



Edward Norton, Filmausschnitt »Fight Club«

Als der Regisseur David FINCHER die Produzenten von Twentieth Century Fox davon zu überzeugen suchte, dass es sich lohnen werde, 50 Millionen Dollar in das Projekt »Fight Club« zu investieren, verlangte er, auf Marktforschung in diesem Falle zu verzichten. Das ist ungewöhnlich, denn in Hollywood werden alle größeren Filmstoffe getestet, bevor sie zur Produktion gelangen. Aber FINCHER hatte die Romanvorlage für den Film von Chuck PALAHNIUK

gelesen und ahnte, dass man diese gegen den Strich des »guten Geschmacks« erzählte Geschichte keiner Fokusgruppe vorlegen konnte, ohne entweder einen Sturm der Entrüstung oder sprachloses Kopfschütteln hervorzurufen. Weil sie selten eine solch leidenschaftlich vorgebrachte Präsentation eines Regisseurs zu sehen bekamen, gingen die Entscheider von Twentieth Century Fox auf das Risiko ein. Irgendetwas musste ja dran sein an FINCHERs Begeisterung, denn immerhin hatte er die viel beachteten und erfolgreichen Filme »Sieben« (USA 1995) mit Brad PITT und Morgan FREEMAN und »The Game« (USA 1997) mit Michael DOUGLAS in den Hauptrollen geschaffen. Als die Produzenten zwei Jahre später den fertigen Film erstmals zu sehen bekamen, waren sie von dem Ergebnis zugleich ange-tan und schockiert. Noch nie zuvor hatten sie in den eigenen Vorführräumen einen solch abstoßenden, aber doch tief bewegendem Film gesehen. Jetzt verstanden sie sowohl FINCHERs Faszination für den Stoff als auch seine Forderung, den Film ohne die üblichen Tests zu entwickeln, und entließen ihn mit einigen Kürzungen auf den Markt.

Filmstoffe werden in Hollywood auf ihre Markttauglichkeit getestet, indem Konzepte zu Story und Figuren Kinogängern in Grup-

Dirk BLOTHNER

Alltagsträume – Der Film »Fight Club« von David Fincher



MEDIEN Kultur

peninterviews vorgelegt werden. Die dabei gestellten Fragen richten sich im Wesentlichen auf Verständlichkeit und Schlüssigkeit der Geschichte, auf die Akzeptanz der Figuren und die Einstellung der Befragten zu dem Thema des Films. Lassen sich auf diese Weise grundsätzlich positive Reaktionen festhalten, kann dies den Startschuss für den Beginn der Produktion bedeuten. Aber bei Stoffen wie *Fight Club* stößt eine solche, auf die bewussten Reaktionen der Befragten zielende Untersuchung an ihre Grenzen. Das hat David FINCHER gewusst. Denn wie soll man über direkte Fragen nach Akzeptanz und Schlüssigkeit herausbekommen, ob ein Film das Kinopublikum bewegen wird, dessen Plot gegen den Strich der üblicherweise im Kino erzählten Geschichten gebürstet ist und dessen Protagonisten mehr oder weniger zweifelhafte Antihelden sind?

Um in einem solchen Fall zu einem verlässlichen Ergebnis zu gelangen, muss man die unbewussten Wirkungen mit berücksichtigen. Das hätte man nur mit tiefenpsychologischen Methoden machen können. Denn von der Story lässt sich nicht direkt auf die tatsächlichen Wirkungsprozesse schließen. Im Kinosaal fallen Story und Erlebensentwicklung nicht notwendig zusammen. Die ersten Bilder eines Films beleben komplexe Wirkungsqualitäten, die auf die Auslegung der Geschichte zurückwirken. Ein komplizierter seelischer Werkzusammenhang mit Erwartungen, Eingriffen, Ergänzungen und inhaltlichen Zentrierungen bildet sich heraus, wenn die Geschichte auf der Leinwand ihren Lauf nimmt. Filmwirkung ist durch ein »Doppelleben« (SALBER 1960) von anschaulicher Geschichte einerseits und Erlebensentwicklung andererseits gekennzeichnet. Mit direkten Fragen kommt man hier nicht weit, man muss komplexere Verfahren einsetzen, um verfolgen zu können, welche Wirkungen die Story zu entfalten vermag. Nur in einem solchen methodischen Rahmen kann man

schlüssig ableiten, wie eine auf den ersten Blick abstoßende Geschichte eine starke Faszination entfalten kann. Daher stützen wir uns bei unseren Filmanalysen auf zweistündige Tiefeninterviews, deren Beweglichkeit es erlaubt, auch gegen die übliche Meinung gehenden Wirkungsqualitäten nachzugehen und unbewusste Zusammenhänge aufzuspüren. Auf diese Weise rekonstruieren wir die teils bewusste, teils unbewusste »Komplexentwicklung« (SALBER 1960) des Films. Der dabei herausgearbeitete Wirkungszusammenhang ist der Hintergrund, auf dem wir schließlich auch Fragen nach der Akzeptanz von Thema, Geschichte, Figuren sinnvoll beantworten können.

Im Folgenden stelle ich in Weiterführung einer Diplomarbeit von Jennifer RICHARDS eine Beschreibung und Rekonstruktion der Wirkungsprozesse auf der Grundlage von 10 Tiefeninterviews vor, die mit dem Ansehen des so überaus umstrittenen Films »*Fight Club*« gegeben sind. Ich werde einen Wirkungszusammenhang herausarbeiten, den man weder allein dem anschaulich gegebenen Filmwerk noch ausschließlich den Rezeptionen der Zuschauer zuordnen kann. Vielmehr handelt es sich um eine Wirkungseinheit, die Film und Zuschauer übergreift, mit der neue und andere Qualitäten wirksam werden. Mit diesem Ansatz morphologischer Medienpsychologie vertrete ich eine Forschungsrichtung, die seit den 60er Jahren am Psychologischen Institut an der Universität Köln vertreten wird (SALBER 1977, AHREN 1998, BLOTHNER 1999).

