

4.

HEILUNG DURCH SCHMERZ: *FIGHT CLUB* VON DAVID FINCHER

Um Fragen der Selbsttechniken des desorientierten Angestellten, um seine Beziehungsunfähigkeit, sein Körperverhältnis und seine Remaskulinisierung – um all diese für den Krisendiskurs Mann grundlegenden Topoi geht es auch in David Finchers¹ *Fight Club* (USA 1999)². Erzählt wird die Geschichte von Jack³ und Tyler Durden, die gemeinsam eine Terror-Organisation namens »Chaos« ins Leben rufen. Diese hat sich zum Ziel gesetzt, all diejenigen zu entschulden, die »für euch kochen, euren Müll abtransportieren, eure Telefonate verbinden, eure Krankenwagen fahren

-
- 1 David Fincher ist mit den Filmen *Alien 3* (USA 1991/92) und *Se7en* (USA 1995) berühmt geworden. Dann folgten *The Game* (USA 1997), *Fight Club* (USA 1999), *Panic Room* (USA 2001/2002) und *Zodiac* (USA 2007). Der ehemalige Werbefilmer und Regisseur zahlreicher Werbespots und Videoclips u.a. für Madonna (*Bad Girl*, USA 1993) zählt inzwischen zu den berühmtesten Action/Thriller-Regisseuren Hollywoods. Vgl. u.a. Schnelle (2002).
 - 2 *Fight Club* (USA, 1999). R.: David Fincher. Buch: Jim Uhls (nach dem gleichnamigen Roman von Chuck Palahniuk); Kamera: Jeff Cronenweth; Schnitt: James Haygood; Musik: The Dust Brothers; D.: Edward Norton, Brad Pitt, Meat Loaf Aday, Helena Bonham Carter, Jared Leto u.a. Im Folgenden zitiert nach der Originalfassung und der deutschen Synchronisation der DVD (2003): *Fight Club. Special Edition*.
 - 3 Die von Norton gespielte Figur trägt nur vermittelt den Namen Jack. Der Erzähler (Off-Stimme), der ebenfalls von Norton gesprochen wird, bezeichnet die eigentlich namenlose Figur als Teil von Jack: »Ich bin »Jacks« gebrochenes Herz, ich bin »Jacks« Rache« etc. Die in *American Beauty* klassisch patriarchale Denkhaltung, die die Frau über ihren Vornamen, den Mann über seinen vollständigen Namen anruft, wird in *Fight Club* aufgenommen und auf die Krise des Mannes zugespitzt: Der Wunsch-Mann des Norm-Mannes verfügt über Vor- und Zuname, er selbst ist namenlos, folglich austauschbar. Um der besseren Verständlichkeit willen werde ich die Figur im Folgenden dennoch als Jack bezeichnen.

und euren Schlaf bewachen«⁴. Die weitgehend unsichtbar dem Gemeinwohl dienenden Männer also sollen von ihren Schuldkomplexen und Angstverstrickungen befreit und damit auch von ihrem exorbitanten Konsumverhalten geheilt werden. Und zwar durch und mit Gewalt. Nach Ansicht von Jack und Tyler bedeutet die Tabuisierung von körperlicher Gewalt unter Männern den Anfang vom Ende eines gesunden männlichen Selbstbewusstseins.

Während *American Beauty* die Revitalisierung des männlichen Begehrens im Zusammenspiel mit der Kindfrau vor Augen führt, dreht sich in *Fight Club* alles um Gewalt als Möglichkeit, wieder ins Leben zu finden. Die zentrale Frage des Films lautet: Ist Gewaltanwendung gegen sich und andere Männer, gegen den eigenen und fremden Körper ein probates Mittel, um sich gegen die mit der eigenen Verweiblichung einhergehende Ausbeutung zur Wehr zu setzen? Dabei affirmiert der Film – im Gegensatz zu seiner Hauptfigur namens Tyler – Gewalt keineswegs per se, sondern lotet stattdessen aus, worin genau das emanzipative Potential von Gewalt für Männer von heute bestehen könnte. *Fight Club* feiert den schlagenden und blutenden Männerkörper und unterstreicht zugleich, welche katastrophischen Folgen eine weitere Aushöhlung des staatlichen Gewaltmonopols zu zeitigen im Stande ist. Insofern ist der von Thomas Assheuer in der *Zeit* betonte Aspekt, in *Fight Club* werde »Terror« als »Vakuum-Cleaner einer bedeutungslosen Welt«⁵ in Szene gesetzt, ein wesentlicher, doch er steht keineswegs allein. David Fincher setzt auf provozierend ambivalente Weise in ihrer Männlichkeit verunsicherte Männer in Szene, die darauf hoffen, sich über ihre eigene Brutalisierung eine stabile Identität ergattern zu können. Die Hintergrundfolie bildet dabei stets eine entschiedene Absage an eine als allgegenwärtig erlebte Konsumgesellschaft. Mithilfe eines Staraufgebotes, rasanten Kamerafahrten, aufwendigen Animationen und extrem schnellen Schnitten wird die Krise der Männlichkeit als Effekt einer übermächtig werdenden Konsumlogik dargestellt, die ihrerseits eine voyeuristische Lust an der Gewalt und der Apokalypse als Entlastungsphantasie produziere.

Finchers vierter Spielfilm hat die Filmkritik stark polarisiert.⁶ Verurteilten die einen den Film scharf wegen Gewalt verherrlichender Szenen, wurde er für die anderen bald zu einem Kultfilm, weil gelungener

4 Das vollständige Zitat lautet: »The people you're after are the people you depend on. We cook your meals, we haul your trash, we connect your calls, we drive your ambulances. We guard you while you sleep. You do not fuck with us.« Fincher (2003).

5 Assheuer (2000).

6 Vgl. Schnelle (2002).

Zerrspiegel einer gesellschaftsrelevanten Ausbruchsphtasie.⁷ Wirtschaftlich gesehen konnte der Film keinen übergroßen Erfolg erzielen, und er erhielt auch keine Auszeichnungen. Die US-amerikanische Journalistin Susan Faludi übrigens stellt das Werk in eine direkte Verbindung mit *American Beauty*; wobei *Fight Club* ihrer Ansicht nach deutlich mehr Tiefgang besitze.

Fight Club could be seen as a savagely violent reprise of *American Beauty*, in which another corporate male conformist rebels, quitting his job and thumbing his nose at his image-obsessed wife. But *Fight Club* delves deeper for a response.⁸

»Gentlemen! Welcome to Fight Club«

Der Film beginnt mit Musik. Klassische Orchestermusik setzt für etwa eine Sekunde ein. Scratch. Punkmusik übernimmt und treibt eine rasant animierte Kamerafahrt durch die Gehirnwindungen des Helden an, in welche die Namen der SchauspielerInnen eingeblendet werden.⁹ Diese

7 Vgl. etwa die Kritik in der *New York Times* von Janet Maslin: »Of the two current films in which buttoned-down businessmen rebel against middle-class notions of masculinity, David Fincher's savage *Fight Club* is by far the more visionary and disturbing. Where *American Beauty* hinges on the subversive allure of a rose-covered blond cheerleader, Mr. Fincher has something a good deal tougher in mind. The director of *Seven* and *The Game* for the first time finds subject matter audacious enough to suit his lightning-fast visual sophistication, and puts that style to stunningly effective use. Lurid sensationalism and computer gamesmanship left this filmmaker's earlier work looking hollow and manipulative. But the sardonic, testosterone-fueled science fiction of *Fight Club* touches a raw nerve.« Ihrer Ansicht nach kann nur ein oberflächlicher Blick den Film als simple Gewaltorgie missverstehen. »If watched sufficiently mindlessly, it might be mistaken for a dangerous endorsement of totalitarian tactics and super-violent nihilism in an all-out assault on society. But this is a much less gruesome film than *Seven* and a notably more serious one. It means to explore the lure of violence in an even more dangerously regimented, dehumanized culture.« Maslin (1999).

8 Faludi (1999).

9 Zur Analyse des Vorspanns bei Fincher vgl. Thiemann (2002), 7-16. Der Vorspann soll 800.000 US-Dollar gekostet haben. Insgesamt wurde der Film mit rund 50 Millionen US-Dollar produziert. Die enorme Summe für den Vorspann gibt einen Hinweis auf die Wichtigkeit, die Fincher diesem

mündet in der ersten »realen« Filmszene: Der namenlosen Hauptfigur (Edward Norton) steckt ein Revolver im Mund. Ob er noch etwas sagen möchte, fragt Tyler Durden (Brad Pitt), immerhin blieben nur noch drei Minuten bis die gesamte Stadt in Trümmern liege. Die Hauptfigur schweigt. Still fragt sie sich, ob der Revolverlauf auch sauber ist? Das Gesicht des Mannes ist böse zugerichtet, der Schweiß rinnt. Die Kamera schwenkt in die Totale, und eine Männerstimme aus dem Off erklärt: »You are sitting in the front-row seats for this theatre of mass destruction.« Eine hektische Bildführung – etwa 300 Schnitte pro Sekunde – lässt die Kamera in der nächsten Szene dreißig Stockwerke tief an der Glasfassade des Wolkenkratzers entlang, hinunter in die Parkgarage fallen.¹⁰ Wir erfahren, dass die Pfeiler von zwölf Firmen der Kreditkartenbranche mit Sprengstoff umwickelt sind. In wenigen Minuten wird das Zentrum der an New York erinnernden Stadt in Luft gesprengt werden. Just in diesem Moment realisiert der schwächliche Jack, wie seine Stimme aus dem Off weiter erklärt, dass das ganze Setting, »the gun, the bombs, the revolution, has got something to do with a girl named Marla Singer¹¹.« Schnitt. Jetzt wird zurückgespult.

zumisst. In seinen Filmen beginnt die Erzählung immer schon mit dem Vorspann.

- 10 Es handelt sich hierbei um eine Trickaufnahme, die mithilfe von Einzelbildern vorgibt, die Kamera filme während ihres rasanten Falls und könne gleichsam »durch die Wand sehen, schließlich durch den Bürgersteig hinunter ins Kellergeschoss, durch ein Einschussloch in den Lieferwagen mit dem Sprengstoff und auf der anderen Seite wieder hinausschießend. [...] Dabei geht es bei solchen szenischen Auflösungen primär,« so Brigitte Desalm weiter, um die »Destabilisierung und Sensibilisierung der Zuschauerperspektive« [...]; das stilistische Vokabular und technische Vermögen Finchers, der Jeff Cronenweth hinter der Kamera hatte, verleiht inzwischen selbst extremen Mitteln und gewagten Operationen eine elegante Beiläufigkeit.« Desalm (2002), 184f.
- 11 Marla Singer markiert einen Wendepunkt im Leben Jacks, denn ihr Auftauchen erschüttert ihr männliches Pendant zutiefst. Bereits ihr Name weist auf diese, ihre Funktion hin: In Marla versteckt sich das Wort »alarm«. Er könnte sie damit als Sängerin der Angst und der Beängstigung, des Schreckens ausweisen. In jedem Fall wird schlussendlich sie Jack aus seinem Albtraum aufwecken.



Abbildung 7: »Fight Club«: Jack fühlt sich als Kopie der Kopie der Kopie.

