

David Fincher, Fight Club

Matthias Krumpholz

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Krumpholz, Matthias. 2019. "David Fincher, Fight Club." In *Große Werke des Films: Band 2 - eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 2017*, edited by Günter Butzer and Hubert Zapf, 127–49. Tübingen: Narr Francke Attempto.



Günter Butzer, Hubert Zapf (Hrsg.)

GROSSE WERKE DES FILMS

BAND 2

narr/f
ranck
e\atte
mpto

Große Werke des Films 2

Herausgegeben von Günter Butzer und Hubert Zapf

Große Werke des Films

Band 2

Eine Ringvorlesung
an der Universität Augsburg
2017

herausgegeben von
Günter Butzer und Hubert Zapf

narr/f
ranck
e\atte
mpto

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: www.narr.de
E-Mail: info@narr.de

CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-7720-8674-8

Inhalt

Vorwort	7
<i>Johanna Hartmann</i>	
Robert Wiene: <i>Das Cabinet des Dr. Caligari</i>	9
<i>Heike Schwarz</i>	
Tod Browning, <i>Freaks</i>	33
<i>Sebastian Feil</i>	
‚Größe‘ interpretieren – Der Fall <i>Citizen Kane</i>	61
<i>Günter Butzer</i>	
Screwball Western: Howard Hawks, <i>Rio Bravo</i>	81
<i>Ingo Kammerer</i>	
Tom Tykwer, <i>Lola rennt</i>	107
<i>Matthias Krumpholz</i>	
David Fincher, <i>Fight Club</i>	127
<i>Julia Rössler</i>	
Sam Mendes, <i>American Beauty</i>	151
<i>Jörn Glasenapp</i>	
Ein Wal ist ein Wal ist ein Wal: Béla Tarr, <i>Die Werckmeisterschen Harmonien</i>	167
<i>Rebecca Sommer</i>	
<i>No Country for Old Men</i> – Western ohne Helden	195
<i>Daniela Otto</i>	
Zwischen Traum, Trauma und Trauer – zur Metaphorik, Liebe und Ästhetik des Schmerzes in Christopher Nolans <i>Inception</i>	213
Die Beiträgerinnen und Beiträger	227

David Fincher, *Fight Club*

Matthias Krumpholz

I.

Die Anfangsszene des Films *Fight Club*¹ katapultiert den Rezipienten mitten in das Geschehen und, fast wie in einer gängigen Exposition, verrät diese die Grundtopoi des Films. Zu dem hämmernden Beat der Dust Brothers beginnt der Trip in die Niederrungen der menschlichen Psychosen standesgemäß im zerebralen Angstzentrum des Gehirns des namenlosen² Character Narrator.

Rasant schießt die Wahrnehmung in wilder Kamerafahrt rückwärts durch die Nervenbahnen eines Gehirns, durchstößt Schädeldecke und Haut, über die Kimme einer Automatikpistole hinweggleitend verharret der Blick in einer Detailaufnahme direkt auf den Augen der entsetzt starrenden Hauptfigur. Die Stimme der Hauptfigur, die ebenfalls als Erzählstimme fungiert, somit der Character Narrator, führt in die Rahmenhandlung des Films ein und hat hierbei nicht nur verbal erhebliche Probleme, da ihm ein Pistolenlauf zwischen den Zähnen klemmt.

Die Anfangsszene³ steht oppositionell zu den vor allem aus dem Realismus bekannten textuellen Einführungen, in denen ein langsamer, auf die Figur zugleitender Vogelflug installiert wird. Die Bewegung aus dem Nervensystem heraus bricht mit der Simulation einer übergeordneten Erzählinstanz und verankert simultan die Grundproblematik des Films im Gehirn der Hauptfigur. Tyler Durdens Stimme erklingt aus dem off: „Three minutes, this is it, ground zero“,⁴ woraufhin der Bedrohte Tylers Präzisionsprengungsgeschichte vergisst und sich fragt, wie sauber die Waffe wohl sei.⁵ Die Szene ist kurz vor dem Höhepunkt der Terrorakte angesiedelt, der Sprengung von zehn Hochhäusern, in denen Banken und Versicherungen residieren. Deren Zerstörung wird in der Schlusszene, der Schließung der Rahmenhandlung, zelebriert. Zu Beginn des Films wird nicht nur der bevorstehende Terroranschlag sogleich an die Identitätsproblematik gekoppelt, sondern auch die Struktur der Diegese. „The old saying, that you hurt the one you love, well, it works both ways“⁶ feststellend, wendet sich die Erzählfigur um,

1 *Fight Club*. Produktion: Twentieth Century Fox Film Corporation, USA, 1999. Regie: David Fincher. Drehbuch: Jim Uhls nach einem Roman von Chuck Palahniuk. Kamera: Jeff Cronenweth. Musik: The Dust Brothers. Darsteller: Edward Norton (Jack), Brad Pitt (Tyler), Helena Bonham Carter (Marla), Meat Loaf (Bob), Jared Leto (Angel) u.a.

2 Die Figur verbleibt namenlos, allerdings wird dieser im Verlauf der Diegese die Bezeichnung ‚Jack‘ zugewiesen. Im Folgenden u.a.: ‚Jack‘.

3 Vgl. Fincher, *Fight Club*, 0:00:34–0:03:08.

4 Fincher, *Fight Club*, 0:02:12.

5 Vgl. Fincher, *Fight Club*, 0:02:22.

6 Fincher, *Fight Club*, 0:02:30.

mit dem Blick auf Tyler, der im Muskelshirt, die Waffe hinter dem Rücken verborgen, lässig am Fenster lehnt.

Nach einem schnellen Schnitt und durch einen Achsensprung entlang der Blickrichtung Jacks wechselt die Kamera sogleich die Perspektive um 180 Grad und durchbricht dabei den Raum symbolträchtig von innen nach außen, homolog zur Kamerafahrt heraus aus Jacks Gehirn. Das Fenster fungiert hier in einer klassischen Doppelfunktion. Der Blick der Kamera, außerhalb des Gebäudes über erahnbaren Untiefen schwebend, eröffnet die Sicht nach innen (vgl. Abb. 1). Strahlende Bauscheinwerfer, denen von Setscheinwerfern nicht unähnlich, sind um den Erzähler gruppiert, der in Unterhose, einem verschüchterten Kind gleich, auf einem Bürostuhl sitzt. Die Ausleuchtung verhindert mittels im Bild installierter Lichtquellen im Inneren des Gebäudes die gänzliche Überlagerung durch die Spiegelung der zu zerstörenden Hochhäuser. Die Reflektionen durchleuchten den Erzähler leicht, der sich in die Kleinteiligkeit des Gesamtbildes einzufügen scheint. Tyler hingegen, aufrecht, gelassen und monolithisch, durch die Rahmung der Fenster vom Erzähler getrennt, wird stark von der Spiegelung eines Hochhauses überlagert (das videoclipartige Achtzigerjahre-Shirt verstärkt den Eindruck), ein weiteres Gebäude ist parallel sichtbar. Die Figur Tyler wird durchlässig, durchscheinend und optisch der Spiegelung eingepasst, der Raum in Gänze durchschritten – wie zuvor durch den Blickwinkelwechsel der Kamera angedeutet – und löst sich auf. Tyler präsentiert sich schon zu Beginn als keine im Raum klar verankerte Figur, sondern als ein durch Spiegelungen und Reflektionen gebrochenes, durchscheinendes Bildkonstrukt. Durch das Abtrennen der Augen mittels des oberen Bildrands werden der Figur zugleich die hervorstechendsten Identitätsmerkmale genommen.



Abb.: 1

„We have front row seats for this theater of mass destruction.“⁷ Sowohl Tyler als auch die mit ihm optisch verschmolzenen Hochhäuser werden in der Schließung dieser Rahmenhandlung im Schlussakkord der Theateraufführung symbolisch exekutiert, bzw. gesprengt. Nach zwei Sekunden Standbild kippt die Kamera unvermittelt weg, löst das Bild in Bewegung auf und stürzt in die Tiefe. Das ‚wir‘ bezieht sich auch auf den Zuschauer, der in der ersten Kinoreihe sitzt, quasi in den Film hineingestoßen, der der Konfrontation mit Bedrohung, Tod, Verzweiflung, Massenvernichtung und einem gebrochenen Blick auf die Figuren ausgesetzt wird, um dann unmittelbar fallengelassen zu werden, in einer Drehung wild auf der ebenfalls optisch gebrochenen und durchlässigen Straße aufzuschlagen droht – nur um diese rasant zu durchschlagen, in einer Tiefgarage zu landen und sich in einem Sprengungsszenario und deren technischer Erklärung wiederzufinden. Der physische Raum wird durchbrochen, die schnelle Kamerafahrt zieht den Rezipienten durch ein Schussloch der Windschutzscheibe in den nächsten Bedrohungsraum – nur um im Angesicht der Bombe zu verharren und sogleich im Kamasog einer Wischblende und rasantem Zoom aus dem Lieferwagen vor der nächsten – noch größeren – Bombe abgelegt zu werden. „I know this because Tyler knows this“,⁸ gesteht der Voice-Over-Erzähler, nachdem ein unvermittelter Schnitt statt der Bombe den am Fenster lehrenden Tyler Durden in Rückansicht präsentiert. Die rasant animierte⁹ Exkursion in das Sprengungsszenario endet wieder mit dem Frame vor dem Achsensprung und präsentiert sich als Illustration von Jacks Gedankensprüngen und assoziativen Denkstrukturen. Erzähltechnische Unübersichtlichkeit deutet sich an, die Identitätsproblematik des Character Narrator wird klar formuliert, wenn auch für den Zuschauer noch in der Schwebelage gehalten. Als Hintergrundgeräusch wird das Ticken einer Stoppuhr hörbar, es folgt ein harter Schnitt, der durch die Kopfbewegung des Character Narrators überlagert wird, welche zwischen den riesigen männlichen Brüsten von Meat Loaf (Bob) endet – der Übergang in die Binnenhandlung der Diegese.

Die Anfangssequenz fungiert also einerseits als Rahmenhandlung, zugleich aber auch als Einleitung mit der ‚klassischen‘ Funktion, die Grundtopoi des Films anzuspielden, um in diesem Kontext vor allem mittels Schnitttechnik, Kameraführung und Lichtgestaltung sogleich Ansätze der formalen Machart des Films zu präsentieren.

Der Film ist an der Kinokasse gefloppt, mit einem Budget von 63 Millionen Dollar hat dieser nur knapp 100 Millionen wieder eingespielt, über VHS- und DVD-Verleih ist er dann in eine Art Kultstatus erhoben worden.¹⁰ Die Kritiker haben den Film ambivalent kommentiert. Peter Travers äußert sich bspw. im *Rolling Stone Magazine* begeistert.¹¹ Olaf Schneekloth hingegen erkennt und verlagert, kurz nach der Premiere des Films, die faschistischen Tendenzen in die

7 Fincher, *Fight Club*, 0:02:38.

8 Fincher, *Fight Club*, 0:02:55.

9 „Wir müssen eine Methode entwickeln, die der Kamera die Möglichkeit gibt, die Dinge mit der Geschwindigkeit eines Gedanken zu illustrieren.“ (eigene Übersetzung) Smith und Fincher, „Inside Out“, S. 61.

10 Vgl. IMDb, „*Fight Club* (1999)“.

11 „Guaranteed: *Fight Club* will blow your skirt up.“ Und: „*Fight Club* pulls you in, challenges your prejudices, rocks your world and leaves you laughing in the face of an abyss. It’s alive, all right. It’s also an uncompromising American classic.“ Travers, „*Fight Club*“.

Notwendigkeit einer Darstellungsweise der präsentierten Gesellschaft,¹² womit er dem Grundthema des Films auf die Spur kommt.

