

Hans J. Wulff

Gesundheitskulte, Körperhysterie und Nahrungsmittelindustrie: Am Beispiel von Alan Parkers Film THE ROAD TO WELLVILLE (WILLKOMMEN IN WELLVILLE, 1994) [1]

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *KulturPoetik* 3,1, 2003, S. 96-112.
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-116>.

Abstract: THE ROAD TO WELLVILLE (USA 1994, Alan Parker) satirizes the life and work of Dr. John Harvey Kellogg, one of the inventors of cornflakes and peanut butter, one of the founders of Kellogg's Company. The story of the film is narrated in three sub-stories producing a multi-faceted view on what's happening and how it works. It organizes an ironic and sarcastic view on a vision of hygienics - health is a consequence of a strictly ascetic living -, on the industrial production of food, on a pedagogic ideology of producing normality by compelling the individual, and on hysteria as a mode of being aware of body, sexuality, and health.

Das Problem

In den Thesen zur Geschichte als Allegorie verwendet Walter Benjamin das Bild eines rückwärtsfliegenden Engels als Bild für die Probleme der Geschichtsdarstellung - in die Zukunft hineinfliegend, die Augen auf das Vergangene gerichtet. Er bezieht sich auf die Zeichnung *Angelus Novus* von Paul Klee, die Benjamin selbst besaß, die aber als verloren gilt und nur noch als Reproduktion existiert [2]. Die Darstellung von Geschichte im Spielfilm hat es mit einer ähnlichen Paradoxie des Blicks zu tun - das Vergangene wird von heute aus besprochen, und erst heute finden wir die Anlässe und die Gründe, das zu benennen, was an Geschichte wichtig war. Jeder Mensch erfindet sich seine Geschichte, sagt Max Frisch einmal über Autobiographien. Erst im Nachhinein wird aus Zugestoßenem das, was als wichtig und erzählenswert gilt, herausgeschält. Manche Phase der Geschichte ist vom Kino geradezu neu erfunden worden. Nicht umsonst spricht man von der „Hollywood invention of Ancient Rome“ und dergleichen mehr. Der Gegenwartsbezug ist noch tiefer - ein Film über die Geschichte der Medizin reflektiert das, was heute als wichtig gilt, und dient oft genug dazu, um über Heutiges zu sprechen. Geschichte im Film (wie in allen anderen Künsten) ist ein Spiegel, die Inszenierung ein Spiel mit Bande.

So, wie Autobiographien nicht vorgefunden, sondern erfunden werden, ist auch die Geschichte der Medi-

zin nicht als objektiver Verlauf von Entdeckungen und Methoden, von Praktiken der Behandlung und Annahmen über die Struktur von Körper und Krankheit gegeben, sondern muß immer wieder neu konturiert werden. Der Blick auf die Geschichte der Medizin zeigt sich weniger als ein Versammeln der Fakten denn als ein Blick auf vergangene Annahmen über die Wirklichkeit des Körpers, über die Rolle des Mediziners, über die Beziehung zwischen Ärzten und Patienten. Die Vorstellungen der Krankheit reflektieren historisch die Beziehungen zwischen Mensch und Umwelt, zwischen Sünde, Krankheit und Strafe oder auch zwischen der Unreinheit des Lebens und einer Reinigung, die Heilung bewirkt.

Die volkstümliche Auseinandersetzung mit den Methoden und Theorien der Medizin begleitet die Geschichte der Medizin von Beginn an. Historische oder historisierende Darstellung der Medizin oder medizinischer Themen muß über die historische Befangenheit der Geschichtsschreibung nachdenken, weil das Wissen der Medizin keinem reinen Fortschrittsmodell folgt - es ist voller Brüche und Umbrüche, voller Widersprüche und Unvereinbarkeiten. Nachdenken über historische Medizin ist auch Nachdenken über ihr sich veränderndes soziales Verständnis, über verschiedene Modelle von Heilung oder Hilfe, über Vorstellungen über den Patienten. Und es ist zugleich eine Reflexion über heutige Medizin im sozialen Feld, über die Probleme und Kontroversen, die im medizinischen Diskurs verhandelt werden, die Ansichten und Einstellungen, die sich auf die medizinischen Praktiken und Institutionen richten.

Mein Beitrag wird an Alan Parkers Film WILLKOMMEN IN WELLVILLE aus dem Jahre 1994 zeigen, mit welchen ästhetischen und rhetorischen Mitteln neuere Spielfilme die Geschichte medizinischer Themen darstellen und als Mittel nutzen, über heutige Befindlichkeiten nachzudenken. Der Film ist deshalb so interessant, weil er

- (1) sich mit einem der Propheten einer „industriellen Medizin“ befaßt, die das Medizinische als Klammer des Lebensstils ausgewiesen hat und daraus eine industrielle Lebensmittelproduktion entwickelte,
- (2) weil der Film historisch sehr genau recherchiert ist und die vorgeführten Methoden der „Arbeit am Körper“ geschichtlich belegt sind, auch ist das historische Wellville äußerst genau nachgebildet worden;
- (3) weil er die Potentiale medizinischen Stils und der Begegnung von Arzt und Patient in drei konkurrierende Ärzte-Figuren entfaltet;
- (4) und weil er an den in den neunziger Jahren neu entflammenden Körper-Diskurs angeschlossen ist und die Fragen einer gesunden Lebensweise im Horizont von Bezügen diskutiert, die zeitgenössisch, nicht nur historisch sind.

Der Film

Der Film von Alan Parker basiert auf dem umfangreichen (und niemals langweiligen) Roman gleichen Titels von T. Coraghessan Boyle, der 1993 zuerst als Fortsetzungsgeschichte im *Rolling Stone* erschien, in mehrere Sprachen übersetzt wurde und ein Bestseller war. Alan Parker sicherte sich sofort die Rechte an dem Stoff und verfilmte das Buch 1994.

Den historischen Tatsachen folgend, führt Dr. John Harvey Kellogg [3] mit strengen Prinzipien zu Anfang dieses Jahrhunderts ein Sanatorium in Battle Creek im amerikanischen Mittelwesten [4]. Er hatte 1875 dort zu arbeiten begonnen. Die Anstalt, die von den Sieben-Tage-Adventisten gegründet worden war [5] und zur körperlichen Ertüchtigung nach den Programmen der Adventisten dienen sollte, ist ein im viktorianischen Stil gehaltenes Sanatorium für ein Publikum der Reichen und Berühmten. Kellogg ist trotz dieser luxuriösen Umgebung konsequenter Verfechter einer puritanisch-asketischen Lebensweise, die medizinischen Programme sind dementsprechend: Geschlechtsverkehr (auch unter Eheleuten) gilt als ungesund, Selbstbefriedigung erst recht. Fleisch, so demonstriert der Arzt gleich am Beginn des Films in einem Vortrag seinem entsetzten Publikum an zwei Proben, ist unter dem Mikroskop nicht von Pferdedung zu unterscheiden. Alkohol ist streng verboten. Im Sanatorium wendet Kellogg alle Methoden an, die er in seinen exaltierten Reden vor dem Programm einer konsequenten Körperreinigung begründet - sexuelle Enthaltensamkeit, viel Bewegung (die an aerobische Übungen gemahnt) und gesunde

vegetarische Ernährung oder auch Diäten sind angesagt, Darmspülungen, Mineralbäder und operative Eingriffe sind die Anwendungen.