Am subjektiven Anfang der Liebe zur Gewalt steht die Schlaflosigkeit eines einsamen Schadensgutachters, der für eine große US-amerikanische Autofirma tätig ist. Seine Aufgabe besteht in erster Linie darin, Formulare auszufüllen. Diese sollen eine Datengrundlage für die Entscheidung schaffen, ob Fahrzeuge mit lebensgefährdenden Mängeln vom Markt genommen werden müssen oder weiterhin verkauft werden können. Jack weiß, dass hierbei nicht die Sicherheit der Menschen das ausschlaggebende Kriterium ist, sondern es allein um den Profit geht. Desillusioniert fliegt er durch die Staaten, besucht die Unfallorte, inspiziert die Unfallautos sowie die darin befindlichen Leichenreste und erstattet Bericht, in der Regel zugunsten der Gewinnmarge seines Arbeitgebers. In seinen Augen führt er das sinnlose, zynische und vor allem unendlich langweilige Leben eines Single-Mannes, der in aller Dezenz wert auf Markenkleidung legt. Er ist, wie er selbst sagt, »a copy of a copy of a copy«. Befindet er sich mal nicht auf Dienstreise und verbringt einen Abend zu Hause, dann richtet er seine ganze Energie auf seine Inneneinrichtung. Freunde hat er nicht und zu seiner Familie pflegt er keinen nennenswerten Kontakt. Einmal beobachten wir ihn, wie er auf der Toilette sitzend, den Versandhauskatalog auf den Knien, neue Utensilien für sein bereits perfekt durchgestyltes Apartment bestellt. Die Kamera führt daraufhin das Zuschauerauge durch die Wohnung wie durch einen Katalog eines Einrichtungshauses. Bei jedem Möbelstück wird kurz der Produktname eingeblendet und die ZuschauerIn über neueste Neuheiten informiert. Alles ist dem Zeitgeschmack angepasst, hat seinen Platz, seine Ordnung und seinen Preis. Das Innenleben von Jack, so die Botschaft der Szene, gleicht einem animierten Versandhauskatalog. »Like so many others, I had become a slave to the IKEA nesting instinct«, kommentiert seine Stimme aus dem Off.

Jener Sklave des Nestbaus sucht nach sechs Monaten ohne Schlaf endlich einen Arzt auf. Dieser jedoch verweigert ihm eine medizinische

Behandlung. Als Jack auf seiner Hilfsbedürftigkeit insistiert, rät ihm der Mediziner – er ist bereits auf dem Weg zum nächsten Patienten –, eine Selbsthilfegruppe für Männer mit Hodenkrebs aufzusuchen. Dort fände er Menschen, die wirklich litten. In seiner Hilflosigkeit und in seinem noch immer vorhandenen Respekt vor Autoritäten folgt Jack dem zynischen Rat des Arztes. Und tatsächlich, in der Umgebung von Männern, die, meistens ihrer Hoden verlustig, sich weinend in den Armen liegen, vermag er sich zum ersten Mal seit langem wieder zu entspannen. An die riesigen Brüste des übergewichtigen Bob (Meat Loaf Aday) gepresst, fühlt er sich verstanden. Der ehemalige TV-Show-Bodybuilder übrigens erkrankte in Folge von Amphetaminmissbrauch an Hodenkrebs, und nach seiner Operation wuchsen ihm »Titten«, die, so vermutet Jack, wohl eher Gott haben müsste. Wie dem auch sei: Große Tränenflecken zeichnen sich auf dem grauen T-Shirt des Partners ab. Diese Momente der geteilten Trauer werden in Zukunft die Quelle von Jacks sozialer Reproduktion sein.

Jack wird zu einer Art Selbsthilfegruppen-Junkie. Jeden Abend besucht er nun eine andere – und schläft in Folge »besser als ein Baby«. Er entwickelt ein schizophren organisiertes Alltagsleben: Tagsüber ist er ein gehetzter Schadensgutachter, abends ein zufriedener Elendstourist. Das geht so lange gut, bis eine Frau namens Marla Singer (Helena Bonham Carter) in der Hodenkrebsgruppe sowie in allen anderen Gruppen auftaucht und sich gleichfalls als Leidensgenossin ausgibt. In ihrer Lüge spiegelt sich die seine, Jack fühlt sich entlarvt, und schon kann er nicht mehr schlafen. Die in ihrer Morbidität für ihn attraktive Frau wird zu einer existentiellen Bedrohung für ihn: »If I had ever a tumour, I would call it Marla.« Doch angesichts ihrer Unverfrorenheit ist er machtlos. Er beginnt erneut zu leiden.

Dann, eines Tages, Jack ist mal wieder beruflich unterwegs, sitzt plötzlich im Flugzeug auf dem Platz neben ihm ein extrem lässiger Mann gleichen Alters. Während Jack im grauen Anzug und weißen Hemd mit dunkler Krawatte und Seitenscheitel jede Konvention des gesichtslosen Angestellten bedient, trägt Tyler Durden ein rotes Maßjackett mit weißen Nähten, die eine Art Karomuster bilden, darunter ein buntes, aufgeknöpftes Designer-Hemd. Sein wohlgeratenes Gesicht schmückt eine leicht getönte Sonnenbrille. Die Haare stehen in alle Richtungen. Im Unterschied zu Jack ist Tyler ausgesprochen sexy.

Die beiden ungleichen Männer mit den gleichwohl identischen Aktenkoffern, wie Jack ein wenig später erfreut feststellt, beginnen eine Unterhaltung. Tyler unterbreitet die ein und die andere Theorie, darunter die, dass Sprengstoff mit ganz einfachen Haushaltsmitteln hergestellt werden kann. Er selbst handle mit Seife, »the yardstick of civilisation«.

»Tyler, you are by far the most interesting single-serving friend I have ever met«, kommentiert Jack diese Eröffnungen. Und als er zu erklären ansetzt, warum er von Einweg-Freunden spreche, denn schließlich sei alles in seinem Universum abgepackt und portioniert, Freunde ebenso wie die Milch für den Kaffee, winkt Tyler ab. Er habe bereits verstanden. Das sei eine außerordentlich kluge Beobachtung. »How is it working out for you?«, setzt er nach. – »What?« – »Being clever.« »Great«, antwortet Jack nach kurzem Zögern. Tyler grinst leicht. Seine Schultern zucken kaum sichtbar in die Höhe: »Keep it up then.«

Die beiden Männer freunden sich an, ja sie bilden kurz darauf eine Art platonisches Ehepaar. Jack zieht zu Tyler in ein verlassenes Haus, das irgendwo in einer urbanen Brachlandschaft steht. Das tadelloso eingerichtete Apartment findet sich ersetzt durch eine baufällige Villa. Tyler wird zu Jacks Lehrmeister, und gemeinsam gründen sie die im Titel des Films angespielten Fight Clubs für »men only«. Dem schlichten Kampf zwischen zwei Männern, ohne Schuhe und mit nacktem Oberkörper, gewidmet, breiten sich diese geheimen Clubs via Mundpropaganda im ganzen Land aus.

Der Film, das sei hier vorweggenommen, zerfällt in zwei Teile. Der erste beschreibt die Genealogie der Kampfvereine und den sukzessiven Ausstieg des blassen Jedermann aus der Konsumgesellschaft. Der zweite zeichnet nach, wie sich die rein männlichen Selbsthilfegruppen in paramilitärische und faschistoide Einheiten wandeln. Zudem bringt er die Frau oder besser die heterosexuelle Liebesbeziehung als mögliche Alternative zur Faschisierung des gemeinen männlichen Konsumenten ins Spiel.

Männlicher Masochismus

Folgt man der zunächst von dem Film angebotenen Logik, ist der Grund für die Entwürdigung des Mannes zum »slave to the IKEA nesting instinct«¹² seine enorme Distanz zu seinen Gefühlen. »Emotional vergletschert«, wie der österreichische Filmemacher Michael Haneke einmal unsere Gegenwart insgesamt beschrieb, sammelt er Konsumgüter, vermeidet jedes Risiko, funktioniert ohne zu murren und geht keine menschlichen Bindungen mehr ein. Die Spitze des Eisberges aber ist seine Desillusioniertheit.

12 Fincher (DVD 1999).



Abbildung 8: »Fight Club«: Jack bestellt Möbel für sein Apartment.

Schon beim ersten gemeinsamen Bier kommen Jack und Tyler umstandslos überein: »We are consumers. We are by-products of a lifestyle obsession.« Für Tyler führt die Tatsache, ein Abfallprodukt einer marktförmigen Besessenheit zu sein, dazu, dass die »Sklenen des Glamour« (Susan Faludi) die Freude an der eigenen Kraft, der Wut und der Aggression verloren haben. Selbst eine kleine Schlägerei unter Kameraden erscheint ihnen infolgedessen unvorstellbar. Mit seiner Gewaltabstinenz aber befördert sich der Mann, so Tyler, geradewegs ins Unglück. Denn so tabuisiere er die ureigensten männlichen Instinkte mitsamt der ihnen verbundenen Rituale. Er fordert Jack also auf, ihn zu schlagen. Ungerührt von dessen Fassungslosigkeit, beharrt der Seifenhändler auf seinem Wunsch: »I want you to hit me as hard as you can.« – »Why?« – »Why? I don't know why. I don't know. Never been in a fight, you?« gibt Tyler zurück. Und Jack antwortet: »No, but that's a good thing.« – »No, it is not! How much can you know about yourself if you've never been in a fight? I don't want to die without any scars«, fügt er murmelnd hinzu, »come on, hit me, before I lose my nerve.«

Jack tut schließlich wie ihm geheißen, und es beginnt eine derbe Keilerei. Am Ende sitzen die beiden Männer mit verbeulten Gesichtern, glücklich erschöpft nebeneinander und trinken gemeinsam ein letztes Bier: »We should do this again sometime.« Tyler lächelt zustimmend; die Idee für die informellen Kampfvereine ist geboren. Die Szenerie erinnert in ihrer urbanen Trostlosigkeit an die Malerei von Edward Hopper. Ein mit Leuchtreklame versehener Pub befindet sich neben einem verlassenen Parkplatz irgendwo am Rande der Stadt. Nur vereinzelt geben Lichtquellen Farbtupfer frei, die das flächige Grau-Schwarz nur umso stärker hervortreten lassen. Diese Ödnis, die bei Hopper eine Chiffre für Einsamkeit ist, scheint in *Fight Club* ein Ort zu sein, der Zweisamkeit allererst wieder erlaubt.

