodell (45:05). Dabei ist Tony durchaus jemand, „der lernt, der sich bildet, sein Pensum verrichtet“, wie es in Freddy Quinns Anti-Gammler-Song „Wir“ von 1966 hieß.

<sup>8</sup> Joseph Kupfer, „Stayin’ Alive“: Moral Growth and Personal Narrative in *Saturday Night Fever*, in: *Journal of Popular Film and Television* 34 (2007), S. 170-178.

<sup>9</sup> <[http://www.hdg.de/film/class125\\_id1000680.html](http://www.hdg.de/film/class125_id1000680.html)> (siehe dort auch das deutsche Filmplakat).

<sup>10</sup> Richard Buskin, *Classic Tracks: The Bee Gees Stayin’ Alive*, August 2005, URL: <<http://www.soundonsound.com/sos/aug05/articles/classictracks.htm>>.

Wenn es ums Tanzen geht, arbeitet Tony mit Ernst und Lust, ist ehrgeizig und kompetitiv, hat eigenen Stil. Eingestreut in Boy-meets-girl-Händler gewinnt ein autodidaktisches Subjekt an Kontur, das seine Begabung im Training entfaltet hat. Tonys Selbstgestaltung orientiert sich dabei nicht an einem schulischen Wissenskanon, sondern nutzt das Bildungsangebot der Massenmedien. So erfahren wir, dass er Tanzfiguren im Fernsehen gesehen und diese selbstständig variiert hat (51:55).

Weitere Impulse kommen von den neuen Helden des 1970er-Jahre-Kinos. In Tonys Zimmer hängen Poster von Sylvester Stallone als Rocky Balboa und Al Pacino als moralischer Cop Frank Serpico. Die italoamerikanischen Underdogfiguren verbinden Härte und Geschmeidigkeit ebenso wie Bruce Lee, die Ikone der Asian Martial Arts, dessen Kampfposen Tony vor dem Spiegel nachahmt. In dieser vielfach zitierten Szene fallen zudem weiblich besetzte Praktiken der Selbstpflege ins Auge. Tony, der zunächst nur einen schwarzen Slip trägt, fönt und kämmt sich, legt Schmuck an, kleidet sich in schimmerndes Rosa (06:25 – 07:35). Der selbstbewusste Zugriff auf unterschiedliche kulturelle Register zeigt sich auch in den von Lester Wilson choreographierten Tanzszenen, insbesondere in einem Solo auf halber Strecke des Films (59:20 – 1:01:34).

Für diesen Auftritt gilt die Aussage eines zeitgenössischen Ratgebers, Disco schöpfe die Vielfalt des „dance heritage“ aus.<sup>11</sup> Neben Elementen der Ballett- und Jazzdance-Tradition enthält der Film unter anderem Anleihen bei der russischen Folklore, Armwellen (wie sie zeitgleich beim so genannten Breakdance zu finden sind) und pantomimische Kommentare zur Körperarbeit (Hemd zuknöpfen, Schweiß abwischen). Was im Leben nicht gelingt – dem Disparaten eine Ordnung zu geben –, funktioniert hier mit Leichtigkeit. Aber dieses Können, so die Botschaft, hat noch keine sinnvolle Richtung gefunden. Die Diskothek repräsentiert eine letztlich unproduktive Sphäre der Selbstverschwendung, die Tony in der Treitmühle einer kapitalistischen Verliererexistenz gefangen hält. Seine Wandlung vollzieht sich erst, als er sich von der Welt der Diskothek abwendet, und zwar nach dem Sieg im erwähnten Tanzwettbewerb, bei dem zu Tonys maßloser Enttäuschung das Leistungsprinzip hinter den falsch verstandenen Zusammenhalt der Peergroup und der ethnischen Solidarität zurücktreten musste. Sein Zorn gegen die Unaufrichtigkeit seiner Fans weitet sich zu der Einsicht, das bedrückte Leben in den unteren Zonen der Gesellschaft korrumpiere die zwischenmenschlichen Beziehungen.

Zugleich schreibt der Film dem Weg nach oben nur begrenzt utopischen Charakter zu. Die Aufsteigerin Stephanie fällt durch angestrengte Distinktionsmanöver und bornierte Bildungsbeflissenheit auf. Die Kosten ihrer Aufwärtsmobilität sind Überforderung, Einsamkeit sowie die Abhängigkeit von einem

<sup>11</sup> Jack Villari/Kathleen Sims Villari, (*The Official Guide To*) *Disco Dance Steps*, Secaucus 1978, S. 61.

älteren Kreativarbeiter, der sie ausnutzt und bevormundet. Zu Tonys Vorbild kann sie werden, weil sie entschlossen nach dem eigenen Lebensplan sucht und Risiken dabei nicht scheut. Am Ende des Films ist völlig offen, ob Tony die neue Situation bewältigen wird, auch ob er seine Körperbildung in einen Lebensunterhalt wird ummünzen können. Die erste Etappe ist erreicht, weil er Grenzen überwunden hat; weil er es zugelassen hat, ein anderer zu werden und sich selbst dadurch näher zu kommen.

