

Anke Steinborn

Kitchen Debate

Aufschwung und Krise des ‚American Way of Life‘ im filmischen Dialog

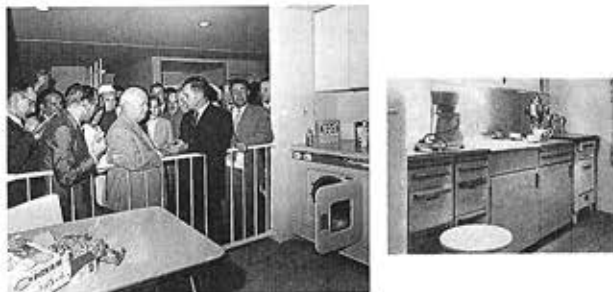


Abb. 1: Kitchen Debate, Moskau, 1959. Rechts: Foto der russischen Einbauküche, ausgestellt in New York, 1959, veröffentlicht in *Newsweek* (6.7.1959). Quelle: Sandeen/ Wajda (2009).

Moskau, Sokolniki Park, 24. Juli 1959 – mitten im Kalten Krieg entbrennt zwischen dem US-amerikanischen Vizepräsidenten Richard Nixon und dem sowjetischen Ministerpräsidenten Nikita Chruschtschow eine heiße Debatte. Vor der Kulisse einer im Rahmen der ‚American National Exhibition‘¹ ausgestellten General Electric Küche diskutieren beide Politiker – ausgehend von eben dieser Küche – den wissenschaftlichen Fortschritt anhand von technischen Standards und der damit verbundenen Lebensqualität in Ost und West. Die Debatte über Waschmaschinen und Fernsehgeräte wird paradigmatisch für das technologische, vor allem aber ideologische und militärische ‚Wettrüsten‘ von Kommunismus und Kapitalismus. Als sogenannte ‚Kitchen Debate‘ geht sie in die Geschichte ein.

In seiner spontan wirkenden, jedoch bewusst konzipierten Argumentation betont Nixon, dass

... die amerikanische Überlegenheit auf dem Ideal des vorstädtischen Einfamilienhauses mit seinem Arsenal moderner Haushaltsgeräte und seinen klar definierten Geschlechterrollen [beruhe und] dieses ‚musterhafte‘ vor-

städtische Eigenheim [...] nicht mehr und nicht weniger als die amerikanische Freiheit [verkörpere].²

Diese ‚Verkörperung der Freiheit‘ zeigt sich auf der Moskauer Messe in Form eines in zwei Hälften gesplitteten amerikanischen Musterhauses, das die Russen – in Anlehnung an ihren 1957 mit dem ‚Sputnik‘ erlangten Vorsprung bezüglich der Eroberung des Weltraums – ironisch als ‚Sputnik‘ bezeichneten. Die Strategie der Amerikaner, über die Inszenierung und Zurschaustellung des amerikanischen Alltags Neid zu erregen und somit die Überlegenheit des kapitalistischen Systems zu präsentieren,³ geht auf. Die gesamte Ausstellung, durchkonzipiert von namhaften amerikanischen Designern, schließt sich zu einem eindrucksvollen Bild des ‚American Way of Life‘. Überwältigt von der ‚schönen neuen Welt‘ werden die Moskauer Besucher bereits zu Beginn des Rundgangs, wenn sie den 78 Fuß hohen goldfarbenen Geodesic Dome (entworfen von R. Buckminster Fuller) betreten und sich die „sieben jeweils sechs mal neun Meter große[n] Leinwände“⁴ über sie erheben. Darauf projiziert GLIMPSES OF THE USA (USA 1959), eine Multiscreen-Darbietung von Charles und Ray Eames, in der „[m]ehr als 2.200 Bilder“⁵ den amerikanischen Lebensstil illustrieren und visuell ‚gebündelt‘ einen Einblick in den Alltag Amerikas suggerieren. Ein Alltag untermalt mit Jazz-Musik und im Glanze Hollywoods.⁶ Der Faszination dieser audiovisuellen Show kann sich der Besucher jener Zeit kaum entziehen. Sie rahmt und ‚moderiert‘ die auf der Moskauer Messe vertretenen Ikonen des ‚American Way of Life‘, wie amerikanische Automobile, Farbfernseher, Mode, Interieur, Pepsi Cola und nicht zu vergessen die Einbauküche. Auch wenn diese die Besucher damals nicht in dem Maße beeindruckt wie die Multimedia-Show der Eames oder die schnittigen Automobile, so rückt doch die Küche als Schauplatz und Kernpunkt der legendären Debatte deutlich in den Fokus des präsentierten Lebensstils. Sie etabliert sich als Indikator des Aufschwungs des ‚American Way of Life‘, eine Rolle, die ihr auch im amerikanischen Hollywoodkino jener Zeit auf den ‚Leib‘ geschrieben wird.

Als sich Anfang der 60er Jahre im Zuge des vietnamesischen Bürgerkriegs eine politische Krise in den USA anbahnt,⁷ galt es im klassischen Hollywood-Kino den Mythos ‚American Way of Life‘, d. h. Optimismus, Fortschrittsglaube und Überlegenheit der amerikanischen Konsumgesellschaft, verstärkt zu kommunizieren. Ein beeindruckendes Beispiel ist in dieser Hinsicht der Film *THE THRILL OF IT ALL* (USA 1963, Norman Jewison). Im Mittelpunkt der Handlung steht der Aufstieg der Protagonistin Beverly Boyer (Doris Day) von einer Haus- bzw. Arztfrau und Mutter zu einer Werbekönigin. Dieser Wandel bringt eine Reihe von Unstimmigkeiten mit sich, da ihr Mann Gerald Boyer (James Garner), ein führender Gynäkologe in New York, sich und die

² Colomina 2005, S. 24

³ Diese Intention war eindeutig, auch wenn Nixon gegenüber Chruschtschow beteuerte: „We do not claim to astonish the Russian people. We hope to show our diversity and our right to choose.“ Nixon 1959.

⁴ Colomina 2005, S. 24.

⁵ Ebd.

⁶ Es werden auch Filmausschnitte aus Billy Wilders *SOME LIKE IT HOT* (USA 1959) gezeigt.

⁷ Die amerikanische Politik hinsichtlich dieses Krieges war in der Bevölkerung stark umstritten. Mit der Erhöhung der amerikanischen Streitkräfte und dem Beginn eines Luftkrieges in Vietnam spitzte sich die Stimmung ab 1963/64 immer weiter zu.

¹ Die Ausstellung im Moskauer *Sokolniki Park* ist der amerikanische Beitrag zu dem von den USA und der UdSSR vereinbarten Austausch nationaler Präsentationen aus den Bereichen Wissenschaft, Technik und Kultur. Die Eröffnung der sowjetischen Messe im *New York Coliseum* am *Columbus Circle* in New York City fand einen Monat vor der amerikanischen statt.

beiden Kinder zunehmend vernachlässigt sieht. Als Beverly den Höhepunkt ihrer Karriere erreicht, eskaliert die Situation im amerikanischen Mittelklasse-Heim. Der Hausfrieden der Boyers ist erst wiederhergestellt als die Protagonistin im letzten Drittel des Films schlussendlich wieder in ihre Ursprungsrolle zurückgeführt wird. Das gesamte Geschehen oszilliert um das Heim und die familiäre Gemeinschaft der Boyers, ein Gefüge, dessen Ordnung beibehalten werden muss, um den unantastbaren Mythos ‚American Way of Life‘ aufrecht zu erhalten.