1907 [6]: Zu dieser Hochburg der Gesundheit kommen Eleanor und Will Lightbody (Bridget Fonda und Matthew Broderick). Eleanor war schon mehrfach da und hat ihren Mann mitgebracht, weil er an Verdauungsstörungen leidet. An dem armen Will wird die ganze perfekte Maschinerie des Sanatoriums demonstriert: Der Chef höchstpersönlich diagnostiziert schon bei der Begrüßung in ihm einen schwerkranken Mann, sofort wird er von seiner Frau getrennt, in einem Rollstuhl auf sein Zimmer verfrachtet, mit Einläufen traktiert (eine von Dr. Kelloggs Standard-Therapien), in Spezialmaschinen, die Folterinstrumenten gleichen, massiert, mit Elektroschocks und kalten Güssen behandelt. Gemeinerweise wird ihm auch noch die attraktive Schwester Graves als persönliche Pflegerin zugeteilt - und er hat vor lauter Enthaltensamkeit bereits Halluzinationen, in denen er jede halbwegs hübsche Frau nackt sieht. Eleanor dagegen nimmt das Leben im Sanatorium, das Will wie ein Irrenhaus erscheint, begeistert wieder auf und erneuert ihre Freundschaft mit dem Assistenzarzt Dr. Frank Linniman und ihrer Vertrauten Virginia Cranehill.

Parallel zur Geschichte der Lightbodys wird die Geschichte von Charlie Ossining (John Cusack) erzählt: Charlie will reich werden, und zwar mit "PerFo" ("Perfect Food"), einem Plagiat der berühmten "Kellogg's Cornflakes". Seine Geldgier und Leichtgläubigkeit haben ihn in die Hände des Betrügers Goodloe Bender getrieben, der das Geld verpraßt, das Mrs. Hookstratten, Charlies reiche Tante, diesem zur Gründung einer Existenz gegeben hat.

Aber auch Dr. Kellogg hat Probleme: Sein mißratener Adoptivsohn George (Dana Carvey), ein Trinker und Herumtreiber, taucht im Sanatorium auf, weil er Geld haben will. Er hat seinen Adoptivvater schon als Kind zur Verzweiflung gebracht, wie mehrere ungemein komische Rückblenden zeigen: George, vom strengen Vater dazu verdonnert, zur Haustür hereinzukommen und seine Jacke am vorgesehenen Platz aufzuhängen, bis er begriffen habe, daß man sie nicht auf den Boden wirft, betreibt diese eine Aktion über mehrere Tage fast pausenlos, bis Dr. Kellogg ihn geradezu anfleht, aufzuhören - worauf George die Jacke auf den Boden wirft und zu Bett geht, wie es ihm befohlen worden war. George macht beim

Weihnachtsliedersingen Furzgeräusche mit dem Mund, ein anderes Mal rebelliert er stundenlang lautstark gegen das den Kindern servierte gesunde Essen. Bei Vater und Sohn verkörpert jeder das, was der andere haßt, und sie verabscheuen sich zutiefst. Damit also George schnell aus der sauberen Klinik verschwindet, erhält er sein Geld.

Will ergibt sich mittlerweile in sein Schicksal und schließt Freundschaft mit Endymion Hart-Jones (John Neville). Er fängt auch eine Liebschaft mit der bleichsüchtigen Miß Muntz an.

Bender hat im Rahmen seiner Versuche, Verbindungen zur Gründung einer Frühstücksflockenfirma anzuknüpfen, inzwischen die Bekanntschaft von George Kellogg gemacht. Gemeinsam mit einem aus dem Sanatorium gefeuerten Stallarbeiter ziehen Bender, Charlie und George in einer stillgelegten, völlig heruntergekommenen Fabrik die Produktion von Frühstücksflocken auf. Das Ergebnis ihrer Bemühungen wollen allerdings nicht einmal die Schweine fressen.

Will hat einen sehr schlechten Tag: Beim morgendlichen Fußbad, bei dem den Patienten Stromschläge verabreicht werden, wünscht sich Endymion wieder einmal "mehr Ampère", was damit endet, daß der Pfleger und "Mr. Unpronounceable", ein russischer Patient, den keiner versteht, tödliche Stromschläge erleiden. Endymion nimmt es ziemlich gelassen hin, aber Will packt das kalte Grauen bei dem Gedanken, daß der Gesundheitsfanatiker Kellogg seine Patienten unter Umständen tödlichen Stromschlägen aussetzt. Er kommt auf sein Zimmer, gegenüber wird das Bett von Miß Muntz neu bezogen, und er erfährt von den Pflegerinnen, daß die arme Ida am Morgen gestorben sei. Vor dem Haupteingang des "San" bildet der vom Herzschlag getroffene Poultney Dab, seines Zeichens Sekretär von Dr. Kellogg, den Mittelpunkt eines Menschauflaufes, als Will aus dem Haus rennt. Drei Tote an einem Morgen! Will flieht, betrinkt und überfrißt sich in der Stadt an Fleisch. Bei seiner Rückkehr wird er von der schockierten Eleanor entdeckt und Dr. Kellogg vorgeführt. Dieser beschließt nach einer saftigen moralischen Strafpredigt eine Operation. Will ist zunächst überzeugt, daß man ihn kastrieren will, aber es geht nur um ein Stück seines renitenten, trägen Darmes.

Eleanor hat inzwischen die Bekanntschaft von Mr. Lionel Badger (Colm Meaney) gemacht, einem fanatischen Tierschützer und Vegetarier, der noch etwas

verrückter zu sein scheint als Dr. Kellogg. Durch ihn gerät sie an Dr. Spitzvogel, einen Scharlatan, der Frauen durch masturbatorische "Unterleibsmanipulation" behandelt, um Verspannungen zu lösen.

Charlie, Mr. Bender und George haben inzwischen, nachdem ihre eigene Frühstücksflockenproduktion danebengegangen ist, eine Wagenladung der Original-Cornflakes gestohlen und in ihre Per-Fo-Packungen umgefüllt. Bender verkauft sie und macht sich mit dem Erlös davon, Charlie die unbezahlte Hotelrechnung hinterlassend. Außerdem wartet bereits die Polizei, weil Bender ein gesuchter Hochstapler ist. Weiterhin hat Dr. Kellogg über seine Anwälte Klage wegen Patentverletzung eingereicht. Charlie soll alles ausbaden, was er natürlich nicht einsieht. Er läuft einfach davon. Jetzt gibt es nur noch einen Weg: Seine Tante, die ebenfalls Patientin in Kelloggs Sanatorium ist und Charlie brieflich ihr Kommen angekündigt hatte, darf nichts von dem Betrug erfahren. Er muß versuchen, noch mehr Geld von ihr zu erhalten, um so die Schulden zu bezahlen, die Bender hinterlassen hat. Aus diesem Grund taucht Charlie bei einem Sommerfest im Sanatorium auf. Dr. Kellogg weiß jedoch, daß Charlie an dem Betrug beteiligt ist, läßt in einer öffentlichen Rede den Betrug auffliegen und den Täter festnehmen.