Der Film basiert auf der Romanvorlage von Chuck Palahniuk (1996), der jedoch im Vorwort der deutschen Buchausgabe fünf Jahre nach Erscheinen des Films seinen Text in den Erfolg des Films einbettet:

Bevor *The Weekly Standard* »Die Krise der Männlichkeit« ausrief... [...] Bevor der Sohn des Gouverneurs von Utah, Mike Leavitt, weil er in einer Mormonenkirche einen Fight Club organisiert hatte, wegen Ruhestörung und Hausfriedensbruch vor Gericht gestellt wurde... [...] Bevor in *Saturday Night Live* der »Fight-Like-A-Girl-Club« eingeführt wurde [...]. Bevor die Universität von Pennsylvania Tagungen veranstaltete, auf denen *Fight Club* auf alle mögliche Art und Weise auseinander genommen wurde, von Freud über Puppenspiel bis Ausdruckstanz... [...] Am Anfang war es bloß eine Kurzgeschichte. Nur ein Experiment, einen langweiligen Nachmittag auf der Arbeit totzuschlagen. [...] Das *Kämpfen* war nicht das Entscheidende an der Geschichte. Ich brauchte lediglich die *Regeln*. Diese belanglosen Grenzsteine, die mir erlauben sollten, diesen Club aus dem Blickwinkel der Vergangenheit und der Gegenwart, aus der Nähe oder von weitem, seine Anfänge und seine Entwicklung zu schildern und jede Menge Einzelheiten und Augenblicke auf nur sieben Seiten zusammenzupacken und dabei den Leser *nicht* zu verlieren.¹³

Davon abgesehen, dass jenes Vorwort eine reine Selbstinszenierung des Autors darstellt, der auf der Welle des Filmerfolgs schwimmt, liefert der Text doch interessante Bausteine. Für den Autor sei nicht das Kämpfen der entscheidende Punkt, sondern vielmehr die Regeln. In doppelter Funktion ist dies hier natürlich als eine Anspielung auf die Regeln des Fightclubs in der diegetischen Arena zu verstehen, vielmehr jedoch ist dies ein Verweis auf die Konstruktionsprinzipien des Textes, mit denen der Versuch unternommen werden soll, Zeit und Raum zu komprimieren und zu perspektivieren. Gleichzeitig liegt aber auch der Fokus zentral auf dem Rezipienten, der einer Informationsdichte ausgeliefert sei, die es zu verarbeiten gelte.

Es ist möglich, den daraus entstandenen Film, in dem David Fincher Regie führte und dessen Hauptrollen kongenial mit Edward Norton und Brad Pitt besetzt wurden, unter diversen Gesichtspunkten zu lesen. Wie Palahniuk andeutet, ist der Film psychoanalytisch zu lesen, die Identitätskrise des amerikanischen bzw. westlichen Mannes – die Leere des Subjekts wird versucht, durch ungezügelter Warenkonsum zuzuschütten – wäre auf fehlende väterliche Vorbilder oder abwesende identitätsstiftende Kollektivnarrationen zurückzuführen. Man könnte auch soziologisch bzw. politikwissenschaftlich vorgehen, wie sich diese leeren männlichen Hüllen auf Gewalt und Gemeinschaftsgefühl zurückwerfen lassen, in einem neuen Kollektiv Anerkennung finden und – durch kultische Kämpfe vereint – sich einem Führer unterwerfen, der aus ihnen eine Terrororganisation mit faschistischen Tendenzen formt. Das wären Bausteine, die aber nicht unmittelbar den Kultstatus des Films erklären, den dieser vom linken bis in ein reaktionäres rechtes Gesellschaftsspektrum einzunehmen vermag.

12 „Dem gewaltigen Bildersturm wurden auf dem Filmfestival von Venedig gar faschistoide Tendenzen nachgesagt. Eine ebenso verständliche wie unsinnige Unterstellung. Natürlich trägt Durdens Terrorgruppe ganz klar faschistische Züge – eine namenlose, gewaltbereite und gehorsame Masse. Natürlich ist die anarchistische Farce zutiefst zynisch und menschenverachtend – aber nur, weil die Gesellschaft, die sie karikiert, es ist.“ Schneeklooth, *Fight Club*.

13 Palahniuk, *Fight Club*, S. 9ff.

Zunächst soll der Fokus auf narratologischen Schwerpunkten liegen, um die Sogwirkung des Films exemplarisch auszuleuchten. Und ich glaube, dass diese Sogwirkung schon durch ein Identifikationspotential des Films hervorgerufen wird. Jedoch bin ich der Meinung, dass die Ursache derselben in den Konstruktionsmechanismen des Films zu suchen ist und stark mit Schnitttechnik, Kameraführung und der Anlage des unübersichtlichen und unzuverlässigen Erzählens zusammenhängt.

Der Rezipient des Films durchläuft einen Identifikationsprozess, nicht unbedingt nur mit dem Erzähler, sondern mit verschiedenen, perspektivisch unterschiedlichen Figuren, gar mit Erzählinstanzen. Der Zuschauer ‚verschmilzt‘ regelrecht mit der Darstellungsart des Films, die gleichzeitig immer wieder aufgedeckt und thematisiert wird. Das Kino selbst stellt sein eigenes manipulatives Potential aus, um dieses wiederum konsequent zu nutzen.

Synchron wird die Narration selbst zu einem unübersichtlichen wie unzuverlässigen Erzählen und entlarvt Durdens ‚Philosophie‘ einer verlorenen Generation, nihilistischer Wiedererweckung und kollektiven Aufgehens in einer Gemeinschaft als Phrasen, die zwar rhetorisch geschickt gesetzt sind, den Rezipienten manipulieren und als Identifikationsangebot bereitstehen, jedoch eben auch durch erzähltechnische Konstruktionen als jene Gemeinplätze ausgestellt werden. Trotz eines prozesshaften Verlaufs vollzieht sich die Identitätsgenerierung der Hauptfigur in einem Dreischritt, der ästhetisch durch die Darstellung seiner Umgebung flankiert wird. In der Ausgangssituation konstituiert sich das Selbstbild Jacks rein über Konsum, der dann zunächst durch Gewalt und kleine subversive Hausaufgaben¹⁴ in den Fight Clubs ersetzt wird, um sich anschließend durch straffe Organisationsführung, Führerprinzip und Indoktrinierung in eine faschistische Gruppe zu wandeln.¹⁵

II.

Marlas Rauchstudie

Im Folgenden werden diverse Konstruktionsmechanismen des Films in den Blick genommen, da diese den Schlüssel zu einem möglichen Verständnis anbieten können. Im Zuge dessen werden gleichzeitig semantische Schwerpunkte angerissen, welche der Film setzt.

Jack begibt sich in eine Selbsthilfegruppe für Männer, die an Krebs leiden, um seine Schlaflosigkeit durch voyeuristisches und heuchlerisches Miterleben des fremden Leids sowie durch die Möglichkeit des eigenen Weinens zu lindern. „Every evening I died, and every evening I

14 Laass erkennt treffend, dass der Kultstatus natürlich durch das Identifikationspotential hervorgerufen wird, einerseits da Tyler die Möglichkeit zur Artikulation von Wut und Ängsten bietet, gleichzeitig diese jedoch als Auflehnung (mittels der Hausaufgaben) gegen kapitalistische Gesellschaftsstrukturen kanalisiert werden: „Another reason why the Fight Club becomes a sub-cultural mass movement is that Tyler not only voices anger with capitalist society and provides an outlet for it on an individual level, but, as a second step in the development of the movement, also provides an outlet for his anger on a more global level. By way of ‚homework assignments‘, he comes up with numerous ideas on how to subvert capitalist societal structures [...]“ Laass, *Broken Taboos*, S. 155.

15 Auch Laass formuliert die Fehleinschätzung mancher Rezipienten bzgl. sogenannter linker Kapitalismuskritik und unterstreicht die faschistischen Tendenzen des Project Mayham: „Curiously, however, the political attitude Tyler embodies is much less clearly definable as left-wing radicalism than it may first seem. The concept of masculinity underlying the idea of the Fight Club is already rather contrary to leftist gender politics, after all. Moreover, the more elaborate the organisation becomes, the more clearly its structures develop fascist traits.“ Laass, *Broken Taboos*, S. 155.

was born again. Resurrected.“¹⁶ Der Wunsch nach Erneuerung und Wiedergeburt ist schon hier in der individuellen Erzählinstanz angelegt. „Pressed against his [Bobs, MK] tits. Ready to cry. This was my vacation.“¹⁷ Der Rezipient wird, auch durch die intime Nahaufnahme unterstrichen, in unmittelbare Nähe zu dem Erzähler gerückt, geradezu gemeinsam mit diesem in dessen Urlaub verfrachtet. „Durch vielfältige Mittel werden die Zuschauer dazu gebracht, Jacks Wahrnehmungsperspektive zu teilen: [...] Übereinstimmende Blickrichtungen, subjektive Einstellungen, Nahaufnahmen und Kamerabewegungen richten die Aufmerksamkeit immer wieder auf Gegenstände, denen auch Jack sich zuwendet. Diese Passung visueller und akustischer Aufmerksamkeit intensiviert den Eindruck eines geteilten Wahrnehmungsraums und vertieft das Verständnis der Bedeutung, die die jeweilige Situation für Jack besitzt.“¹⁸ Das Einbeziehen des Rezipienten ist jedoch komplexer und multiperspektivisch angelegt. Marla Singer betritt die Selbsthilfegruppe für Hodenkrebs. „[A]nd she ruined everything.“¹⁹ Das „she“ bezieht sich sowohl auf Marla als auch auf den Zuschauer, der ebenso als voyeuristische Instanz in der Szene installiert wird. Marla wird zum Fremdkörper für den Character Narrator. „Her lie reflecting my lie.“²⁰ – Und auf einmal verspürt der Erzähler nichts mehr.

Die Sequenz,²¹ Marlas Rauchstudie, dient zur Illustrierung der verwendeten Schnitttechnik, die eingesetzt wird, um den Zuschauer in die Diegese einzubauen. Jack ist während dreier Sitzungen von Selbsthilfegruppen zu sehen, die aneinandergeschnitten sind. Währenddessen berichtet er als Voice-Over-Narrator, die Schnitte verbindend, wie Marla diese Sitzungen infiltriert. In der Szene schwenkt die Kamera in fast ballhauscher Manier in einer 180-Grad-Drehung durch den Raum; das ist typisch für die Kameraführung, sobald Figuren ausgeleuchtet werden.

Die Rauchstudie zeigt, wie schnell eine eigentlich sehr entspannende Tätigkeit geschnitten ist, wodurch der Film ohne rasche Bewegungen in der Diegese Dynamik bekommt. Jacks (Hinter-)Kopf wird hier erneut als Motiv für den Erzähler eingeführt. Der Character Narrator spricht, nur sein Hinterkopf ist sichtbar. Marlas Daumen wird kurz (nur drei Frames) eingeschnitten, das Feuerzeug haltend und Funken schlagend, eine Flamme zu erzeugen scheitert. Das Klicken des Feuerzeugs erregt jedoch die Aufmerksamkeit des Character Narrator. Es folgt ein schneller Schnitt auf Marla in einer Aufsicht von oben, der Hut verdeckt ihr Gesicht (vgl. Abb. 2). Das Entflammen der krebsbringenden Zigarette gelingt, woraufhin ein harter Schnitt auf den Hinterkopf des Erzählers folgt. Ähnlich der Eingangssequenz vollführt die Kamera einen 180-Grad-Achsensprung und dem Rezipienten wird gewahr, dass Marla direkt hinter dem Erzähler Jack sitzt, der nun aggressiv und verstohlen sein Gesicht Marla zuwendet, den Raum mit Blicken durchmisst und direkt in die Kameralinse und somit die Augen der Zuschauer blickt (vgl. Abb. 3). Darauf schließt ein plötzlicher Schnitt in die Frontale und Großaufnahme auf Marla Singer an (vgl. Abb. 4). In diesem Moment fallen Marla und Rezipient durch die identische Position zusammen, die Position, die eine Zehntelsekunde zuvor der Rezipient eingenommen hat, wird durch Marla Singer ersetzt, genüsslich als Elendstouristin an ihrer Zigarette ziehend. Die einzige nennenswerte Frauenfigur des Films wird mit schwarzem Hut

16 Fincher, *Fight Club*, 0:11:18.

17 Fincher, *Fight Club*, 0:11:35.

18 Eder, „Imaginative Nähe“, S. 154.

19 Fincher, *Fight Club*, 0:11:45.

20 Fincher, *Fight Club*, 0:12:19.

21 Vgl. Fincher, *Fight Club*, 0:11:29–0:12:40.

und dunkler Sonnenbrille maskiert abgelichtet, der grau-silberne Zigarettenrauch verschleiert ihre Identität gänzlich. Natürlich wird Marla zu einer Reflektion Jacks eigener Lüge, doch darüber hinaus kann die Figur auch zur Projektionsfläche nicht nur für den Erzähler werden. Der Zuschauer selbst wird zum lügenden Elendstouristen, in der Diegese wie im Medium des Films, dessen Blick durch den Rauch visueller Effekte und rhetorischer Kniffe vernebelt wird. Die Kamera vollführt nach dem Schnitt wieder einen 180-Grad-Achsensprung, Jack ist in der rechten Bildhälfte als Close-up, Marla rauchend und unscharf im Hintergrund zu sehen. Der Voice-Over-Erzähler übernimmt erneut die Regie der Erzählung.