Analog zur Präsentation des amerikanischen Mittelklasse-Heims auf der ‚American National Exhibition‘ und der damit verbundenen Argumentation Nixons, werden auch in *THE THRILL OF IT ALL* die technologischen und gesellschaftlichen Standards, z. B. klare Geschlechterrollen, des ‚American Way of Life‘ im ‚System‘ der heimischen Küche zusammengeführt. Als Indiz des ‚American Way of Life‘ spiegelt die Küche im Hollywoodkino den aktuellen Stand bzw. die medialisierte Befindlichkeit der amerikanischen Gesellschaft wider. So zeichnen sich Aufschwung, Krise und Wandel des ‚American Way of Life‘ in der Ästhetik, Inszenierung sowie der narrativen Einbindung der Küche im Film ab. Ausgehend von der konsumkonformen Produktion *THE THRILL OF IT ALL* soll in einer vergleichenden Analyse dem Wandel – auch und im Besonderen der filmischen Sprache – nachgegangen werden. Dabei treten die beiden exemplarischen Filme *THE THRILL OF IT ALL* und *FIGHT CLUB* (USA 1999, David Fincher) – in einen zeitlichen, vor allem aber zeitgeistlichen Dialog: ein Dialog in und um die amerikanische Küche und dem, was sie so amerikanisch macht.⁸

Kehren wir zunächst noch einmal zurück zur Zeit der ‚Kitchen Debate‘ und zur kulturellen Bedeutung der Küche jener Tage. Die Einbauküche mit integrierten Geräten wie Kühlschrank, Geschirrspüler und Waschmaschine steht für DIE technologische Errungenschaft der kapitalistischen Konsumgesellschaft. Sie entlastet die Hausfrau, die nun mehr Zeit hat, ihren familiären und v.a. repräsentativen Pflichten nachzugehen. Eine moderne technologisierte Küche ist – wie die Hausfrau selbst – das Aushängeschild eines reinen und intakten Heimes. Ein Heim, in dem sich die Dame des Hauses, von schweißtreibender Arbeit befreit, gemeinsam mit der Familie Freizeitaktivitäten widmen kann. In Werbeanzeigen aus den Jahren 1955 bis 1959 sind Familien zu sehen, die fernsehen oder zu einem Ausflug aufbrechen, während das Geschirr von der Maschine gespült wird.

Die Frau im Hause ist Familien- und Haushaltsmanagerin, als solche Hauptkonsumentin und Repräsentantin des ‚American Way of Life‘. Ihren neuen organisierenden, repräsentierenden und kontrollierenden Aufgaben entsprechend muss auch die Küche optimal arrangiert und systematisiert sein. Die Einbauküche ist paradigmatisch für die gesamte Haushaltsführung. Alles hat seinen Platz und seine Ordnung, die Menschen

⁸ Die inner-, inter- und außerfilmischen Betrachtungen zur Küche sind in Anlehnung an die Überlegungen von Simon Frisch (2010) zu einer motivorientierten Filmanalyse zu sehen. Das heißt auch meine Untersuchung wird getragen von der Vernetzung und dem Wirken der motivischen Kontexte und Intertexte, die Frisch anhand von Schauplätzen - und ein solcher ist schließlich auch die Küche - herausgearbeitet und veranschaulicht hat.



Abb. 2: Werbeanzeigen für Küchengeräte im Magazin *Good Housekeeping* (Juli 1955, September 1957, Februar 1959). Quelle: Sandeen/ Wajda (2009).



Abb. 3: Anzeigen für Einbauküchen in den Magazinen *Good Housekeeping* (Juli 1951) und *House Beautiful* (April 1953, März 1955). Quelle: Sandeen/ Wajda (2009).

wie die Dinge, systematisch konserviert hinter schönen glatten Fassaden.⁹ Die Küche ist nicht mehr länger ein Ort sinnstiftender Gemeinschaft sowohl zwischenmenschlich – gemeinsame Mahlzeiten werden z. B. in separaten Esszimmern eingenommen – als auch in Bezug der Interaktion zwischen Menschen und Dingen, die durch die Trennung des Produktionsprozesses von dem des Konsums an Nähe und Intensität einbüßt. „Die Küche verliert ihren kulinarischen Reiz und gestaltet sich in ein funktionelles Laboratorium um.“¹⁰ Sie ist zu einem Ort des reibungslosen Arbeitsablaufes geworden und im Kontext der zunehmenden Technologisierung zu einem Ort der „Aufsicht und Überwachung“.¹¹ In seinem Werk *Das System der Dinge* bezeichnet Baudrillard diese Entwicklung als Übergang von der universellen Gestik des Kraftaufwandes zur universellen Gestik der Kontrolle.¹² Diese Gestik bedeutet immer eine Verminderung des Anteils der Muskelenergie am Arbeitsvorgang, eine Auslassung primärer Funktionen zugunsten der Relation und des Kalküls, des Triebhaften zugun-

⁹ So wie die Dinge des Hausrats hinter verhüllenden Schrank- und Hausfassaden verschwinden, bleiben zwischenmenschliche Schwächen und innerfamiliäre Probleme hinter der schönen Fassade der äußeren Erscheinung verborgen. „Häßlichkeit verkauft sich schlecht“ – der deutsche Titel der 1953 erschienenen Autobiografie des amerikanischen Designers Raymond Loewy ist symptomatisch für den Zeitgeist der 50er und frühen 60er Jahre.

¹⁰ Baudrillard 2007, S. 61.

¹¹ Vgl. ebd., S. 65.

¹² Ebd., S. 63.

sten der Kulturalität. Alle diese Vorgänge haben als praktische und historische Mediation die Abnahme und das Verschwinden der kraftaufwendenden Gestik zur Folge.¹³

Die maximale Reduzierung des Kraftaufwandes äußert sich auch im Systemdesign der Einbauküche der 50er Jahre. Darin wurden spezielle ‚Sitzarbeitsflächen‘ integriert (siehe Abb. 3, rechts), wodurch organisatorische Aufgaben oder manuelle Hausarbeiten, wie Kartoffeln schälen o. ä., bequem im Sitzen ausgeführt werden können. Die Arbeitserleichterung für die amerikanische Hausfrau führt Nixon in der ‚Kitchen Debate‘ am Beispiel der integrierten Waschmaschine als eine der führenden Intentionen des technologischen Fortschritts an.