Am gleichen Tag entdeckt Will, der sich inzwischen von seiner Operation erholt hat und von Dr. Kellogg über die neue "Therapie" seiner Frau in Kenntnis gesetzt wurde, Dr. Spitzvogel bei der "Arbeit" an Eleanor und Virginia, mit Badger als Voyeur. Seine Geduld ist endlich zu Ende: Er verprügelt Spitzvogel und schleppt Eleanor mit sich. Er erklärt sich als geheilt, zumal er vorher der Versuchung einer weiteren außerehelichen Eskapade in Gestalt von Schwester Graves widerstanden hat, und so verlassen die Lightbodys das "San". Ein Sprung in die Zukunft zeigt sie als glückliches Ehepaar mit vier Töchtern.

George, wütend darüber, daß wieder einmal eine Gelegenheit, an Geld zu kommen und gleichzeitig seinem Pflegevater eins auszuwischen, zunichte geworden ist, legt Feuer im Sanatorium und verhöhnt dann seinen Adoptivvater Dr. Kellogg. Dieser verfolgt ihn, um ihn von weiterer Brandstiftung abzuhalten, und taucht ihn nach längerer Verfolgungsjagd schließlich in einem großen Bottich mit Erdnußbutter unter. George gibt erschöpft klein bei, die beiden versöhnen sich. Vater und Sohn können sich gemeinsam mit knapper Not aus dem Gebäude retten, das

völlig niederbrennt. Der herbeigerufene Feuerwehrwagen stößt mit dem Pferdewagen zusammen, der Charlie Ossining ins Gefängnis bringt. Charlie kann fliehen. Er wird mit einem Plagiat von Coca Cola zu Geld kommen. Dr. Kellogg baut in der Zukunft das gut versicherte Sanatorium noch größer und prächtiger wieder auf und stirbt so aktiv, wie er gelebt hat: Bei einem Sprung vom Dreimeterbrett erleidet er in der Luft einen tödlichen Herzschlag - der Film endet mit einem gefrorenen Bild des Toten in der Luft.

Satire

So kompliziert die Erzählung des Films ist, so wenig ist dies ein narrativer Film. Es sind die Themen und die „Subtexte“, die das Interesse des Zuschauers auf sich ziehen. Die *story* ist nur dienendes Element. Und es sind die zahllosen Widersprüche, die die Geflechte von Themen hervortreiben und die den Kern der satirischen Methode des Films ausmachen.

Oberflächlich gesehen ist *ROAD TO WELLVILLE* eine Hymne auf die amerikanische Kultur der Hygiene, Ernährung und Sauberkeit (resp. ihrer Kulte). Gerade die Anfangsszene zelebriert die lustvolle Bewegung der Sanatorianer in der Natur zu gemeinsamer Musik. Aber sie stellt auch den verkrampten, geradezu hysterischen Modus aus, in dem das Lied vorgetragen, das musikalisch überformte Gelächter rhythmisch hervorgestoßen wird: Das ist eine Lust, die nahe am Hysterischen liegt. Das Lachen ist erzwungen, Teil einer „Lach-Therapie“, die Gymnastik und Atemübungen miteinander kombiniert. Spaß zu haben und das Unterwerfen unter eine scharfe Kontrolle der Gesundheitsübungen treten zum erstenmal zusammen [7]. Zugleich wird zum erstenmal das Autoritätsproblem einer Medizin angesprochen, das lustvolles Leben und disziplinierte Körperertüchtigung in eins zu denken versucht.

Keine Hymne also. Die Mißtöne und manchmal grotesken, manchmal burlesken Übertreibungen beherrschen den Tonfall, in dem die Geschichte vorgetragen wird. Es ist allenthalben spürbar, daß der Film sein Thema in kritischer Distanz bespricht. Er ist eine Satire auf die amerikanischen Gesundheitskulte, und der Modus der Übertreibung und der Verschärfung ist schon hier am Beginn des Films äußerst spürbar: Eine der ersten Figuren, die der Zuschauer kennenlernt, ist Kellogg. Seine Rolle wird von einem hasenzahntragenden Anthony Hopkins durch-

gängig übereuphorisch gespielt. Eine Anekdote berichtet, daß Hopkins von Bugs Bunny geträumt hätte und erst nach diesem Traum Parker davon überzeugte, die Maske entsprechend zu gestalten. Dieser Hinweis ist deshalb wichtig, weil er darauf verweist, daß die Hauptfigur eine Amalgamierung verschiedener Figuren- und Bildvorstellungen ist. Neben das Bild des Arztes, Hygiene-Propagandisten und Industriellen tritt das kulturelle Schema des Bugs Bunny - das Bild eines Großmauls und Tricksters, eines Gauners und Maulhelden, das geradezu prototypisch den exzessiven Stil der Comic-Repräsentation vertritt und damit auch formal einen Hinweis auf das Register und den Tonfall gibt, in dem die Erzählung vorgelesen wird.

Hopkins' Kellogg ist in konsequentem *overacting* ausgespielt. Eine typische Szene findet sich gleich zu Beginn des Films: Dr. Kellogg gibt Reportern ein Interview, macht dabei mit den Armen gymnastische Übungen an einer Maschine, während er gleichzeitig ein Kneippsches Fußbad nimmt. Bei alledem befindet sich auf einer rotierenden Plattform. Die Eitelkeit, die sich in dieser hektischen Überaktivität artikuliert, ist schier grenzenlos. Die Hyperaktivität Kelloggs zeichnet im übrigen das ganze Sanatorium aus, wie schon die Eingangsszene zeigt: „Eine Gruppe Patienten macht Lauftraining, läuft an Damen in Leibchen und ‚Liebestötern‘ vorbei, die unter Anleitung einer dicken Sängerin Lachübungen machen, Patienten trainieren im Fitness-Raum, andere werden von Massage-Maschinen in einer Reihe wie am Fließband traktiert“ [8].

Kulte der Gesundheit

Kellogg ist ein Prediger, der offenbar unter großer Anspannung agiert. Er erscheint wie eine Mischung zwischen Televangelist und Marktschreier. Er preist sein Gesundheitsprogramm wie von einer Obsession getrieben an [9]. Er kondensiert seine Ansichten in knappen Aphorismen, die als Kernsätze einer Heilslehre gleichwohl absurd wirken:

Clean bowels make for clean thoughts [10]. The tongue is the billboard of the bowels. We are but lifeguards on the shores of the alimentary canal. An erection is a flagpole on your grave [11].
[Saubere Därme machen saubere Gedanken. Die Zunge ist das Schaufenster des Darms. Wir sind Lebensretter an den Küsten der Nahrungsgedär-

me. Eine Erektion ist eine Fahnenstange an deinem Grab.]

Kellogg scharft Patienten wie Jünger um sich. So abstrus die Therapien auch sein mögen (Einläufe, Elektrobäder, batteriegespeiste Behandlung der Genitalien etc.), die Patienten liefern sich ihnen mit heiligem Ernst aus. Der Unterwerfungsgestus ist von Kellogg auch gefordert, und wird er nicht vollzogen - die George-Geschichte handelt ausschließlich davon, daß einer sich weigert, sich Kellogg zu unterwerfen -, reagiert Kellogg aggressiv. (In der Romanvorlage bringt Kellogg am Ende den mißratenen Sohn sogar um.)