1. Story

Weil er nicht schlafen kann, geht in »*Fight Club*« ein namenloser Single (Edward NORTON) - der Erzähler des Films - in verschiedenen Selbsthilfegruppen auf die Suche nach dem Leiden. Als

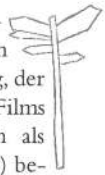
er lernt, aus vollem Herzen zu weinen, geht es ihm besser. Aber seine Ordnung gerät durcheinander, als er in einer Gruppe für Hodenkrebspatienten Marla Singer (Helena Bonham CARTER) kennen lernt, eine Elenstouristin wie er selbst, deren direkter Erotik er sich als Mann nicht gewachsen fühlt. In seiner Not entwickelt er das psychotische Alterego Tyler Durden (Brad PITT) – ein charismatischer Macho mit gestählten Muskeln – und kann sich so auf das erotische Abenteuer einlassen. Gleichzeitig gründet er eine eigene Selbsthilfegruppe, den so genannten *Fight Club*, in dem sich junge Männer auf der Suche nach ihren Gefühlen blutig schlagen. Unser Held glaubt, mit seinem Alterego in einem großen Haus zusammenzuleben. »Gemeinsam« bauen sie dort aus dem »*Fight Club*« eine paramilitärische Organisation auf, die es sich zum Ziel setzt, das Weltkapital in seinen Festen zu erschüttern. Erst als es die ersten Opfer zu beklagen gibt, kommt dem Erzähler die ganze Entwicklung seltsam vor. Doch als er seine Psychose endlich erkennt, ist es schon zu spät. Als Tyler Durden hat er das fatale »Unternehmen Chaos« in Gang gesetzt, das sich nun nicht mehr stoppen lässt. Tausende von jungen Männern sind von seinen gesellschaftskritischen Ideen beseelt und wollen sie nicht mehr aufgeben. Nur über einen Pistolenschuss in den eigenen Kopf, kann er sich schließlich von seinem psychotischen Ich befreien. Schwer verletzt, aber befreit von den Halluzinationen, will er nun die Liebe mit Marla wagen.

Der Film hat eine Länge von 2 Stunden und 14 Minuten. Aber erst nach eindreiviertel Stunden enthüllt er den Zuschauern, dass es sich bei dem Erzähler und Tyler Durden um ein und dieselbe Person handelt. Somit wird – wie z.B. auch bei dem Horrorthriller »*The Sixth Sense*« (USA 1999) – den Zuschauern gegen Ende des Films eine radikale Umdeutung des Erlebten zuge-

mutet. Was sich als politisch-terroristisches Unternehmen ausnahm, erweist sich als psychotische Abwehr gegen den »Schrecken« vor einer Frau. Aber es hat gleichwohl »reale« Wirkungen, denn am Ende stürzen die Wolkkratzer ein wie zwei Jahre später am 11. September 2001 die Twin Towers in New York.

2. Rahmenbedingungen

Der Rahmen für die Wirkungsprozesse von »*Fight Club*« ist ein kultureller Wirkungszusammenhang, der bereits vor der ersten Szene des Films wirksam ist. SALBER hat diesen als »Auskuppelkultur« (SALBER 1993) beschrieben: Wir haben mit einer Inflation der Lebensbilder zu tun, sie sind »Kleider« geworden, die sich von Tag zu Tag wechseln lassen. Die Menschen können sich beliebig in sie ein- und wieder auskuppeln. Dabei wird immer weniger verspürt, welches Bild sie eigentlich bewegt, und es ist eine unbewusste Sehnsucht nach einem entschiedenen, alles verwandelnden Bild entstanden. In einem Erstarken fundamentalistischer Weltanschauungen, einer Ausbreitung von Abhängigkeiten unterschiedlichster Art, aber zum Beispiel auch im Siegeszug der einfach geordneten und »Ehrlichkeit« versprechenden ALDI-Märkte macht sich diese zeitgenössische Sehnsucht nach Aufwandsentlastung bemerkbar. Andere Filme aus den vergangenen Jahren, die diese unbewusste Sehnsucht nach einfachen Ausrichtungen behandeln, sind »*Die üblichen Verdächtigen*« (USA 1995) von Bryan SINGER oder »*Vanilla Sky*« (USA 2001) von Cameron CROWE. Wie diese ist »*Fight Club*« weniger ein Film, der Szene für Szene einen Wirkungszusammenhang erst erschaffen muss, als vielmehr einer, der auf Ausdruck drängenden Entwicklungstendenzen der zeitgenössischen Alltagskultur eine unterhaltsame Form anbietet. Daher habe ich den Aufsatz »*Alltagsträume*«





Helena Bonham Carter, Filmausschnitt »Fight Club«

genannt. An »*Fight Club*« wird deutlich, dass die Kultur mit manchen Filmen gesteuerte Tagträume anbietet. Sie beziehen Komplexe in ihre Entwicklung ein, die auch unabhängig von ihnen auf Ausdruck drängen, sie spitzen Unbemerkt, aber gleichwohl Wirksames zu und überführen es in eine mehr oder weniger mitreißende Entwicklung. Das Interessante an »*Fight Club*« ist, dass der Film Selbstbehandlungen der Kultur, die in der gegebenen Betonierung von Veränderung stecken bleiben, ein Stück aus- und weiterführen. »*Fight Club*« lädt dazu ein, einen Tagtraum der Kultur in Grenzen sprengenden Wirkungsfolgen auszuträumen.

3. Wirkungsprozesse

Bevor ich zur Beschreibung, der mit »*Fight Club*« gegebenen Wirkungsqualitäten komme, möchte ich ein paar Bemerkungen zu der durchgängigen seelischen Verfassung machen, die sich bei diesem unüblichen Film ausbildet.

3.1 Spezifische Verfassung

Bestimmend für die Wirkung ist ein in dieser Form seltenes, spannungsvolles Indem von Banalem und Entwickeltem: »Unkulti-

viertes«, »Direktes«, »Einfaches« gehen bei »*Fight Club*« nämlich eine Ehe mit ungewöhnlicher Formhöhe, Komplexität und Kunstfertigkeit ein.

»Unkultiviertes« und »Banales« drängen sich in drastischen Prügelszenen, in rohem Sex, direkter Gewalt, primitiver Behausung, aber auch in Schmutz, Schleim und ekelregen der Schmiere. Diese rohen Qualitäten kommen jedoch in einer kunstvollen nicht-linearen Erzählform zur Wirkung, sind in Verfremdungseffekten im Brechtschen Sinne, mit »akademischen« Lektionen über das Medium Film und einer ungewöhnlich hohen Auflösung in Detailaufnahmen. Auch mythische Muster¹ und christliche Bilder (Schweißbuch Christi, Kreuzabnahme Christi) lassen sich von dem darin bewanderten Zuschauer ausmachen.

Weil das Filmleben immer wieder in den »Matsch« des Unkultivierten eintaucht, erzeugt die Kompliziertheit der filmischen Form nicht den Eindruck von Künstlichem oder Verspieltem. Und weil der Film Wirkungsqualitäten des Schleimigen, Matschigen, Schmerzhaften immer wieder in anderem bricht, spiegelt und verrückt, kann man sich auf diese auch verlassen. Im Ganzen aber behält der Film auf diese Weise etwas Unfassbares und die Kapa-

zitäten der meisten Zuschauer Überforderndes.

Schon von dieser Gesamtverfassung aus gesehen können wir darauf aufmerksam werden, dass sich in dem beschriebenen Verhältnis von Banalem und Entwickeltem Züge der zeitgenössischen Alltagskultur spiegeln: Zwischen Überkultiviertheit und fundamentalistischen Vereinfachungen.