In der Zeitgeschichtsschreibung erscheinen popkulturelle Phänomene allzu häufig nur als Symptome sozioökonomischer und politischer Großwetterlagen. Ein Beispiel ist die Annahme, Punk habe die Hoffnungslosigkeit einer krisengeschüttelten Jugend „nach dem Boom“ zum Ausdruck gebracht. Solche Verkürzungen verzichten darauf, ästhetische Praxis als „erstrangige Sinnresource in der Massendemokratie“ ernst zu nehmen.<sup>12</sup> Damit bringen sie sich um Einsichten – etwa in Techniken der Selbstführung, die Michel Foucault als zentrales Handlungsfeld moderner Gesellschaften herausgearbeitet hat.<sup>13</sup>

Im Fall von „Saturday Night Fever“ geht es nicht darum, ein deutlich konturiertes subversives Potenzial aufzudecken, das der Film in der Breite vermutlich nicht entfaltet hat. Aber unter dem kulturkritischen Deutungsballast kommt ein plurales Angebot möglicher Selbstverhältnisse zum Vorschein, das neue Perspektiven auf vermeintlich bekannte Prozesse eröffnen kann. Dazu müssten allerdings die konkreten Handlungskontexte historischer Disco-Akteure der 1970er- und 1980er-Jahre untersucht werden.<sup>14</sup>

Zu beachten wäre dabei in jedem Fall die Eigenlogik von Bildern und Musik. Der Handlungsverlauf des Films mag Tonys Geschichte als eine „Heilung“ vom Disco-Fieber erzählen,<sup>15</sup> aber die audiovisuelle Inszenierung legt andere Aneignungen nahe, die sich aus der Sogwirkung der Diskothek, der tanzenden Masse und einzelner Tänzer ergeben. Die Zuschauerführung durch den Plot einerseits und die Präsentation von Tanz andererseits ist gegenläufig und verhindert eine klare Aussage. Die Selbstfindung des Entwicklungsromans, die den Abschied von der Diskothek bedeutet, konkurriert mit dem vollendeten

<sup>12</sup> Kaspar Maase, Der Banause und das Projekt schönen Lebens. Überlegungen zu Bedeutung und Qualitäten alltäglicher ästhetischer Erfahrung, in: *Kulturation. Online-Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik* 1/2004, URL: <[http://www.kulturation.de/ki\\_1\\_text.php?id=25](http://www.kulturation.de/ki_1_text.php?id=25)>, Abschnitt II.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Maren Möhring, Die Regierung der Körper. „Gouvernementalität“ und „Techniken des Selbst“, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 3 (2006), S. 284-290.

<sup>14</sup> Hinweise geben, auf unterschiedliche Weise, Anleitungen, Ratgeber und spärliche autobiographische Zeugnisse: Lernt tanzen wie John Travolta, in: *Bravo*, 22.6.1978; Kitty Hanson, *Disco Fieber. Alles über die Disco-Welle*, München 1979; Peter Cornelsen, *John Travolta. Mit Tanzkurs, Film- und Diskographie*, Bergisch Gladbach 1978; Thomas Hermanns, *Für immer d.i.s.c.o.*, München 2009. Zu den USA vgl. neuerdings Alice Echols, *Hot Stuff. Disco and the Remaking of American Culture*, New York 2010.

<sup>15</sup> So Kupfer, „Stayin' Alive“ (Anm. 8), S. 178.

Tänzer, der ebenfalls gelingende Subjektivität verkörpert, „als autonome Kombination standardisierter Elemente [...], die massenkulturell angeboten und konsumistisch angeeignet werden“.<sup>16</sup>

Die Deutungsspielräume des Films sind in Bezug auf die darin präsentierten Geschlechterbilder bereits ausgefächert worden.<sup>17</sup> Ähnliches ließe sich für andere Aspekte vornehmen: Spricht der Film für *Italian pride*, oder zeigt er die Selbstzivilisierung eines Vorstadtprimitiven? Handelt es sich um ein Plädoyer für Selbstbestimmung oder um kommerzielle Ausbeutung des sozialkritischen Zeitgeists? Haben wir es mit neoliberalen Discokörpern zu tun oder einer Anleitung zu hedonistischer Resistenz gegen die Arbeitsgesellschaft? Untergrub der Film Kritikfähigkeit, oder gab er Gelegenheit, den „richtigen Gebrauch der falschen Kulturindustrie“<sup>18</sup> zu lernen? Kurzum: Wer sich mit verschiedenen Ebenen von Selbstverhältnissen, mit Jugend- oder Massenkultur in den 1970er- und 1980er-Jahren beschäftigen will, findet in diesem Film und seiner Rezeption hochverdichteten, kontroversen Stoff.

Dr. Alexa Geisthövel, Charité – Universitätsmedizin Berlin, Institut für Geschichte der Medizin, Ziegelstr. 5-10, D-10117 Berlin, E-Mail: alexandra.geisthoevel@charite.de

Für Filmausschnitte siehe die Internet-Version unter  
<<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Geisthoevel-1-2013>>.

---

<sup>16</sup> Michael Makropoulos, *Theorie der Massenkultur*, München 2008, S. 14.

<sup>17</sup> Vgl. etwa Tim Lawrence, *Disco and the Queering of the Dance Floor*, in: *Cultural Studies* 25 (2011), S. 230-243; Jeff Yanc, „More than a Woman“: Music, Masculinity and Male Spectacle in *Saturday Night Fever* and *Staying Alive*, in: *Velvet Light Trap* 38 (1996), S. 39-51; Christopoulou, ‚A straight heterosexual film‘ (Anm. 7), S. 10.

<sup>18</sup> Tom Holert/Mark Terkessidis, Einführung in den *Mainstream der Minderheiten*, in: dies. (Hg.), *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, 2. Aufl. Berlin 1997, S. 5-19, hier S. 10.