Nun entbehrt die von Tyler als Grundübel konstatierte Gewaltabstinnung von Männern jeder soziologischen Grundlage. Gerade in den USA sind die Zahlen von Opfern so genannter Straßengewalt bekanntlich enorm hoch. Dennoch trifft Tyler einen Punkt. Denn obgleich physische Gewalt nach wie vor gang und gäbe ist und überwiegend von Männern ausgeübt wird, hat die Verknüpfung von Gewalt und Ehre enorm an Popularität eingebüßt. Anders als in der Kino-Welt ist der prügelnnde Mann in der breiteren Öffentlichkeit tendenziell negativ konnotiert. Genau diese gegenläufigen Bewegungen im Feld der symbolischen Ordnung, die Abwertung von Gewaltanwendung im öffentlich-medialen Diskurs bei gleichzeitiger Aufwertung von ebensolcher Gewalt als Konflikt-Lösungsmodell im Bereich des fiktionalen Mainstream – man denke etwa an die Steigerung von gewalttätigen Szenen im Mainstreamkino oder in Videospielen – greift *Fight Club* im Rahmen seiner Suche nach einer realitätstauglichen Männlichkeit auf. Dabei scheint Gewalt vor allem dann als sinnvoll erachtet zu werden, wenn sie als Phantasma eingesetzt wird. In anderen Worten: Wenn sie das Bild vom starken, stolzen Mann vitalisiert und insofern den Rezipienten aus seiner Lethargie reißt und dadurch wieder zur Empathie befähigt. Gewalt erscheint in dieser Logik und unter der Voraussetzung ihrer strengen Reglementierung als probate Gegenreaktion auf einen als omnipräsent erlebten Leistungs-zwang. Aus dieser Perspektive präfiguriert sie, wie es auch Zygmunt Bauman umreißt, ein Gegenmodell zu einer auf Effizienz ausgerichteten Ökonomie. »Gewalt« erscheint dann als »der produktive Abfall der Ordnungsfabrik; etwas, das nicht in etwas Nützliches verwandelt, mit verfügbaren Werkzeugen gehandhabt werden kann – und etwas, das bei den Kosten des Produktionsprozesses nicht einkalkuliert wurde«.¹³ Vor allem aber erlaubt die Gewaltanwendung im Rahmen der Fight Clubs die Sichtbarmachung von Schmerz. Sie hinterlässt für alle sichtbare Wunden. Dieser Umstand führt dazu, so ließe sich mit dem Systemtheoretiker Dirk Baecker fortfahren, dass gerade die filmische Gewaltdarstellung ermöglicht, das ins Gesellschaftliche »eingeschlossene Ausgeschlossene«¹⁴ zu markieren. In unserem Fall meint Letzteres das tabuisierte und auch von ihm bislang nur diffus wahrgenommene Leiden des Mannes an seiner Unmännlichkeit.

13 Bauman (1997), 231.

14 Baecker (1996), 95.



Abbildung 9: »Fight Club«: *Glücklich im Schmerz.*

Auffällig ist, dass die Kampf-Clubs ihren Mitgliedern eine strenge Disziplin abverlangen.¹⁵ Damit wird ein Paradox installiert und ein Hinweis auf die Ambivalenz der Kampfvereine gegeben: Auf der einen Seite steht die Entfesselung, die Entmoralisierung und die Freiheit durch das Ausleben einer orgiastischen Aggression. Auf der anderen Seite: der strikt zu befolgende Regelkatalog. Nur wer sich dem Reglement bedingungslos unterwirft, darf Mitglied der von Tyler und Jack betriebenen »Unterwelt« werden. Die erneut verlangte Unterwerfung wird dabei mit einem verlockenden Angebot verknüpft: Die verletzte Seele erhält einen verletzten Körper. Und damit wären wir wieder beim Schmerz als unerlässlich erachteten Indikator. Der Kampf mitsamt dem hysterischen, an Erweckungskirchen erinnernden Gebrüll¹⁶ der Zuschauenden macht die Misere des Mannes fassbar. Der alltägliche Existenzkampf wird in einen nach klaren Regeln aufgebauten und damit sowohl verständlichen als auch beeinflussbaren Überlebenskampf übersetzt. Der empfindsame Körper, der Kampf, der Schrei, der Schmerz werden den täglich praktizierten und in die Unsichtbarkeit normalisierten Unterwerfungsgesten entgegengesetzt und verleihen dem diffusen Leiden eine Sprache. Das ist der Gewinn, den die physische Brutalität verspricht: Während die Schläge der Dienstleistungsgesellschaft dem kleinen Mann nachhaltige inwendige Verletzungen beibringen, sind die im Fight Club errungenen Blessu-

15 »The first rule of fight club is: you do not talk about fight club. The second rule of fight club is – you do not talk about fight club. The third rule of fight club – someone yells stop, goes limp, taps out, the fight *is over*. Fourth rule – only two guys to a fight. Fifth rule – one fight at a time, fellows. Sixth rule – no shirts, no shoes. Seventh rule – fights will go on *as long as* they have to. And the eighth and final rule – if this is your first night at fight club, you *have* to fight.« Tyler formuliert diese Regeln. Vgl. Fincher (2003).

16 Der Erzähler: »The hysterical shouting was in tongues, like at a Pentecostal Church.« Fincher (2003).

ren konkret, sichtbar und kommunizierbar. Hier blutet der Mann wirklich und nicht im übertragenen Sinn, sein Gesicht ist *de facto* zerschlagen und muss genäht werden. Seine davongetragenen Narben sind einzigartig, sie erlauben ihm die Reindividualisierung. Gleichzeitig wird eine visuelle Oberfläche produziert, die sowohl er selbst als auch seine Umwelt zu dechiffrieren wissen. Die Visualisierung, die Vergegenwärtigung seines Leidens und die Exponierung seiner Drohung, im Zweifel zuzuschlagen oder den Schlag prima wegstecken zu können, verleihen dem Mann ebenso wie seinen Mitmenschen wieder eine Orientierung. Mehr noch, sie resozialisieren ihn, da sie ihn, den vereinzelter, depressiven Mann wieder in eine Gesellschaft einbinden. Der beschädigte Mann wird durch den kollektiven Kampf gegen sein jetziges Ich wieder gesellschaftsfähig. Denn in der Parallelwelt der Clubs lernt er, wann er zu brüllen und wann er zu schlagen hat und wann es gilt, Schmerz und Niederlage hinzunehmen. Und er brüllt und er schlägt und er schreit und er genießt seine Emotionalität. Schon nach wenigen Wochen ist sein ehemals an »cookie dough« (Keksteig)¹⁷ erinnernder Po unübersehbar gefestigt. Der gestählte Körper, der für die 1990er Jahre so zentrale »Hard Body«¹⁸, wird so zum erfreulichen Seitenprodukt einer existentiell notwendigen Selbsterfahrung. Der Erzähler fasst zusammen:

We all started seeing things differently. Everywhere we went, we starting sizing things up. [...] When the fight club was over, nothing was solved. But nothing mattered. Afterwards we all felt saved.¹⁹

Das, was Lester Burnham in *American Beauty* erlebt, wenn er in seiner Garage Hanteln stemmt und Dope raucht, nämlich die lustvolle Beschäftigung mit dem eigenen Körper zum Zwecke der Optimierung seiner Oberfläche und der Wiederinstandsetzung seines Begehrens – »I wanna look good naked.« –, erfahren die frustrierten Männer in *Fight Club* beim Einprügeln auf ihr männliches Gegenüber sowie der offen zur Schau gestellten Erfahrung von Schmerz. Ob sie siegen oder verlieren, ist dabei

17 Fincher (2003).

18 Vgl. die Studie von Jeffords (1994). Diese analysiert die Konjunktur von Figuren etwa des »Dirty Harry« (Clint Eastwood), des »Terminator« (Arnold Schwarzenegger) oder »Rambo« (Sylvester Stallone) im Kontext der engen Anbindung der US-amerikanischen Politik an Strategien der Populärkultur durch Ronald Reagan und insofern als Reflex auf einen konservativen *turn* der US-amerikanischen Gesellschaft.

19 Fincher (2003).

nachrangig.²⁰ *Fight Club* spielt mit dieser Ikonographie des extrem durchtrainierten männlichen Körpers. Auf der ikonographischen Ebene bedient er die Fetischisierung des männlichen Körpers und seine Kodierung als fit für den gegenwärtigen Kampf gegen die Gesellschaft, auf der narrativen streicht er sie durch. Diese Ambivalenz ermöglicht dem Film die Freiheit der Uneindeutigkeit.

Die Lust am gehärteten männlichen Körper und an dem aggressiven Ausagieren des Leidens erlaubt der Film aber nicht allein seinen Protagonisten, sondern auch seinen ZuschauerInnen. So werden die brutalen Szenen zelebriert, sie werden in die Länge gezogen und die zermatschten Gesichter sowie die schweißüberströmten Muskelkörper häufig im *close-up* gezeigt. Die Angstlust der voyeuristischen ZuschauerIn wird voll und ganz bedient. Eine besonders brutale Szene etwa zeigt, wie Jacks Faust eines Abends das schöne Gesicht eines Kameraden, der inzwischen droht zum zweiten Liebbling von Tyler zu werden, Schlag um Schlag zerstört. Die Kamera zeigt jeden einzelnen Schlag in Zeitlupe. Und jedem Schlag korrespondiert ein Schnitt. Im Spektakel des aufplatzenden Körpers, dem Wechsel zwischen der Beschleunigung durch rasante Schnitte und der Verlangsamung durch den Einsatz von Zeitlupe wird eine Intensität des *muscular cinema* herbeigeführt. Susanne Rieser spricht hier von einem für den Action-Film spezifischen Einsatz der *jouissance*. Wie sie in ihrem erhellenden Beitrag »absolute action«. Zur Politik des Spektakels²¹ weiter ausführt, fordern die klassischen Action-Film-Szenen, in denen alles in die Luft gesprengt wird und ein »confetti screen-storm deconstruction image/content nihilism«²² stattfindet, den Zuschauer »nicht zur Identifikation und intellektuellen Verhandlung, sondern zur Immersion und zu affektiv-somatischen Reaktionen«²³ auf. In *Fight Club* aber gibt es keine Verfolgungsjagd, und es explodieren weder Autos noch zerspringen Glasscheiben; stattdessen zerbersten Männerkörper, insbesondere ihre Köpfe. Diese Szenen, die – wiederum als Zitat des Action-Kinos – den muskulösen Männerkörper (*muscular cinema*) in seiner »Permeabilität (die offenen Schußwunden, die offenen Münder, Schweiß, Tränen, Blut)«²⁴ zeigen, können als Transgressionsmoment gelesen werden. Der Körper wächst über sich hinaus, es findet eine schmerz-lustvolle Entgrenzung zwischen Innen- und Außenwelt statt. Und genau diese Entgrenzung, diese Anbindung des Konsumenten an seine Innerlich-

20 »Fight club wasn't about winning or losing. It wasn't about words.« Fincher (2003).

21 Rieser (1999), 8.

22 Murphy (1995), 51-53.

23 Rieser (1999), 5.

24 Rieser (1999), 11.

keit und darüber an eine für ihn zugängliche Außenwelt, die Möglichkeit also des Übergehens zwischen Innen und Außen bei gleichzeitiger Trennung zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit, inauguriert ein Moment der Emanzipation von der Verdinglichung. Und dieser ist der normale Mann – laut Plot – auf und vor der Leinwand ja mit Haut und Haaren zum Opfer gefallen. Dieser Brücken schlagende Exzess von Wut, Schmerz und Aggression evoziert die *jouissance* als eine körperliche Lusterfahrung, in der Kultur in Natur zusammenbricht.²⁵ Momenthaft also kommt es zu einer »erotischen Verschmelzung zwischen Repräsentation und Rezeption«. ²⁶ Exakt diese *jouissance*, so fährt Rieser überzeugend fort, bedeutet einen »Verlust des Selbst und der Subjektivität«, in dem Roland Barthes »die Möglichkeit eines Ausweichmanövers gegenüber der Ideologie« erkannt hat.²⁷ Im Filmgeschehen verliert sich punktuell die Semantik und eröffnet ein Moment der »Freiheit von Bedeutung«. Die Hingabe an das Spektakel überlagert so den Anspruch, die Logik des Geschehens verstehen zu wollen. In *Fight Club* ist diese intensive Lust an der Irrationalität die Bedingung der Möglichkeit zur männlichen Selbstfindung.