„For the ideologist, vegetarianism is a hygienic religion“, schreibt Jarvis [12]. Kellogg ist Hohepriester eines Ernährungsprogramms, das wie ein Glaubensbekenntnis zelebriert wird. Dementsprechend autokratisch ist der Anspruch, den Kellogg an seine Patienten hat - die er eigentlich wie Gemeindemitglieder behandelt [13]. Die Unterwerfung unter den Vegetarismus gestattet es, Selbstzüchtigung zu betreiben. Die Zuwendung zum eigenen Körper ist durchaus von masochistischen Zügen begleitet. Schuld ist allenthalben spürbar und wird vor allem am Verhältnis der Lightbodys exemplifiziert. Das Exzessive findet hier keinen Platz. Die neurotische Grundorientierung ist evident, die zudem auf kollektive Askesen von Glaubensgemeinschaften verweisen:

The belief that salvation is attainable by eschewing worldly pleasures marked the asceticism of early Christian zealots. Similarly, health neurotics with medical problems seem to believe that the more they restrict their alimentary pleasures, the more their health will improve. Fasting, austere diets, enemas, and the ingestion of bitter herbs are consistent with the psychological needs of health neurotics, many of whom shun those voices of conventional medicine and public health that might disenchant them [14].

Die vegetarische Enthaltbarkeit, die Kellogg predigt, öffnet die Lebensweise des Kollektivs in Battle Creek aber nicht nur in die Geschichte religiöser Gemeinschaften. Natürlich ist Wellville nur eine Sekte in einem säkularisierten Sinne. Es gehört zu den satirischen Widersprüchen des Films, daß der Enthaltbarkeit in der Ernährung ein ausgestellter Luxus in den anderen Bereichen des Alltagslebens entgegensteht. Darin realisiert sich in Wellville ein Rigoris-

mus der Lebensführung bei gleichzeitiger Bewahrung konsumistischer und hedonistischer Grundeinstellungen, wie wir sie in dieser Kombination erst aus der Endphase des 20. Jahrhunderts kennen.

Die offensive Abwehr von Alkohol, Kaffee und Nikotin ist so nicht allein rückwärtsgewandt, sondern historisch doppelt verankert. Es geht auch nicht um eine „Rückkehr zum natürlichen Leben“ oder zu einem ursprünglicheren Modell der Lebensvollzüge, sondern um eine Kritik der Lebensformen, die die Industrie-Städte ausgebildet haben. Das Genuß-, Rausch- und Völlerei-Verbot ist für uns ein deutlicher Angriff auf die urbanen Lebensverhältnisse des 20. Jahrhunderts. Aber diese Ansicht ist natürlich synthetisch, geschieht von heute aus: Kelloggs originales Programm war gegen Lebensweisen des 19. Jahrhunderts gewendet. Der Film zeigt die Welt der Kneipen und Restaurants in den Bildwelten von alten Pubs und Saloons. So stabil die Assoziation ist, das Gesundheitsprogramm Kelloggs als Produkt 20. Jahrhunderts anzusehen, werden durch die Handlungsorte und die Ausstattung die stereotypen Vorstellungen des öffentlichen Lebens im ausgehenden 19. Jahrhundert zusätzlich wachgerufen. Es entsteht ein Ort „zwischen“ den Zeiten, in einer *Zwischenzeit*, die Historisches mischt und zu etwas Neuem synthetisiert.

Der Zusammenhang von Vegetarismus und asketischer Lebensführung ist sogar dreifach historisch verankert: in einem phatisch-soziologischen Modell des Zusammenhalts verschworener Glaubensgemeinschaften, in den medial vermittelten Stereotypen des öffentlichen Lebens im 19. Jahrhundert und in den neuesten Entwicklungen der Körperkulturen. Die verkehrten und ver-rückten Zeitbezüge der Geschichtsschreibung in den Mitteln des Kinos und der Fiktion werden greifbar - Geschichte wird erfunden und spiegelt nicht allein das Vergangene, sondern auch das Gegenwärtige. Kellogg verbündet sich mit den Bänden für gesunde Ernährung, für naturnahes Leben, die seit 1980 modisch geworden sind. Und der Film kritisiert und karikiert nicht nur Kellogg und das Sanatorium von Wellville, sondern vor allem die zeitgenössischen Bewegungen gegen die Genußmittel und für eine neue, sportlich motivierte und orientierte Askese.

Ebert weist darauf hin, daß die Bedingungen dafür, den Film zu genießen, womöglich damit zusammenhängen, daß man die Kultur der „health food stores,

entranced by products like TVP, Gardenburgers, soy milk, barbecued tofu and the ominous Slimming Tea“ kennen müsse [15]. Erst dann erschließt sich die im Film beschworene Gesundheitswelt als Zwangswelt. Asketische Lebensweisen unterwerfen den eigenen Körper geistiger Kontrolle. Das Macht- und Kontrollverhältnis zwischen Körper und Geist steht zur Disposition - eine Trennung, die gerade christlichen Kulturen bestens bekannt sein müßte und gelegentlich zu geradezu zwanghaften Formen geführt hat (und in den neuen Körperkulten immer noch führt). Das Fleisch ist willig, der Geist ist schwach. Und umgekehrt. Kritik an Askese muß das Körper-Wille-Verhältnis anders fassen. Indem die Beziehung der Patienten zur eigenen Körperlichkeit z.B. als hysterisches Verhältnis gefaßt wird. Das Hysterische ist zentriert auf die Wahrnehmung des eigenen Körpers und seiner Funktionen. Dieses und auch die anderen Kennzeichen der Hysterie - Labilität, Affekterregbarkeit bei geringer Nachhaltigkeit der Gefühle, Unechtheit des Gefühlslebens, Erlebnishunger bei gleichzeitiger Erlebnisunfähigkeit, gezieltes, theatralisches Verhalten - treten an allen Patienten auf. Der Film verbündet das Hysterische als besonderen Modus des In-der-Welt-Seins gezielt mit den Programmen des Gesund-Lebens - als Ausrichtung der eigenen Aufmerksamkeit, aber auch als Unterwerfungsgestus und Bereitschaft zur Selbstzucht.

Kritik an und Belustigung über ein asketisches Lebens- und Leibideal finden sich in der Filmgeschichte mehrfach. Alfred Hitchcocks *MR. AND MRS. SMITH* (1942) z. B. enthält gleich drei explizite Bezüge zu den Geboten des Diätismus. Smith erzählt, in einem Vortrag der Temperenzler hätte der Redner Alkohol in die Augen der Zuhörer gespritzt und sie gewarnt, daß Alkohol genauso die Magenwände verätze wie die Augen; daraufhin habe ein Trinker Cornflakes geholt und sie dem Redner in die Augen gerieben, darauf hinweisend, daß Cornflakes in dieser Weise den Magen schädigten. Gegen die sexuelle Erregtheit des Ehemanns habe im ersten Ehejahr nicht einmal strenge Diät geholfen, erfährt der Zuschauer *en passant*. Und als der Ehemann der ehelichen Wohnung verwiesen wird, zieht er ausgerechnet in den „Beefeaters Club“ - und es verwundert nicht, daß seine Frau mit einem asketischen Antialkoholiker das Gegenmodell des Männlichseins ihres Mannes ausprobiert.