This is the newest model. This is the kind which is built in thousands of units for direct installation in the houses. [...] What we want to do is make easier the life of our housewives.¹⁴

Dieser Argumentation setzt Chruschtschow wiederum das regressive Rollenverständnis der Amerikaner entgegen, indem er bemerkt, dass die Sowjetunion diese „kapitalistische Einstellung zu Frauen“ überwunden hätte.¹⁵

Die Waschmaschine ist es auch, die neun Jahre später in den Fokus von Jean Baudrillards Überlegungen zum veränderten Mensch-Ding-Verhältnis durch neue arbeitserleichternde Technologien rückt:

Ihre Form und Arbeitsweise steht in keiner eindeutigen Beziehung zur Wäsche. Räumlich wie zeitlich hat der ganze Waschvorgang seine Spezifität eingebüßt: minimale Betreuung, auf die Minute geregelter Ablauf, wobei das Wasser selbst nur noch ein abstraktes Beförderungsmittel für chemische Produkte der Reinigung ist. Daraus ergibt sich, daß – funktionell gesehen – die Waschmaschine in einem ganz anderen Operationsfeld steht als der Waschtrog und die Rumpel und daß sie sich mit den übrigen objektiven Verrichtungsträgern (Kühlschrank, Fernsehapparat, Auto und anderen) in einem funktionellen Assoziationsfeld befindet und nicht wie die traditionellen Geräte in einem Bereich der Mediation, zwischen einem zu behandelnden Stoff und einem diesen bearbeitenden Menschen. [...] Wie die verschiedenen Einzelteile eines mechanischen Werkes ihre Struktur erhalten, so trachten die einzelnen technischen Objekte danach, zusammen und miteinander, in der Gleichförmigkeit ihrer vereinfachten Praxis, unabhängig vom Menschen, sich eine Organisation zu geben und im Rahmen einer gegliederten Ordnung, die ihre eigene Entwicklung verfolgt, sich aufeinander abzustimmen, wobei die Mitverantwortung des Menschen nur noch auf die mechanische Überwachung des Ablaufes beschränkt wird (was gegebenenfalls die Maschine selbst übernehmen kann).¹⁶

Obwohl sich der Mensch in der Massenkonsumentkultur mit immer mehr – ihm unverzichtbar scheinenden – Dingen umgibt, entfremdet er sich doch zunehmend von eben diesen. Nochmal Baudrillard: „Der Mensch wird weniger kohärent, als es seine Gegenstände sind. Diese eilen ihm im Aufbau seiner Umwelt gewissermaßen voraus und verzerren so sein Verhalten.“¹⁷ Er gerät in eine Abhängigkeit, eine Art Sucht, Befriedigung und Selbstidentifikation durch Konsum zu erlangen. So auch der Protagonist in *FIGHT CLUB*:

Like so many others, I had become a slave to the IKEA nesting instinct. [...] Anything clever, like a coffee table in the shape of a yin-yang, I had to have it. [...] I'd flip through catalogues and wonder ‚What kind of dining set defines me as a person?‘ I had it all...¹⁸

Der Name des erzählenden Protagonisten wird nicht genannt, was auf den noch nicht abgeschlossenen Prozess seiner Identitätsfindung verweist. In den Selbsthilfegruppen, die er besucht, um seine Schlaflosigkeit zu überwinden, stellt er sich als Cornelius, Rupert oder Travis vor, im weiteren Verlauf der Handlung nimmt er die Identität verschiedener Organe Jacks an.¹⁹ Als Angestellter eines großen Automobilunternehmens untersucht er Unfallwagen auf mögliches Verschulden des Herstellers. Abgesehen davon, dass er viel unterwegs ist, führt der Protagonist – nennen wir ihn Jack (Edward Norton) – ein ganz normales Leben eines U.S. amerikanischen Mittelklasse-Singles um die 30. Doch obwohl ihm alle Möglichkeiten des ‚American Way of Life‘ offenstehen, verspürt er ein tiefes Gefühl von Mangel und Depression. Sein Alltag erscheint ihm trist und austauschbar – so auch die Dinge, Orte und Menschen – alles ist „eine Kopie, einer Kopie, einer Kopie“²⁰. Zunächst scheinen die Selbsthilfegruppen sein Leiden zu lindern – bis er Marla trifft, die – wie er – als „Elendstouristin“²¹ in den Selbsthilfegruppen unterwegs ist und ihm die befriedigenden Treffen verdirbt. Marla ist der Auslöser für die weitere Entwicklung von Jacks Persönlichkeit. Gefangen in seiner bürgerlichen Welt der Dinge kreierte der Protagonist ein zweites Ich, Tyler Durden (Brad Pitt), der so ist, wie er gern wäre – frei von Konventionen und Dingen, offen für alles, eine Existenz ohne Grenzen und voller Möglichkeiten.

„The things you own end up owning you.“²² Mit dieser Feststellung ermutigt Tyler Durden Jack aus dem ‚Rennen‘ auszusteigen und loszulassen – von Besitz und Konventionen, von den ‚Habseligkeiten‘ des ‚American Way of Life‘. Mit ‚Rennen‘ beschreibt Zygmunt Bauman den Suchtcharakter, den „[d]ie Suche nach Vorbildern, Beratung und Orientierung hat“, das „Wettrennen der Konsumenten“ bei dem sich die Ziellinie „immer ein bißchen schneller als die schnellsten Läufer“ entfernt.²³ „Die Archetypik dieses Rennens“ zeigt sich für Bauman im „Akt des Einkaufens“, beim

17 Ebd., S. 67.

18 Filmzitat: Jack in *FIGHT CLUB* (0:04:37).

19 Genau wie der unbekannte Autor eines Magazins, das der Protagonist nach seinem Einzug in die Paper Street entdeckt und eindringlich liest, um in seiner weiteren Erzählung dieses Identitäts-Spiel zu übernehmen.

20 Filmzitat: Jack in *FIGHT CLUB* (0:03:56). Orig.: „Everything's is a copy of a copy“.

21 Filmzitat: Jack in *FIGHT CLUB* (0:11:40). Orig.: „Marla, the big tourist“.

22 Filmzitat: Tyler Durden zu Jack in *FIGHT CLUB* (0:29:54).

23 Bauman 2003, S. 88/89.

13 Ebd., S. 62/63.

14 Nixon 1959.

15 Ebd.

16 Baudrillard 2007, S. 67 f.

Shopping.²⁴ Ein Kreislauf, in dem auch Jack gefangen war. Im IKEA-Katalog blättern suchte er nach immer neuen „Rezepte[n] der Lebensgestaltung“²⁵, Inventar und Möbelsysteme, die seine Persönlichkeit vervollständigen könnten. Telefonisch weitere Dinge bestellend, schreitet Jack durch seine Wohnung, in der – wie im Katalog – Namen und Preise der Möbel und Dinge eingeblendet werden.²⁶ Jack lebt in diesem Katalog, er ist gefangen in und von den Dingen, er ist mittendrin im ‚Rennen‘.²⁷



Abb. 4: Filmstills aus FIGHT CLUB, © Twentieth Century Fox.

Das Systemdesign einer Einbauküche wird bei IKEA auf die komplette Wohnungseinrichtung übertragen. IKEA-Produkte sind funktional, können individuell zusammengestellt werden. Materialien und Dekors sind produktübergreifend abgestimmt. Die Gegenstände bilden eine eigene aufeinander abgestimmte Einheit. Jacks Wohnung weist keinerlei Gebrauchsspuren auf, sie wirkt wie ein Ausstellungs-, nicht aber Lebensraum. Offensichtlich geht es hier weniger um den Gebrauch, das Handhaben der Dinge als vielmehr um das Haben, die Selbstdefinition über Besitz. Nicht der Mensch beherrscht die Dinge, sondern die Dinge das Denken und Tun des Konsumenten. Der Kameraschwenk durch Jacks Katalog-Welt endet bezeichnender Weise in der Küche.

In eben diese Küche wird der Zuschauer später noch einmal zurückgeführt. Doch wirkt der Raum nun anders. Die Gegenstände erscheinen nicht mehr in einem ihnen schmeichelnden angenehm atmosphärischen Licht. Die Kamera bewegt sich – scheinbar einer Spur folgend – schnell durch den Raum und erfasst verschiedene Details der Einbauküche. Als sie am Boden verharrt, erschließt sich dem Betrachter ein Gesamteindruck der Küche aus der Froschperspektive.



Abb. 5: Filmstills aus FIGHT CLUB, © Twentieth Century Fox.