Das Duell: Die Ehrenrettung als Sucht

Der Kampf wird für die angeschlagenen Männer zu einer Art Droge. David Fincher selbst sagt:

Ich habe die Gewalt in diesem Film stets als Metapher für Drogenkonsum betrachtet. Bei der von Edward Norton gespielten Figur geht es vor allem darum, dass sie etwas braucht. Es liegt eine Sinnlichkeit in diesem Bedürfnis und auch in der Befriedigung dieses Bedürfnisses. [...] Die Gewalt ermöglicht es ihm, überhaupt etwas zu fühlen, und von diesem Gefühl wird er abhängig.²⁸

Hinzu kommt, dass durch das gewaltsame Ausagieren der erlebten Höhen und Tiefen ebenso wie durch ihre kollektive Visualisierung, im Rahmen der Fight Clubs die verlorene männliche Ehre restituiert werden kann. So gesehen verstehen die Kampfclubs Männlichkeit geradezu vorbildlich im Sinne avancierter Theorien zur Geschlechterperformanz als soziale Interaktion: Die Geschlechtsidentität muss hergestellt, muss an-

25 Vgl. Rieser (1999), 8.

26 Rieser (1999), 8.

27 Rieser (1999), 8.

28 Fincher im Interview mit Todd Doogan. In: Schnelle (2002).

geeignet werden, denn sie kann verloren gehen. Und die Männer, die sich der enormen Brutalität ihrer Kameraden aussetzen, haben etwas verloren, und sie wollen es zurückhaben. Eine intensive Körpererfahrung, ein ungeheurer Schmerz, soll ihnen dabei helfen. Immer wieder klatschen ihre Köpfe auf den Betonboden.

In der Geschichte der Performanz von Männlichkeit spielt das ausschließlich für Männer reservierte Ritual des Duells als szenischer Höhepunkt eines »sozialen Dramas«²⁹ eine herausragende Rolle. Klassischerweise ging es in diesen »Ehrenzweikämpfen«³⁰ um die Bereitschaft, sich dem möglicherweise mörderischen Zweikampf auszusetzen. Der Mut, aus dem Alltag herauszutreten und sich in diese streng ritualisierte Grenzsituation zu begeben, war ausschlaggebend für die Restitution der Ehre, nicht etwa der Gewinn oder die Niederlage.³¹ Dazu muss angemerkt werden, dass die frühen Duelle in der Regel nicht tödlich endeten und darauf auch nicht angelegt waren. Das änderte sich mit der Einführung von Schusswaffen und deren technischer Perfektionierung. Mit Zu-

29 Der Begriff geht auf Victor Turner zurück und dessen Theorem, dass angesichts von gesellschaftlichen Veränderungen Ritual und Symbole an Wichtigkeit gewinnen. Das »soziale Drama« umfasst dabei vier Stufen: den Bruch mit der sozialen Norm, die daraus entstehende Krise oder den Konflikt, das Ritual als Lösungsversuch und die Wiedereingliederung des Initianten in seinen neuen Status. Vgl. Turner (2005).

30 So lautet die historische Bezeichnung für Duelle. Vgl. Frevert (1991).

31 Wie die Historikerin Ute Frevert aufzeigt, ist das Duell einem historischen Wandel unterworfen. Die Regeln in der Aristokratie unterscheiden sich massiv von denen des Bürgertums. *Fight Club* scheint sich auf die Tradition des Adels aus dem 17. bis 18. Jahrhundert zu beziehen, in der der Akt des Kampfes das Ziel ausmacht, nicht sein Ausgang. Darauf weist auch die hierfür charakteristische Abwesenheit von Waffen hin. »Zwar musste auch der Duellant des 18. Jahrhunderts physische Bravour zur Schau stellen, um nicht in der Achtung seiner Standesgenossen zu sinken. Zugleich aber benutzte er das Duell nicht dazu, seine Ehre zu vermehren oder neue Ehre zu gewinnen, indem er über seinen Gegner triumphierte. Es ging ihm nicht um ein Mehr oder Weniger an Ehre, sondern um Ehre überhaupt. Nicht der Sieg über den anderen, sondern das Opfer des eigenen Lebens befand über die Ehrenhaftigkeit eines Duellanten. Mut und Tapferkeit nahmen eine eher passivische Färbung an; ihre Zielrichtung war nicht aggressiv und expansiv, sondern defensiv und konservativ. Sie diente nicht dazu, den Gegner zu züchtigen, sondern die eigene Person vor Missachtung zu schützen. Nicht der Ausgang des Kampfes entschied denn auch darüber, ob die Duellanten Ehrenmänner waren, der Anerkennung ihrer sozialen Umwelt würdig, sondern das Faktum des Kampfes selber, der gleichsam läuternde, kathartische Wirkungen zeitigte.« Frevert (1991), 30.

nahme der Sterberate geriet allerdings auch das Duell in die Kritik.³² *Fight Club* nun bezieht sich auf die jahrhundertealte Tradition männlicher Ehrenrettung durch das faire und eben nicht-tödliche Duell. So geht es in den Kampfclubs darum, sich dem Risiko zu stellen und vor Aggression und Verletzung nicht länger zurückzuschrecken, sondern gegebenenfalls die Konfrontation zu suchen. Das Ziel liegt in der Selbstermächtigung, nicht im Töten des Anderen. Der Schnelllebigkeit eines flexibilisierten Lebens setzen die Kämpfe ein Ritual entgegen, das nachhaltige Effekte zeitigt – die Narben bleiben ein Leben lang. Narben, so die Logik, entziehen den Mann der kapitalistischen Logik von Rationalisierung, Konsum und Austauschbarkeit. Darüber hinaus bieten die Treffen den Kombattanten die außergewöhnliche Chance, von gleichen Voraussetzungen aus zu agieren: In der Unterwelt des Fight Club sind alle gleich und gehorchen den gleichen Gesetzen. Der Fight Club repräsentiert das imaginäre und doch so handgreifliche Aussetzen der Welt der »feinen Unterschiede« (Pierre Bourdieu), der Distinktion. Während die klassischen Duelle Rituale der adeligen Gesellschaft waren und die Satisfaktionsfähigkeit ein rares Privileg, können an den Kämpfen in den Fight Clubs alle teilnehmen, solange es sich um Männer handelt. Frauen hingegen ist der Zutritt strikt verboten. Das Insistieren auf eine unüberschreitbare Grenze zwischen Männern und Frauen erleichtert die Bildung eines männlichen Kollektivs.

Da die Fight Clubs Frauen prinzipiell ausschließen, stellen sie das direkte Gegenmodell zu den Selbsthilfegruppen dar. Während in Letzteren ein als weiblich konnotiertes Modell zur Kollektivierung von Schmerz und Verzweiflung zur Anwendung kommt, nämlich die verbale Kommunikation, das Zuhören und das »Einander-in-den-Arm-Nehmen«, reinstallieren die Fight Clubs Kommunikationsmodi, die klar als maskulin ausgewiesen sind: Kampf, Wettkampf, das Aussetzen des Gesprächs. Statt die eigene Leidensgeschichte auszubreiten, wird im gemeinsamen Gebrüll mit den Leidensgenossen das kämpfende Paar angefeuert und die Angstlust des Voyeurismus geteilt.

Dass Geheimbunde, die auf der Nivellierung von Differenz aufbauen, Anschlüsse bieten an nazistisches Gedankengut, ist ein offenes Geheimnis.³³ Auch *Fight Club* erzählt in seiner zweiten Hälfte, wie die Sehnsucht nach einer überschaubaren Welt, die sich problemlos in Gut und Böse einteilen lässt, also klare Fronten bietet, in Terror umschlägt; zumindest sofern die verunsicherten Männer emotional noch nicht gefestigt sind. Der aggressive Männerbund, der etwa sechzig Minuten lang als Befreiungsmöglichkeit vorgestellt wurde, verwandelt sich sukzessive in

32 Vgl. wiederum Frevert (1991).

33 Vgl. Frevert (1991), 256f.

eine paramilitärische Einheit. Die Männer, die Erlösung im Schmerz und der körperlichen Interaktion mit »richtigen« Männern und in Abgrenzung von schwulen und kranken Geschlechtsgegnossen suchten, werden zu entseelten Kampfmaschinen; sie mutieren zu »space monkeys«³⁴ (Weltraumaffen). Ihr Fehler war, so suggeriert der Film, dass sie anders als die Schmerzensmänner christlicher Provenienz die Welt nicht durch Liebe, sondern durch Chaos und Terror erlösen wollten. So erlagen sie dem Mythos, dass ein Krieg sowie die damit verbundene Suspendierung der alltäglichen Ordnung ihre gravierenden Identitätsprobleme lösen und vor allem ihre Einsamkeit beenden könnten. Jedoch, wiederum mit Zymunt Baumann gesprochen, die »Rekollektivierung der Gewalt im Dienste neotribalistischer Selbstbehauptung« stellt eben nicht das Gegenmodell zu einer durch eine neoliberale Gesellschaftsordnung vorangetriebenen Vereinzelung dar, sondern sie ist im Gegenteil das »Resultat der postmodernen Privatisierung von Identitätsproblemen«.³⁵ Folglich können die Kampfclubs letztlich keinen Ausweg aus der Vereinzelung bieten, sondern erweisen sich vielmehr als Teil des Problems.



Abbildung 10: »Fight Club«: Noch glückliche Männergemeinschaft.

Diese allmähliche Transformation von den Guten zu den Bösen, von den Opfern zu den Tätern, wird auf der ästhetischen Ebene durch eine sich zunehmend verdunkelnde und kälter werdende Farbgebung der Szenen unterstrichen. So waren die ausgedehnten Kampfszenen in Goldtönen gehalten, die ins Bräunliche changierten, und die von schwitzenden, muskulösen Männern bevölkerten schmucklosen Kellerräume strahlten Wärme und Geborgenheit aus. Das viele Blut schimmerte dunkelrot bis

34 Tyler kommentiert seine mittlerweile allesamt geschorenen Jungs zynisch: »Like a monkey, ready to be shot into space. Space monkey! Ready to sacrifice himself for the greater good.« Und er verfügt: »From now on, all those with shaved heads: »Space Monkeys.«« Fincher (2003).

35 Bauman (1997), 257.

bräunlich. Der in diesem Sinne buchstäblich zu nehmende Underground bildete mit seiner heimeligen Atmosphäre den positiven Gegenpart zur neonlichtdurchleuchteten Welt des Tagesgeschäfts, der Büros, Restaurants und Flughäfen. Dann aber verdüstert sich die eben nur vermeintlich heile Männerwelt. Die Farbe Schwarz gewinnt die Oberhand. Im Verlauf der Faschisierung der Mitglieder der Fight Clubs erfasst die zunächst als befreiend empfundene Nacktheit der Männer, ihre bloßen Oberkörper und Füße, deren Köpfe. Am Ende tragen die Männer Glatzen, und ihre durchtrainierten Körper stecken in schwarzen Kampfanzügen. Nun wirkt alles grau und unterkühlt und mindestens so uniformiert wie die verhasste Geschäftswelt. Das unausgesetzt wiederholte Verbot, Fragen zu stellen, setzt die Fight Clubs ein weiteres Mal einer humanen Gemeinschaft entgegen und signalisiert die rückhaltlose Pervertierung ihrer anfänglichen Zielsetzung, gemeinsam ein männlich-menschliches Miteinander einzuüben. Erwies sich also die Akzeptanz von Schmerz zunächst als Voraussetzung für die Erlangung von Zivilcourage, hatte die Akzeptanz von einem gemeinhin weiblich konnotierten Masochismus – »Schlag mich!« – zur Ermannung geführt, so beschleunigt der autoritäre Führungsstil und der kategorische Ausschluss von Frauen schließlich die Entwicklung hin zum faschistoiden Männerbund. Am Ende erweist sich: Die Kampfvereine eröffnen keine Gegenwelt zum gleichgeschalteten Angestelltenuniversum, sondern figurieren nurmehr seine Kehrseite.