3.2 Wirkungsqualitäten

Im Folgenden möchte ich das Nacheinander der Wirkungsqualitäten beschreiben, das sich im Erleben der Zuschauer ausbildet, wenn sie den Film verfolgen. Zur besseren Übersicht gliedere ich die Gesamtentwicklung in vier Abschnitte. Jeder hat eine Länge von jeweils ca. 33 Minuten.

Wirkungspsychologisch gesehen, hebt sich in dieser Gliederung zugleich der Aufbau der mit »Fight Club« gegebenen Wirkungsprozesse ab. Die Abschnitte lassen sich folgendermaßen bezeichnen:

- 1) Raus aus Überkultiviertheit:
»Entwicklungsversprechen«
- 2) Unkultiviertes wird manifest:
»Umstülpen«
- 3) Durchstehen ungeheuerlicher Belastungen: »Höllensterz«
- 4) Verkehrung und Auflösung:
»Entschärfung«

3.2.1 Raus aus Überkultiviertheit: »Entwicklungsversprechen«

Mit seinem Vorspann und den ersten Szenen versetzt der Film die Zuschauer in einen Zusammenhang, den sie nicht überblicken können. Mit rasender Geschwindigkeit (vorwärts treibende Musik, schnelle Fahrten durch ein »Inneres«) kommen sie in eine Abfolge von teils erschreckenden, teils absurd anmutenden Bildern hinein. Ein Mann wird von einem anderen mit einer

Pistole bedroht, derselbe wird von einem anderen Mann mit großen »Brüsten« umarmt. Ehe man das alles fassen kann, wird versprochen, jetzt erst einmal von vorne anzufangen – was dem Gefühl der Überforderung entgegenkommt. Es ist, als wolle der Film von Anfang an deutlich machen, dass hier Zusammenhänge verhandelt werden, die alles andere als leicht zu fassen sind.

Die nun folgenden Szenen (Arbeitsplatz und Wohnung des Erzählers) knüpfen an dem vertrautem Alltag an. Unter einer sich wiederholenden Routine des Alltags (»die Kopie einer Kopie«) leidet man ebenfalls. Mit der Produktion ungeheurer Mengen von Abfall (Kamerafahrt durch den Inhalt eines Papierkorbes) hat man sich arrangiert. IKEA-Möbel, mit denen der Erzähler seine Wohnung einrichtet, kennt man, hat man vielleicht selbst auch. Doch nach einigen Minuten wird einem diese Beschreibung des zeitgenössischen Alltags auch zu viel, das Ganze enthüllt eine quälende Leere. Die anfänglichen, leisen Sympathien für den Erzähler drehen in Distanzierung. Man will, dass er aus seinem Hamsterradleben etwas macht, er – und damit auch die bis hierhin stagnierende Filmgeschichte – sollen endlich in Gang kommen.

Als der Erzähler auf der Suche nach seinen Gefühlen – ein Arzt hat ihm dies zur Überwindung seiner chronischen Schlaflosigkeit geraten – eine Selbsthilfegruppe für Hodenkrebspatienten aufsucht, ist das für die eine befremdlich, für den anderen ein amüsant-anstößiger Tabubruch. Denn selbstverständlich leidet der Erzähler nicht unter Krebs, sondern unter Leere und Depression. Man kann es als witzig empfinden, dass in den Umarmungen und theatralischen Tränen der Gruppenteilnehmer oder den Aufforderungen zur Meditation der aktuelle Hang der Kultur zu Psychologisierung und Sentimentalität satirisch dargestellt wird. Aber wenn das auch alles sehr fragwürdig erscheint, geht die Entwick-



lung im Ganzen doch weiter und - wenn man die Satire erkennt - wirkt dieser Abschnitt durchaus intellektuell anregend.

Mit dem Auftauchen Marla Singers kommt zum einen die Hoffnung auf, dass sich nun das Leben des Erzählers in der Gemeinsamkeit mit ihr zum Besseren fügt. Es könnte sich eine »Sentimental Journey« daraus ergeben. Solche »Beziehungsmuster« sind vertraut, mit ihnen kennt man sich besser aus als mit den satirischen Überdrehungen.

Zum anderen aber bestehen auch Bedenken gegen diese schrille Frau, die wirkt, als stehe sie unter Drogen. Der Film geht auf die Erwartung einer Liebesgeschichte jedoch nicht ein. Aus zunächst nicht nachvollziehbaren Gründen sucht der Erzähler Marla aus seinem Leben hinauszudrängen.

Mit dem Auftauchen Tyler Durdens kommt es schließlich zu der erwarteten Wende. Dessen anarchisches Weltbild und sein unabhängiges Verhalten versprechen interessante - ganz andere - Weiterführungen. Im Erleben kommt spürbar etwas in Gang, man hat das Gefühl erstmals aus dem Kreiseln in Beobachtungen herauszukommen. Tylers zugleich väterlich fordernde wie agitierende Art durchbricht die Beliebigkeit, den Zynismus und die Leere, die sich in den satirischen Überzeichnungen breit machten. An seinen kulturkritischen und aufrüttelnden Sentenzen (»Wir sind Abfallprodukte der allgemeinen Lifestyleobsession.«, »Schluss mit der Perfektion!«, »Entwickeln wir uns!«) wird spürbar, dass der Film nun eine ganz andere Richtung nehmen wird.

Eine Steigerung und zugleich überraschende Richtungsänderung des bereitwillig angenommenen Entwicklungsversprechens folgt auf dem Fuße. Teils ablehnend, teils erstaunt-interessiert verfolgt man Tylers Aufforderung an den Erzähler, ihn zu schlagen. Das wirkt nicht feindselig, eher wie der Durchgang zu einem Bereich, der sich noch nicht fassen lässt.

Wenn dann deutlich wird, dass sich die Männer tatsächlich nicht schlagen, um sich gegenseitig zu vernichten, sondern eher, um sich neue Erfahrungsmodalitäten zu eröffnen, nimmt man diese Wendung - freilich skeptisch noch - an. Die Faustschläge machen irgendwie Sinn, man hat das Gefühl, dass etwas Neues, Spürbares mit ihnen entsteht, und ist gespannt, was daraus werden wird. So hat man das tatsächlich noch nie gesehen: Faustschläge sind spürbare Wertungen, und in dem bisher gegebenen Kontext sind diese durchaus willkommen.

Zusammenfassung:

Das amüsan-ironische Kreiseln in Überkultiviertem folgt nicht den (film)üblichen Weiterführungen, sondern stößt auf einen harten Kern, der den Anstoß zu einer ungewöhnlichen Entwicklung setzt. Von Grundverhältnissen her betrachtet, die von der morphologischen Filmpsychologie als der strukturierende Kern des Filmerlebens gesehen werden (BLOTHNER 1999, 95 ff.), finden die Wirkungsprozesse ihren inhaltlichen Kern in dem Verhältnis von *Zerfließen und Konsequenz* und deuten sich bereits Entwicklungsqualitäten des Verhältnisses von *Banal und Entwickelt* (SALBER 1989, 108 ff.) an - beides Komplexe, durch die die zeitgenössische Alltagskultur gekennzeichnet ist.