Abb. 2-4

Daraufhin verlässt dieser die Räumlichkeiten, wie der Zuschauer etwas orientierungslos, sucht nach Marla und erspäht diese (vgl. Abb. 5). Der teilnehmende Beobachter ist in der Diegese installiert. Der aufmerksame Rezipient nimmt an dieser Stelle jedoch eine Irritation war, ein kurzes Flackern in der rechten Bildhälfte. Direkt neben dem Erzähler wird ein Frame von Tyler Durden eingeschnitten, der zu diesem Zeitpunkt als Figur in der Diegese noch nicht eingeführt ist (vgl. Abb. 6). Die Farbcodierung aus schwarz-silbernem Rauch und der braun-gelb-ockerfarbenen Lichtinstallation im Innenraum wird auf den Außenbereich, die Straße, übertragen. Marla wandelt rauchend im eckigen Torbogen, wie ein einzelner materieller Frame einer Filmrolle, im Durchgang auf der rechten Seite befindet sich der Warnhinweis „slow“ – hier gilt es die Betrachtung zu verlangsamen. Der Aufbau des Settings verweist direkt auf die Konstruktion und Schnitttechnik des Films. Tyler blitzt auf, Marla (zuvor der Zuschauer) und Tyler (die imaginierte Figur) fallen hier durch Schnitttechnik in einer Position ineinander. Marla befindet sich noch in ihrer Rauchbewegung, der Erzähler dreht den Kopf, als ob er erwarten würde, Tyler zu sehen, der sich im Rücken von Marla und für diese wie für den Zuschauer scheinbar unsichtbar einschleibt – das Bild von Tyler ist in einer ähnlichen Bewegung wie Marla zuvor eingefroren, im Begriff sich eine Zigarette anzustecken. Marla wird von Tyler überblendet und das Problem Marla Singer vom noch größeren Problem Tyler Durden überlagert, der sich zwischen Erzähler und den Figuren der Diegese einschleibt. Der Zuschauer wird in dieser Szene zur Touristin. Diese Art der Kameraführung und Schnitttechnik wird zu einem Prinzip des Films. Durch das multiperspektivische Erzählen nimmt der Zuschauer nicht nur die Position von Jack sondern diverse Rollen ein, wodurch eben kein Miterleben über eine einzelne Figur, sondern das Involvieren des Rezipienten in die Gesamtdiegese erreicht wird, trotz aller Brüche.



Abb. 5



Abb. 6

Der in der Kellerarena stattfindende Faustkampf²² des Erzählers mit Angel Face markiert eine Umcodierung der Gewaltdarstellung im Film. Ist die Gewalt der Faustkämpfe selbstredend auch zuvor vorhanden, wird jene in dieser Szene zum ersten Mal negativ konnotiert, das Gebot des Wettkampfs wird außer Kraft gesetzt und stattdessen rohe, entfesselte Gewalt, ohne jede Form der Selbstbeschränkung, ausgestellt. Diese semantische Verschiebung ist im Anschluss an die Bedrohung des Polizeipräsidenten geschnitten und kennzeichnet analog die dramaturgische Darstellung des endgültigen Umschlagens der subversiven Vereinigung in eine kriminelle Organisation.

Angel Face wird vom Erzähler brutal niedergeschlagen, in einer Draufsicht des am Boden Liegenden werden die auf ihn einprasselnden Schläge abgefilmt, schnelle eingeschobene Schnitte zeigen das Entsetzen der im Kreis Umherstehenden, woraufhin die Kameralinse die Perspektive des halb bewusstlosen Angel Face einnimmt und verschwommen die auf die Linse zurasenden Fäuste²³ zeigt. War der Zuschauer zuvor in Form von Marla störender Beobachter, wird er nun zum Opfer. Blutbesudelt kniet der Erzähler, langsam aus dem Gewaltrausch aufwachend, über dem Opfer, um sogleich mit einer teilnahmslosen Geste von dannen zu schreiten. Der Kampf der Männer im Ring, d. h. die dort ausgeübte Gewalt, wird umgewertet und verschiebt sich zur Lust an der Zerstörung: „I felt like destroying something beautiful.“²⁴ Eine Kameraneigung von 90 Grad markiert die Umwertung. Der Erzähler verlässt mit Tyler den Keller, eine Treppe hinaufsteigend. Die Kamera nimmt die Perspektive des auf dem Boden liegenden und an die Kellerdecke starrenden Angel Face ein,²⁵ umrahmt von den auf ihn blickenden Zuschauern, um in einer vertikalen 90-Grad-Neigung über die Schädeldecke hinwegzukippen und das vorherige Bild des Aufstiegs auf den Kopf zu stellen (vgl. Abb. 7). Das Heraufsteigen aus dem Keller wird zum spiegelverkehrten Abstieg in die Welt des Terrors. Die Kameraperspektive zeigt in diesem Fall den Opferstatus des Zuschauers an und kehrt die Vorzeichen von Gewalt sowie die ursprüngliche Idee der Rückgewinnung von Selbstbewusstsein einer scheinbar verlorenen Männergeneration um. Im Anschluss verursacht Tyler, der noch nicht als die Erscheinung der dissoziativen Persönlichkeitsstörung²⁶ des Erzählers eingeführt ist, einen Autounfall, um zu seinem absoluten Nullpunkt zu gelangen.

22 Vgl. Fincher, *Fight Club*, 1:33:18–1:34:54.

23 Vgl. Fincher, *Fight Club*, 1:34:15.

24 Fincher, *Fight Club*, 1:34:39.

25 Vgl. Fincher, *Fight Club*, 1:34:49.

26 Heike Schwarz weist das Krankheitsbild in Bezug auf Palanhiuks Roman überzeugend nach, stellt die Erscheinungsformen der Krankheit in einen theoretischen Kontext und verknüpft diese mit einer Gesell-



Abb. 7

Die Verwendung von Achsensprüngen und Neigungen der Kamera involvieren den Zuschauer in die Diegese und markieren in diesem Fall einen zentralen Wendepunkt im Plot, durch kurze Einschnitte von Frames wird Durden in die Narration eingebracht. Über das ausgeführte Beispiel hinaus ist Tyler, bevor er als diegetische Figur im Flugzeug auf den Erzähler trifft, noch an drei weiteren Stellen kurz zu sehen. Diese Technik kann als ein Darstellungsprinzip der dissoziativen Persönlichkeitsstörung des Erzählers in der extradiegetischen Erzählinstanz verstanden werden. Durch das Aufblenden Tylers wird darüber hinaus Irritation beim Zuschauer erzeugt. Im Folgenden werden nun Konstruktionsprinzipien des unzuverlässigen Erzählens näher beleuchtet.

Narratologische Instanzen und Kapitalismuskritik

Wie oben an zwei Szenen gezeigt veranlassen narratologische Auffälligkeiten Steinke²⁷ zu folgender Feststellung: „Assoziationsabläufe und Denkprozesse, die im Vorspann als helles Aufleuchten umhertreibender Teilchen sichtbar werden [...], erweisen sich als prägend für die gesamte Erzählung. Derartigen Prozessen entsprechend bildet sich die Erzählung nicht stufenweise heraus und beschreibt keinen geradlinigen Handlungsverlauf, sondern sie verzweigt sich – beinahe wie ein Rhizom – in sämtliche Richtungen.“²⁸

Diese Verzweigungen zeigen sich sowohl auf der Ebene der temporalen Ordnung wie auf der dramaturgischen. In Bezug auf die temporale Ordnung kann beispielsweise eine Analepse zweiten Grades beobachtet werden.²⁹ Der Film beginnt mit der eingangs erwähnten Rahmehandlung, durch die Erzählerstimme wird eine Analepse in die Binnenhandlung forciert. In dieser Binnenhandlung bricht der Character Narrator seine Erzählung in der Selbsthilfegruppe ab, wohl wissend, dass seine Analepse nicht ausreichend sein wird, um dem Zuschauer, dessen

schaftsdiagnose. Vgl. Schwarz, *Beware of the Other Side(s)*, S. 317–333.

27 Ich werde mich im Folgenden an dem Aufsatz von Steinke orientieren, auf den sich ebenfalls Laass in ihrer Analyse bezieht.

28 Steinke, „Filmische Irrwege“, S. 150.

29 Vgl. Steinke, „Filmische Irrwege“, S. 150.

sich der Erzähler bewusst sein muss,³⁰ mit ausreichend Informationen auszustatten: „No, wait. Back up. Let me start earlier.“³¹ Der Erzähler vollzieht eine Analepse in der Analepse, somit eine Analepse zweiten Grades,³² bezeichnender Weise zu dem Punkt seiner Darstellung der Schlaflosigkeit. Sein behandelnder Arzt mahnt den Erzähler, auf natürliche Weise Schlaf zu finden und gibt diesem den Hinweis, an Selbsthilfegruppen teilzunehmen, falls er wahrliches Leid beobachten möchte. In einer dieser Selbsthilfegruppen schließt sich die Analepse zweiten Grades, die Binnenerzählung wird fortgeführt bis zur letzten Filmszene, dort schließt sich dann die Rahmenerzählung der Eingangssequenz.³³ Die Schlaflosigkeit wird somit strukturell exponiert und vom Character Narrator als so wichtig eingestuft, dass der Hinweis kaum zu übersehen ist, dass die Schlaflosigkeit zu einem handlungstreibenden Element wird.

Der Kopf des Character Narrator ist nicht nur das organisierende Prinzip der temporalen Verlaufsstruktur,³⁴ vielmehr, wie in der Anfangssequenz durch die neuronalen Blitze im Gehirn des Erzählers angedeutet, schreiben sich Gedankenblitze und deren Prozesse in die Binnendiegeese ein und beeinflussen den Handlungsverlauf, indem diese die äußere Handlung wiederholt durchbrechen und kleine Nebenhandlungen aufmachen. Es ist entscheidend zu betonen, dass diese erzählerische Unübersichtlichkeit nicht missverstanden werden darf als erzählerische Unzuverlässigkeit, welche „die Inadäquatheit der Darstellung der fiktionalen Welt meint.“³⁵ Das sind zwei narrative Aspekte, die jedoch im Film in wechselseitiger Abhängigkeit stehen. Im Film hingegen liegen zwei narrative Instanzen vor, eine extradiegetische Vermittlungsinstanz³⁶ und ein intradiegetischer Erzähler. Die extradiegetische Vermittlungsinstanz wird als Konstrukt begriffen, das Fundament für den Gesamtdiskurs des Films.³⁷ Den intradiegetischen Erzähler stellt der Voice-Over-Erzähler dar, der Character Narrator des Films, die Hauptfigur, die als überlagernde Erzählstimme Handlungen und Gedankengänge kommentiert, relativiert und versucht Zusammenhänge herzustellen, sowie vermeintlich philosophische Reflexionen einschiebt.