Das Motiv des Doppelgängers oder: Wenn Männer ihre Helden zu sehr lieben

Tyler Durden, der »Supermann ohne Gerechtigkeitsfimmel und blauen Strampelanzug«³⁶, wie die Filmkritikerin Heike Kühn ihn charakterisiert, entwickelt sich zum »Guru der antikapitalistischen Sektierer«. Er macht sich so »zunutze, was die Werbeindustrie beherrscht: das Image des Alpha-Männchens, das Heilsversprechen der Angepasstheit und Uniformität«. ³⁷ Einfacher formuliert: Der Retter entpuppt sich als Teufel. Eine Lesart übrigens, mit welcher der Film durchgängig spielt.

So gibt die Besetzung der Erlöserfigur mit dem Superstar Brad Pitt einen Hinweis auf das von Fincher in Szene gesetzte doppelte Spiel, dem Film im Film. In der realen Medienwelt verkörpert just Brad Pitt ein Ideal von Männlichkeit, das die durchschnittlichen Männer zu Verlierern

36 Kühn (2005), 172.

37 Kühn (2005), 176.

stempelt. Insofern muss eine von ihm angeführte Revolution gegen die aktuell marktförmige Männlichkeit letztlich scheitern. Auch die Rollenbesetzung ist damit ganz bewusst der Ambivalenz verpflichtet – denn trotz der schlussendlichen Absage an den coolen Retter, der die Männer wieder zu Männern erziehen möchte, lädt die Figur des Brad Pitt den Film fraglos mit einer großen Erotik auf. Das von ihm verkörperte Schönheitsideal wird sowohl gefeiert als auch im kritischen Sinne ausgestellt. Die durch diese Erzähltechnik bereits formulierte Kapitalismuskritik verbindet sich auf diese Weise mit einer Kritik an den Medien. Die Zuschauererwartung, die daran gewöhnt ist, Coolness, Unverschämtheit, Schönheit mit Sexiness und diese wiederum mit Gutsein gleichzusetzen, wird bedient und sie wird nach allen Regeln der Kunst vorgeführt. Als Kellner eines Edelrestaurants etwa uriniert Tyler in die Fischbouillon, als Filmvorführer montiert er »prächtige« männliche Geschlechtsteile in Spielfilme, die, nur Bruchteile von Sekunden sichtbar, das unvorbereitete Publikum irritieren; kleine Mädchen halten sich die Augen zu. Seinen Lebensunterhalt bestreitet er hauptsächlich mit dem Verkauf von Seife, die er aus abgesaugtem Frauen-Fett herstellt. Letzteres entwendet er den Müllcontainern von Schönheitskliniken, versetzt es mit Nitroglyzerin und verwandelt das Signum der Wohlstandsgesellschaft in das Instrument ihrer Zerstörung: in Sprengstoff. Zuguterletzt ist er auch ein unermüdlicher Liebhaber, der emotionale Bindungen zu Frauen vermeidet. Stattdessen behandelt er seine Gespielinnen mit Verachtung, was deren Anhänglichkeit nur verstärkt. Tyler Durden ein unerschrockener Dienstleistungs-Guerillero. Die Qualität des Films besteht darin, dass er sich nicht festlegen lässt: Der Kritik an Ikonen hegemonialer Männlichkeit korrespondiert stets die Feier derselben und umgekehrt.

An dieser Stelle muss verraten werden, was der Film so lange wie möglich als sein Geheimnis bewahrt: Jack ist schizophran. Tyler Durden ist seine Kopfgeburt. Der Supermann ist seinem kranken Hirn entsprungen, just nachdem Marla ins Jacks Leben trat und ihn die Schlaflosigkeit erneut heimsuchte. Der Terror, der von Tyler ausgeht, geht damit auf ihn zurück, den blassen, effiminierten Mitläufer. Tyler und Jack sind wie »Mr. Hyde und Mr. Jackass«, wie Marla einmal grimmig anmerkt. Das Problem ist demnach nichts weniger als Jacks Kopf. Das erklärt auch die anfängliche Kamerafahrt durch sein Gehirn. Tyler verkörpert damit die sich verselbstständigende, übermächtig werdende Ermächtigungs- und damit Entlastungsphantasie des desorientierten Mittelschichtsmannes. Er repräsentiert die Kehrseite des vom Krisennarrativ neu definierten *White Trash* und mitnichten seine Erlösung. Mehr noch, er ist nicht nur keine Lösung, er ist das Problem: Das Medienidol transportiert die Normen der Mediengesellschaft im Superlativ in die Privatsphäre des Durchschnitts-

mannes. Anders gesagt: Erst die permanente und internalisierte Interaktion mit dem mediengestanzten Vor-Bild, dem nicht zuletzt der Akt des Konsumierens als vorrangiges In-der-Welt-Sein korrespondiert, macht den normalen Mann genau zu dem Trottel, als der er den Frauen erscheint und als der er sich selbst erlebt.

In einer Szene formuliert sich dieses fatale Verhältnis zwischen dem kleinen Mann und seinem marktgesteuerten Idol in paradigmatischer Weise. Tyler ist gerade dabei, einen Computerladen in die Luft zu jagen. Plötzlich wendet er sich direkt an den Zuschauer – und richtet erbitterte Worte gegen ihn, und am Ende der Tirade auch gegen sich selbst.

You are not your job ... you are not how much money you have in the bank ... not the car you drive ... not the contents of your wallet. You are *not* your fuckin' khakis. We are the all-singing, all-dancing crap of the world.³⁸

Als die Kamera ihn so weit heranzoomt hat, dass sein Gesicht im radikalen *close-up* nahezu die gesamte Leinwand füllt, wendet Tyler sich angewidert ab. Noch im Aufrütteln demütigt er so die von ihm unmittelbar adressierten Männer und sonnt sich in der eigenen Übermacht: Die Imago hat laufen gelernt und verspottet seine Erzeuger. Das Problem des kriselnden Mannes, so wie es von *Fight Club* umrissen wird, lautet: Der männliche Konsument findet sich umstellt von Ansprüchen und Vorbildern vor, deren Übermächtigkeit er nichts entgegenzusetzen hat. Er lässt sich von seinen eigenen Helden zum Objekt »entmenslichen«³⁹, während er gleichzeitig vom perfekten Mann aus der Werbung auf makabre Weise beseelt wird.⁴⁰ Der Konsument mutiert auf diese Weise zu einem »gefühllesammelnde[n] Verbraucher«⁴¹, der immun bleibt gegen den Sättigungseffekt.⁴²

Das fatale Abhängigkeitsverhältnis des Durchschnittsmannes zum medieninduzierten Männeridol inszeniert Fincher unter Rekurs auf die Figur des Doppelgängers. Wie prominent etwa von E. T. A. Hoffmann in Szene gesetzt oder von Sigmund Freud analysiert, bezeichnet der Doppelgänger das verdrängte, abgespaltene Andere einer Persönlichkeit und ist somit Signum des modernen Subjekts. Gleichzeitig steht der Doppel-

38 Fincher (2003).

39 Entmenslichung wird hier unter Rekurs auf Butlers 2003 gehaltene Adorno-Vorlesungen verstanden als »Unterjochung von Menschen dadurch, dass man ihnen ihren Willen nimmt«. Butler (2003), 109.

40 Vgl. zu dem Zusammenhang von Entmenslichung und Beseelung unter kapitalistischen Bedingungen Butler (2003), 106.

41 Bauman (1997), 254.

42 Vgl. Bauman (1997), 249.

gänger auch für die Kolonisierung des Anderen, also der Kolonisierung der Differenz im eigenen Bild, im Selbstbild. Der Mythos vom Doppelgänger lässt »gleichermaßen Differenz in einer Wucherung von Identität und Identität in einer Wucherung von Differenz verschwinden«. Doch, wie Christof Forderer in *Ich-Eklipsen* weiter ausführt, »ist er nicht nur deswegen zu einem so rekurrenten Mythos geworden, weil er regressiven Wünschen nach Entwirrung der unüberschaubaren Welt zum wiederkehrenden Selben korrespondiert«. ⁴³ Auch die Vorliebe für die Reduktion von Differenz auf duale Strukturen verleiht diesem Motiv seine Langlebigkeit. Der Doppelgänger präfiguriert die Einhegung der Differenz im dualen Bild vom Ich und dem Anderen, als Schatten- oder Spiegelbild. Als auf die Zahl Zwei limitierte Differenz figuriert er damit auch die dem Kapitalismus eigene Zurückdrängung eines nicht systemkompatiblen und womöglich auf den binären Kode nicht reduzierbaren Anderen.

Die Aktualität der altgedienten Figur des Doppelgängers ergibt sich daraus, dass sie sehr unterschiedliche Diskursstränge miteinander zu verbinden ermöglicht. Da ist zum einen das in der Moderne zum Thema werdende Spannungsverhältnis zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein, zwischen Ratio und Trieb. Hinzu kommt eine an gegenwärtigen Phänomenen ausgerichtete Kritik am Konsumkapitalismus. Diese attestiert der Gesellschaft eine sich totalisierende Warenförmigkeit, die sich nicht zuletzt in der Gleichschaltung des Durchschnittsmannes zur Kopie der Kopie der Kopie äußert, wie Jack zu Beginn von *Fight Club* charakterisiert wird. Der dritte Diskursstrang stellt die Frage nach der Unterscheidungsmöglichkeit zwischen Realität und Traum: Was ist wirklich? Ein insbesondere in der so genannten Postmoderne vielfach bearbeitetes Thema.

Die Mehrheit der ZuschauerInnen dürfte nach etwa zwei Dritteln des Films begriffen haben, dass Tyler Durden das Alter Ego von Jack ist. Nun stellt sich die Frage, ob es Jack gelingen wird, den Feind in seinem Kopf zu besiegen. Wie aber soll der kleine weiße Mann das Freidrehen in der Endlosschleife der Immanenz beenden, das mit seiner Reduktion auf ein Konsumentendasein einhergeht? Wie kann er, der sich mangels Zugang zu einer kontrollierbaren Position des Außen in »sich« verloren und sich in sein eigenes Anderes gespalten hat, das ihm weder fremd ist noch eigen, wieder eine Subjektposition behaupten? Eine Subjektposition, die erlaubt, zwischen Innen- und Außenwelt zu oszillieren? Wie entrinnt er dem Teufelskreis, in welchem Realität, Fiktion und Traum ineinander verschwimmen und der den verwirrten Mann im Traum die Realität und in der Realität den Traum vergessen lässt? All diese existentiellen Fragen lässt der Film in der Gretchenfrage zusammenlaufen: Wird

43 Forderer (1999), 11.

er wieder zum Mann-Mann werden können und sich auf diese Weise die Liebe einer Frau verdienen? David Finchers eigener Kommentar verheißt wenig Hoffnung: »Es ist enorm schwer, überhaupt über Figuren zu sprechen, die keine Chance haben, erlöst zu werden«, so charakterisierte er in einem Interview die Protagonisten.