3.2.2 unkultiviertes wird manifest: »Umstülpen«

Das Haus, in das Tyler seinen Freund mitnimmt, ist ein Schock, so hat man sich die Richtungsänderung nicht vorgestellt. Unter solchen Umständen erscheint die IKEA-Wohnung dann doch anziehender. Aber jetzt gibt es kein Zurück mehr, man muss durch das Siffige, Schmierige, Armselige und Baufällige hindurch, und es deutet sich an, dass daraus (wie aus dem im Film



Brad Pitt, Filmausschnitt »Fight Club«

mehrmals zitierten »Nullpunkt«) etwas Neues erwachsen könnte. Dann bemerkt man, dass sich etwas Körpernahes mit Regeln, Wiederholungen herausbildet. Tyler und der Erzähler scharen einen Kreis von Männern um sich, mit dem sie sich regelmäßig im Keller einer Kneipe treffen und schlagen. Man kann die Prügeleien, die geschundenen Gesichter zwar nicht unbedingt leiden, aber man ist doch aus dem ästhetisierten Kreiseln des ersten Abschnitts herausgekommen. Es baut sich spürbar etwas auf mit Inhalt, Grenzen, Regeln und Verlässlichkeiten. Das ist nicht schön, im Grunde eine Zumutung, hat aber auch etwas Faszinierendes. Es ist »fies«, aber es hat Organisation.

Jetzt taucht Marla wieder auf und stellt der Männerwelt einen anderen, »sentimentalen Weg« gegenüber. Der hat auch mit Austausch, Hin und Her und Vermittlung zu tun, denn sie zeigt ein Bemühen, in die Welt des Erzählers einzudringen, ihn zu verstehen und ihm nahe zu kommen. Es wird spürbar, dass Marla den Erzähler liebt, in einer Szene trägt sie ein Brautjungferkleid. Das ist vertrauter als die Organisation des »Fight Club«. Es kommt jedoch nicht zur Integration der beiden Wege, sondern zur Funktionalisierung des »Weiblichen«. Tylers sportliche Liebesattacken auf Marla verleiben sie in

die Ordnung des »Fight Club« ein. Das Verfehlen der sentimentalischen Gemeinsamkeit wird von manchen Zuschauern allerdings als schmerzhaft erfahren.

Der Raubzug zu den Containern der Fettabsaugklinik wird als komisch erlebt, kippt aber in drastische Ekligkeit, wenn am Stacheldraht einer der Plastikbehälter aufreißt und der fettig-blutige Schleim sich über Tyler ergießt. Diese unglaublichen, unschönen Qualitäten stellen sich gegen das vertraute Beziehungsmuster (s.o.), strapazieren aber auch das Fassungsvermögen. Frauen als Rohstoff? Läuft das auf eine Karikatur des Recycling hinaus? Tyler eignet sich das Wohlstandsfett von Frauen an, verkocht es in seinem schmierigen Haus und verkauft es ihnen schließlich als sanft reinigende und appetitlich duftende Seife...

Man kann diesen Dingen kaum wirklich nachgehen, weil einen der Film immer gleich wieder mit einer neuen Grobheit konfrontiert. Jetzt ist es eine grausame Verletzung, die man aushalten muss. Tyler verätzt die Hand des Erzählers mit Lauge und zwingt ihn dazu, sich dem Schmerz zu stellen. Das ist eine Vergewaltigung, aber für manche auch eine Hoffnung auf Veränderung des Erzählers durch Tylers Entschiedenheit. Der oben bereits angesprochene »Nullpunkt« kommt als



Orientierung ins Spiel. Tyler schärft dem Erzähler ein: »Erst nachdem wir alles verloren haben, haben wir die Freiheit, alles zu tun.« Zunächst einmal bedeutet es jedoch eine Erlösung aus der bedrängenden Lage, wenn schließlich die Lauge durch Säure neutralisiert wird und der Schmerz sichtbar nachlässt. Nun formiert sich an Tylers Charisma – er übernimmt die Führung im »Fight Club« – ein harter Keil der Durchsetzung. Auf dem Hintergrund des kreiselnden Anfangs hat eine solch entschiedene Gestalt etwas Anziehendes. Die Entschiedenheit wird mit einer Rede Tylers vor dem »Fight Club« zugespitzt. Mit einem Mal erhält das Knäuel der Kämpfenden eine »sozialpolitische« Stoßrichtung. Sie macht sich an Äußerungen fest wie »Wir sind die Zweitgeborenen der Geschichte ... Männer ohne Zweck und Ziel ... von Werbung verwirrt ... im Glauben einmal Millionäre, Filmgötter, Rockstars zu werden ... ganz kurz vor dem Ausrasten«. Ohne dass man es hat absehen können, wird man von einem »revolutionären« Keil erfasst. Das wird als fragwürdig erlebt, zugleich aber auch als nachvollziehbar und berechtigt. Hiermit ist der zeitliche »Midpoint« (67 von insgesamt 134 Minuten) des Films erreicht.

Zusammenfassung:

In diesem Abschnitt hat das Verhältnis von *Banalem* (Unkultiviertes) und *Entwickeltem* (Rohes, Direktes) die Führung übernommen. Durch Schmieriges und Siffiges (Kehrseite der Kultiviertheit) hindurchgehen und von revolutionärem Keil überrascht werden. Der Tagtraum einer anarchischen Attacke auf die Gesellschaft formiert sich aus.

3.2.3 Durchstehen von Belastungen: »Höllenstein«

Der dritte Teil beginnt mit einer weiteren Passage des Aushalten-Müssens, wenn sich Tyler, kurz nach seiner aufrüttelnden Anspra-

che, von Lou, dem Besitzer des Kellers, in dem sich der »Fight Club« tritt, die Zähne rausschlagen lässt, sich nicht wehrt und – im Gegenteil – sich dem brutalen Mann immer wieder anbietet. Dieses »Martyrium« geht den Zuschauern gegen den Strich. Sie stehen zwischen Unglauben und Abstoßung, aber sie müssen da durch. Manch einer verschließt bei dieser Szene die Augen. Die Abstoßung weitet sich zu Ekel aus, wenn Tyler den Eindringling nicht mit gezielten Schlägen, sondern mit seinem eigenen Blut und Schleim schließlich vertreibt. Nach dem Kampf formiert sich bei einigen eine ungläubige Bewunderung Tylers, der sich selbst für das Ganze opfert. Wenn er von den Männern gestützt wird und die Szene für einige Momente Züge der Kreuzabnahme Christi annimmt, kann eine verhaltene Sympathie für den Anführer der Männer aufkommen. Doch die wird sofort gebremst, wenn der Erzähler in seinem Off-Kommentar Tyler als »den Leibhaftigen« bezeichnet. Er hat tatsächlich sowohl Züge des Erlösers als auch des Teufels.