Methoden der Satire

Um die Charakteristik Kellogs zwischen Evangelismus und Medizin herauszuarbeiten, bietet Parker das Körperverhältnis der Ärzte in dreifacher Facettierung an. Da ist Kellogg, der offensive Verfechter eines asketisch kontrollierten Verhältnisses zum Körperlichen. Er ist Vegetarier und plädiert für radikale sexuelle Abstinenz. Für ihn ist „Reinheit“ der höchste Wert, „Reinigung“ darum auch die fundamentale medizinische Technik. Mr. Badger, ein fanatischer Tierschützer und Vegetarier, ist ein zweiter Typus - er verfiert ein „gesundes“ und lustvolles Leben, plädiert für Naturnähe und Mäßigung auch im Sexuellen. Er ist Barfußgänger, weil er die Berührung der Erde verspüren will. Und da ist schließlich der bekennende Nudist Dr. Spitzvogel, der wie fast alles Exzessive in diesem Film aus Deutschland kommt. Er ist orgiastisch orientiert, führt das Kranke auf Verklemmtheit zurück - und sexuelle Freizügigkeit führt konsequenterweise zu Heilungsprozessen. Daß er bei seinen Massagen deutsche Volkslieder singt, gibt dem Ganzen eine weitere groteske Spitze.

Die drei Ärzte sind *Karikaturen* der medizinischen Programme, für die sie stehen. Sie sind „Figuren“ in einem strengen Sinne des Wortes. Figuren sind kulturelle Größen, nicht psychologische [16]. Sie gehören dem Theater und dem Film an, sind Elemente der Dramaturgie. Ihre Geschichten sind Stereotypen. Das Karikaturenhafte der Figurenkomödie läßt sich nun in *ROAD TO WELLVILLE* nicht allein an den Arztfiguren festmachen, sondern ist auf allen Ebenen des Films nachzuspüren. Der Film verzeichnet bewußt seine Figuren, indem er einzelne ihrer Charakterzüge übertreibt, isoliert, in skurriler Isolation anbietet. Darum ist auch die George-Geschichte ein holzschnittartig wirkendes, manchmal groteskes Figuren-Melodram. Um eine psychologische Durchdringung der Handlung geht es dabei nicht.

Immer wieder wird auf die literarische und filmische Tradition dieser Methode der satirischen Übertreibung zurückverwiesen. Auch die Slapstick-Einlagen folgen den Traditionen der Figurenkomödie: Ossining versucht zu fliehen, nachdem Dr. Kellogg ihm die Polizei auf den Hals gehetzt hat - die Verfolgungsszenen erinnern an frühe Filme mit den Keystone Cops [17]. Manche Übertreibungen erinnern an derb-drastische Formen der volkstümlichen Komödie. So soll Kellogg ausgerechnet durch Mumps unfruchtbar (oder sogar impotent) geworden sein.

Als Lightbody einmal dem Sanatorium entflieht, bestellt er ein Essen, in einer wüsten Kaschemme in der nahen Stadt - die Szene nimmt Vorstellungen und Bilder des Saloons aus dem (Film-)Western auf. Er isst aber nicht das zu erwartende Steak mit Bohnen, sondern einen - rohen! - Hamburger. Das Satirische als Darstellungsmethode wirkt bis in die Bildgestaltung hinein. Manche Inszenierung hat die Schärfe der Karikatur - Lightbody trägt z.B. in den Behandlungsszenen eine Kreuzung zwischen dem Lendenschurz eines Märtyrers und einer Babywindel.

Die historische Lokalisierung dessen, was der Film zeigt, ist also dadurch verklauusliert, weil Parker sich mancher Inszenierungsmittel bedient, die auf vergangene Epochen der Filmgeschichte verweisen und die mit diesen assoziierten Bedeutungshorizonte aktiviert. So sieht Will Lightbody Frauen seiner Umgebung unbedeckt, und erst als er zur Kontrolle die Augen schließt und wieder öffnet, sieht er, daß sie bekleidet sind. Diese Art visueller Gags entstammt den Soft-Pornos der sechziger Jahre [18] und kann als Gag nur funktionieren in einer Gesellschaft, die tendenziell prüde ist und schon das Anblicken von Nacktheit als Verstoß gegen die guten Sitten ansieht. Die Geschichte der Unterdrückung des Körperlichen in der Selbstwahrnehmung und in der sozialen Kommunikation beginnt nicht mit Wellville und endet nicht mit Kellogg. Der Film instrumentiert sein Thema in den Darstellungsmitteln des Jahrhunderts, mittelbar zeigend, daß und welche Aktualität und Geschichte ihm innewohnt.

Der Film thematisiert das Körperthema vor allem an Prozessen der Verdauung [19], die skatologische Grundorientierung des Witzes ist durchgängig. Vielleicht ist dieses Tabu-Thema der Grund dafür, daß gerade die amerikanischen Kritiken den Film mit größter Distanz besprechen - „almost every gag has to do with flatulence, vomiting, masturbation, genital size, public defecation, feces-throwing or yogurt enemas“ [20]. Besonders ausgestellt ist der Zusammenhang von Ernährung, Exkrementation und Geruch - der Gestank der Scheiße indiziert die Unreinheit der Nahrung, sei Anzeichen von Fäulnis und Tod. Nur gesunde Ernährung vermöge geruchsfreie Verdauungsprodukte hervorzubringen: *My own stools are gigantic and have no more odour than a hot biscuit*, heißt es einmal im Film.

Die Derbheit des Skatologischen ist Teil der satirischen Methode. Die gerade auf die Themen des Körpers, der Krankheiten und der Gesundheit ausgreifenden Regeln der guten Sitten, der gepflegten Sprache sind außer Kraft gesetzt. Der Effekt ist vehement: Der Film attackiert eine Medizin, die das Körperliche zu einer Tatsache des Sprechens transformiert und sie als solche unter semantische Kontrolle zu bringen versucht, und dabei feiert er das Körperliche in seinen elementaren Ausdrucksformen (Genuß, Sexualität, Exkrementation) auf das Deutlichste. Und er verbindet das Sprechen über das Exkrementale mit der film-internen Machtstruktur der Figuren: Nur Kellogg spricht über Scheiße. In seiner Rede über die eigene Körperlichkeit offenbart sich auch das Machtgefälle innerhalb der Klinik und die tatsächliche Prüderie, die dem zwanghaften Nach-Außen-Kehren von Verdauungsproblemen innewohnt.

Aller Zentrierung des Witzes und auch des medizinischen Programms Kellogs auf das Körperliche steht aber eine unübersehbare Mechanisierung der Behandlung gegenüber. Der Patient gerät in eine Apparate-Medizin, die manchmal wiederum groteske Züge trägt. Da finden sich

- Elektro-Apparaturen (Stangerbäder, batteriegetriebene Masturbationsgürtel und ähnliches),
- Maschinen zur aktiven Betätigung (Treträder und ähnliches)
- und zur passiven Behandlung (Massageapparate, der bekannte Kelloggsche Vibrationsstuhl usw.).