**»Die Waffe, die Bombe, die Revolution
haben etwas zu tun mit einem Mädchen
namens Marla Singer«**



Abbildung 11: »Fight Club«: Marla – die große Widersacherin von Jack.

Die Feststellung, dass Jacks Identitätsprobleme und seine Aggression gegen die amerikanische Zivilgesellschaft ursächlich mit Marla, also einer Frau, zusammenhängen sollen, steht am Anfang und Ende des Films und weist mithin der Frau eine Schlüsselrolle im Rahmen der maskulinen Gewalteskalierung zu. Gleichwohl existiert in dem gesamten Film nur eine bemerkenswerte Frauenfigur. Ansonsten interagieren Männer ausschließlich mit Männern. Begründet wird der Überdruß am weiblichen Geschlecht mit einer schmerzlichen Kindheitserfahrung: Es fehlten positive Vaterfiguren. »We're a generation of men raised by women. I'm wondering if another woman is *really* the answer we need.«⁴⁴ Die Familien mit alleinerziehenden Müttern und/oder den in die Arbeitswelt entschwundenen Vätern⁴⁵ werden damit für die gegenwärtige

44 Fincher (2003).

45 In einem intimen Gespräch im Bad erzählen sich Jack und Tyler ihre Kindheit. Dabei stellen sie fest, dass ihre Väter jeweils durch Abwesenheit, Ignoranz und Orientierungslosigkeit geblüht hatten. Jack: »I don't know my dad. I mean, I know him, but he left when I was like six years old. Married this woman, had more kids. He did this like every six years. Goes to a

Unreife der Männer verantwortlich gemacht. Und die Unreife wiederum ist der Nährboden dafür, zum Warenfetischisten zu mutieren. »The things you own end up owning you«, erklärt Tyler seinem naiven Freund Jack programmatisch – eine Überzeugung, die auch der krisengeschüttelte Lester Burnham aus *American Beauty* seiner Frau hatte nahe bringen wollen.⁴⁶ Auch *Fight Club* also attestiert eine Übermacht des Weiblichen und des Konsums (der weiblich konnotiert wird), die den *White Collar* jeweils mit Haut und Haaren erfasse, in die Fühllosigkeit und daher in die Depression jage. Die Figur des Tyler leitet daraus eine handfeste Misogynie ab. Der Film selbst aber unterläuft jene allzu simple Frauenfeindlichkeit. Denn – gleichfalls in Differenz zu *American Beauty*, wo in erster Linie der allgemeine Konformismus und die Karrierefrau für das Einfallen des Neoliberalismus ins Privatleben verantwortlich gemacht werden – geht es bei Fincher darum auszuloten, inwieweit ein positives In-der-Welt-Sein-als-Mann der Abgrenzung von Frauen bedarf und ab wann die Distanz zum weiblichen Geschlecht zum lebensgefährlichen Handicap für ihn wird.

Jack begegnet der verwirrenden Kindfrau zum ersten Mal bei einem abendlichen Treffen der Selbsthilfegruppe für Hodenkrebskranke. An diesem nimmt sie als Betroffene teil. Die kranken Männer nehmen ihren territorialen Übergriff ungerührt hin. Jack hingegen fokussiert sie sofort; die Kamera zoomt auf die rauchende Frau und friert ein Bild des ultimativen Vamps ein: Hut, Sonnenbrille, den Kopf in den Nacken gelegt, mit ausgesucht bleichem Teint und einem Mund in den dunklen Farben eines italienischen Ledersofas; der Zigarettenrauch steigt in Kringeln in die Luft. Auf den zweiten Blick entpuppt sich die verführerische Dame als renitenter ›Thirtysomething‹, knabenhaft dünn und fragil, mit großen dunklen Augen, Stupsnase und Schmollmund und beim dritten Hinsehen

new city and starts a new family.« Tyler: »He (his dad, I.K.) was setting franchises. My dad never went to college, so it was *really* important that I'd go.« Jack: »Sounds familiar.« Tyler: »So I graduate, I called him long-distance and asked: ›Dad, now what?‹, he says ›Get a job!‹« Jack: »Same here.« Tyler: »When I turned twenty-five, my yearly call again ›Dad, now what?‹, he says ›I don't know, get married!‹« Fincher (2003).

- 46 Jacks Wohnung wurde in die Luft gesprengt; alles ist zerstört und er obdachlos. In der Kneipe erklärt er Tyler, dass er kurz davor gewesen wäre, endlich fast alles beisammen zu haben, endlich vollständig zu sein. Tyler setzt dieser Idee von Selbstoptimierung via Besitzanhäufung entgegen: »It's all going down, man! So fuck off, with your sofa units and your green stripe patterns. I say never be complete. I say stop being perfect. I say let's evolve and let the chips fall where they may. But that's me, I could be wrong, maybe it's a terrible tragedy.«

als mit allen Wassern gewaschener Freak mit verfilzten schwarzen Haaren, der Kleider aus dem Waschsalon klaut, um sie skrupellos im nächsten Secondhandladen zu versetzen. Marla Singer verkörpert mindestens drei Männerphantasien: Kindfrau, Schlampe, Vamp. Und camp ist sie auch noch. Außerdem gibt sie den hartgesottenen Outcast, der offenbar keine Angst vorm Sterben hat und darauf verzichtet, Sicherheiten in sein Leben einzubauen. Marla überquert die befahrensten Straßen, ohne nach rechts und links zu blicken. Das von ihr angerichtete Chaos ist ihr kein Augenmerk wert. Ungerührt verfolgt sie weiter ihren Weg, und Jack hat nicht nur in dieser Situation Mühe, mit ihr Schritt zu halten. Ihr Essen entwendet sie einem Service, der alten und kranken Menschen das Essen bringt. Die stürben ohnehin bald, entgegnet sie ungerührt auf Jacks Einwände. Im Gegensatz zu Jack unternimmt Marla also keinen Versuch, sich gegen die Risiken eines prekären Lebens mithilfe von Konsumgütern zu wappnen. Besitz bedeutet ihr nichts. Obwohl sie weder einen gesünderen noch einen glücklicheren Eindruck macht, wirkt sie im Vergleich zu Jack deutlich souveräner. Sie verkörpert eine krude Mischung aus Lässigkeit und Zynismus, gleichzeitig wirkt auch sie versehrt.⁴⁷ In ihrer coolen Unberechenbarkeit übt sie auf den seinerseits aus der Bahn geworfenen, aber eben auf Normalität und Unauffälligkeit eingeschworenen Jack eine enorme, ihm unheimliche Anziehungskraft aus. Und sie stößt ihn zutiefst ab. Marla wird zu seiner Mitwisserin und sie wird zu seiner schärfsten Konkurrentin. Doch während Jack in den Fight Clubs durchaus reüssiert, wird er diesen Zweikampf verlieren.

Die ZuschauerIn ahnt natürlich längst, dass sich hier eine amouröse Paarkonstellation anbahnt. Doch zunächst geht Marla eine Liaison mit Tyler Durden ein. Beziehungsweise mit Jack/Tyler. Aber zu diesem Zeitpunkt kann sich die ZuschauerIn nicht sicher darüber sein, dass Jack

47 Seine Anwürfe, dass sie ihm mit ihrem Auftauchen seine Quelle der Entspannung vergifte (»I'm not kidding! I can't cry if there's another faker person and I need this. So you got to find somewhere else to go.«), pariert sie kalt, aber nicht ohne Witz: »Candy-stripe a cancer ward. It's not my problem.« Die rhetorische und auch lebensweltliche Pattsituation erzwingt die Suche nach einem Kompromiss. Die beiden »Faker« kommen schließlich überein, sich die Selbsthilfe-Gruppen-Tage aufzuteilen. So könne eine weitere Begegnung vermieden werden. Marla: »We'll split up the week, okay? You can have lymphoma and tuberculosis – You take tuberculosis, my smoking doesn't go over at all.« Jack : »Ok, good, fine. Testicular cancer should be no contest, I think.« Marla: »Well, technically I have more of a right to be there than you. You still have your balls.«

und der »Sexiest Man Alive«⁴⁸ sich am Ende des Films als *alter ego* entpuppen werden. Bemerkenswerterweise hält Marla Tyler Durden alias Jack für einen wunderbaren Liebhaber und sie findet ihn sogar interessant. Sein schwächlicher Körper scheint sie nicht zu stören. Auch wenn der Film sie nur in orgiastischen Sexszenen mit Brad Pitt zeigt. Das heißt, anders als beispielsweise in *American Beauty* besteht das Problem des »Krisenmannes« hier nicht in der mangelnden Akzeptanz und Liebe seitens der Frau. Vielmehr ist seine Unfähigkeit, sich vorzustellen, dass sie ihm trotz seiner Defizite zugeneigt sein könnte, mithin seine Weigerung, ihre Liebe anzunehmen, das Desaster.

There are things about you that I like. You're smart, you're funny, you're ... spectacular in bed ... But you're intolerable! You have very serious emotional problems. Deep-seated problems for which you should seek professional help.⁴⁹

Wie noch zu sehen sein wird, ist die letztendliche Botschaft des Films romantischer Natur.

Überfällig: Der Befreiungsschlag gegen sich selbst

Bei der Inszenierung von Gewalt-Szenen erreicht *Fight Club* eine für Hollywood ungewöhnliche Radikalität. So richtet sich die Brutalität keineswegs nur gegen andere Männer, sondern in erster Linie gegen den beschädigten Mann selbst. Für Slavoj Žižek beinhaltet diese Inszenierung der Autoaggression sogar revolutionäres Potential.

In der Mitte des Films gibt es eine fast unerträglich schmerzhaft Szene, die David Lynchs abgründigsten Momenten ebenbürtig ist und die als Schlüssel-szene für die überraschende Wendung am Ende funktioniert: Um seinen Chef dazu zu bringen, ihn zu entlohnen, obwohl er nicht arbeitet, wirft sich der Erzähler im Büro des Chefs auf den Boden und schlägt sich selbst blutig, bis der Sicherheitsdienst erscheint.⁵⁰

48 Das *People Magazine* hat im Jahr 2000 den damals sechsunddreißigjährigen Brad Pitt zum zweiten Mal als »Sexiest Man Alive« ausgerufen. Zum ersten Mal erhielt er die Auszeichnung 1995. Er war damit der bis dato einzige Mann aus dem Showbusiness, der gleich zweimal für unvergleichlich sexy gehalten wurde.

49 Fincher (2003).

50 Žižek (2002), 106.