Hier ist Steinke's These anschlussfähig, dass „[d]ie erzählerische Unsicherheit in FIGHT CLUB eine Konsequenz der Übernahme von Aufgaben der extradiegetischen Vermittlungsinstanz seitens der intradiegetischen Vermittlungsinstanz [sei].“³⁸ Die Organisation der Erzählung wird im Film in großen Teilen an diesen intradiegetischen Erzähler abgegeben – wie am Beispiel der Analepse zweiten Grades erwähnt. Entsprechend der psychisch labilen Disposition der Erzählerfigur, hervorgerufen durch Schlaflosigkeit und eine dissoziative Persönlichkeitsstörung, gestaltet sich die Narration als unübersichtlich und unsystematisch. In der Folge dieses Arrangements werden Spuren von narrativer Unzuverlässigkeit wahrnehmbar, quasi als Potenzierung der Unübersichtlichkeit. Denn – und das ist der Hauptgrund: Der Character

30 „Jacks Worte richten sich an niemanden und demnach indirekt ausschließlich an den Zuschauer. Auf diese Weise wird die Narration von der ersten Minute an selbstbewusst in den Vordergrund gerückt, so wie der Akt des Erzählens an sich hervorgehoben wird.“ Heiser, *Erzählstimmen*, S. 317.

31 Fincher, *Fight Club*, 0:03:50.

32 Vgl. Steinke, „Filmische Irrwege“, S. 150.

33 Vgl. Steinke, „Filmische Irrwege“, S. 151.

34 Vgl. Steinke, „Filmische Irrwege“, S. 151.

35 Steinke, „Filmische Irrwege“, S. 151.

36 ‚Vermittlungsinstanz‘ deshalb, da hier auch Kameraführung, Musik, Geräusche etc. eingeschlossen sind.

37 Vgl. Steinke, „Filmische Irrwege“, S. 151f.

38 Steinke, „Filmische Irrwege“, S. 152.

Narrator ist nicht in der Lage, die Geschichte wahr bzw. angemessen wiederzugeben, bis zum Change-Over.³⁹

In der Binnenerzählung gründen der namenlose Erzähler und Tyler Durden die Fight Clubs, um einer Generation von Männern, die dem Anschein nach nur von Frauen erzogen und der männliche Vorbilder entzogen wurden, wieder ein sinn- und gemeinschaftsstiftendes Element zu schenken. Auf Grund unsinnigen Konsums und der Verrichtung ihrer als noch sinnloser empfundenen Jobs ist die Frustration der Männer so enorm, dass diese Leerstelle in der Untergrundselbsthilfegruppe nur durch exzessive Gewalt, scheinbar nihilistische Gesellschaftskritik und einen männerbündlerischen Verschwiegenheitskodex gefüllt werden kann.

Initiationsriten und das Zur-Schau-Stellen der in den Kämpfen erlittenen Wunden lässt ein Gemeinschaftsgefühl entstehen, das den Männern in der amerikanischen Gesellschaft anscheinend gefehlt hat. Tyler macht, wie einst sein Vater dies mit Familiengründungen tat, Filialen der Boxclubs im ganzen Land auf. Zusätzlich beginnen die Mitglieder, von Tyler angeordnet, Provokationen und Sabotageakte als Hausaufgaben durchzuführen. Diverse Rezensenten, Kommentatoren und Autoren⁴⁰ haben hierin anarchistisches Vorgehen gesehen, was natürlich unzutreffend ist. Anarchie ist ein komplexes politiktheoretisches Phänomen und kann nicht mit ‚Chaos‘, ‚Widerstand‘ o. Ä. gänzlich gleichgesetzt werden.⁴¹ „Offenbar ist *Fight Club* keineswegs anarchistisch: regressive Wünsche werden zensiert, durch traditionelle Werte aufrechterhalten.“⁴² So besetzt Tyler umgehend die Leerstelle der Männer als eine Art ‚charismatischer Herrscher‘,⁴³ der autoritär und kultisch regiert. Radikalisiert wird das Konzept, als die Fight Clubs vom Keller an die Oberfläche wandern und sich zu einer straff organisierten Terrorgruppe verändern. Die Gewalt wird mittels einer Terrororganisation aus dem inneren Zirkel heraus in die Gesellschaft getragen, auch mit Todesopfer in den eigenen Reihen.

Als der Erzähler bemerkt, dass er im kultischen und organisatorischen Mittelpunkt der Bewegung steht, dies jedoch nicht versteht, macht er sich durch das Land fliegend auf die Suche nach dem verschwundenen Tyler, denn „Tyler had been busy, setting up franchises all over the country.“⁴⁴ Dieser erscheint unvermittelt in einem Hotelzimmer. Dort wird klar, dass der Character Narrator, die namenlose Figur der Diegese, und Tyler ein und dieselbe Figur darstellen; die dissoziative Persönlichkeitsstörung wird nun auch dem intradiegetischen Erzähler bewusst. „It’s called the change-over, the movie goes on and nobody in the audience has any idea.“⁴⁵ Szenen wie die Bedrohung des Polizisten Jacobs, der gegen das Project Mayham ermittelt, der Geschlechtsverkehr mit Marla Singer und nicht zuletzt die Schlägereien mit Tyler selbst werden im Erkenntnisprozess der Figur mittels schneller Schnitte in einem selbstständigen Erzählakt umcodiert und mit dem Erzähler neu besetzt. Es wird sowohl dem Rezipienten als auch dem Character Narrator mehr als deutlich, dass die vorangegangenen 112

39 Vgl. Steinke, „Filmische Irrwege“, S. 153.

40 Bspw. Desalm, die die Aktionen der Gruppe als „anarchistische Spielchen“ bezeichnet, vgl. „Extreme Mittel“, S. 175.

41 „Der Anarchismus umfaßt sowohl eine Theorie als auch ein Programm der Befreiung, die dem Menschen eine Grundlage dafür liefern sollen, sich aus seiner Verstrickung in Unterwerfungsideologien (Stichwort: Patriarchat) und Unterwerfungsordnungen [...] zu lösen.“ Senft, „Glanz und Elend“, S. 32.

42 Höss, „Machismo als Gesellschaftskritik“, S. 354.

43 Sicherlich auch im Sinne Webers zu verstehen.

44 Fincher, *Fight Club*, 1:46:55.

45 Fincher, *Fight Club*, 1:50:00.

Minuten der Binnenhandlung nur unter dem Vorzeichen der völligen Unzuverlässigkeit auf zwei Ebenen zu betrachten sind: zum einen intradiegetisch, in der die äußerst unzuverlässige, an dissoziativer Persönlichkeitsstörung leidende Stimme des Character Narrator die Diegese als Voice-Over-Stimme begleitet und kommentiert, aber auch als Off-Stimme auftritt. Die extrem schnellen Schnitte und die rasante Abfolge der kurzen Szenen werden durch die Stimme des Character Narrator verbunden, strukturiert und eingeordnet. Dadurch, dass diese Sicherheit für den Zuschauer nun wegbricht, kann in keiner Weise mehr der Wahrheitsanspruch des Gesehenen und Gehörten für den Film und, wie sich noch zeigen wird, für das Medium Kino selbst, gelten. Ein Grund für unzuverlässiges Erzählen ist also auf den Erzähler zweiter Ordnung, den Character Narrator, zurückzuführen. In diesem Fall lässt sich die narrative Unzuverlässigkeit an einer Figur der Diegese festmachen, jedoch präsentiert sich diese auch auf der Diskursebene des Films und findet sowohl in der Binnen- wie auch der Rahmenhandlung statt, verbindet gar beide Handlungen strukturell. Das ist auch die Ebene, auf welcher der *discours* eine metareflexive Funktion auf das Medium des Films und Kinos selbst einnimmt.

Somit ist, laut Helbig, die Fragestellung von entscheidender Bedeutung, „wie sich erzählerische Unzuverlässigkeit im Film manifestiert, wenn sie *nicht* an eine intradiegetische Erzählfigur gebunden ist.“⁴⁶ Eines der konstituierenden Merkmale eines Films oder Textes ist zunächst die Verlässlichkeit der extradiegetischen narrativen Instanz, die sich nicht durch ‚Sprache‘, sondern die Mittel der Präsentation und Konstruktion der fiktionalen Welt offenbart. Grundsätzlich ist die extradiegetische Vermittlungsinstanz vertrauenswürdig, da diese die Grundlage für alle Informationen bietet, außer diese „artikuliert sich als fehlende Gewissheit hinsichtlich allen Geschehens. Die dort präsentierte Welt gerät aus den Fugen, Unstimmigkeiten und Paradoxien verhindern ein einheitliches Bild des fiktionalen Universums.“⁴⁷ Eine Folge der Installation eines Character Narrator ist die zunehmende Distanz der extradiegetischen Erzählinstanz von der Darstellung selbst, was hier zur Folge hat, dass die entstehende Lücke von der imaginierten Figur Tyler Durden gefüllt wird, bzw. dieser gar versucht – wie in der Szene mit Marla Singer gezeigt werden konnte – dramaturgisch agierende Figuren zu überlagern.

Im filmischen Abschnitt des Change-Over verwackelt nun in den dynamisch geschnitten und mit Jack umcodierten Einschüben das Bild im Close-Up der Figur (vgl. Abb. 8). Der Film läuft aus der Spur, die Ränder einer traditionell gebrauchten Zelluloidrolle werden sichtbar, das materielle Medium des Films gerät in dem Moment außer Kontrolle, in dem der erzähltechnische Kontrollverlust und die Persönlichkeitsstörung der Figur offenkundig werden. Das ist vorher schon zu bemerken. Der Kontrollverlust des extradiegetischen Erzählens ist zuvor im selben Arrangement bei Tyler zu sehen und verbindet nun auch auf Diskursebene Tyler mit Jack.

In diesem Ausschnitt⁴⁸ offenbart Tyler, ebenso direkt im Close-Up frontal in die Kamera, seine konsumkritische Weltsicht, die das Subjekt auf einen singenden, tanzenden Abschaum der Welt reduziert, seine Idee vom Nullpunkt, auf den jeder zu kommen habe, um wahre Freiheit zu erfahren.