In der Folge gibt der Film den Zuschauern Gelegenheit, sich kurz zu entspannen. In mit verspielter Musik unterlegten Slapsticks, in denen die Mitglieder des »Fight Club« mit wildfremden Passanten auf der Straße Streit anfangen und sich von ihnen verprügeln lassen, können sie ihre Fassung zurück erlangen.

Eine solche Entspannungsphase ist bei einem Wirkungsprozess mit derartig starken Belastungsproben ein notwendiges Zwischenstück. Doch kurze Zeit später kommt es zu einer weiteren Ungeheuerlichkeit, wenn sich der Erzähler im Büro seines Chefs selbst blutig schlägt und auf diese Weise eine hohe Abfindung der Firma erwirkt, für die er arbeitet. Auch das ist eine ungläubliche Wendung, die zwischen Kopfschütteln über den Erzähler, Mitleid für den entwaffneten und übertölpelten Chef und Freude am Triumph des Angestellten verfolgt wird.

In diesem Film scheint vieles andersherum zu gehen: Siege werden durch masochistische Selbstverstümmelung erreicht.

Eine befreiende Wendung ins Aktive erfolgt, wenn es nun zu tätigen Angriffen auf Symbole der Konsumgesellschaft wie Fernseher, Videotheken, Autos und Computergeschäfte kommt. Man fragt sich, ob hier – unterlegt mit mitreißenden Musikrhythmen – so etwas wie ein »Angriff auf die Konsumgesellschaft« stattfindet. Das wird zwar nach den eher masochistischen Momenten gerne aufgegriffen, ruft aber auch Forderungen nach Mäßigung auf den Plan. In welchem Film hat man so etwas schon gesehen? Man kann es kaum glauben. Wohltuend ist, dass die Zumutungen immer wieder von witzigen Momenten gebrochen werden. Zum Beispiel wenn von den »Revoluzzern« die auf Beruhigung der Fluggäste zielenden Sicherheitsinstruktionen in Flugzeugen mit Panikbildern ausgetauscht werden.

Die Zuschauer erwarten Schlimmes, wenn nun Tyler und der Erzähler in einen Kiosk eindringen und den verängstigten asiatischen Besitzer auf die Straße zerren. Man kennt solche Gewaltszenen aus den Medien. Doch dann kommt es zu einer überraschenden Wendung. Tyler hält dem vor Angst schlotternden Mann eine Pistole an den Kopf und fragt ihn, welchen Beruf er ursprünglich habe ergreifen wollen. Als dieser antwortet, er habe Tierarzt werden wollen, sein Studium aber abgebrochen, fordert Tyler ihn auf, binnen der nächsten Wochen dieses Vorhaben wieder aufzunehmen. Er werde ihn beobachten und wenn er feststelle, dass er seinen Traum nicht zu verwirklichen beginne, werde er ihn erschießen.

Diese Verwandlung der gewalttätigen Bedrohung in eine »väterliche« Ermutigung ist ein eindringliches Beispiel für die Art und Weise, in der der Film die Erwartungen der Zuschauer gegen den üblichen Strich erfüllt. Noch einmal findet das

Miterlebte in einer kurzen Ansprache Tylers vor dem »*Fight Club*« eine revolutionäre Überhöhung. Hier werden Dinge gesagt, die zugleich ungeheuerlich und wahr sind, die verrückt wirken und doch etwas auf den Punkt bringen, was man selbst schon einmal gedacht hat: »Du bist nicht dein Job, nicht das Geld auf deinem Konto...und nicht deine blöde Cargohose! Du bist der singende, tanzende Abschaum der Welt!« Das Ganze wird manchem Zuschauer zunehmend unheimlich, es nimmt eine Richtung, von der man nicht weiß, ob man sie abstoßend oder anziehend finden soll.

Wieder wird die unterbrochene (sentimentale) Annäherung zwischen Marla und Erzähler aufgenommen, aber von Tyler kalt abgebrochen. Der vertraute und inzwischen auch als Ausweg bewertete Weg in die Beziehungsgeschichte wird nicht weitergeführt.

Eine weitere Festigung findet statt, wenn sich nun die in Gang gekommene »revolutionäre« Bewegung zu einer Art Armee ausbaut. Junge Männer werden rekrutiert, ziehen in das Haus Tylers ein, schneiden sich die Haare und kleiden sich in einer uniformähnlichen Kluft. Da das zugleich ironisiert wird – in Hinblick auf die sich aufopfernden »Rekruten« wird von »Weltraumaffen« gesprochen –, kann man dabei mitgehen. Hieraus erwächst ein großer, spektakulärer Brandanschlag, der im Fernsehen übertragen wird. Der Oberstaatsanwalt, der gegen den »*Fight Club*« ermittelt, wird von der Truppe in der Toilette überwältigt und mit Kastration bedroht. Manche Zuschauer erkennen die Anklänge an analoge Szenen aus Stanley KUBRICKS »*Clockwork Orange*« (GB 1970).

Ein Streit zwischen dem Erzähler und Tyler verleiht den Zweifeln der Zuschauer Ausdruck. Der Erzähler wirft Tyler vor, er habe von dem Ausmaß und den Zielen des »Projekt Chaos« nie etwas erfahren. Über den Streit formiert sich eine Krise, in der der eine mehr will und weiß als der andere. Ist das



Ganze noch aufzuhalten? Man hat bei der Dichte der Wendungen des Plots selbst kaum Raum zur Verfügung, eine eigene Stellungnahme zu finden. Wie soll man das selbst bewerten? Man wusste ja auch nicht, dass sich unter der Hand eine Bewegung gegen »das Weltkapital« formiert hat!

Die sich anbahnende Verkehrung wird zugespitzt, wenn in einer entfesselten Prügelei der Erzähler einen blonden Jungen – gegen die Regeln des »Fight Club« – buchstäblich zu Brei schlägt. Damit hat man die vielleicht am schwersten zu ertragene Szene des Films erreicht. Da die vorher aufgestellten Regeln gebrochen werden, verliert das Ganze seine Organisation und droht in bloße Zerstörung überzugehen. Wünsche nach Sanktionen werden spürbar, an den gesetzten Regeln soll festgehalten werden, andernfalls mag man diese Dinge nicht mehr mitmachen.

Und schon wieder wird man mit einer Sequenz konfrontiert, durch die man – ob man will oder nicht – durch muss. Es handelt sich um eine Autofahrt, bei der Tyler vom Erzähler verlangt, das Steuer loszulassen. In Vorausahnungen malt man sich den kommenden Crash aus, wird von ihm erfasst, stellt erleichtert fest, dass es – trotz des Blechchaos und der ungeheuren Wucht von Aufprall und Überschlag – gerade noch gutgegangen ist. Die Männer krabbeln aus dem Wrack.