Jack entwindet sich in dieser Szene durch eine für alle sichtbar gemachte Selbstzerstörung dem Zugriff seines Vorgesetzten. Eine gnadenlos gegen die eigene Person gerichtete Gewalt ermöglicht ihm, sich gegen die strukturell gegen ihn ausgeübte Gewalt des Chefs zur Wehr zu setzen. Denn womit sollte man jemanden unter Druck setzen können, wenn dieser sich selbst krachend gegen ein gläsernes Wandregal wirft und schwer verletzt? Wie sollte sein Chef den Kollegen plausibel machen, dass ein normaler Mann sich so zu Schaden richtete? Wie also den Verdacht ausräumen, er selbst habe seinen Angestellten krankenhaushausreif geschlagen? Zum ersten Mal fällt der Zwang nicht mehr allein auf den Ohnmächtigen zurück, sondern bringt auch die Verantwortlichen in Bedrängnis. Entsprechend gelingt es Jack, sich durchzusetzen. Stark blutend, aber aufrechten Hauptes verlässt er siegreich das Büro. Vor sich her schiebt er wieder mal einen Einkaufswagen, diesmal ist er angefüllt mit Computertechnologie.

Diese Szene der gezielt eingesetzten Autoaggressivität als Selbstverteidigungsstrategie findet ihre Wiederholung, als sein Doppelgänger Tyler mit derselben Strategie einen Barbesitzer namens Lou in die Knie zwingt. Lou hatte ihn und seine Männer aus seiner Bar vertreiben wollen. Tyler aber weicht nicht von der Stelle und fordert Lou stattdessen auf, ihn zu schlagen. Während dieser noch zögert, beginnt Tyler, sich selbst die fürchterlichsten Schläge zu versetzen. Lou ist entsetzt, lässt sich schließlich aber zur Gewalt überreden und findet zunehmend Gefallen an der Züchtigung. Tyler selbst leistet keine Gegenwehr, sondern stachelt im Gegenteil seinen Peiniger zu immer größerer Brutalität gegen ihn an. Dabei bezeugt er seinen Kumpanen, dass sie ihn gewähren lassen sollen. Seine Selbstverteidigung – Tylers Beinknochen sind bereits gebrochen – schließlich besteht darin, den mittlerweile siegesgewissen Lou in dumpfem Gebrüll mit dem eigenen Blut zu besudeln. In ihrer ausgehenden Lust an der Selbstbestrafung und an der Demut, mit der die größte Gewalt entgegengenommen und hingenommen wird, zählt die Szene zu den beunruhigendsten des Films.

Lou flushes red with exasperation, kicks more. Tyler continues laughing hysterically. Lou punches him repeatedly in the face.

Tyler: »That's it, Lou, get it out.«

Lou: »Shut the fuck up!«

Tyler: »Oh, yeah! Ha, ha, ha, ha! Ho, ho, ho!«

Lou: »Do you think this is fucking funny?«

Finally sweating, bewildered Lou stops. He looks to the Thug who is just bewildered.

Lou: »Fuckin' guys are loony, I'm telling ya. Unbelievable.«

Suddenly Tyler SPRINGS UP, grabs onto Lou ... Tyler's blood spatters on Lou. Lou tries to shake Tyler off, but he can't. The Thug grabs Tyler and pulls. Tyler spits and shouts through clenched teeth.

Tyler: »You don't know where I've been, Lou!«

Lou: »Oh, my God!«

Tyler: »You *don't* know where I've been! Ha, ha, ha!«

Tyler rubs his bloody face into Lou's face. The Thug lifts Tyler. Tyler clings to Lou's necktie, dragging Lou as he is dragged ...

Tyler: »Please let us keep this place, Lou. Please!«

Blood dribbles out of Tyler's mouth, spattering Lou.

Lou: »Fucking, you can use the basement, Christ!«

Tyler: »I want your word, Lou! I want your word!«

Lou: »On my mother's honor.«

Tyler lets go of Lou's belt. Lou scrambles away. The Thug drops Tyler, trying to keep clear of the blood. Lou gets to his feet. He and the Thug back away ... slamming the door behind.

Die Züchtigung des Besitzlosen durch den Besitzenden führt das sie verbindende Gewaltverhältnis in aller Rohheit vor. Und wieder ermöglicht erst die selbstzerstörerische, gleichwohl nüchterne Exponierung der bestehenden Verhältnisse ihre Verkehrung. In der Akzeptanz, ja in der erst frechen und lustvollen, dann demütigen Entgegennahme der Schläge, gelingt es Tyler, die Gewalt auf ihren Urheber zurückzuwenden. Den eigenen Masochismus, die libidinöse Bindung an den Peiniger brüllend exponierend, gewinnt Tyler schließlich die Kontrolle über den rückhaltlos schockierten Barbesitzer. Das Frappierende bei einer masochistischen, im Gegensatz etwa zu einer sadistischen Konstellation, ist, dass das »Opfer sich den Henker«, wie Gilles Deleuze schreibt,

sucht und [...] ihn zu diesem Zweck erst bilden und überzeugen muß, um einen Bund für das allersonderbarste Unterfangen mit ihm eingehen zu können. [...] Deshalb schließt der Masochist Verträge.⁵¹

Tyler nun konstruiert seinen Henker, indem er dessen strukturell ausgeübte Gewalt wörtlich nimmt und letztlich mit seiner Tapferkeit dessen Respekt gewinnt. Der Kellerbesitzer willigt schließlich sogar ein, seinem Verein beizutreten. Auch Tyler schließt demnach einen Vertrag mit seinem Peiniger und zwingt ihn auf diese Weise, in einen Dialog auf Augenhöhe mit ihm einzutreten. Einmal mehr bricht die von den Entscheidungsträgern aufgebaute Drohkulisse angesichts eines gegenüber Schmerzen furchtlosen Mannes ersatzlos in sich zusammen. »Obwohl diese Strategie riskant und ambivalent ist (sie kann leicht zur protofa-

51 Deleuze (1968), 176.

schistischen Macho-Logik eines gewalttätigen Männerbundes regredieren)«, meint daher Slavoj Žižek, »muß das Risiko in Kauf genommen werden. Es gibt keinen anderen Weg aus dem Gefängnis der kapitalistischen Subjektivität.«⁵²

Unabhängig davon, dass ich es für wenig einsichtig erachte, einen Hollywoodfilm auf revolutionäres Potential im Sinne der Russischen Revolution abzuklopfen, so wie Žižek es in seinem Essay versucht, bleibt das Moment der Selbstverletzung tatsächlich eines, das sich in gegenwärtige Bild- und Thesenkonventionen des massenfähigen Unterhaltungskinos am wenigsten einsortieren lässt. In radikalem Sinn werden hier avantgardistische Stilmittel⁵³ angeeignet, die sich per definitionem dem reinen Unterhaltungskino entziehen, indem sie die Erwartung der ZuschauerInnen durchkreuzen. Sie brechen den »Affektkontrakt«⁵⁴. So

52 Žižek (2002), 109.

53 Rieser stellt in ihrer Auseinandersetzung mit dem Action-Kino die Frage: »Warum aber [...] sucht ausgerechnet der erzähltechnisch zumeist so triviale Actionfilm die – wie immer kurze – Nähe zur visuellen Avantgarde? Warum diese kurzfristigen, aber gewissermaßen höchstverzinsten Anleihen aus der Ästhetik der Opposition? Wahrscheinlich ist die Antwort ganz banal: einfach deshalb, weil er es selbst nicht leisten kann. Es? Actionfilm ist zum Synonym für das immer verschwenderischere Inszenieren von Sensationen geworden. Inszenierungen, in denen komplexe psychologische und politische Erfahrungen nicht nur reduziert und komprimiert, sondern vielfach schlicht eliminiert werden. [...] Die kompromisslosen Verkürzungen des Actionkinos produzieren zwangsläufig Lücken – und damit jenen *horror vacui*, den das Actionkino eben über kurzfristige Fremdanleihen abdecken muß.« Rieser (1999), 20. Auch wenn *Fight Club* keinesfalls ein Actionfilm im klassischen Hollywoodsinn ist, sondern konsequent auf eine komplexere Narration, ausgefeilte Dialoge sowie qualitativ hochkarätige Schauspielerleistungen und kaum auf Stunts setzt, so spielt er doch bewusst mit dem Genre und der Überschreitung seiner Grenzen. Das gilt auch für das dem »Handlungskino« konstitutive Muster von heroischer Männlichkeit.

54 »Rezeptionstheoretisch formuliert: Der (über Vermarktungs- und Identifikationsstrategien einschlägig evozierte) Erwartungshorizont des Publikums ist die schlechthin konstitutive Komponente des Genre-Kinos, und im Gegensatz zur Rezeptionsdynamik bei Werken der Filmkunst muß dieser Erwartungshorizont als vergleichsweise restriktiv und inflexibel angesehen werden. Entsprechend werden Erwartungsenttäuschungen im Genre-Kino – also auch die von der Filmtheorie und -kritik so favorisierten Regelverstöße in ästhetisch ambitionierteren Genre-Beiträgen – vom Großteil des Publikums als Irritation und Verletzung des »Affektkontraktes« erfahren und häufig genug abgelehnt.« Kirchmann (1999), 46.

streitet *Fight Club* mit Vehemenz dafür, dass die Selbstverletzung ebenso wie der Aufruf zur körperlichen Gewalt gegen andere mindestens zweierlei ermögliche: die Vergegenwärtigung der strukturellen Gewalt und die Austreibung eines Körpers, der sich dem System bereits ganz unterworfen hat. Erst in der Exponierung der gegebenen Machtverhältnisse an der Körperoberfläche, erst ihre Verobjektivierung am eigenen Körper, machen die von den Vorgesetzten und Besitzenden stellvertretend zugefügten, inwendigen Verletzungen des Systems kommunizierbar und damit verhandelbar. Diese Botschaft wird immer wieder wiederholt: Der Konsument ist ein unmenschliches Wesen, es muss aus dem Manne herausgeprügelt werden. In diesen Dienst stellt Tyler Durden jeden, der ihm hierfür als nützlich erscheint: sich selbst, die Kameraden, die Vorgesetzten. Für Slavoj Žižek, um ihn ein letztes Mal zu zitieren, erfüllt die Autoaggression gar die Funktion des Zwischenschritts zwischen Kapitalismus und seiner Abschaffung:

Man kann nicht direkt von der kapitalistischen zur revolutionären Subjektivität übergehen. Die Abstraktion, der Ausschluß von anderen, die Blindheit für Leiden und Schmerz der anderen, müssen zuerst mit einer Geste aufgebrochen werden, die etwas riskiert und direkt nach dem leidenden Anderen greift – eine Geste, die nur extrem gewaltsam sein kann, weil sie den Kern unserer Identität erschüttert.⁵⁵

Die Entgegensetzung zwischen Konsumenten und vom im offenen Kampf verletzten Mann, der auf seinen Wunden und Narben stolz ist, kommuniziert eine Ethik der männlichen (Selbst-)Verletzung. Wenn Adorno nun in *Minima Moralia* vor dem Hintergrund der Holocaust-Erfahrung argumentierte, dass die dem Verehrten eigene Wissensformation seinen Zugang zur Menschlichkeit sichere, dann könnte das einen Hinweis auf eine Hoffnung geben, die in Finchers Inszenierung enormer Gewalt gegen sich selbst und dem einverstandenen Anderen aufblitzt:

Dem Gekränkten, Zurückgesetzten geht etwas auf, so grell, wie heftige Schmerzen den eigenen Leib beleuchten. Er erkennt, dass im Innersten der verblendeten Liebe, die nichts davon weiß und nichts wissen darf, die Forderung des Unverblendeten lebt. Ihm geschah Unrecht; daraus leitet er den Anspruch des Rechts ab und muß ihn zugleich verwerfen, denn was er wünscht, kann nur aus Freiheit kommen. In solcher Not wird der Verstoßene zum Mensch.⁵⁶

⁵⁵ Vgl. Žižek (2002), 109.