46 Helbig, „Erzählerische Unzuverlässigkeit“, S. 78.

47 Steinke, „Filmische Irrwege“, S. 156.

48 Vgl. Fincher, *Fight Club*, 1:19:40–1:22:26.



Abb. 8

„You’re not your job. You’re not how much money you have in the bank. You’re not the car you drive. You’re not the contents of your wallet. You’re not your fucking khakis. You’re the all-singing, all-dancing crap of the world.“⁴⁹ Der kurze Monolog beendet eine längere Sequenz⁵⁰, in welcher Durden zu Beginn jene ‚subversiven‘ Hausaufgaben an seine Gefolgsleute verteilt, die in Reih und Glied anstehen müssen, um diese zu empfangen. Im Zuge der zu erledigenden Aufgaben zerstören Durdens Trupps Videobänder, Autos, Satellitenschüsseln, Güter der Konsumgesellschaft. Konsum sei an die Stelle von Identität getreten. Zuvor zwingt er, als selbstgewählte Hausaufgabe, einen Verkäufer mit vorgehaltener Waffe wieder Tiermedizin zu studieren – nur zu dessen eigenem Vorteil –, woraufhin ein Computerladen (eine symbolische Sprengung von Simulationstechnik) in die Luft fliegt. In den als gesellschaftliche Subversion gedachten Aktionen ermächtigt sich Durden der individuellen Entscheidungsfähigkeit des Subjekts, das eigene Leben autonom zu gestalten. Der Verkäufer wird seiner Autonomie beraubt, scheinbar ein falsches Leben im Falschen lebend. Durden setzt seine gewaltsame Herrschaft über den Menschen statt einer selbst gewählten Lebensführung. Der durch Todesangst ausgeübte Zwang zum Studium der Tiermedizin impliziert die Annahme, dass rein mangelnder Wille die Ursache für den Abbruch des Studiums sei. Durden substituiert subjektive Autonomie und Konsum durch Macht und Unterdrückung, jedoch rhetorisch als altruistischer Akt präsentiert. „You’re the all-singing, all-dancing crap of the world.“

Tylers Verachtung der Identitätsbildung durch Konsum wird jedoch unterlaufen, da er sich selbst als imaginierte Figur herausgestellt hat. Tylers Gesicht verschwimmt (vgl. Abb. 9), die Filmrolle läuft aus der Führung, sein entschlossen-unerbittliches Antlitz wird zur Unkenntlichkeit verzerrt, bleibt nur noch Schatten. Durden macht sich auf den Weg, den Raum der filmischen Repräsentation zu verlassen, um die Kontrolle, auch im materiellen Sinne, über den Film zu erlangen. In doppelter Bewegung fällt auf intra- und extradiegetischer Ebene Machtausübung zusammen, die jedoch durch eigene Bedingtheit subvertiert wird; beide Ebenen, Diskurs wie Diegese, erweisen sich als hochgradig unzuverlässig. Durch diese Konstruktion wird die Konsumkritik von Durden untergraben und als hohle, imaginierte Phrase aufgedeckt.

49 Fincher, *Fight Club*, 1:22:01.

50 Vgl. Fincher, *Fight Club*, 1:17:11–1:22:26.



Abb. 9

Vor diesem Hintergrund des Diskurses, der hier exemplarisch offengelegt wurde, ist nun auch die Entwicklung des Untergrundboxclubs zu beurteilen, der aus den Ideen der Hauptfigur erwächst. Desalm schreibt nahezu aufgebracht:

Je drakonischer die Regeln, desto glücklicher wirken sie [die Gefolgsleute Durdens, MK]; wenn das Fernsehen einen Bericht über ihre neusten Heldentaten zeigt, wird mit Bierdosen angestoßen. Die verspäteten Nachfahren der Urhorde, vaterlos, obwohl ihnen der rituelle Vatermord verweigert wurde, müssen sie sich dennoch selbst die Gesetze geben. In Tyler Durdens Sätzen über die in der Shoppinggesellschaft aufgegangenen Spezies der Jäger oder über Selbstzerstörung, die besser sei als Selbstverbesserung, ist Nietzsche aufgeköcht zu aalglatten Werbeparolen.⁵¹

Dass Nietzsche für Durdens philosophische ‚Aphorismen‘ nicht einmal ironisch oder sarkastisch als Gewährsmann dienen könnte, ist unbestreitbar. So ist beispielsweise Nietzsches Konzept des Nihilismus, welches Tyler Durden an verschiedenen Stellen untergeschoben wurde, als (mindestens) zweistufiger Ansatz zu denken, welches in die komplexe Denkstruktur eines Verhältnisses des Willens zur Macht, des Willens zum Nichts und der Dualität eines reaktiven und aktiven Lebens eingebettet ist. „Der primäre Sinn des Nihilismus fand sein Prinzip im Willen zur Verneinung als Wille zur Macht. Der zweite Sinn, ‚Pessimismus aus Schwäche‘, findet sein Prinzip allein im nackten, reaktiven Leben, in den auf sie selbst zurückgeworfenen reaktiven Kräften. Der erste Sinn symbolisiert einen *negativen* Nihilismus, der zweite einen *reaktiven* Nihilismus.“⁵² Das Konzept erweitert sich zum dreistufigen Modell, eingebettet in Nietzsches berühmtes Diktum vom Tod Gottes. „So erzählt führt uns die Geschichte freilich immer noch zum gleichen Schluß: Der Ersetzung des *negativen Nihilismus* durch den *reaktiven Nihilismus*, der sich im *passiven Nihilismus* vollendet. Von Gott zum Mörder Gottes, vom Mörder Gottes zum letzten Menschen. Aber dieses Ende bleibt noch Wissen des Wahrsagers.“⁵³ Der Hauptfigur und seinem Alter Ego kann sicherlich nicht der Status des Wahrsagers zugeschrieben werden, wenn überhaupt, dann kommt diese Rolle dem Kino selbst zu.

51 Desalm, „Extreme Mittel“, S. 190.

52 Deleuze, *Nietzsche*, S. 162.

53 Deleuze, *Nietzsche*, S. 165.

Dem Willen zur Gewalt gegen die eigene Person, ausgeübt in der eigenen Gruppe und schließlich in die Gesellschaft getragen, kann sich mittels dem Verhalten des Individuums, seinem Verhältnis sich selbst gegenüber und der daraus resultierenden Machtstruktur angenähert werden. Fabricius, der den Film mit Deleuze und Baudrillard im postmodernen Simulationsprozess der Zeichen auf homosoziale Beziehungen untersucht, entlarvt natürlich, ohne in altpsychologische Deutungen zu verfallen, die beschworene Leere des Subjekts, die sich daraufhin als männliches Generationenproblem manifestiert, als Ideologie.

Allerdings wendet sich im Film das ‚duale‘ und ‚dualhafte‘ homosoziale Begehren letztlich gegen sich selbst, die anarchistische Subversion kapitalistischer Symbole und Stabilität mündet in paranoid-faschistoiden Strukturen. Dabei erweist sich die Rede von einer ‚Krise der Männlichkeit‘, die den gesamten Film durchzieht, selbst bereits als ideologische Voraussetzung für die mikrofaschistische Männlichkeit, die durch die homosoziale Struktur begründet wird.⁵⁴

In Deleuzescher Terminologie formuliert, wird im Zweikampf der Versuch unternommen, die zu überwindende Leere des Mannes durch beliebige Gewalt als Selbstzweck und quasi-religiöses Heilsversprechen⁵⁵ im Akt der Selbstauslöschung zuzuschütten. Als Ursache sieht Fabricius – sein Ansatz bleibt das Verhältnis des Mannes zum Mann, imaginiert oder nicht –, dass auch der Versuch der physischen Herstellung von Resonanz⁵⁶ scheitert. „Die Inszenierung mann-männlicher Unmittelbarkeit kann daher nicht wirklich die Kontingenz der kulturellen ‚Texte‘ [Kapitalismus, MK] durchbrechen, sondern schreibt die universelle Produktion von Realität (und Repression) mit besonderer Insistenz fort.“⁵⁷ Und hier liegt ein entscheidender Punkt. Das kulturell-kapitalistisch verfasste System von Ausbeutung, Leistung, Konsum und Status wird zwar als kontingent aufgefasst, in annähernd dialektischer Bewegung jedoch reproduziert und radikalisiert, nur unter anderen Vorzeichen und sowohl semantisch, im Prinzip der Darstellung, wie auch ästhetisch fortgeführt.

Die Sequenz⁵⁸, in der Tyler Durden die Regeln des Fight Club verkündet, und die anschließende Reflexion Jacks über dessen Bedeutung kann exemplarisch hierfür herangezogen werden. Die dissoziative Persönlichkeitsstörung präsentiert sich durch die Aufspaltung einerseits in der verbalen aktiven Ansprache Durdens und andererseits in der Voice-Over-Narration Jacks. „It was right in everyone’s face. Tyler and I just made it visible. It was on the tip of everyone’s tongue. Tyler and I just gave it a name.“⁵⁹ Die Figur suggeriert rhetorisch, im Dienste aller Anhänger die Umstände sichtbar zu machen, aufzudecken und nur das scheinbar Offensichtliche zu artikulieren.

Jack/Tyler hat die Macht der Namensgebung inne, welche durch den Anspruch, nur die Anliegen des Volkes zu vertreten, legitimiert sei, diese Kraft der Sprache wird den Anhängern

54 Fabricius, „Pa(ar)thologie“, S. 397.

55 „Boxen als Eucharistie, der hysterische Schrei als religiöser Akt: Analog zum archaischen Ritual ersetzt nun die sinnferne Alleatorik des paarweisen männlichen Gewaltaustausches jedes Konzept von Identität, und an die Stelle narzisstischer Arbeit am Körper tritt dessen potentielle Vernichtung.“ Fabricius, „Pa(ar)thologie“, S. 405.

56 Das ist sicherlich auch im Sinne von Hartmut Rosas Ansatz einer misslingenden Ich-Welt-Beziehung aufzufassen.

57 Fabricius, „Pa(ar)thologie“, S. 406.

58 Fincher, *Fight Club*, 0:39:50–0:42:37.

59 Fincher, *Fight Club*, 0:39:50.

des Fight Clubs aber verwehrt. Als oberste Regel des Fight Clubs gilt ein Sprachverbot, um die Vereinigung als elitären Zirkel zu etablieren. Die definitorische Macht der Sprachsetzung wird sogleich vom Anführer genutzt, um ein Gemeinschaftsgefühl zu konstituieren, die Gruppe nach außen hin abzugrenzen und sogleich Autorität über diese zu erlangen. Der Rezipient wird gleichzeitig durch Kameratechniken – ähnlich derer, die im Kontext von Marlas Rauchstudie aufgezeigt wurden (Achsensprünge, 180-Grad-Fahrten um Tyler als Nah- und Großaufnahme etc.) – als teilnehmender Jünger Durdens in der Diegese installiert. Jede Woche werden die Regeln als Mantra der Indoktrinierung neu verkündet, dann beginnt der Kampf. „But Ricky was a god for ten minutes when he trounced the maître d’ of a local food court.“⁶⁰ Der Kellner bäumt sich Blut erbrechend auf, der kleine Angestellte Ricky wird in den Status eines Gottes erhoben. Es folgt ein Schnitt, der einen semantischen Gegenraum zum dunklen und blutverschmierten Keller der Kampfarena eröffnet. Im mit hellen Grautönen ausgeleuchteten Büro,⁶¹ die Kamerasicht folgt wieder Jacks Blick, schiebt Ricky einen Materialwagen an Jack vorbei; Schnitt in ein Restaurant bei Tage, in dem Jack von dem völlig lädierten Kellner bedient wird. Jacks Voice-Over-Erzählung verbindet wieder die kurzen Szenen: „But fight club only exists in the hours between when fight club starts and when fight club ends. [...] Who you were in fight club is not who you were in the rest of the world.“⁶² Die verbale Ebene ist dissoziativ in der Figur zwischen Tyler im Untergrund und Jack in der Öffentlichkeit gebrochen. Sie suggeriert gottgleiche Menschwerdung im Ordnungssystem des untergründigen Kampfes und grenzt diese scharf gegen eine diegetische öffentliche Realität ab. Mimik und Gestik der Figuren stehen diesem jedoch entgegen. Im Kontrast zur verbalsprachlichen Ebene erkennen sich Jack und bspw. der Kellner nicht nur, sondern nehmen sich gar verschwörerisch war und nicken einander anerkennend zu. Damit manifestieren sie die Existenz einer auserwählten, elitären Gruppe, zugleich trägt der Kellner seine Prellungen und Pflaster als Insignien der Zusammengehörigkeit. Die im Kampf erlittenen sichtbaren Wunden substituieren die Statussymbole der kapitalistischen Konsumgesellschaft in ihrer Funktion. Sie werden erkämpft statt erkaufte (was strukturell ebenfalls ein Erkämpfen beinhaltet) und daraufhin zur Schau gestellt, um Identität und Gruppenzugehörigkeit nicht nur zu demonstrieren, sondern diese auch als Belohnung von Leistung auszustellen. Die Mitglieder des nächtlichen Fight Clubs, angetreten, um Konsum durch eine krude Form der Unmittelbarkeit zu ersetzen, legen wiederum die Mechanismen der Konsumgesellschaft an den Tag.⁶³ Der Rezipient wird mittels Kameraführung erneut in diesen Prozess involviert. Mit dem Blick über die Schulter des sitzenden Jack hinauf auf den ihn bedienenden Kellner – der Hinterkopf ist wieder als Zeichen des Character Narrator im Bild – springt die Linse in die Perspektive des Kellners, der in Jacks Gesicht aus der stehenden Draufsicht blickt. Der Zuschauer nimmt die Perspektive Jacks sowie des Kellners ein und wird dadurch am Substitutionsprozess der Zeichen direkt beteiligt.