Hierauf folgt ein Moment der Ruhe und Besinnung. Der Erzähler liegt auf seinem Bett, während Tyler das Bild eines einfachen Lebens entwirft: Zurück zum Wesentlichen, zur Natur, Preisgabe des janusköpfigen Fortschritts (»Elche grasen auf den Highways«). Das klingt irgendwie anziehend, aber auch seltsam naiv. Der mitgemachten Entwicklung wird die Spitze genommen, das Zurück-zur-Natur-Bild ist kaum dazu geeignet, das bisher in Gang Gekommene zu fassen.

Zusammenfassung:

Der dritte ist eine enorme Steigerung des zweiten Abschnittes. Banale und unkultivierte Entwicklungsqualitäten schrauben sich »links herum« in das Erleben hinein. Sie gehen gegen die Erwartung und übliche Meinung. Sie fordern Widerstand heraus, lösen Ekel aus, müssen aber ertragen werden. Man ist gezwungen, sich auf die Konsequenz eines gegen den Strich üblicher Auffassungen gebürsteten Bildes einzulassen: Niederlage ist Sieg, Nötigung ist Hilfestellung, Zerstörung ist Neuanfang, Loslassen ist Kraft.

3.2.4 Verkehrung und Auflösung: »Entschärfung«

Der Erzähler erwacht aus dem Schlaf. Obwohl Tyler nicht mehr da ist, funktioniert dessen »Werk« weiter, denn seine »Geschöpfe« arbeiten weiterhin emsig im Haus wie ein »Uhrwerk aus Weltraumaffen«. Noch einmal bietet sich mit einem Annäherungsversuch Marlas der »andere Weg« an, wird aber auch jetzt wieder zurückgewiesen.

Dann wird plötzlich ein Toter herein getragen. Damit machen sich Konsequenzen der entfesselten Gewaltakte bemerkbar: Wer Gewalt sät, erntet Gewalt. Es wird deutlich, dass hier etwas mit Zwang auf einen Abschluss zuläuft. Aber worum handelt es sich? Erstmals zeigen sich Ansätze der Reue, der Erzähler macht Anstalten, sich die Richtung des »Uhrwerkes« zu stellen. Den Zuschauern wird einsichtig, dass sie nicht in das ganze Ausmaß des so genannten »Projektes Chaos« eingeweiht waren. Überrascht stellen sie fest, dass sich die Organisation bereits über das ganze Land ausgebreitet hat. Überall, wo der Erzähler hinkommt, ist Tyler auch gewesen, überall sind »Fight Club« entstanden. Deren Mitglieder kämpfen auf den Straßen, arbeiten in Restaurants und Büros. Fragen nach der Stoßrichtung des Gan-



Edward Norton, Filmausschnitt »Fight Club«

zen werden gestellt, man droht die Orientierung zu verlieren: Was ist hier los? Wer hat das aufgebaut und wofür? Ist das nicht alles ein wenig zu einfach? Es ist, als sei man in einem mit unerbittlicher Konsequenz auf Zerstörung zulaufenden, landesweit ausgedehnten Betrieb aufgewacht. Schließlich wird man über die Ziele des Projektes Chaos aufgeklärt: Zeitgleich sollen die wichtigsten Hochhäuser der Stadt in die Luft gesprengt und damit die Rechenzentren des Weltkapitals zerstört werden. Hiernach seien alle Menschen von ihren drückenden Bankschulden befreit, und das Wirtschaftsleben könne neu beginnen. Das ist Wahnsinn, aber wie jeder Wahn hat auch dieser einen in der Realität verankerten Kern.

Als in einer Bar ein Mann den erstaunten Erzähler mit »Mr. Durden« anspricht, nimmt das Erleben eine weitere Wendung. Sollten Tyler Durden und der Erzähler ein und dieselbe Person sein? Die Bestätigung lässt nicht lange auf sich warten. In einem Telefonat mit Marla findet der Erzähler heraus, dass auch sie ihn als Tyler kennt. Hiermit erhält die gesamte Geschichte eine Umdeutung: Der Erzähler leidet unter einer Spaltung, Tyler ist eine Wahnbildung. Die ganze Zeit über wusste die eine Hand nicht, was die andere machte. Der erstaunte Zuschauer wird

nun rückblickend noch einmal durch den Film geführt. Frühere Szenen werden wiederholt, doch in ihnen ist nicht mehr Tyler der Drahtzieher, sondern der Erzähler. Er verprügelt sich selbst, er hält revolutionäre Reden, er bedroht den Staatsanwalt... Man braucht einige Zeit, um diese alles umdeutende Wendung zu verarbeiten.

Als nun der wieder aufgetauchte Tyler verlangt, der Erzähler solle Marla umbringen, wird der über die gesamte Entwicklung lebendig gehaltene »andere Weg« als gefährdet erlebt. Jetzt erscheint Marla als das einzige komplex empfindende Wesen in diesem Film, sie hält Kontakt zu vertrauten Wertungen, auch zum psychologisierenden Anfang des Films. Daher geht man bei dem Bemühen des Erzählers, das Projekt Chaos zu stoppen und Marla zu schützen, mit. Obwohl man um die in Gang gekommene Perspektive einer entschiedenen Veränderung geprellt wird, knüpft die Sorge des Erzählers um Marlas Leben doch an vertrauten Wertungen an, zu denen zurückzukehren man sich bereit erklärt. Es ist schmerzhaft, dass Marla den Erzähler in dem Augenblick missversteht und ablehnt, in dem er zum ersten Mal Sorge um sie zum Ausdruck bringt. Das mehrmals verspürte Verfehlen der Annäherung erfährt darüber eine Steigerung.



Nun erfährt man sich zwischen zwei gegenläufigen Richtungen, dem automatischen Ablauf des »Projektes Chaos« einerseits und den Bemühungen, es zu stoppen, andererseits. Es bedeutet eine witzige Verkehrung, wenn nun derjenige, der alles in Gang brachte, von seinen eigenen Geschöpfen bedroht wird. Wenn der Erzähler außer Atem in Unterhosen und Mantel durch die Stadt rennt, erfährt die Bedrohung eine komische Brechung.

Der folgende Showdown zwischen dem Erzähler und seinem Alter-Ego Tyler in der Tiefgarage eines Hochhauses, geht sehr auf Kosten des Erstgenannten. Lässt sich die Sprengung der Hochhäuser noch verhindern? Man ist gefährlich nah dran an dem Zeitpunkt, zu dem alles in die Luft zu gehen droht, ein Lieferwagen voller Nitro-Glycerin hält die Bedrohung lebendig.

Zugleich erinnert der Film immer wieder daran, dass es sich bei Tyler um eine Halluzination des Erzählers handelt: In den Überwachungsmonitoren ist der Erzähler allein, in den Szenen aber mit Tyler zusammen zu sehen. Diese Brechung regt ein weiteres Umkonstruieren der Geschichte an. Man ist immer noch damit beschäftigt, das Erlebte unter den neuen Vorzeichen zu verstehen. Der Tiefpunkt dieses Abschnitts ist erreicht, wenn schließlich der Erzähler im Zweikampf unterliegt. Von Tyler auf das Heftigste geschlagen, rollt er eine Treppe hinab, und es wird dunkel.