Im Vordergrund rechts befinden sich ein Tisch und zwei Stühle. Bei den Stühlen handelt es sich um das Modell *Wire Side Chair* (1951) entworfen von Charles und Ray Eames. Die *Wire Chairs* – zeitgleich entstanden ähnliche Modelle von Harry Bertoina²⁸ – sind seit den 50er Jahren sehr populär. Die Ästhetik der metallenen, raumdurchlässigen ‚Netzstruktur‘ wurde/wird von vielen Designern bis heute übernommen und variiert.²⁹ Neben den gebogenen Schichtholzmöbeln der Eames stehen auch die *Wire Chairs* für das Design der amerikanischen Cranbrook-Moderne zur Blütezeit des Konsumismus. Mit der Positionierung des Eames Design-Klassikers in der Küche schließen sich verschiedene Aspekte zu einem verdichteten Bild des ‚American Way of Life‘. Nicht nur, dass sowohl die Küche (*Kitchen Debate*) als auch die Eames (*GLIMPSES OF THE USA*) Assoziationen zur ‚American National Exhibition‘ (1959) hervorrufen, auch ist es die Kombination aus skandinavischem (IKEA-)Design und amerikanischer Cranbrook-Moderne, die paradigmatisch ist für den Stil eines kultivierten ‚American Way of Life‘ der gehobenen amerikanischen Mittelklasse.³⁰

Der Protagonist in FIGHT CLUB steht genau für diese Bevölkerungsschicht, die zur Jahrtausendwende – wie der ‚American Way of Life‘ selbst – in eine tiefe Daseinskrise gerät. Die vielen Glück und Zufriedenheit verheißenden Dinge können ihre Versprechen nicht halten. Trotzdem oder gerade deshalb wird das Verlangen nach ihnen immer größer. Die Dinge werden übermächtig und verselbständigen sich. Wie die Küche in FIGHT CLUB – aus der Froschperspektive betrachtet scheint sich das Möbelsystem über den Zuschauer zu erheben. Die Gegenstände entwickeln ein Eigenleben, das sich selbst der Kontrolle des Menschen entzieht. Die Küche – Indikator des ‚American Way of Live‘ – explodiert und reißt auch den Rest des Apartments, Jacks Welt der ‚vielseitigen Lösungen für modernes Wohnen‘³¹, mit sich. „I was close to being complete.“³² Dieser Satz des Protagonisten macht deutlich, wie sehr er sich selbst in seine Dingwelt eingebunden sah, sich als Bestandteil dieses Systems darüber

24 Ebd., S. 89/90.

25 Ebd., S. 90. Oder wie es in FIGHT CLUB heißt „versatile solutions for modern living.“ (0:29:39).

26 Die Art und Weise der Einblendungen entspricht denen im IKEA-Katalog. Selbst der weiße IKEA-Schriftzug auf hellblauem Grund wurde übernommen, allerdings durch FÜRNI ersetzt, eine Parodie auf IKEA, abgeleitet von ‚furniture‘ und ergänzt mit ü-Pünktchen, um es zu ‚skandinavisieren‘ (auch wenn es das ü in der Form dort nicht gibt). Die Bezeichnungen der Möbel beziehen sich z. T. auf kommende Geschehnisse im weiteren Handlungsverlauf. Z. B. VEKSLE – Change, exchange, Geld wechseln – Bezug zum Finanzdistrikt, das am Ende gesprengt wird. TYNNER-MAKER – thinnermaker – Bezug zum menschlichen Fett aus der Schönheitsklinik. RIFLA – rifle, Gewehr mit gezogenem Lauf – Einstiegsszene. FETLOSSE – fat, Å losse = to unload from a train or ship – Referenz zum Fettdiebstahl. STRAM – stramm – Verweis auf die Rekruten vor dem Haus in der Paper Street. (Vgl. „Transgressor“ 2007).

27 „2004: Der AMO-Think-Tank registriert: 184 IKEA-Häuser in 34 Ländern, 115 Millionen Kataloge, – eine größere Verbreitung als der Bestseller Bibel.“, Scheiffele 2005.

28 Der amerikanische Designer Harry Bertoina war – wie die Eames – Mitwirkender an der 1932 von George Gough Booth und dem finnischen Architekten Eliel Saarinen gegründeten Cranbrook Academy of Art (Akademie für Kunst, Architektur und Design), deren Ideen und Leitsätze auf denen der englischen Arts and Crafts Bewegung basierten.

29 Zu nennen sind in diesem Zusammenhang Egon Eiermann, Arne Jacobson und Verner Panton.

30 Die Vorliebe der Amerikaner für skandinavisches Design ist bereits auf das Jahr 1954 zurückzuführen, als die Ausstellung ‚Design in Scandinavia‘ amerikaweit große Erfolge feierte. „Skandinavien kommt ins Museum, um uns die lebendige Schönheit zu lehren“, frohlockte eine Tageszeitung. [...] Die Schau [...] wurde zum Triumphzug. Allein im County Museum in Los Angeles, ihrer vorletzten Station, wollten 100000 Besucher die wohlgeformten Möbel, Vasen, Geschirre und Bestecke aus Europas Norden sehen. [...] War ‚Swedish Modern‘ noch ein Insider-Tipp geblieben, griff nun die gehobene Mittelklasse in den nasant wachsenden Suburbias das Ideal einer unprätentiösen und dabei romantischen Häuslichkeit gerne auf. Skandinavisches Design, ein Begriff, den es vorher gar nicht gegeben hatte, wurde zum Stil eines kultivierten ‚American way of life‘.“ Polster/ Elsner 2002, S. 76.

31 Filmzitat: Tyler Durden in FIGHT CLUB (0:29:39). Orig.: „versatile solutions for modern living.“

32 Filmzitat: Jack zu Tyler Durden in FIGHT CLUB (0:28:22).

definierte. Und nun ist es zerstört – das amerikanische Heim und das ihm zu Grunde liegende System.³³

Dem Zuschauer wird in Form einer visuell rekonstruierten polizeilichen Vermutung zunächst suggeriert, dass die Explosion durch eine autonome Aktions- und Reaktionskette der einzelnen Elektro-Großgeräte in der Küche verursacht wurde. Die Theorie, ausströmendes Gas hätte sich durch einen anlaufenden Kühlschrankgenerator entzündet, wird erst zum Ende des Films widerlegt als sich herausstellt, dass Tyler Durden respektive Jack selbst die Explosion herbeigeführt hat. Während mit der ersten Vermutung auf die Macht und das Eigenleben der Dinge verwiesen wird, formuliert der Regisseur David Fincher mit der Aufklärung des Sachverhalts die bewusste Befreiung des Protagonisten aus dem System der Dinge und die damit verbundene Zurückerlangung der eigenen Autonomie. Darüber hinaus entspricht das ‚Explosive‘ – nach Zygmunt Bauman – dem gesellschaftsspezifischen Profil des Mittelklasse-Singles der ‚flüchtigen Moderne‘.