„You’re not your job. You’re not how much money you have in the bank. You’re not the car you drive. You’re not the contents of your wallet. You’re not your fucking khakis.“ Tyler/Jack

60 Fincher, *Fight Club*, 0:41:53.

61 Ähnlich der Eingangsszenen, die in den Räumen der Büros abglichtet wurden, halten auch hier gesichtslose Angestellte Starbucks-Kaffebecher in den Händen, was natürlich zum einen als Verweis auf die Schlaflosigkeit, zum anderen als Konsumkritik gelesen werden könnte.

62 Fincher, *Fight Club*, 0:42:17.

63 Auch wenn man dies als eine Form der Tarnung verstehen sollte, bleiben die strukturellen Mechanismen homolog.

läuft aus der Spur und versucht, die Kontrolle über den Film und den Zuschauer zu erlangen. Seine Phrasen werden als das, was sie sind, desavouiert; Statussymbole und kapitalistische Mechanismen, die dann in ein organisatorisches Führerprinzip⁶⁴ übersetzt werden, werden reproduziert und strukturell perpetuiert, während der Rezipient kontinuierlich in diesen Vorgang eingeschlossen wird.

Kino der Manipulation

Der Film selbst deckt schon nach ca. einer halben Stunde seine eigenen Konstruktionsmechanismen auf.⁶⁵ Im Vorfeld des in der Folge beleuchteten Ausschnittes ist in der Diegese das Bargespräch zu sehen, in dem Tyler den Menschen als Konsumenten definiert, der am Ende nicht nur dem eigenen Konsum sondern auch Tylers Organisation unterworfen sein wird. „The things you own – end up owning you.“⁶⁶ Um bei Tyler übernachten zu dürfen, die Ikea-Wohnung⁶⁷ des Erzählers wurde zuvor gesprengt, soll dieser Tyler einen Schlag versetzen. Der Kampf mit sich und dem eigenen Bewusstsein verlagert sich auf eine individuelle physische Ebene, bevor er zu einem gruppenspezifischen Phänomen werden kann. Zuvor erklärt der Character Narrator allerdings die Machart, wie sich seine Persönlichkeitsstörung auf die Diskursebene des Films niederschlägt.

Der Character Narrator spricht den Rezipienten direkt an: „Let me tell you a little bit about Tyler Durden“,⁶⁸ es folgt ein Schnitt in die Unschärfe, der Fokus wird scharf auf ein einzelnes Bild gestellt, welches ein männliches Geschlechtsteil als Frame einer Zelluloidfilmrolle zeigt. Der Character Narrator erscheint in einer Halbnahen im Bild und berichtet eigentlich über sich selbst – während im Hintergrund Tyler im Schneide- und Vorführraum arbeitet. In der Binnenhandlung schiebt der Voice-Over-Narrator eine Binnenerzählung zweiter Ordnung ein. „In dieser Sequenz entsteht dabei der Effekt einer Dopplung der Narration und des Erzählers, so dass nicht nur die Figur Jacks in Tyler dupliziert wird, sondern seine Funktion als Voice-Over-Narrator auch auf der visuellen Ebene gespiegelt wird [...].“⁶⁹ Der Akt des Erzählens wird in diesem Arrangement selbst zum Thema auf visueller sowie verbalsprachlicher Ebene. Ein permanent rauchender Tyler Durden schneidet manuell Bilder in abzuspieldende Kinofilme, um die Zuschauer zu verstören, mindestens zu irritieren. Zigarette und Brandlöcher, die einen Rollenwechsel für den Filmvorführer markieren, stellen eine direkte Verbindung von visueller und struktureller Ebene her. Tyler wird zum Verursacher der technischen Brandlöcher. Direkter kann man den materiellen und gleichzeitig artifiziellen Charakter des Me-

64 „Als Szenario ‚post festum‘ zeigt er in den Szenen in Tylers abenteuerlich verwahrloster Wohnhöhle in der Paper Street, die sich langsam mit Gefolgsleuten füllt, wie Sektenbildung funktioniert, wie Führerprinzip und Kadavergehorsam zusammengehören – die Kandidaten müssen zwei Tage in voller Montur unbeweglich vor der Tür anstehen und sich demütigen lassen, bevor sie eingelassen werden.“ Desalm, „Extreme Mittel“, S. 187. Das erinnert an Arbeitssuchende vor einem Arbeitsamt oder Vorstellungsgespräch.

65 Vgl. Fincher, *Fight Club*, 0:30:54–0:32:10.

66 Fincher, *Fight Club*, 0:30:02.

67 Die Wohnung wird ästhetisch durch Animationen in einen Ikeakatolog umverwandelt: „Die Codes der Konsumwelt und die Strukturen des männlichen Begehrens kollabieren deutlich ineinander und werden unauflöslich in die filmische Ästhetik eingearbeitet.“ Fabricius, „Pa(ar)thologie“, S. 399.

68 Fincher, *Fight Club*, 0:31:02.

69 Heiser, *Erzählstimmen*, S. 318.

diums nicht exponieren. Tyler, also der Erzähler, wird zum subversiven Manipulator des Films und verliert seine Kohärenz stiftende Funktion gänzlich, die jedoch simultan in der Diegese vom Voice-Over-Erzähler Jack gestiftet wird. Durch die Identität von Jack und Tyler fallen Kohärenzstiftung in erzähltechnischer Unübersichtlichkeit und die Subversion derer in einer Sequenz zusammen. Möglich ist dies allein durch das Zusammenspiel auditiver und visueller Komponenten des Mediums Film selbst, wodurch das Medium die Bedingungen seiner eigenen Existenz performativ selbst inszeniert und in Frage stellt. „The movie keeps right on going and nobody in the audience has any idea.“⁷⁰ Mit ebenjenem Satz wird später in der Binnenhandlung – wie oben erwähnt – der Change-Over, der zentrale Wendepunkt des Films, für Zuschauer und Erzähler gekennzeichnet, die mediale Manipulation wird dadurch strukturell an die Inszenierungspraktik des eigenen Mediums gebunden und in die Rezeptionsebene des Zuschauers transponiert. Der Film, der Film *Fight Club*, wird unbewusst zum Wendepunkt für den Rezipienten, denn, wie die Schlusszene zeigen wird, bearbeitet Tyler in dieser Szene seinen eigenen Film *Fight Club*. Der Voice-Over-Erzähler Jack wandelt während seiner Erzählung über Durden durch die technischen Hinterzimmer der Kinovorführung, durchschreitet währenddessen inszenatorisch wie symbolisch die Räumlichkeiten, um dem Zuschauer eine eingeschobene Sequenz dritten Grades regelrecht zu präsentieren, durch die er die realen Kinogänger auf sich selbst zurückwirft. Der Filmrezipient darf hierbei mitten unter den Zuschauern der Diegese im Kinosaal Platz nehmen, die Kamera bewegt sich langsam durch die Reihen, ein schweifender Blick durch das Kino, dann flackert ein heller Blitz auf, das von Tyler eingeschnittene Bild eines Penis, ein kurzes aber deutliches Stöhnen ist zu hören. Ein harter Schnitt, wieder wird die Achse der Kameraperspektive um fast 180 Grad verändert, Kind und Mutter schauen sich verstört an. „Nobody knows that they saw it, but they did.“⁷¹ Wahrnehmbar ist nur der Lichtblitz, der die Leinwand des gezeigten Kinderfilms (eine weitere visuell nicht dargestellte Reflexionsebene) im Kino nur andeutet, denn im Fokus stehen die Reaktionen der Zuschauer. Kinder weinen und Paare kommen auf andere Gedanken. Die Szene um Marla Singer hat beispielhaft gezeigt, wie der Zuschauer mit Schnitt und Kameraperspektive in dem Film hineingezogen wird, hier wird er mit den selben Mitteln nahezu physisch auf einen Kinossessel gesetzt und auf seine Rolle als Zuschauer, aber auch als Opfer der filmischen Manipulation, hingestoßen. Der eingeschnittene Penis verbindet die Verschachtelung (Binnenhandlung bis eingeschobene Narration dritten bzw. vierten Grades) zum einen strukturell, zum anderen wird pornographisches Sehen zum Motiv.⁷² Das ist offensichtliche Subversion des Mediums Kino durch technisches Unterlaufen der Sehgewohnheiten, indem der Zweifel

70 Fincher, *Fight Club*, 0:31:31.

71 Fincher, *Fight Club*, 0:32:00.

72 Heiser erkennt zwar das unzuverlässige Erzählen und die doppelte Selbstreflexivität des Mediums, tut aber die Erzählkonstruktion als reflexiven Scherz ab. Damit verkennt sie die diskursive Funktion. „Die Frage nach dem Konstrukt eines Image Makers [Penis in Rahmenhandlung, MK] stellt sich in diesem nicht mehr und wäre auch völlig überflüssig, da die gesamte Narration als ein großer Scherz angesehen werden kann, der sich selbst augenzwinkernd betrachtet. Demnach ist die filmische Narration in *Fight Club* nicht nur ihrer selbst bewusst, sondern auch ihrer eigenen Selbstreflexivität.“ Heiser, *Erzählstimmen*, S. 322.

am Gesehenen ausgestellt wird.⁷³ Gleichzeitig wird die Wahrnehmung wie auch die körperliche Präsenz des Zuschauers in den Film hineingesogen.

III.

Das hier Präsentierte zeigt zum einen die strukturelle und narratologische Konstitution des Films auf, die in Rahmen- und Binnenhandlung sowie auf extradiegetischer wie intradiegetischer Ebene zu einer Unübersichtlichkeit der Narration und zu einem gänzlich unzuverlässigen Erzählakt führt. Zum anderen sind dies Darstellungsprinzipien der dissoziativen Persönlichkeitsstörung der Figur.

Gleichzeitig werden die Produktionsbedingungen des Films und des Kinos verhandelt, die in diesen Prozess eingebunden sind. Durch den artifiziellen und konstruierten Charakter, das technische Potential wie auch die Kameraführung und Schnitttechnik stellt sich der Film als das Medium der Manipulation *sui generis* heraus. Hinzu kommt, dass die Rolle des Zuschauers keinesfalls nur reflektiert wird. Der Zuschauer als Objekt der Manipulation wird im Film nicht nur als Rezipient (im Kinosaal) installiert, sondern durch Schnitte und Kameraeinstellungen in eine Position gezwungen, die nicht nur teilnehmenden Beobachter, sondern gar Mitleidende, Mitkämpfende, Opfer und Täter beinhaltet. Das Identifikationspotential – nicht mit einzelnen Figuren, sondern mit der Ästhetik, der Narration, dem Film selbst – wird multipliziert. In homologer Struktur zur Hauptfigur und zur Diegese selbst durchläuft der Zuschauer immer wieder einen Erkenntnisprozess über die Macht des Kinos, der mit der Darstellung des Films regelrecht verschmilzt, Film und Zuschauer bilden eine Einheit.

„Schon die erste Kameraeinstellung [Kamerafahrt heraus aus Jacks Gehirn, MK] kann als entlarvender Verweis auf die Macht der Simulation gelesen werden, einen überdeutlichen Effekt Realität zu erzeugen, während gleichzeitig diese ‚Hyperrealität‘ jede Unterscheidung zwischen Imaginärem und Realem hinauf macht.“⁷⁴ Wenn die Auflösung von Imaginärem und Realem durch Hyperrealität einen überdeutlichen Effekt der Realität erzeugen sollte, dann verweist dies auf die Simulationskraft des Mediums, erklärt aber nicht genealogische Probleme des Mediums.