Dann findet man sich in der ersten Szene des Films wieder, und schon wird sie von Tyler mit dem Fachterminus »Rückblendenhumor« gebrochen. Der begonnene Showdown wird fortgesetzt und konzentriert sich auf die Frage, wie der Erzähler sich von seinem Alter-Ego befreien kann. Gleichzeitig halten wiederholte Hinweise auf die anstehende große Sprengung das unausweichlich anstehende Ende lebendig.

Als sich der Erzähler von Tyler durch einen Pistolenschuss in den eigenen Kopf befreit,

kippt plötzlich die angespannte Atmosphäre in Comedy. Mit krächzender Stimme und verzogenem Gesicht behauptet er, es sei alles in Ordnung. Das wird in eine komische Zerdehnung hineingeführt, wenn seine Gefolgsleute ungläubig nachfragen, ob es ihm auch wirklich gut gehe. Diese Wendung ins Komische bringt zwar eine Lösung der Anspannung mit sich, nimmt dem Ganzen aber auch die Spitze. Wieder einmal wurde man von dem Fortgang der Geschichte überrascht.

Schließlich stehen der Erzähler – noch immer in Unterhosen – und Marla Hand in Hand vor der spektakulären, Funken sprühenden und Trümmer generierenden Kulisse. Die Hochhäuser sinken in sich zusammen. Aber die Verfassung dieser Klimax bleibt im Rahmen der Comedy, wenn der Erzähler Marla mit den Worten beruhigt: »Glaub mir: Es wird alles wieder gut. – Du hast mich in einer seltsamen Phase meines Lebens getroffen.« Das ist ein überraschendes, unglaubliches, zum gewissen Teil aber auch noch einmal alles umpolendes Ende. Die Worte des Erzählers könnten auch aus einem James-Bond-Film stammen oder aus einer Komödie mit Cary GRANT. Man fühlt sich zerrissen zwischen der spektakulären Zerstörung einerseits und der Vereinigung der beiden, die sich über die ganze Zeit verfehlten, andererseits.

Die mitreißende Musik des Abspanns verwandelt die aufgeworfenen Fragen und Zweifel jedoch schnell in einen vorwärts treibenden Halt. Das beruhigt und erlaubt es, trotz ungläubiger Verwirrung zu schmunzeln. In gewisser Weise findet der Film damit doch einen erlösenden Abschluss. Trotzdem fühlt man sich erschlagen. Der Schluss kann all die in Gang gekommenen Entwicklungen und Anstöße nur unvollständig fassen. Zwischen Euphorie und Fassungslosigkeit verlässt man das Kino. Manch einer mit dem Gedanken: Irgendwas muss passieren in meinem Leben. Die gewissenlose Konse-

quenz, die einfachen Formen der Durchsetzung, von denen man sich hat mitreißen lassen, drängen darauf, sich in Alltags-tätigkeiten fortzusetzen.

Zusammenfassung:

Verkehrung, Krise und Umdeutung des Ganzen. Nach dem massiven Hervorstülpen von Unkultiviertem und der Formierung eines konsequenten Keils der Durchsetzung kehrt das Erleben nun wieder zu komplexeren Qualitäten zurück: Aufmerksam werden auf die Konstruierbarkeit von Wirklichkeit, vermittelte Formen von Austausch, Sorge und komische Brechung. Der Tagtraum der Alltagskultur löst sich auf, drängt aber auch auf Weiterführungen.

4. Womit entfaltet »Fight Club« seine Wirkung?

Die Analyse der Komplexenwicklung von »Fight Club« sollte deutlich gemacht haben, dass David FINCHERs Vorschlag, den Film ohne Marktforschung zu entwickeln, berechtigt war. Denn hierbei handelt es sich nicht um ein Werk, dessen Wirkung über direkte Fragen zur Akzeptanz erfasst werden kann. Auch wenn der Film die Zuschauer mit Abstoßendem konfrontiert, wenn er ihnen eine ungewöhnlich starke Belastungsprobe zumutet, versteht er sie doch zu bewegen und zu fesseln. In diesem Abschnitt möchte ich in knappen Sätzen zusammenfassend herausheben, womit »Fight Club« seine ungewöhnliche Wirkung entfaltet.

4.1 Karikierender Spiegel für Alltagsbeobachtungen

»Fight Club« ist eine ungewöhnlich *pointierte Karikatur einiger Erscheinungen unserer Alltagskultur*. Man kann sagen, er hält den Zeitgenossen einen Spiegel vor: Sie sind nicht »authentisch«, sondern leben in

»Kopien«. Sie sind nicht »frei«, sondern »Skla-ven der Konsumkampagnen«. Sie kompensieren fehlenden Lebensinhalt mit Sentimentalität und zu Klischees erstarrter »Psychologie«. Sie pflegen medial vermittelte Träume (Filmstar, Rockstar, Millionär werden), die keine Erfüllung finden.

Über den Film findet eine Fülle von Beobachtungen, Gedanken und Bewertungen zum zeitgenössischen Alltag explizit Ausdruck. Man fühlt sich davon teils in seinen eigenen Einschätzungen bestätigt, zum Teil aber auch entlarvt.

4.2 Aktuelle Grundverhältnisse

»Fight Club« spannt das Erleben auf zwischen Hochentwickeltem und Unkultiviertem, er macht das *Banale im Entwickelten* spürbar. Er organisiert das Erleben zwischen einem *Verfließen in Unentschiedenheit und ungewöhnlich harter Konsequenz*. Seine Grundverhältnisse verleihen dem Filmerleben eine spürbare Ordnung besonders auch deswegen, weil sie Hoffnungen und Befürchtungen, die die Zuschauer im zeitgenössischen Alltag bewegen, aufgreifen und zuspitzen.

4.3 Gegenbild der zeitgenössischen Kultur

»Fight Club« belebt Kehrseiten des vertrauten Kulturbildes, das durch Begriffe wie Freiheit, Pluralismus, Demokratie und Höherentwicklung gekennzeichnet ist. Viele der von ihm belebten, »*rohen Wirkungsqualitäten*« gehen gegen die Erwartung und übliche Meinung. Sie fordern Widerstand heraus oder lösen Ekel aus. Der Aufwand, den die Zuschauer leisten müssen, trägt zu ihrer Fesselung bei.

»Fight Club« hält dazu an, sich auf die Konsequenz eines Bildes mit *gegen den Strich gebürsteten Wertungen* einzulassen: Faust-



schläge sind Inhalte, Kampf schafft Bindung, Zerstören heißt Beginnen, Armut ist Reichtum, Nötigung ist Ermunterung, Schmerz ist Ordnung, Loslassen ist Kraft.