⁵⁶ Adorno (1993), 216.

Menschlichkeit versteht sich hier, wie Judith Butler in ihrem Essay *Kritik der ethischen Gewalt* (2002) herausfiltert, als »Doppelbewegung, in der wir moralische Normen geltend machen und zugleich die Autorität in Frage stellen, mit welcher wir diese Norm geltend machen«.⁵⁷ Diese Doppelbewegung, diese Ambivalenz führt *Fight Club* vor, und zwar sowohl in der Figur des Jack als auch in Figur des Tyler Durden. Jeweils formulieren sie eine Wahrheit beziehungsweise eine wahrhaftige Kritik, obwohl sie aufgrund ihrer weithin sichtbaren Beschädigungen als Autoritäten radikal in Frage gestellt sind. Gerade ihre Versehrtheit verleiht den in ihrer emotionalen Unreife so künstlich anmutenden Figuren ihren authentischen Charakter. Ihre monströsen Anteile, ihre Begrenztheit, ihre Verfehlungen evozieren dabei *ex negativo* eine Ganzheitlichkeit, die sie selbst als Figuren niemals erreichen werden. Und das ist laut Adorno gut so, denn in ihrer Realisierung würde diese Ganzheitlichkeit in Totalität umschlagen.

Spitzt man diese These spektakulär zu, und *Fight Club* tut dies, dann setzt die Befreiung des gemeinen männlichen Dienstleisters einen Exorzismus mit ungewissem Ausgang voraus. Dem Mann muss der Konsument, muss das von ihm inkorporierte weibliche System ausgetrieben werden, denn dieses hat ihn zum Spielball seines männlichen Idols werden lassen. Im Falle von Jack verlangt dies den Mord an Tyler und damit den Schuss in den eigenen Kopf. Auf formaler Ebene korrespondiert dieser Antinomie die zirkuläre Erzählstruktur⁵⁸: Am Anfang und am Ende steht Jack unmittelbar vor seinem Tod. Um sich vor dem blutrünstigen Tyler zu retten, muss Jack sich selbst erschießen. Und er drückt ab. Tyler, die Teufelsmetapher kalauernd, verraucht im buchstäblichen Sinn,

57 Butler (2003), 104f. Die entsprechende Textstelle bei Adorno findet sich in *Probleme der Moralphilosophie* und lautet: »Man muß an dem Normativen, an der Selbstkritik, an der Frage nach dem Richtigen und Falschen und gleichzeitig an der Kritik der Fehlbarkeit der Instanz festhalten, die eine solche Art der Selbstkritik sich zutraut.« Adorno, zit.n. Butler (2003), 105.

58 Das Ineinanderfallen von Anfang und Ende wird häufig als typisches Element des postmodernen Kinos ausgewiesen. Vgl. u.a. Willis (1999). Der Verlust des Außen hängt mit dem gleichfalls für die Dekade der Postmoderne (etwa 1970-2000) konstitutiven Utopie-Verlust zusammen. Bei aller geübten Kritik etwa am kapitalistischen Gesellschaftssystem wird eine gesellschaftspolitische Alternative meistens als idealistisch, wenn nicht naiv gewertet. Der Verlust einer Vision des Ausgangs buchstabiert sich auf formaler Ebene u.a. mit jenem Zusammenfall von Anfang und Ende aus, ebenso wie mit dem Modus der Kritischen Affirmation, der Verschiebung und Impllosionen der Differenzen. Vgl. Kappert (2004), 6ff.

kleine Rauchwolken steigen auf, während Jack, als eine Art Untoter röchelnd, seine bislang verschmähte Geliebte namens Marla in letzter Minute noch vor der mörderischen Aggression seiner Mitstreiter retten kann.

Der ›Mann in der Krise‹ und die Apokalypse

Nun wäre Hollywood nicht Hollywood, würde es der Ohnmacht gegenüber der eigenen Maschinerie, also der ratlosen Selbstkritik und der undifferenzierten Kapitalismuskritik nicht mit einem versöhnlichen Augenzwinkern begegnen. In dem Moment, in dem Jack seine Schizophrenie realisiert, setzt er alles daran, das »Projekt Chaos« zu beenden. Bestürzt sucht er die Kampfclubs aufzulösen, sucht den von ihm alias Durden ausgegebenen Befehl zur Zerstörung im Sinne von »Macht kaputt, was euch kaputtmacht« zu neutralisieren. Doch seine hektischen Bemühungen um eine Schadensbegrenzung bleiben erfolglos. Denn perfiderweise hatte er seinen Mitstreitern zuvor eingeschärft, nicht auf ihn zu hören, sollte er je zum Rückzug blasen. Die zunächst so kompromisslos erscheinende Kritik an den Kapitaleignern wird auf diese Weise wenn nicht zurückgenommen, dann doch massiv relativiert. Denn der Urheber der Kritik wird nun als verrückt dargestellt. Ungelöst bleibt nur die Krise zwischen den Geschlechtern. Auf die schlussendliche Frage Marlas – zur Erinnerung: Jack hatte Marla zu Beginn als Schlüssel zu des kleinen Mannes Gewaltproblemen deklariert –, wie er denn aussehe, wer ihm das angetan habe und was das überhaupt alles solle, antwortet er beschwörend: »Marla, look at me. I'm *really* ok. Trust me. Everything's gonna be fine.« Die Verheißung einer gemeinsamen Zukunft wird dabei durch seine tödliche Verletzung ebenso konterkariert wie durch die unmittelbar einsetzende Explosion der umliegenden Wolkenkratzer. Gebannt beobachten Marla und Jack die in sich zusammensackenden Türme des amerikanischen Finanzkapitals durch ein riesige Panorama-Fenster. Dabei fasst sich das Paar an den Händen; die Kamera zoomt auf die Halbtotale zurück, und die beiden bilden das dunkle scherenschnittartige Vor-Bild vor einem grell-bunten Hintergrund. Jack wohnt diesem Finale übrigens in Unterwäsche bei. Seine Hose hat er irgendwo im Vorfeld verloren. Auch diese Bildpolitik verkantet Klischee-Bilder von rosiger Zukunft mit dem Spektakel der Zerstörung. Das farbenfrohe Ende der Finanzwelt findet sein Pendant im schwarzen, todgeweihten Paar, das erstmalig wieder etwas Unschuldiges erhält. Es ist ein Kinderpaar, das sich ängstlich an den Händen hält. Das Happyend, im Genre der Komödie sowie des Action-Films zumeist im zu guter Letzt glücklichen Paar figuriert, wird

durch diese Bildsemantik aufgerufen und hintertrieben. Jack fügt als letzten Satz hinzu: »You met me at a very strange time in my life.«⁵⁹ Ein Song der Pixies wird eingespielt, dessen Lautstärke mit dem Gleiten der letzten Einstellung ins Schwarzbild immer mehr anschwillt: »Where Is My Mind?!!«⁶⁰

Natürlich macht es sich der Film in seiner letztlich Offenheit auch ein wenig einfach. Untergehen lassen kann man die Welt in Hollywood schließlich immer. Das Action-Kino lebt von der Apokalypse. Dass der Weltuntergang vor allem eine billige Lösung einer ratlosen Ratio sein kann, dazu hat Walter Benjamin schon knapp hundert Jahre zuvor angemerkt:

Zu solchem apollinischen Zerstörungsbilde führt erst recht die Einsicht, wie ungeheuer sich die Welt vereinfacht, wenn sie auf ihre Zerstörungswürdigkeit geprüft wird. Der destruktive Charakter hat wenig Bedürfnisse, und das wäre sein geringstes: zu wissen, was an Stelle des Zerstörten tritt.⁶¹

Auch *Fight Club* macht sich keine Mühe, darüber zu spekulieren, was an die Stelle des spektakulär Zerstörten treten könnte. Stattdessen ist man am Ende wieder am Anfang. Dank der Ironie, die insbesondere in der Schlusszene zur tragenden Perspektive wird, frönt man bis zu einem gewissen Grad dem »fröhlichen Gefühl der Impotenz«, wie es Dana Polan als charakteristisch für die so genannte »postmoderne Kultur« ausweist.⁶² Das Problem männlicher Identitätsfindung und einer Bewusstseinsstiftung, die angesichts einer übermächtigen Ökonomisierung sämtlicher sozialer Verhältnisse Männlichkeit wieder als Subjektposition definiert, die eine Gleichzeitigkeit von Drinnen-Sein und Draußen-Bleiben im Sinne der Figur des entzogenen Zentrums ermöglicht, dieses Problem bleibt ungelöst in der Gegenwart stehen – und alles, die Krise, die Gewalt, die Depression, die Verweiblichung, die Verfehlung der Geschlechter, kann jederzeit wieder von vorne losgehen. Trotzdem bietet das Ende eine versöhnliche Perspektive an.

Denn trotz der ungelösten Probleme haben Mann und Frau im Durcharbeiten des männlichen Konsumenten-Traumas eine gewisse

59 Fincher (1999).

60 The Pixies zählen zu den populärsten Punk-Bands der späten 1980er Jahre. »Where Is My Mind« war einer ihrer größten Hits. Der vollständige Refrain lautet passenderweise: »With your feet in the air and your head on the ground/Try this trick and spin it, yeah/Your head will collapse/But there's nothing in it/And you'll ask yourself/Where Is My Mind.«

61 Benjamin (1977), 289.

62 Polan (1986), 183.

Entwicklung vollzogen: Jack ist de facto zwar tot, aber voller lebensbejahender Zuversicht und zudem erstmals bereit, sich emotional auf Marla einzulassen. Marla ihrerseits vertraut sich ihm erstmals an. Am Ende, so will es das männliche Gehirn, ist sie das Mädchen in Rock und Schnürstiefeln, und er ist der Geliebte, der ihr, wenn auch in Unterhosen, versichert, dass alles gut würde. Woraufhin sie schweigt und geradeaus auf die brennende Skyline blickt. Bei aller Ratlosigkeit wird der ZuschauerIn auf diese Weise ein versöhnliches Moment im Geschlechterkampf angeboten. Erstmals kontrolliert Jack wieder den sozialen Raum und erfüllt damit einen Anspruch patriarchal organisierter Gesellschaften.⁶³ Es bleibt das Verdienst von *Fight Club*, bei aller Plakativität und Marktförmi gkeit dieses Wunsch-Gebilde eines patriarchalen Phantasmas am Ende stehen und darüber offen zu lassen, ob es je vom weißen, heterosexuellen Mann wieder zu realisieren sein wird.

Im Abspann wird erneut für eine Millisekunde ein erigiertes männliches Glied eingeblendet. Wir erinnern uns: Das war eine der Guerilla-Taktiken des Tyler Durden, um das bourgeoise Publikum ein wenig aufzuschrecken. Sie gilt nun unmittelbar der ZuschauerIn.



Abbildung 12: »Fight Club«: Jack und Marla beobachten den Zusammenbruch ihrer Welt

63 Vgl. zu »Männlichkeit und sozialer Raum« im zeitgenössischen Action-Film Willis (1999).