Auch Simulation birgt das Problem der Autorschaft und kann zunächst nicht generell nur als *creatio ex nihilo* und autopoietischer Prozess begriffen werden. Durch die Schließung der Rahmenhandlung kann die Autorenperspektive in das Medium selbst verlagert werden, die extradiegetische Instanz des Rezipienten bleibt, wenn auch mehrfach gebrochen und reflektiert, dennoch bestehen.

In der Rahmenhandlung, kurz vor dem Erscheinen Marla Singers, exekutiert sich die Figur Jack und sein imaginiertes Alter Ego Tyler symbolisch, indem er sich in den Kopf, den Mund und die Backe schießt. Nur durch diesen äußersten Akt der Gewalt, quasi ein Akt der Selbsttötung und physischer Auslöschung eines Teils seiner Identität, gelingt es Jack, den Persönlichkeitsteil Tyler in sein eigenes Identitätskonzept zu integrieren. Gewalt, die Jack zunächst gegen sich selbst richtet, radikalisiert sich zunehmend im Film, wird in einem inneren Zirkel unter Männern in Kellerlöchern praktiziert, tritt zunächst in Form von Hausaufgaben schein-

73 Das könnte man eben, wie Fabricius es unternimmt, mit Deleuze und Baudrillard aufzeigen, ist aber durch die Darstellung der Konstruktion des Diskurses möglich.

74 Fabricius, „Pa(ar)thologie“, S. 398.

bar harmlos an die Öffentlichkeit und formiert sich dann dort als Terrororganisation. Der Schuss in den Kopf, die maximale Gewalt gegen sich selbst, kulminiert in der Schlusszene mit der Sprengung von Hochhäusern des Finanzkapitals. Marla ersetzt hier Tyler Durden – erinnert sei an die Struktur der Eingangsszene –, die parallele Anordnung der aufrecht Stehenden zu den Hochhäusern ist nicht zu übersehen, diesmal ungebrochen mit dem festen Kamerablick von innen nach außen. Die Erzählung scheint sich stabilisiert zu haben, die Symbole für Kapitalismus vernichtet – scheinbar. Denn auch in der Rahmenhandlung, einem letzten Gruß gleich, schneidet sich Tyler symbolisch in den Film ein. Die Filmspur verwackelt, Jack und Marla verschwimmen, woraufhin der Frame mit dem Penis, den Tyler zuvor im Schneiderraum präpariert hatte, kurz aufleuchtet und – analog zur Darstellung von Tylers phrasenhafter Kapitalismuskritik – sofort in einer zitternden Bewegung verschwindet.⁷⁵

Tyler behält auch hier das letzte Bild, stößt den dann doch verstörten Kinzuschauer auf seine Rolle in der Manipulation final zurück und schließt den Gedankenkreislauf. Tyler, die kranke Imagination, bleibt der Herrscher über den Film wie das Kino und winkt uns zum Abschied grinsend, singend und tanzend seinen ganz speziellen letzten Gruß zu. Damit erlangt er auch die Gestaltungsmacht über die Rahmenhandlung und transponiert unzuverlässiges Erzählen in die Gesamtdiegeese, um sich auch dort als Manipulator zu inszenieren. Vielmehr wird er aber auch zum Kreativeur des Films, zumindest in einer technischen Form, das Kunstwerk Film erschafft sich aus sich selbst heraus. Umgekehrt wird Durden dadurch aber auch zu einem essentiellen Bestandteil nicht nur der *histoire*, sondern auch des *discours*. In diesem Sinne könnte man Tyler Durden, mit Deleuze, tatsächlich einen Revolutionär nennen.

Wie oben in den Erwähnungen zu Deleuze's Interpretationen bzgl. Nietzsches Konzept des Nihilismus angeklungen, besteht einer von Nietzsches Grundgedanken nicht in der Propagierung des Nihilismus, sondern in dessen Überwindung. Das Ressentiment spielt in Nietzsches Nihilismuskonzept – und auch in Deleuze's Interpretation – eine entscheidende Rolle, denn es gilt

einen Grundsatz festzuhalten, der die Philosophie Nietzsches allgemein leitet: Das Ressentiment, das schlechte Gewissen usw. bilden keine psychologische Bestimmung. ‚Nihilismus‘ wird von Nietzsche das Unternehmen genannt, welches das Leben verneint und das Dasein entwertet; dessen hauptsächliche Formen deckt er im Ressentiment, schlechten Gewissen, asketischen Ideal auf; ‚Geist der Rache‘ nennt er das Gesamt des Nihilismus und seiner Formen. Niemals nun beschränken sich der Nihilismus und dessen Formen auf psychologische Determinationen, noch weniger auf historische Ereignisse oder ideologische Strömungen, ja nicht einmal auf metaphysische Strukturen allein.⁷⁶

Deleuze bezieht sich hierbei auch auf Heideggers Nihilismusinterpretation im Kontext von Nietzsche. Dieser ‚Geist der Rache‘ ist als Typus zu verstehen, der „vielmehr die Grundlage [ist], auf der unsere Psychologie steht und von der sie abhängig ist. Nicht ist das Ressentiment der Psychologie geschuldet, vielmehr unsere ganze Psychologie ist, ohne es zu wissen, eine des Ressentiments.“⁷⁷ Das Ressentiment mit den Mitteln psychologischer Ansätze zu deuten wird in dieser Lesart unmöglich. Der Nihilismus sei in diesem Kontext ein „Element der Geschichte

75 Vgl. Fincher, *Fight Club*, 2:11:35.

76 Deleuze, *Nietzsche*, S. 40.

77 Deleuze, *Nietzsche*, S. 40f.

schlechthin“.⁷⁸ Das Ressentiment bildet die Kraft, die hinter und im Nihilismus steckt, den es zu überwinden gilt.⁷⁹ Denn, so Deleuze, „[d]ies haben wir zu begreifen: Der Instinkt der Rache bildet die Kraft, die die Essenz dessen ausmacht, was wir Psychologie, Geschichte, Metaphysik und Moral heißen. Der Geist der Rache ist das genealogische Element *unseres* Denkens, das transzendente Prinzip *unserer* Werte.“⁸⁰ Dadurch wird der Geist der Rache, das Ressentiment universell verankert. Nietzsches Programm sei es, durch die Auslöschung der Metaphysik und durch das Ende der Geschichte als Geschichte des Menschen den Kampf gegen den Nihilismus aufzunehmen.⁸¹ Auch Deleuze verankert das Ressentiment als eine anthropologische Größe und sieht genau darin eben einen seiner erstrangigen Begriffe, den der Differenz, begründet: „Und um ehrlich zu sein, wir wissen doch nicht einmal, was ein Mensch bar jeden Ressentiments wäre. Einer, der das Dasein nicht anklagte und entwertet, wäre der noch ein Mensch, dächte der noch wie ein Mensch? Wäre der nicht schon etwas Anderes als ein Mensch, fast schon ein Übermensch?“⁸² Dieser pessimistischen Sicht muss man nicht unbedingt folgen, auch ist bei einem Versprechen der Ehrlichkeit immer Vorsicht geboten, die Feststellungen sind darüber hinaus als rhetorische Fragen formuliert. Dennoch knüpft er den Stellenwert des Ressentiments, auch wenn er dessen absolute Existenz doch in der Schwebelage hält, an die höchste Kategorie. „Ressentiment zu hegen oder keines zu hegen: Es gibt jenseits der Psychologie, jenseits von Geschichte und jenseits von Metaphysik keinen größeren Unterschied. Es ist die wahre Differenz oder die transzendente Typologie – die genealogische oder hierarchische Differenz.“⁸³ In diesem Sinne stellt sich die Überwindung des Ressentiments, im deleuzeschen Sinne: der Differenz, als die höchste Aufgabe (des Denkens) dar. In seinem *Nietzsche*-Text schreibt Deleuze diesen Ansatz noch dem ‚Übermenschen‘ zu, sieben Jahre später wird in einem seiner Hauptwerke, *Die Logik des Sinns*, diese Möglichkeit dem freien Menschen, dem Revolutionär, zugebilligt. „Einzig der freie Mensch kann also alle Gewalttätigkeiten in einer einzigen Gewalttätigkeit erfassen, alle vergänglichen Ereignisse *in einem einzigen Ereignis*, das dem Unfall keinen Raum mehr läßt und ebenso die Macht des Ressentiments im Individuum wie der Unterdrückung in der Gesellschaft bloßstellt und abschafft. Durch die Propagierung des Ressentiments verschafft der Tyrann sich Verbündete, das heißt Sklaven und Diener, nur der Revolutionär hat sich vom Ressentiment befreit, mittels dessen man immer an einer Unterdrückungsordnung teilhat und von ihr profitiert.“⁸⁴

Diesen Schritt vollzieht Tyler Durden, indem er sich gegen die Herrschaft einer Autoreninstanz richtet. In diesem Zusammenhang muss die Welt antihierarchisch und virtuell gedacht werden. Durden, die dissoziative Figur, richtet sich auf Diskursebene gegen das Ordnungsprinzip einer erschaffenden Instanz, unterläuft aber auch mit den Mitteln dieser die eigene Diegese, um sich in der Schlusssequenz erneut als Gestalter und somit Bedingter des eigenen Diskurses einzuschalten. „Erst wenn Ich und Welt also als virtuelle Einheit begriffen werden ersticken hier Angst und das Ressentiment – die Schuld des anderen und des unwürdigen

78 Deleuze, *Nietzsche*, S. 41.

79 „Nietzsche gibt das Ziel seiner Philosophie vor: Das Denken vom Nihilismus und seinen Formen zu befreien.“ Deleuze, *Nietzsche*, S. 41.

80 Deleuze, *Nietzsche*, S. 41.

81 Vgl. Deleuze, *Nietzsche*, S. 41.

82 Deleuze, *Nietzsche*, S. 41.

83 Deleuze, *Nietzsche*, S. 41.

84 Deleuze, *Die Logik des Sinns*, S. 191.

Zufalls – am Ereignis, das nicht mehr ist als eine Perspektive, die hinter jedem Urteil die Komplexität eines weiteren Ereignisses erblickt und zudem der eigenen Wahrnehmung misstraut, denn subjektiv, anhand der eigenen Zeit und kulturell geprägt ist die Einschätzung allemal [...].“⁸⁵ Die Überwindung des Ressentiments als virtuelle Einheit von Ich und Welt wird im Film als Einheit von Tyler und Jack als *discours* und *histoire* praktiziert, als erschaffender Erschaffter und umgekehrt. Dadurch kann in diesem einzigen Gewaltakt die Diegese in einem einzigen Ereignis zusammengeführt und der Geist der Rache in antihierarchischen Strukturen überwunden werden. Immer – und das offenbart die Analyse – vor dem Hintergrund der reinen Subjektivität. Marla und Jack, die Komplexität der kommenden Ereignisse erwartend, einem kitschigen romantischen Ideal gleich, stehen für das ‚Ja‘ zur Befreiung von auktorialer Unterdrückungsordnung. „Nach Deleuze kann also erst das ‚Ja‘ des hier verhandelten Revolutionärs eine Ordnung jenseits der Schuld und des Gesetzes herbeirufen, die Affirmation des Ereignisses als Bedingung des Vertrauens in diese Welt.“⁸⁶

Auch der Filmrezipient flüstert sein ‚Ja‘ in den Kinosaal. Tyler hat diesen zum Teil des Kunstwerks gemacht, in die virtuelle Welt eingeschlossen und ihn als Teilnehmer die Prozesse einer faschistischen Indoktrinierung miterleben lassen, woraufhin er simultan als Jack in der Diegese zu verbleiben vermag. Die brillante Konstruktion und Finchers Regie lassen den Film zum affirmativen Ereignis werden.