Das »Explosive« paßt zu dem Typ von Identität, den die flüchtige Moderne hervorbringt: Identitäten und Gemeinschaften sind flüchtig, vorübergehend und auf einen Punkt bezogen, mit einem Wort »Singles«. Ihre Lebensspanne ist ebenso kurz wie voller Feuer. Wucht entfalten sie nicht über eine erwartete Langlebigkeit, sondern paradoxerweise durch ihre Zerbrechlichkeit und ungewisse Zukunft und die daraus erwachsende Notwendigkeit, sich emotional und sonstwie voll auf sie einzulassen.³⁴

Der Verlust seines gesamten Besitzes zwingt den Protagonisten in FIGHT CLUB neue Wege zu gehen, ohne Sicherheiten, ohne Ordnungssysteme und vor allem ohne Grenzen. Ebenso wie Jacks Leben verändert die alles sprengende Explosion auch die Materialität der Dinge im Film. Die glatten, geschlossenen ‚schönen‘ Oberflächen weichen zerborstenen, offenen Strukturen. Deutlich wird dies anhand des Vergleiches des Hauses in dem Jack zu Beginn des Films wohnte mit dem Tyler Durdens, das er nach der Explosion in der Paper Street bezieht. Sein intaktes Mittelklasse-Heim im ‚Pearson Tower – A Place To Be Somebody‘ beschreibt Jack wie folgt:

Home was a condo on the 15th floor of a filing cabinet for widows and professionals. The walls were solid concrete. A foot of concrete is important when your next-door neighbour has to watch game shows at full volume. Or when a blast of debris that used to be your personal effects blows out of your windows and sails flaming into the night.³⁵

Dicke, kalte Betonwände separieren die Bewohner voneinander, sowohl räumlich als auch akustisch. Ein ‚Funktions-Tower‘ der Einsamkeit und Introversion, fernab jeglicher natürlicher, zwischenmenschlicher Interaktion. Die Grundrisse der einzelnen Apartments und Etagen sind gleichförmig und konform wie ihre Bewohner aus der

33 Mit der explosiven Zerstörung des amerikanischen Heims über die Küche knüpft Fincher an die Schlussexplosionen in Michelangelo Antonionis ZABRISKIE POINT (USA 1970) und somit an die darin visualisierte Kritik an der materialistischen Konsumgesellschaft an.

34 Bauman 2003, S. 233.

35 Filmzitat: Jack in FIGHT CLUB (0:24:44).

amerikanischen Mittelklasse, die Wände glatt und hart, widerstandsfähig gegenüber Gebrauchsspuren, Einschreibungen und Zerfall. Form und Materialität sind ausschließlich auf Funktionalität ausgerichtet, ohne Berücksichtigung von Individualität und Menschlichkeit.

Der Mensch wird in der funktionellen Umwelt nicht heimisch, er benötigt ein Zeichen, [...] ein Stück unbedingter Echtheit aus dem Innersten der Realität des Lebens, um eine Rechtfertigung zu haben. Diese vermittelt ihm das alte Objekt, das in der Atmosphäre des Hauses immer etwas Keimhaftes, von der Mutterzelle Stammendes verkörpert. Durch ihn findet ein diffuses Sein seine Identität mit dem ursprünglichen und idealen Embryonalzustand und involviert in eine mikrokosmische und zentrale Situation, die vor der Geburt liegt.³⁶

Mit dem Ziel, irgendwann ‚vollständig‘ zu sein, war Jacks Leben im ‚Funktions-Tower‘ geprägt von der Suche nach und dem Konsum von neuen Dingen. Er wählte sich immer kurz davor zu sein, tatsächlich jedoch bleibt das Ziel auf diesem Wege unerreicht. Auch wenn neue Dinge das Glück versprechen, könne nur das Echte – so



Abb. 6: Filmstills aus FIGHT CLUB, © Twentieth Century Fox

Baudrillard – ein Heim beseelen. Im Gegensatz zum Neuen, das mit materiellen Werten besetzt ist, zeichnet sich das Echte durch den ideellen Wert aus. Es ist Referenz zu einem pränatalen Sein und verweist damit auf den Nullpunkt aller materiellen Werte. Diesem Punkt kommt Jack mit seinem Umzug in das zerschlissene Holzhaus in der Paper Street ein gutes Stück näher. Im Gegensatz zum ‚Funktions-Tower‘ ist das Haus in der Paper Street sowohl hinsichtlich des Materials als auch der architektonischen Gliederung traditionell aufgebaut.

Auf Kinderzeichnungen symbolisiert das typische Familienhaus mit seinen Türen und Fenstern zugleich die Kinder selbst – ein menschliches Gesicht – und den Leib der Mutter. Wie bei der Gestik bedeutet das Verschwinden dieser Hausform mit Stockwerk, Stiege, Dach und Keller eine Frustrierung: den Verlust einer symbolischen Dimension des Sich-Zurecht-findens.³⁷

36 Baudrillard 2007, S. 102.

37 Ebd., S. 73.

Der erste Schritt der Neuorientierung ist getan. Jack lässt die Welt der materiellen Werte hinter sich. In der Paper Street kehrt er zum Ursprünglichen zurück, zur ‚organischen‘ Existenz, versinnbildlicht im alten, von Spuren gezeichneten ‚Familienhaus‘.

It looked like it was waiting to be torn down. Most of the windows were boarded up. There was no lock on the front door from when the police, or whoever, kicked it in. The stairs were ready to collapse. [...] What a shithole. Nothing worked. Turning on one light meant another light in the house went out.³⁸

Jeglicher Funktionsmechanismus ist hier durchbrochen. Das ‚Familienhaus‘ scheint durchlässig, porös und doch in gewisser Hinsicht dauerhaft und vielseitig. Wie Papier – das Material dessen Namen die Straße trägt, in der es sich befindet – Paper Street – als Paper Street werden Straßen bezeichnet, die zwar auf Karten erscheinen, tatsächlich aber nicht existieren.³⁹ So wie Tyler Durden, der auch nur im Kopf des Protagonisten existiert ist.

Im Gegensatz zum ‚Funktions-Tower‘, der in seiner Geradlinigkeit und mit seinen immer gleichen Wohnungen verteilt auf mehrere Etagen die Kopie versinnbildlicht, verweist das Haus in der Paper Street aufgrund seiner verworrenen Struktur und unklaren (wie bezeichnenden) Lage⁴⁰ auf die Karte.

Die Karte ist das Gegenteil einer Kopie, weil sie ganz und gar auf ein Experimentieren als Eingriff in die Wirklichkeit orientiert ist. Die Karte reproduziert kein in sich geschlossenes Unbewusstes, sie konstruiert es. Sie unterstützt die Verbindung von Feldern, die Freisetzung organloser Körper und ihre maximale Ausbreitung auf einer Konsistenzebene. [...] Die Karte ist offen, sie kann in all ihren Dimensionen verbunden, zerlegt und umgekehrt werden, sie kann ständig neue Veränderungen aufnehmen.⁴¹

Fragmentarisch und keine logische oder stabile Einheit bildend, ist sowohl dem zerschissenen Haus als auch der Materialität des Papiers die offene variable Struktur inhärent, eine Struktur, die der von Nervenfasern sehr ähnlich ist, wie sie im Vorspann des Films *FIGHT CLUB* gezeigt werden. Mit der offenen Struktur der Nervenbahnen aber auch des maroden Hauses in der Paper Street werden die Prozesse des Experimentierens und Kartografierens, aber auch die schizophrenen Züge des Protagonisten auf seinem Weg der Selbstfindung versinnbildlicht. Dieser Weg ist – wie die Struktur – verworren und liegt – wie das Ziel – im Dunkeln.

38 Filmzitat: Jack in *FIGHT CLUB* (0:34:57).

39 Vgl. Sanderson 2007.

40 Die Paper Street befindet sich nicht in einem Wohn- sondern einem Industriegebiet. Das Umfeld, bebaut mit einer Papierfabrik und mehreren Lagerhallen, ist – wie der Protagonist und das Haus selbst – in seiner Struktur ‚unübersichtlich‘ und verworren.