Wiederum ist die Analogie zu den Instrumentarien des viel moderneren Bodybuilding evident. Auch hier entwickelt sich der Körper in Auseinandersetzung mit einem Maschinenpark. Der Widerspruch zwischen vorgegeblicher „Natürlichkeit“ und tatsächlicher „Mechanisierung“ der Körperertüchtigung produziert wiederum einen Teil des Witzes und trägt einen eigenen ironisch-satirischen Impuls.

Gerade Sexualität ist in der Gesundheitsprogrammatisierung Kelloggs in allen ihren Äußerungsformen zu unterdrücken [21]. Um so kurioser und für eine Interpretation des Films um so wichtiger ist die Tatsache, dass sich Patienten gegen die Entsexualisierung des Lebens zur Wehr setzen und die Therapien der Reinigung selbst sexualisieren. Insbesondere die Elektrotherapien werden von ihnen orgiastisch erfahren, ja goutiert. Die Unterwerfung unter das Diktat Kelloggs gelingt so nur zum Teil oder vielleicht sogar nur

scheinbar. In diesen Momenten spricht der Film auch von einer „kleinen Macht“ der Patienten, die sich auflehnen, indem sie Therapien in ihr Gegenteil verkehren. Das fußt darauf, dass der Film weniger von Krankheit als vielmehr von Lebensführung, von Körper- und Gesundheitsidealen und vom Nutzen der Triebkontrolle handelt.

Die Strategie der Teilgeschichten

Diese stilistischen Mehrfachbindungen der Global-Thematik plazieren es in einem Themenfeld, das einerseits historisch auf das Sanatorium in Battle Creek zurückverweist, andererseits aber eine Fülle von Anknüpfungen eröffnet, die das Thema des Körpers, der Gesundheit, der Sexualität als diskursives Thema des 20. Jahrhunderts umzirkeln und es auch in den Stilikontexten seiner Darstellung reflektiert. Es geht weniger um die vordergründige Geschichte, die der Film erzählt, als vielmehr um seine thematischen Anknüpfungsangebote. Hier baut der Film ein reiches Netzwerk an Bezügen auf, ein Anspielungsfeld, das analytische Qualitäten hat und deshalb als die geistesgeschichtliche Folie angesehen werden kann, die ein ganzes Jahrhundert übergreifen kann und die es rechtfertigt, just diese Geschichte am Ende des Jahrhunderts zu erzählen.

Eine noch weitergehende analytische These ist in der Erzählstruktur verborgen. Der Film erzählt seine Geschichte in drei parallel und alternierend vorgetragenen Teilgeschichten [22]. Das Verfahren ermöglicht eine polyperspektivische Darstellung, die Ansatzpunkte einer Darstellung der Wellville-Welt eröffnet, die weit über das Erzählen einer einzigen geschlossenen Geschichte hinausgehen und das Kellogg-Imperium in den Prozessen einer zunehmend erkennbaren Industrialisierung der Gesundheit (und der Ernährung) lokalisierbar macht.

(1) *Die Lightbody-Geschichte*: Die erste Teilgeschichte handelt von dem neurotischen Ehepaar Will und Eleanor Lightbody, mit deren Ankunft in Wellville die Erzählung beginnt und mit deren Abreise er endet. Damit ist eine Klammer gesetzt, die nach dem Muster des *American Monomyth* - ein Fremder kommt in eine Stadt, hilft den Stadtbewohnern bei der Lösung ihrer Probleme und verläßt die Stadt wieder - gebaut ist. In diesem Fall ist damit zugleich eine Außen-Perspektive gegeben, die die Wellville-Welt als „fremd“ erfahrbar macht. Man kann sich

wundern über die Absonderlichkeit dessen, was vorgefunden wird, weil man sie als nicht-normale Enklave der Realität wahrnehmen kann.

Gelegentlich ist moniert worden, daß die Lightbodies wie Fremdkörper in der Welt des Sanatoriums wirkten [23] - gerade diese Fremdheit gehört aber zum poetischen Programm des Films. Die Besucher kommen aus einer fremden Welt, sie sind moderne Figuren, die in das historische Ambiente sich nicht einfügen können und darum aber die historische Differenz um so schärfer greifbar machen. Die Lightbody-Geschichte ist in gewisser Weise eine Zeitreise, in der moderne Verhaltensstile auf historische prallen und sich mit diesen als unvereinbar erweisen.

Die Lightbodies erscheinen auch deshalb als Fremdkörper in der Wellville-Umgebung, weil Will Lightbody unter das Diktat der Kelloggschen Medizin gerät, ohne daß dieses unbedingt mit seiner Krankheit zu tun hat. Er leidet an einer Magenverstimmung, die es ihm nur gestattet, Zwiebäcke und Brot zu sich zu nehmen. Tatsächlich sind es wohl Entzugerscheinungen einer Opium-Abhängigkeit, die das Leiden verursachen. Seine Frau gibt ihm Opiate, um seine sexuelle Aktivität zu dämpfen. Vor allem ist die Ehe zutiefst gestört, nach dem Verlust des ersten Kindes haben Schuldgefühle die Beziehung zutiefst verändert, die Einstellung beider zur Sexualität ist grundverschieden geworden. Lightbody erscheint gelegentlich auch als suchtgefährdeter Alkoholiker. Eine Rücksichtnahme auf die Vorgeschichte durch Kellogg findet nicht statt, der Patient hat sich der Therapie zu unterwerfen. Die Therapie ist universal, sie ist unsensibel für individuelle Pathographien, verkörpert einen einzigen diktatorisch behaupteten Stil des „guten Lebens“ und ein damit verbundenes Glaubensprinzip.

Paradoxerweise ist gerade die Trennung des Ehepaars Voraussetzung dafür, daß Lightbody mit seiner Krankenschwester anbändelt und eine Liaison mit einer Kranken eingeht. Seine Eleanor sagt sich von Kelloggs Diktat der Enthaltensamkeit frei, als sie bei Dr. Spitzvogels Masturbationsmassagen erfährt, welche sexuelle Befriedigung sie erlangen kann [24]. Am Ende verläßt das Ehepaar Wellville verändert und auf dem Wege zu einer neuen Form der Beziehung - aber nicht in Konsequenz der Therapien und Erklärungsmodelle, die Kellogg anbietet, sondern in Absetzung von ihnen.

(2) *Die Ossining-Geschichte*: Die zweite handelt von Charles Ossining, der den ökonomischen Erfolg der Kellogg-Company kopieren will. Damit ist eine Figur eingeführt, die an den Traum des Erfolgs gebunden ist und durch die die industrielle Dimension des Sanatoriums thematisierbar wird. Zugleich wird eine Ungleichzeitigkeit der Produktionsweisen des Kelloggs-Konzerns und der gesellschaftlichen Umwelt greifbar, die die Modernität des Kellogg-Imperiums erahnbar macht.