Filmographie

Fight Club. Produktion: Twentieth Century Fox Film Corporation, USA, 1999. Regie: David Fincher. Drehbuch: Jim Uhls nach einem Roman von Chuck Palahniuk. Kamera: Jeff Cronenweth. Musik: The Dust Brothers. Darsteller: Edward Norton (Jack), Brad Pitt (Tyler), Helena Bonham Carter (Marla), Meat Loaf (Bob), Jared Leto (Angel Face) u.a.

Bibliographie

- Desalm, Brigitte, „Extreme Mittel, elegante Beiläufigkeit. FIGHT CLUB (1999)“. In: *David Fincher*. Hg. v. Frank Schnelle. Berlin 2002, 173–194.
- Deleuze, Gilles, *Die Logik des Sinns*. Frankfurt am Main 1993.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg 2013.
- Eder, Jens, „Imaginative Nähe zu Figuren“. In: *Montage AV, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 15/2/2006, 137–160.
- Fabricius, Tobias, „Pa(ar)thologie. Kulturtext, Körperschrift und männliche Homosozialität in David Finchers Film *Fight Club*“. In: *Bi-Textualität, Inszenierung des Paaars*. Hg. v. Annegret Heitmann, Sigrid Nieberle u. a. Berlin 2001, 395–410.
- Hartung, Maximilian, *Revolution? Revolte? Widerstand! Wandel und wie er gedacht werden kann im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie*. München 2015.
- Helbig, Jörg, „Erzählerische Unzuverlässigkeit und Ambivalenz in filmischen Rückblenden: Bausteine für eine Systematik unzuverlässiger Erzählweisen im Film“. In: *Anglistik*, Vol 16.1, 2005, 67–80.

85 Hartung, *Revolution?*, S. 169.

86 Hartung, *Revolution?*, S. 169.

- Heiser, Christina, *Erzählstimmen im aktuellen Film. Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration*. Marburg 2014.
- Höss, Tilman, „Machismo als Gesellschaftskritik. *American Beauty*, *Fight Club*, *The Sea Wolf*“. In: ZAA, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 49.4, 2001, 350–360.
- „Fight Club (1999)“. In: *IMDb*. Online: www.imdb.com/title/tt0137523/ [Letzter Zugriff am: 10.03.2018].
- Laass, Eva, *Broken Taboos, Subjective Truth, Forms and Function of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema*. Trier 2008.
- Palahniuk, Chuck, *Fight Club*. Fred Künzel (Übers.). München 2004.
- Schneekloth, Olaf, „*Fight Club*: Heilende Selbstzerstörung“. In: *Spiegel Online* (08.11.1999). Online: www.spiegel.de/kultur/kino/fight-club-heilende-selbsterstoerung-a-51428.html [Letzter Zugriff am: 10.03.2018].
- Schwarz, Heike, *Beware of the Other Side(s). Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction*. Bielefeld 2013.
- Senft, Gerhard, „Glanz und Elend des Parlamentarismus“, In: *Essenz der Anarchie*. Hg. v. Gerhard Senft. Wien 2006, 6–52.
- Smith, Gavin und David Fincher, „Inside Out. Gavin Smith goes one-on-one with David Fincher“. In: *Film Comment*, Vol. 35, no. 5 (1999), 58–62, 65, 67–68.
- Steinke, Antrhin, „It’s called the changer-over: The movie goes on and nobody in the audience has any idea.“ Filmische Irrwege und Unwahrheiten in David Finchers *Fight Club*“. In: „*Camera doesn’t lie*“. *Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Hg. von Jörg Helbig. Trier 2006, 149–165.
- Travers, Peter, „*Fight Club*“. In: *RollingStone* (15.10.1999). Online: www.rollingstone.com/movies/reviews/fight-club-19991015 [Letzter Zugriff am: 10.03.2018].

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Fincher, *Fight Club*, 0:02:37
- Abb. 2: Fincher, *Fight Club*, 0:12:14
- Abb. 3: Fincher, *Fight Club*, 0:12:15
- Abb. 4: Fincher, *Fight Club*, 0:12:21
- Abb. 5: Fincher, *Fight Club*, 0:12:38
- Abb. 6: Fincher, *Fight Club*, 0:12:38
- Abb. 7: Fincher, *Fight Club*, 1:34:51
- Abb. 8: Fincher, *Fight Club*, 1:50:32
- Abb. 9: Fincher, *Fight Club*, 1:22:22

Beiträgerinnen und Beiträger

Prof. Dr. Günter Butzer

lehrt Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Arbeitsschwerpunkte: Kulturelles Erinnern und Vergessen, literaturwissenschaftliche Symbolforschung, physiologische Poetik, Theorie der inneren Rede, Medienkulturen des Jenseits. Veröffentlichungen: (Hg., mit Bettina Bannasch) *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, Berlin/New York 2007; *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008; (Hg., mit Joachim Jacob) *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, München/Paderborn 2012; (Hg., mit Hubert Zapf) *Große Werke des Films*, Bd. 1, Tübingen 2015; (Hg., mit Hubert Zapf) *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. 7: *Literatur und die anderen Künste*, Tübingen 2018; (Hg., mit Joachim Jacob) *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 3., erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2019 [i.V.].

Sebastian Feil, M.A.

ist am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Augsburg tätig. M.A. 2014 in Vergleichender Literaturwissenschaft, Englischer und Amerikanischer Literatur und Philosophie mit einer Magisterarbeit zu den Problemen kontextueller Interpretation. Zu seinen besonderen Interessen zählen die allgemeine Semiotik, die allgemeine Hermeneutik und die Begriffs- und Ideengeschichte.

Prof. Dr. Jörn Glasenapp

Studium der Germanistik, Amerikanistik und Anglistik in Göttingen; 1999 Promotion; 2006 Habilitation; seit 2010 Inhaber des Lehrstuhls für Literatur und Medien an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Film, Fotografie, Intermedialität, Adaptionforschung, Visual History, Kulturtheorie, Sigmund Freud. Monografien: *„Prodigies, anomalies, monsters“: Charles Brockden Brown und die Grenzen der Erkenntnis*, Göttingen: Wallstein 2000; *Die deutsche Nachkriegsfotografie: Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, Paderborn 2008; *Abschied vom Aktionsbild: Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München 2013; *Wim Wenders: „Paris, Texas“*, München 2019.

Dr. phil. Johanna Hartmann

ist derzeit Research Fellow an der University of Texas in Austin, wo sie zum amerikanischen Kurzschauspiel in der Moderne forscht. In ihrer Dissertation untersuchte sie die ästhetischen und poetologischen Funktionen von Visualität im Romanwerk Siri Hustvedts (*Literary Visuality in Siri Hustvedt's Works: Phenomenological Perspectives*, Würzburg 2016); siehe auch *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works* (hg. mit Christine Marks und Hubert Zapf, Berlin/New York 2016;). Weitere Forschungsschwerpunkte sind das amerikanische Drama vom 19. bis

zum 20. Jahrhundert (e.g. *Tragedy in American Drama and Theater*, Sonderausgabe des *Journal of American Drama and Theatre*, 2019), literarische Kurzformen, Literatur und Politik (hg. mit Hubert Zapf, *Censorship and Exile*, Göttingen 2015) und die Darstellung von Räumlichkeit in Literatur und bildlichen Medien.

Dr. phil. Ingo Kammerer

ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Filmästhetik und -didaktik, Literatur- und Sprachdidaktik. Veröffentlichungen (in Auswahl): *Mediale Sichtweisen auf Literatur* (Mhg., 2008), *Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch* (2009), *Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker* (2012), *Dokumentarfilm im Deutschunterricht* (Mhg., 2014), *Art Hitchcock. Angstgelächter in der Zelle* (2019), diverse Aufsätze.

Matthias Krumpholz, M.A.

ist seit 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, Politikwissenschaft und Soziologie an der Universität Augsburg. Von 2011 bis 2013 war er als Stipendiat der Robert Bosch Stiftung Lektor an der Weltsprachenuniversität in Taschkent/Usbekistan, im Zuge dessen Teilnahme an „Bildungsmanagement an Hochschulen in Osteuropa und China“ der Universität Hildesheim. Derzeit Promotion zum Thema „Spieltheorie in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und der narrativen Serie“. Seine Schwerpunkte bilden Gegenwartsliteratur, Kulturtheorie und Literaturtheorie des 20./21. Jhdts. Sein gegenwärtiges Interesse bildet die Wechselwirkung von Literatur und Politik und deren Transformation in ästhetische Konzepte. Jüngst ist der Aufsatz „Erich Mühsam – Anarchist und Humanist“ (2018) erschienen.

Dr. phil. Daniela Otto

ist promovierte Literaturwissenschaftlerin. Sie arbeitet als Journalistin, Texterin und Dozentin für Literatur-, Film- und Medienwissenschaften. Ihre Dissertation schrieb sie zu dem Thema *Vernetzung. Wie Medien unser Bewusstsein verbinden*. Von ihr erschienen *Digital Detox. Wie Sie entspannt mit Handy & Co. leben und Lieben, Leiden und Begehren. Wie Filme unsere Beziehungen beeinflussen. Hollywoods geheime Liebesbotschaften entschlüsselt*.

Julia Rössler, M.A.

ist seit Oktober 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik der Kath. Universität Eichstätt-Ingolstadt. Sie studierte Anglistik, Amerikanistik und Ethik der Textkulturen an der Universität Augsburg. Von 2015 bis 2017 war Julia Rössler Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik an der Universität Augsburg und im Anschluss am internationalen Doktorandenkolleg MIMESIS der Ludwig-Maximilians-Universität München beschäftigt. Derzeit Promotion zum Thema Mimesis in der amerikanischen und britischen Gegenwartsdramatik. Aktuelles Publikationsprojekt ist ein Sonderheft zur Denkfigur des Tragischen im

amerikanischen Gegenwartsdrama (Hg., mit Johanna Hartmann), *Journal of American Drama and Theatre*, 2019.

Dr. Heike Schwarz

Studium Amerikanistik, Politik, Philosophie sowie Staats- und Völkerrecht an der Universität Augsburg und der University of Reading (UK). Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik und Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Schwerpunkte der Forschung: Darstellungs- und Wahrnehmungsformen von psychiatrischen und neuro-degenerativen Diagnosen und dissoziativen Syndromen in Film und Literatur. Veröffentlichungen in den Bereichen Dis/Ability Studies, Medical Humanities, Environmental Humanities, „Ecopsychology“, EcoGothic und Graphic Novel Studies, z.B. *Beware of the Other Side(s): Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction*. Herausgeberschaften *Border Stories: Narratives of Peace, Conflict and Communication* (2018) und *Madness in the Woods: The Ecological Uncanny in Literature and Film* (2019).

Dr. Rebecca Sommer

studierte Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Anglistik an der Universität Augsburg. Im Anschluss promovierte Sie am Lehrstuhl Komparatistik. Während der Promotion verbrachte Sie ein Jahr am German Department und war Teil des Film Studies Program der University of Pittsburgh (USA). Ihre Themenschwerpunkte sind Film, Intermedialität und Gedächtnisforschung.

Prof. Dr. Hubert Zapf

ist Amerikanist an der Universität Augsburg. Seine Arbeitsschwerpunkte sind amerikanische Literatur und Kultur, Kulturökologie, Literaturtheorie, Environmental Humanities. Ausgewählte Publikationen: *Literatur als kulturelle Ökologie*, 2002; *Amerikanische Literaturgeschichte* (Hg.), 3. Aufl., Stuttgart 2010; *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology* (Hg.), 2016; *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts*, Bloomsbury, 2016; „Ecological Thought in Europe and Germany.“ *A Global History of Literature and Environment* (Hg. John Parham und Louise Westling) Cambridge 2017: 269–285; *Ecological Thought in German Literature and Culture* (Mit-Hg.). Rowman & Littlefield, 2017; „Cultural Ecology and the Sustainability of Literature.“ *Cultural Sustainability* (Hg. Torsten Meireis und Gabriele Rippl). Routledge, 2019: 140–152.