41 Deleuze/ Guattari 1992, S. 23/24.



Abb. 7: Links: Cellulosefasern in Papier. Quelle: <http://www.wikipedia.org/wiki/Papier> (gesehen am 06.03.2012). Rechts: Filmstills aus *FIGHT CLUB*: a) Nervenfasern (Vorspann). b) Materialstrukturen im Keller des Paper Street Hauses. © Twentieth Century Fox.

»In allen europäischen Sprachen« so Attali, »wurde das Wort Labyrinth zum Synonym für künstliche Komplexität, nutzlose Dunkelheit, für ein verschlungenes System und undurchdringliches Dickicht. »Reinheit« wurde zum Synonym für Logik.« [...] Das Labyrinth wird wieder zum Schlüsselbild der *Conditio humana*. Der Mensch lebt an »einem undurchsichtigen Ort, an dem die Wege keinem Plan gehorchen. Im Labyrinth herrschen Zufall und Überraschung, die den Sieg über die reine Vernunft anzeigen.«⁴²

Der Dualismus von Reinheit als Synonym für Logik und das dunkle Labyrinth, das sich auch im filmischen Raum des Paper Street Hauses widerspiegelt, als Synonym für undurchsichtiges Chaos zeigt sich auch und besonders im Vergleich der filmisch inszenierten Küche. Während die Küche im ‚Funktions-Tower‘ – wie die in *THE THRILL OF IT ALL* – der verhüllenden, für den ‚American Way of Life‘ typischen, Systemküche entspricht, werden diese in den Blütezeiten des Konsumismus geprägten (Oberflächen-)Strukturen in der Küche des Paper Street Hauses aufgelöst. Das helle, glatt und sauber verhüllte funktionelle Einbausystem ist hier verschiedenen Geräten und Möbeln gewichen, deren Oberflächen rau und von Gebrauchsspuren gezeichnet sind. Anstelle der arbeitserleichternden Konsumgegenstände ist das Ursprüngliche, das ‚Echte‘ gerückt. Ein Toaster ist überflüssig, wenn man das Brot doch auch über der offenen Gasflamme rösten kann. Ohne die zahlreichen (systematisch integrierten) Zusatzgeräte ist die Küche in *FIGHT CLUB* sehr viel offener und variabler geworden als die in *THE THRILL OF IT ALL*. Sie fungiert nicht mehr nur als Ort der Nahrungsbereitung, sondern auch der gemeinsamen Nahrungsaufnahme. In der Küche des Paper Street Hauses wird nicht nur konsumiert sondern vor allem produziert und kommuniziert.

Das Küchengespräch als solches ist sowohl in *THE THRILL OF IT ALL* als auch in *FIGHT CLUB* handlungstragend und von zentraler Bedeutung. Zu differenzieren wären in diesem Zusammenhang der *Kitchen Talk* (Dialog) und – analog zum historischen Kontext – die ‚Kitchen Debate‘ (Debatte). Wie in der Literatur so ist der Dialog auch im Rahmen dieser filmischen Betrachtung ein Mittel, das der Charakterisierung der Figuren dient und die Handlung erklärend stützt. Die Debatte – ebenfalls eine Form des Dialogs – unterscheidet sich in der Hinsicht, dass sie weniger dem handlungsbezogenen Gespräch als vielmehr einer heftigen Argumentation entspricht, das heißt anstelle des Semantischen wird hier das Rhetorische fokussiert. Ziel dieser eindringli-

42 Bauman 2003, S. 163. Zitat: Attali 1996, S. 19, 60, 23.

chen Gesprächsform ist es, den Anderen zu überzeugen bzw. einen (Bewusstseins-) Wandel bei ihm zu bewirken. So auch in den beiden Filmbeispielen, wo die Küchendebatte wesentlich zur weiteren Entwicklung der Protagonisten und somit zum Handlungsverlauf beiträgt.

Die Übersicht (Abb. 8) macht deutlich, dass in beiden Filmen der Küchendebatte (2) ein Küchendialog (1) vorausgeht, in dem die jeweilige Rolle der ‚Dame des Hauses‘ thematisiert wird. Vor der Kulisse einer schönen, modernen Einbauküche unterhalten sich Beverly und ihr Ehemann Gerald in *THE THRILL OF IT ALL* darüber, wie die sparsame und gewissenhafte Hausfrau das liebevoll zubereitete Abendessen umdisponiert sowie die Betreuung der Kinder organisiert, um spontan und souverän in die Rolle der repräsentativen Ehefrau schlüpfen und ihren Mann zu einer kurzfristigen Einladung einer Patientin begleiten zu können.

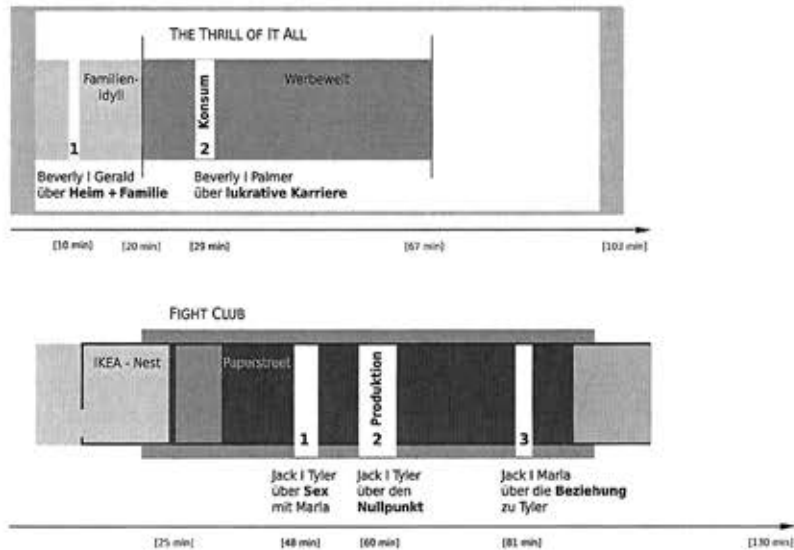


Abb. 8: Übersicht zur Küchendebatte in *THE THRILL OF IT ALL* und *FIGHT CLUB*. © Anke Steinborn, 03/2010.

In der maroden Küche in *FIGHT CLUB* hingegen wertet Tyler mit Jack seine gemeinsame Nacht mit Marla aus, die für ihn nicht mehr als ein Objekt sexueller Handlungen ist.

Oh, you've got some fucked-up friends! Limber, though. Silly cooze. [...] Un-fucking-believable. [...] You know what I mean, you fucked her. – No, I didn't. – [...] She's a predator posing as a house pet. Stay away from her. The shit that came out of this woman's mouth, I had never heard! [...] –

Marla doesn't need a lover, she needs a fucking caseworker. – Or a wash. This isn't love, it's sport fucking.⁴³

Sex reduziert auf körperliche Ertüchtigung. Der in der ‚flüchtigen Moderne‘ von physischen Anstrengungen befreite Körper kommt getrennt vom Produktionsprozess – so Baudrillard – „nicht auf seine Kosten. Er sucht und findet im Sport und in der körperlichen Betätigung der Freizeit zumindest die Möglichkeit eines kompensatorischen Ausgleichs.“⁴⁴ So ist Sex in diesem Zusammenhang auch als Befreiungsakt aus dem Konsumkreislauf und Rückkehr zu produktiven Prozessen zu sehen.