Die Ossining-Geschichte hat mit der Lightbody-Geschichte kaum Berührungspunkte. Das mag man dem Film vorwerfen [25], das mag man aber auch als Beitrag zum Verständnis des Kellogg-Komplexes ansehen: Das Sanatoriums-Geschehen und die gleichzeitige Industrialisierung der Lebensmittelproduktion werden nicht als zusammenhängend wahrgenommen. Zwar liefert ein gewisses Bild von „Gesundheit“ dem Marketing industriell gefertigter Lebensmittel wie Cornflakes oder Erdnußbutter den semantischen und ideologischen Rahmen und schafft die Konditionen für den Konsum dieser Produkte, doch wird nicht realisiert, daß Strukturen der bäuerlichen Produktion durch ganz andere Strukturen einer kapitalistischen Nahrungsmittelproduktion abgelöst werden. Gerade die Unverbundenheit der beiden Geschichten repräsentiert das Entfremdungs- und Anonymisierungsverhältnis des Menschen zur Gesundheit und ihrer ökonomischen Ausbeutung.

(3) *Die George-Geschichte*: Die dritte ist die George-Geschichte, in der der mißratene Sohn ein patriarchalisch-autokratisches Machtverhalten des Arztes und Familienvaters Kellogg gegenüber den ihm Anvertrauten durchsichtig macht. Kellogg ist auch Vertreter einer „schwarzen Pädagogik“, die den Zögling unterdrückt und durch drakonische Strafen in eine Vorstellung von „Normalität“ zu zwingen versucht, die zum Schaden des Kindes gereicht. Kellogg gehört so in eine Reihe mit Figuren wie Schreiber, der ähnlich eine „Natürlichkeit“ der Lebensführung mit unvermitteltem Zwang gegenüber den Kindern verband.

Zusammenfassung

Der satirisch-ironische Darstellungsmodus, die Überzeichnung der Figuren und die Gliederung der Erzählung in drei Teilgeschichten organisieren vier

Blicke auf das Geschehen, auf unterschiedliche Dimensionen des Sanatoriums:

- (1) auf eine medizinhygienische Vorstellung, die die Askese als höchste Form von Gesundheit feiert,
- (2) auf eine industrialisierte Produktion von synthetischen Lebensmitteln, die alle der Gesundheit dienen sollen und dabei erhebliche Gewinne produzieren,
- (3) auf eine pädagogisch-volkserzieherische Qualität des Gesundheitsprogramms Kelloggs, das Normalität durch Zwang herzustellen versucht,
- (4) auf den Zusammenhang schließlich, der zwischen dem Körper-, Hygiene- und Gesundheitsprogramm Kelloggs und den Optionen einer Vermarktung der daraus ableitbaren Wünsche und Bedürfnisse.

Gesundheitskulte schaffen die Bedingungen für die Entstehung einer Industrie. Der Ökonomisierung der Gesundheit sind keine Schranken mehr gesetzt. Die durchgängig satirische Darstellung lokalisiert zudem den Zuschauer in deutlicher Distanz vom Geschehen: Das Geschehen in Wellville ist lächerlich, ein Jahrmarkt der Neurosen, der narzißtischen Störungen und der Eitelkeiten - und das eigentliche Drama, die eigentliche *story* handelt von der Entstehung eines Industrieimperiums, verborgen unter all diesem Treiben.

ROAD TO WELLVILLE behandelt ein historisches Sujet. Buch und Ausstattung achten auf historische Treue. Und doch ist der Film keine historische Darstellung. Er nimmt das Historische als Folie, auf der Heutiges zur Sprache gebracht werden kann. Mit dieser Ver=rückung muß alle historische Darstellung rechnen - reden über Vergangenes und Gegenwärtiges meinen.

Darum ist auch eine Nach-Geschichte nötig - der Kellogg-Konzern hat sich zu einem der größten (oder sogar dem größten) Hersteller synthetischer Gesund-Nahrung entwickelt.

Der Kellogg-Konzern [26]

Die Geschichte des Kellogg-Konzerns und der Cerealien beginnt 1875 in Battle Creek (im US- Staat Michigan), als der frisch promovierte Arzt Dr. John Harvey Kellogg - die Hauptfigur des Films - seine Arbeit im "Western Health Reform Institute" aufnimmt. Die Stärkung und Heilung des kranken Orga-

nismus durch medizinische Gymnastik, natürliches und künstliches Sonnenlicht, vegetarische Ernährung (und unter Verzicht auf Alkohol, Kaffee und Tabak), Hydrotherapie und später auch Elektromassagen standen im Zentrum der Patientenbehandlung. 1880 trat Dr. Kelloggs Bruder, Will Keith Kellogg, in das Sanatorium ein und übernahm den Posten des Geschäftsführers. Auf der Suche nach gesunder Kost für die Patienten entwickelten die Brüder zahlreiche neue Produkte und Produktvarianten auf Getreidebasis, wie etwa ein Müsli, einen Ersatzkaffee und eine Erdnußbutter.

Den Durchbruch und damit den Übergang in die Lebensmittelindustrie brachte die Erfindung der Cornflakes. 1894 führten die beiden Kelloggs eine Versuchsreihe durch, um einen Ersatz für das harte, etwas fade schmeckende Brot zu kreieren, das bis dahin im Sanatorium serviert wurde. Rein zufällig blieb über Nacht gekochter Weizen stehen. Am nächsten Morgen hatten sie die geniale Idee, diesen Weizen durch Rollen zu drehen: Schön geformte Flocken waren das Ergebnis, die nach anschließender Wärmetrocknung leicht und knackig schmeckten. In den Speisesälen des Instituts gab es die Weizenflocken fortan mit etwas Salz gewürzt unter dem Namen *Granose*.

Am 16. Februar 1906 - anderthalb Jahre vor der Zeit, in der der Film spielt - gründete der 46jährige Will Keith Kellogg die *Battle Creek Toasted Corn Flake Company*. Die Produktion betrug anfänglich 1000 Packungen am Tag. Ein Jahr später stellten 300 Mitarbeiter bereits 4000 Einheiten täglich her. Schon bald nach Beginn der Geschäftstätigkeit überstieg die Nachfrage die Kapazität des Unternehmens – Anlass für Kellogg zu einer heute legendären Anzeigenserie, in der er auf seine Lieferengpässe aufmerksam machte, mit dem Effekt, daß die Nachfrage damit natürlich noch mehr stieg. Im August 1909 belief sich die tägliche Produktion auf mehr als 120.000 Packungen, neue Cerealien folgen: *Kellogg's Shredded Whole Wheat Biscuits*, *Kellogg's Krumbles*, *Kellogg's Bran Flakes* und *Kellogg's All-Bran*. 1909 überschritt der Umsatz erstmals die Millionen-Dollar-Grenze. Maßgeblich für den Erfolg des in atemberaubender Geschwindigkeit wachsenden Unternehmens waren die kreativen Werbekampagnen und sowie frühe „Point of Sale“-Aktionen des Unternehmens. Bemerkenswert war, daß Kellogg neben der positiven Wirkung auf die Gesundheit auch den köstlichen Geschmack der Cerealien ins Zentrum

seiner Werbemaßnahmen stellte, damit werbepsychologische Verlagerungen von der Produkt- auf die Genußwerbung vorwegnehmend, die erst viel später allgemein wurden. Der Slogan „The Kind with the Flavor“ wurde geboren.