Aber »Fight Club« verleiht auch *revoltierenden Tendenzen* der zeitgenössischen Kultur Ausdruck. Von der Gesellschaft enttäuschte, junge Menschen können in seinem schlichten Versprechen von Umwälzung ihre mehr oder weniger explizit verspürte Wut unterbringen. Überraschend ist, dass »Fight Club« zwar in eine Revolte hineinführt, diese dann aber als enorme *Belastungsprobe* weiterführt. Diese Wendung bringt ihm die Hochachtung der jungen Kinogänger ein, die es lieben, über Unterhaltungsmedien an Grenzen ihrer Belastbarkeit herangeführt zu werden. (WINTER 1992, 127 f.; GRÜNEWALD 1999, 72)

4.4 Vexierbild

Im Ganzen gesehen ist »Fight Club« eine Art Vexierbild. Zum einen erzählt er eine psychologisch interessante Geschichte im Rahmen eines kunstvollen, mit Brechungen, Verfremdungen, Spiegelungen und spiralförmigen Steigerungen arbeitenden Filmwerks. Als solches kann er bei Cineasten, aber auch bei Psychologen Bewunderung auslösen. Zugleich und auf einer anderen Ebene vermittelt der Film einfache und direkte Wirkungsqualitäten, die anziehen, weil sie in unserem überkultivierten Alltag selten zum Zuge kommen: Schmutz, Schmiere, Härte, Konsequenz und gewaltsame Revolte. Je nachdem, wie man sich zum Film im Ganzen stellt, kann dieser entweder als bedrängende Realisierung unkultivierter Qualitäten oder als raffiniert konstruiertes Kunstwerk ausgelegt werden.

Aber auch weil der Film seine beeindruckenden Wirkungsfolgen am Ende als »Wahnbildung« entschärft, kann man mal eine sozialrevolutionäre und mal eine psychologi-

sierende Zentrierung verfolgen. Zunächst lassen sich die Zuschauer von den rohen Qualitäten berühren und schließlich relativieren sie diese als Ausdruck einer wahnhaften Konstruktion.

Mit seiner einem Vexierbild gleichenden Konstruktion macht »Fight Club« auf ein Paradox aufmerksam: *Das insgeheim Anziehendste ist auch das am meisten Abgewertete*. Dem Film gelingt es, offiziell verabscheute Qualitäten und Entwicklungsrichtungen (Schleim, Schmutz, Gewalt, einfache Ordnungen) als etwas Anziehendes erfahrbar zu machen. Denn in einem aus kompletten Entwicklungsfolgen ausgekuppelten Alltag (s.o. Rahmenbedingungen), kann es schon ein Versprechen bedeuten, wenn überhaupt einmal eine konsequente Richtung verfolgt wird. Die Zuschauer sind von dem Film besetzt, weil sie Unglaubliches leisten müssen, um für diese vom Film entfesselten Qualitäten eine Fassung zu finden.

4.5 Starke Nachwirkungen

Wir verstehen »Fight Club« als einen medial gesteuerten Tagtraum, weil der Film unbewussten Entwicklungsrichtungen des offiziellen Kulturbildes auf stark bewegende Weise Ausdruck verleiht.

Zwar handelt es sich nicht um eine ernst zu nehmende, sozial-politische Vision, aber die mit ihm gegebenen Wirkungsqualitäten verstehen es, Selbstverständlichkeiten des zeitgenössischen Alltagslebens in Frage zu stellen und zugleich eine viel versprechende Erfahrung zu modellieren. Vielleicht hat mit »Fight Club« die westliche Kultur an der Jahrtausendwende tatsächlich eine Art Gegenbild ausgeträumt.

Es stellt sich zum Abschluss die Frage, welche Nachwirkungen ein solcher »Alltagstraum« haben kann. Zu diesen gehören nicht nur die erregten Diskussionen, die über den Film geführt wurden, die lange Reihe von kontroversen Rezensionen in

Zeitungen und Zeitschriften, die Internetseiten und Chatrooms, die sich bis heute mit dem Film beschäftigen, sondern auch Anstöße im individuellen Alltag einiger seiner Zuschauer. Im Rahmen der von uns durchgeführten Interviews berichtete zum Beispiel eine Lehrerin, die sich von ihrer Berufstätigkeit entfremdet hatte, sie habe über den Film einen neuen Zugang zum Unterrichten im Allgemeinen und zu Jugendlichen im Besonderen gefunden. Ein anderer Fall betrifft eine junge Frau. Sie gab an, nach dem Film erstmals in ihrem Leben mit Ölfarben gemalt zu haben. Sie könne es nicht näher begründen, habe aber den schwer fassbaren Anstoß, den sie über »Fight Club« erfuhr, in irgendeiner Tätigkeit fortführen müssen und sei dabei auf Ölfarben gekommen.

Mit diesen Beobachtungen kommen wir noch einmal auf die oben beschriebenen Rahmenbedingungen des Films zu sprechen. Wenn SALBERs Diagnose der »Auskuppelkultur« die Organisation des zeitgenössischen Alltags treffend beschreibt, dann kann ein Film wie »Fight Club« dem flimmernden Alltag mancher Zeitgenossen tatsächlich einen Stoß versetzen, die sie zu einer veränderten Blickrichtung und zu anderen Tätigkeiten führt. Der unkultivierte Keil seiner Wirkungsqualitäten, der sich in der Komplexentwicklung des Films mit einer ungewöhnlich harten Konsequenz bemerkbar macht, drängt darauf, eine Weiterführung im Handeln zu finden. Auch wenn sie »reine Fiktion« sind, können Filme dennoch spürbar machen, dass sich der Alltag an der Jahrtausendwende auch ganz anders ausrichten ließe.

Literatur

- AHREN, Y. (1998): Warum sehen wir Filme? Materialien zur Filmpsychologie. Aachen
- BLOTHNER, D. (1999): Erlebniswelt Kino - Über die unbewusste Wirkung des Films. Bergisch Gladbach
- GRÜNEWALD, St. (1999): Millennium. In: BLOTHNER, D. & GRÜNEWALD, St. (Hrsg.), Kultur-Schicksale-Millennium. Kulturpsychologische Analysen zur Jahrtausendwende (68-72). Bonn
- SALBER, W. (1960): Zur Psychologie des Filmlebens. In W. SALBER, Wirkungsanalyse des Films (39-94). Köln 1977
- SALBER, W. (1977): Wirkungsanalyse des Films. Köln
- SALBER, W. (1989): Der Alltag ist nicht grau. Bonn
- SALBER, W. (1993): Seelenrevolution. Bonn
- WINTER, R. (1992): Filmsoziologie - Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München

Anmerkung

- 1 Nach meinem Vortrag am 30. Mai 2003 in Köln machte mich Herr Dr. Frank GROOTAERS¹ auf Analogien der Filmstory mit Homers *Ilias* aufmerksam, und von Frau Dr. Gloria DAHL erhielt ich den Hinweis, dass sich in ihr das Grundmuster des GRIMMschen Märchens *Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen* erkennen lässt.