Abb. 9: Links: Filmstill aus *THE THRILL OF IT ALL* © Universal Studios. Rechts: Filmstill aus *FIGHT CLUB* © Twentieth Century Fox

Konsum ist, im Gegensatz zur Produktion, eine einsame Tätigkeit, durch und durch an den einzelnen gebunden, auch wenn er in Gegenwart anderer konsumiert. Produktive (und in der Regel langfristige) Anstrengungen erfordern Kooperation, und sei es nur in der Form des Zusammenwirkens roher Muskelkraft.⁴⁵

Die zunächst oberflächliche sexuelle Zusammenkunft des Protagonisten/Tyler Durdens mit Marla bezeichnet die Schwelle zwischen Konsum und Produktion – Konsum, weil es nur um das flüchtige Vergnügen des Sexualaktes geht, Produktion, weil sich beide Körper rhythmisch vereinen und damit das Defizit an körperlicher Tätigkeit kompensieren. Im Verlauf des Films ändert sich Marlas Position. In einem Küchende Dialog zwischen ihr und Jack (3) geht es nicht mehr nur um Sex, sondern darum, was man von Beziehungen erwartet. Marla findet langsam Akzeptanz als Gefährtin des Protagonisten auf dem Weg der Bewusstwerdung.

Die Opposition von Konsum und Produktion wird sowohl in *THE THRILL OF IT ALL* als auch in *FIGHT CLUB* in einer zentralen Debatte thematisiert. Während sich in *FIGHT CLUB* alle Küchende Dialoge in einem Raum abspielen, umfasst die Küche – im weitesten Sinne – bei den Boyers in *THE THRILL OF IT ALL* drei Bereiche: die eigentliche, den ‚American Way of Life‘ repräsentierende Einbauküche, das separate Esszimmer und für ‚unreine‘, produktive Tätigkeiten – an dieser Stelle ist nicht von Sex die Rede – ein Kellerraum. Als Beverly darin gerade unglaubliche Mengen von Ketchup⁴⁶ produziert, wird sie von ihrem Agenten Palmer unterbrochen. Dieser bietet ihr eindringlich und beharrlich einen lukrativen Werbevertrag für die Vermarktung der

43 Filmzitat: Tyler Durden und Jack in *FIGHT CLUB* (0:47:56).

44 Baudrillard 2007, S. 65.

45 Bauman 2003, S. 194.

46 Ketchup ist spätestens seit der Erfolgsgeschichte von Heinz-Ketchup zu einem typischen Produkt des ‚American Way of Life‘ avanciert. Die eigene Ketchup-Produktion unterstreicht in diesem Zusammenhang in ironischem Maße die Vorbildrolle der amerikanischen Hausfrau Beverly. Zudem steht der gegebenenfalls hartnäckige rote Flecken verursachende Ketchup in großem Kontrast zur tiefenreinigenden Wirkung der Seife.

Happy-Seife an. Obwohl Beverly dieses Angebot zunächst vehement ablehnt, kann sie nach einer Kette von Argumentationen, letztendlich verführt von der hohen Vergütung, nicht ablehnen. Sie tauscht ihre produktive Tätigkeit gegen ein Dasein als Werbeikone im Dienste des Konsums ein.



Abb. 10: Links: Filmstill aus THE THRILL OF IT ALL, © Universal Studios. Rechts: Filmstill aus FIGHT CLUB, © Twentieth Century Fox.

In FIGHT CLUB wird in der zentralen Küchendebatte die umgekehrte Wende vollzogen. Tyler produziert und verkauft Seife – „Das Eichmaß der Zivilisation“.⁴⁷ Während er Jack in den Produktionsprozess aus menschlichem Fett und Lauge einführt, schüttet ihm Tyler Lauge über die Hand, um ihm dann im Zustand stärkster Schmerzen klarzumachen, worauf es tatsächlich ankommt im Leben – nämlich dem Nullpunkt immer näher zu kommen... und das über den Schmerz – als letzten Referenzhorizont.

Don't shut the pain out. [...] Without pain or sacrifice, we would have nothing. [...] Stop! This is your pain, this is your burning hand. – I'm going to my cave to find my power animal. – No! Don't deal with this the way those dead people do! Come on! – I get the point! – No! You're feeling premature enlightenment. – It's the greatest moment in your life, and you're off somewhere else! – I'm not! – Shut up! [...] – I'm getting water! – You can use water and make it worse or... you can use vinegar to neutralise the burn. [...] First you have to give up. First you have to know, not fear, know that some day you're gonna die. – You don't know how this feels! – It's only after we've lost everything that we're free to do anything. – Ok – Congratulations. You're one step closer to hitting the bottom.⁴⁸

Im Schmerz gefangen unterliegt Jack der rhetorischen Wucht Tylers. Was will ihm dieser so eindringlich vermitteln? Im Kontext des von Gilles Deleuze und Felix Guattari entworfenen Modells des ‚organlosen Körpers‘ (oK) wäre die chemische Verbrennung die nächste Stufe – nach den Schlägen im FIGHT CLUB – in der der oK „durch Schmerzintensitäten [...] durch schmerzzerregende Wellen“⁴⁹ bevölkert wird. Somit erreicht Jack im Prozess der Seifenproduktion das Stadium der Produktion von Intensitäten. Der Schmerz öffnet den Körper für neue Konnexionen, neue Perspektiven, neue Wege. Der Organismus und mit ihm tradierte Systeme werden zerschlagen.

47 Filmzitat: Tyler Durden in FIGHT CLUB (0:22:31). Original: „The yardstick of civilisation.“

48 Filmzitat: Tyler Durden und Jack in FIGHT CLUB (0:59:50).

49 Deleuze/ Guattari 1992, S. 209.

Vorgang und hinterlassene Spur der chemischen Verbrennung der Haut sind strukturell vergleichbar mit dem Resultat einer Explosion. Beides wird in FIGHT CLUB in der Seifenproduktion zusammengeführt, denn das Hauptprodukt dieses Prozesses ist nicht die Haut schmeichelnde Seife, sondern Glycerin bzw. Dynamit. Die Seife, die in THE THRILL OF IT ALL als Ikone des Reinen, Schönen und Zivilisierten zelebriert wird, ist in FIGHT CLUB nur Abfall eines übergeordneten sinnstiftenden Produktionsprozesses. Die Degradierung der ‚schönen‘ Seife zum zivilen Abfall ist als Analogon zu sehen zur Dekonstruktion der ‚schönen‘ Einbauküche. Wie die Küche so ist auch die Seife Insignie des ‚American Way of Life‘. Beide stehen – je nach Beschaffenheit – entweder für das Selbstbild einer scheinbar intakten oder offensichtlich zerrütteten Konsumkultur. Ein Selbstbild, das sich ebenso in der schizophränen Persönlichkeit des Protagonisten in FIGHT CLUB widerspiegelt.



Abb. 11: Filmstills zur Seife in FIGHT CLUB, © Twentieth Century Fox.

Da ist zum einen der bürgerlich konservative Jack zu Beginn des Films, der im weiteren Verlauf immer mehr die anarchische Persönlichkeit Tyler Durdens annimmt und das schöne glatte Seifenstück das bei der Gewinnung des explosiven Glycerins ‚abfällt‘. Die sauberen glatten, Hand und Augen schmeichelnden Oberflächen des ‚American Way of Life‘ weichen zerstörten offenen Strukturen, Anarchie tritt anstelle von Zivilisation. Die beiden sich gegenseitig in die Augen blickenden Figuren auf der Visitenkarte zur *Paper Street Soap* versinnbildlichen – wie der Januskopf – die beiden Gesichter des Protagonisten und der produzierten Seife.