1914 nahm die internationale Expansion ihren Anfang: Kellogg trat in den kanadischen Markt ein. 1922 firmierte die *Battle Creek Toasted Cornflake Company* zur *Kellogg Company* um. Das Unternehmen wuchs rasant und beständig. 1924 nahm in Sydney (Australien) die erste Produktionsstätte im Ausland ihre Arbeit auf. Weiterhin wurden neue Produkte in das Angebot aufgenommen, die manchmal zu Klassikern des Konzernangebots wurden. So nahm der Konzern 1928 die *Kellogg's Rice Crispies* in die Produktpalette auf, in der sie bis heute einen wichtigen Platz bewahrt haben. Ein weiteres Werk wurde 1938 in Manchester (England) eröffnet, 1951 begann man auch in Queretaro (Mexiko) mit der Produktion. Zu diesem Zeitpunkt beschäftigte der Kellogg-Konzern 6.500 Mitarbeiter weltweit.

Mit seinem Privatvermögen ging W. K. Kellogg großzügig um. Bis zu seinem Tod spendete er ca. 66 Millionen Dollar für verschiedenste wohltätige Zwecke, sein wichtigstes Engagement wurde ab 1930 die *W. K. Kellogg Foundation*, die bis heute existiert und zu den drei größten Stiftungen der USA zählt. Am 6. Oktober 1951 starb der Konzerngründer Will Keith Kellogg im Alter von 91 Jahren.

Innovation und konsequente Produktpflege trugen ebenso zum langfristigen Erfolg des Konzerns bei wie ein aggressives Marketing. Auf den Baby-Boom nach dem zweiten Weltkrieg reagierte die Firma mit leckeren Frühstücks-Cerealien speziell für Kinder: 1950 kamen die *Cornpops*, 1952 die *Frosted Flakes (Frosties)* und 1953 die *Honey Smacks (Smacks)*. 1955 führte Kellogg die *Special K* und 1964 mit den *Pop-Tarts* erstmals auch Produkte für den Toaster ein. Neue Produktionstechnologien ermöglichten in den 80er Jahren Cerealien wie *Crispix* (1983), *Just Right* (1985), *Mueslix* (1987), *Raisin Squares* (1985), *Apple Cinnamon Squares* (1986), *Blueberry und Strawberry Squares* (1987). In den 90er Jahren vergrößerte Kellogg die weltweiten Herstellungskapazitäten: Neue Werke wurden 1994 in Bombay (Indien) und 1995 in Guangzhou (China) in Betrieb genommen. Heute produziert das Unternehmen mit rund 14.500 Mitarbeitern mehr als 50 verschiedene Cerealien in 19 Ländern und vertreibt Produkte in

mehr als 160 Ländern der Erde. Der Umsatz der Kellogg Company beträgt jährlich über 9 Milliarden US-Dollar.

Anmerkungen

[1] The Road to Wellville (Willkommen in Wellville); USA 1994, Regie: Alan Parker. Produzent: Alan Parker und Robert F. Colesberry; Drehbuch: Alan Parker nach dem gleichnamigen Roman von T.C.Boyle; Musik: Rachel Portman; Kamera: Peter Biziou; Darsteller: Anthony Hopkins (Dr. John Harvey Kellogg), Bridget Fonda (Eleanor Lightbody), Matthew Broderick (Will Lightbody), John Cussack (Charlie Ossining), Colm Meaney (Badger), Dana Carvey (George Kellogg), John Neville (Endymion Hart-Jones). Dank geht an Britta Hartmann - sie hat wichtige Hinweise zur Überarbeitung einer älteren Fassung des Manuskripts gegeben.

[2] Den Hinweis danke ich Frank Kessler - ich hatte den Engel zunächst Bloch unterschoben.

[3] Kellogg lebte von 1852 bis 1943. Die Rolle spielt hier Anthony Hopkins. Zur historischen Figur Kellogs vgl. Albert Wirz, Die Moral auf dem Teller: dargestellt an Leben und Werk von Max Bircher-Benner und John Harvey Kellogg, zwei Pionieren der modernen Ernährung in der Tradition der moralischen Physiologie... Zürich: Chronos 1993.

[4] Zur Geschichte des Sanatoriums vgl. Patsy Gerstner, The temple of health: a pictorial history of the Battle Creek Sanitarium. In: Caduceus 12, 2, Autumn 1996, S. 1-97.

[5] Vgl. neben Gerstner, Temple (Anm. 4) auch John Hartl, Sick sense of humor. In: Film Sense 1994 [online].

[6] Die Inhaltswiedergabe folgt der detaillierten Darstellung bei Gabi Gottschalk, Rez. In: Hopkinsville.de o.J. [online].

[7] Ein ähnliches Argument äußert Carrie Perlman, Rez. In: The Tech (MIT) 114,53, 1.11.1994.

[8] Gottschalk, Rez. (Anm. 6).

[9] Zur historischen Figur Kelloggs und den Umkreis einer „moralischen Physiognomie“ vgl. Wirk, Moral auf dem Teller (Anm. 3).

[10] Erwähnt bei Perlman, Rez. (Anm. 7).

[11] Entnommen Roger Ebert, Rez. In: Chicago Sun Times, 28.10.1994.

[12] William T. Jarvis, Why I Am Not a Vegetarian. In: Priorities 9,2, 1997 [online].

[13] Es sei daran erinnert, dass der Sanatoriumskomplex von Adventisten gegründet wurde, die eine eigene Philosophie des einfachen und gesunden Lebens verfochten und auf den Genuss von Schweinefleisch, in manchen Zirkeln sogar auf alle fleischliche Nahrung verzichteten.

[14] Jarvis, Why I am not a vegetarian (Anm. 12).

[15] Ebert, Rez. (Anm. 11).

[16] Hans J. Wulff, La perception des personnages de film. In: Iris: Revue de Théorie de l'Image et du Son 24, 1997, S. 15-32.

[17] Ähnlich Gottschalk, Rez. (Anm. 11).

[18] Den Hinweis gibt Hartl, Sick sense of humor (Anm. 5).

[19] Vgl. dazu Shane Burrige, Rez. In: IMDB Review 2000 [online], sowie Hal Hinson, Rez. In: Washington Post, 28.10.1994.

[20] Hartl, Sick sense of humor (Anm. 5).

[21] Zum Horizont der Kelloggschen Masturbations-Phantasien vgl. John Quinter, The politics of masturbation. In: The Lancet (London) 345, 1995, S. 454ff.

[22] Vgl. Perlman, Rez. (Anm. 7); vgl. dagegen James Berardinelli, Rez. In: ReelViews 1994 [online], der nur von zwei Subgeschichten ausgeht.

[23] Vgl. Berardinelli, Rez. (Anm. 22).

[24] Perlman, Rez. (Anm. 7) moniert zu Recht, daß Bridget Fonda diesem Einstellungswandel so wenig Gesicht gibt.

[25] Wie z.B. Berardinelli, Rez. (Anm. 23).

[26] Die Firmendarstellung folgt der Selbstdarstellung des Konzerns.