Die Reinigung wird von ihrer tradierten festen Semantik befreit, die reinigende Wirkung der Seife metaphorisch auf den ‚reinigenden‘ Prozess der Befreiung und Bewusstwerdung übertragen. Das Interieur des amerikanischen Heims, das in THE THRILL OF IT ALL noch symptomatisch war für Ordnung und Wohlstand des ‚American Way of Life‘ ist in FIGHT CLUB von unzähligen Spuren gezeichnet, Spuren von

individueller statt normativer Existenz, Spuren zirkulierender statt glatter makelloser Oberflächen, Spuren des Sinnlichen statt der Bedeutung.

Die in der Opposition von Seife und Glycerin verdichteten Unterschiede bezüglich der Struktur der Dinge in *THE THRILL OF IT ALL* und *FIGHT CLUB* zeigen sich ebenso im Vergleich der Protagonistinnen beider Filme. Beverly Boyer, die gepflegte, ordentliche Hausfrau wirbt nicht nur für Happy-Seife, sie verkörpert diese geradezu. Dagegen steht Marla Singer – wie das Glycerin – für das Explosive.



Abb. 12: Links: Filmstills aus *THE THRILL OF IT ALL*, © Universal Studios. Rechts: Filmstills aus *FIGHT CLUB*, © Twentieth Century Fox.

Marla ist chaotisch, unkonventionell und lehnt jede Form von (Unter-)Ordnung ab. Genau wie die freiheitsliebende Holly in *BREAKFAST AT TIFFANYS* (USA 1961, Blake Edwards), ‚Antagonistin‘ der domestizierten Hausfrau der 50er/60er Jahre. Auch wenn sich die glamouröse Holly äußerlich stark von der ‚explosiven‘ Erscheinung Marlas (faserige Kleidung, wirres Haar) unterscheidet, wird sie als eine Art Vorreiterin in den Gesten Marlas deutlich zitiert. Doris Day hingegen hat sich bis heute als ‚Prototyp‘ der amerikanischen Traum-Hausfrau durchgesetzt. Blond, vorbildlich frisiert, Heim und Familie unter Kontrolle – das ist die Dame des Hauses, die Dame des ‚American Way of Life‘, die ‚Queen of the kitchen‘.⁵⁰ Wie Martha Stewart, die gegenwärtige Ikone amerikanischer Häuslichkeit: nach ihrem Vorbild wird gebacken, gekocht, dekoriert. Der Mythos von Küche, Reinheit und Familie als Indikatoren des aufstrebenden ‚American Way of Life‘ wird mit ihrer Omnipräsenz in den Medien aufrechterhalten.

⁵⁰ siehe Werbeanzeige Abb. 2: „Now feel like a Queen!“



Abb. 13: Links: Filmstill aus *THE THRILL OF IT ALL*, © Universal Studios. Rechts: Filmstill aus *FIGHT CLUB*, © Twentieth Century Fox.

Dass es sich dabei nur um einen Mythos handelt, entlarven Parodien, in denen Martha Stewart zur Zielscheibe subversiver Angriffe auf die Konsumgesellschaft wird.⁵¹

So auch in *FIGHT CLUB*, womit ich zum Ausgangspunkt meiner filmischen Betrachtungen zur amerikanischen Küche zurückkehren möchte. Während Jack nach der Explosion des Apartments im ‚Funktions-Tower‘ den Verlust seiner Dinge beklagt, resümiert Tyler in einem nicht Küchen- aber Bar-Dialog die Sinnlosigkeit, die hinter der bedeutungsvollen ‚schönen‘ Fassade des ‚American Way of Life‘ steht.

What are we, then? – I dunno. consumers. – Right. We’re consumers. We are by-products of a lifestyle obsession. Murder, crime, poverty. These things don’t concern me. What concerns me are celebrity magazines, television with 500 channels, some guy’s name on my underwear. Rogaine. Viagra. Olestra. – Martha Stewart. – Fuck Martha Stewart. Martha’s polishing the brass on the Titanic. It’s all going down. So fuck off with your sofa units and Strinnee green stripe patterns. I say never be complete. I say stop being perfect. I say let’s evolve. Let the chips fall where they may.⁵²

Oder, in der deutschen Version sehr treffend übersetzt: „Lass die Dinge einfach laufen...“

Literatur

Attali, Jacques (1996): *Chemins de sagesse: Traité*. Paris.

Baudrillard, Jean (2007) [1968]: *Das System der Dinge*. Frankfurt am Main.

Bauman, Zygmunt (2003): *Flüchtige Moderne*. Frankfurt am Main.

Colomina, Beatriz (2005): *Die Multimedia-Architektur der Eames*. In: Koch, Gertrud (Hg): *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin. S. 22-35.

Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix (1992) [1980]: *Tausend Plateaus*. Berlin.

⁵¹ Z. B. in *SOUTH PARK*, Staffel 6: *Nur körperliche Liebe im Vatikan?* Erstausstrahlung: 07.03.2002. Die Opposition von Schein und Sein der amerikanischen ‚suburban‘ Hausfrau wird in der US-amerikanischen Dramey-Serie *DESPERATE HOUSEWIVES* (seit 2004, Marc Cherry) thematisiert. Im Gegensatz dazu wird in der ebenfalls amerikanischen Comedy-Serie *SEX AND THE CITY* (1998–2004, Darren Star) ein Frauenbild wiedergegeben, das in Glanz und Glamour dem von Holly Golightly ähnlich ist.

⁵² Filmzitat: Dialog Tyler Durden und Jack in *FIGHT CLUB* (0:28:45).

Frisch, Simon (2010): Bild-Motiv-Geschichten. Überlegungen zu einer motivorientierten Filmanalyse. In: Rabbit Eye - Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 001, S. 1-18:
http://www.rabbiteye.de/2010/1/frisch_bildmotivgeschichten.pdf

Nixon, Richard M. (1959): "Kitchen" Debate with Nikita Khrushchev (1959). Text document. Zitiert nach: <http://www.milestonedocuments.com/documents/full-text/richard-m-nixons-kitchen-debate-with-nikita-khrushchev> (gesehen am 06.03.2012).

Polster, Bernd; Elsner, Tim (2002): Design Lexikon USA. Köln.

Sandeen, Eric J./ Wajda, Shirley T. (2009): „Kitchen Debate“. A Research Project on Cold War Material Culture, University of Wyoming, and Professor, Kent State University:
<https://sites.google.com/a/kitchendebate.org/kitchen-debate/Home> (gesehen am 06.03.2012).

Sanderson, Paul G. (2007): Paper Streets: The Gap Between Dedication and Acceptance.
http://www.nhlgc.org/publications/item_detail.asp?TCArticleID=56, (gesehen am 06.03.2012).

Scheffele, Walter (2005): Theorie und Geschichte des Designs. Unveröffentlichtes Vorlesungsskript, Best Sabel Designfachsche, Berlin.

„Transgressor“ (2007): Translations of the Fürni Catalogue:
<http://chuckpalahniuk.net/forum/1000018/translations-of-the-fürni-catalog>, 28.07.2007 (gesehen am 06.03.2012).