

ADELINA DEBISOW (HRSG.)

**GESCHLECHTER-DRAMEN:  
LITERARISCHE UND FILMISCHE  
INSZENIERUNGEN VON 1800 BIS HEUTE**

# **GESCHLECHTER-DRAMEN**

**STUDIEN DER PADERBORNER KOMPARATISTIK**

Herausgegeben von

Jörn Steigerwald und Claudia Öhlschläger

**Bd. 2**

**2017**

**Universitätsbibliothek Paderborn**

**GESCHLECHTER-DRAMEN:  
LITERARISCHE UND FILMISCHE  
INSZENIERUNGEN VON 1800 BIS HEUTE**

Herausgegeben von Adelina Debisow

**2017**

**Universitätsbibliothek Paderborn**

## Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Rita Morrien (Paderborn), Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper  
(Paderborn), Dr. Leonie Süwolto (Paderborn)

### **Krisenhafte Männlichkeit als Erzählmodus in Chuck Palahniuks *Fight Club***

Chuck Palahniuks *Fight Club* (1996) gilt als eines der Kultwerke der 1990er Jahre, nicht zuletzt aufgrund der Verfilmung von David Fincher aus dem Jahr 1999. Auch wenn der Verlag anfangs am Erfolg des Romans zweifelte, so gibt der unerwartete regelrechte Hype Heike Schwarz Recht, die bemerkte, dass *Fight Club* offensichtlich einen Nerv dieser Zeit getroffen zu haben scheint.<sup>1</sup> Dieser Nerv mutet zugegeben reichlich seltsam und geradezu grotesk an, handelt es sich doch um die Geschichte eines namenlosen Protagonisten, der an multipler Persönlichkeitsstörung leidet, und gemeinsam mit seiner abgespaltenen Persönlichkeit Tyler Durden den titelgebenden „Fight Club“ gründet, in dem der Held der Erzählung zusammen mit anderen Männern versucht, sich die eigene Männlichkeit durch den Zweikampf mit bloßen Fäusten zurückzuerobert. Doch, wie gesagt, erwies sich dieses Konzept als mehr als erfolgreich, sogar so erfolgreich, dass im Frühjahr 2016 *Fight Club 2* veröffentlicht wurde, dieses Mal in Form einer Graphic Novel.<sup>2</sup>

Der Nerv, von dem hier stets die Rede ist, betrifft eine Männlichkeitskrise, welche sich vor allem in den Vereinigten Staaten von Amerika wie ein roter Faden durch die 80er und 90er Jahre zieht. Nach einer Emanzipationswelle von marginalisierten Gruppen durch das 20. Jahrhundert hindurch, darunter Homosexuelle und Schwarze, und der zweiten Feminismuswelle der Frauen, schien der heterosexuelle, weiße Mann plötzlich zunehmend verunsichert.<sup>3</sup> Was bedeutete es noch, männlich oder ein Mann zu sein? Wie positioniert sich der Mann neben der modernen emanzipierten Frau? Während einerseits der „New Man“ proklamiert wurde, der sich durch seine Einfühlsamkeit, Fürsorge und Familienorientiertheit auszeichnete, wurden anderenorts alte Männlichkeitsbilder wieder hervorgeholt und stark gemacht, die einen souveränen, aggressiven Männertypus bewarben.<sup>4</sup> Wo alte Rollenbilder also aufgebrochen wurden und Vorbilder für die neuen Rollenerwartungen fehlten, verdichteten sich die kontrastierenden Erwartungen an Männlichkeit und was es bedeutet, ein Mann zu sein, wobei der hypermaskuline Mann, der sich in seiner Aggressivität und emotionalen Unnahbarkeit ganz klar von allem Femininen abgrenzt, als eine Überkompensation dieses Konfliktes betrachtet werden kann.<sup>5</sup> In diesem Diskurs wird Männlichkeit folglich zunehmend zu einem abstrakten Konzept oder Mythos, der nur noch mit Stereotypen gefüllt wird.

In *Fight Club* werden solche Männlichkeitsmythen und Unsicherheiten nicht nur thematisiert, sondern in Form einer Männlichkeitskrise, die buchstäblich zum Wahnsinn führt, auf die Spitze getrieben. Narratologisch interessant wird dieses Konzept, wenn es nicht nur aus der

---

<sup>1</sup> Vgl. Heike Schwarz: *Beware of the Other Side(s): Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction*, Bielefeld 2013, S. 318.

<sup>2</sup> Tatsächlich wurden die zehn *Issues* der Fortsetzung bereits 2015 nacheinander einzeln publiziert, bevor 2016 erstmals alle *Issues* in einem Band veröffentlicht wurden: Chuck Palahniuk und Cameron Stewart: *Fight Club 2*, New York City 2016.

<sup>3</sup> Vgl. Andrew Steven Delfino: *Becoming the New Man in Post-Postmodernist Fiction: Portrayals of Masculinities in David Foster Wallace's „Infinite Jest“ and Chuck Palahniuk's „Fight Club“*, Saarbrücken 2008, S. 53.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 1–2.

<sup>5</sup> Vgl. ebd.

Sicht des wahnsinnigen, sich in der Krise befindenden Protagonisten erzählt wird, sondern dieser selbst der Erzähler ist. Was sich daraus ergibt, ist die äußerst komplexe, verworrene und vor allem fragmentarische Erzählung, die *Fight Club* darstellt. Den Roman nur auf seine narratologischen Besonderheiten hin zu untersuchen wäre bereits interessant genug, um tatsächlich auf den Kern des Romans hervordringen und ihn begreifen zu können, ist es jedoch notwendig, Thematik und Narratologie in einen unmittelbaren Zusammenhang zu setzen. Durch die Verknüpfung dieser beiden Punkte wird zum einen eine komplexe Wechselwirkung beider Komponenten deutlich, die zur Zuspitzung der Krise beiträgt. Zum anderen zeigt sich aber auch, dass sich Geschlechter-Dramen nicht auf den Gegenstand einer Erzählung beschränken, sondern auf multiplen Ebenen präsent sein können. Hierbei stütze ich mich vor allem auf die These von Vera und Ansgar Nünning aus ihrem im Jahr 2004 erschienenen Band *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, in dem sie für einen stärkeren Fokus auf *Gender* innerhalb der modernen Erzähltheorie argumentieren. Die Art, wie erzählt wird, kann dabei nicht nur als narratives Gerüst gesehen werden, innerhalb dessen sich die Erzählung entfaltet. Vielmehr produziert die Erzählweise selbst Sinngehalt und Bedeutung, auch oder gerade im Bezug auf Geschlechterfragen. In diesem Sinne sind Erzähltechniken „nicht bloß erzähltechnische oder strukturelle Merkmale von Texten, sondern hochgradig semantisierte Modi, die aktiv an der Konstruktion von Geschlechteridentität und Geschlechterrollen beteiligt sind.“<sup>6</sup>

Im Folgenden soll daher die narratologische Struktur von *Fight Club* in einen direkten Zusammenhang zu der darin thematisierten Männlichkeitskrise gesetzt und somit aufgezeigt werden, dass die krisenhafte Männlichkeit nicht nur die Handlung bestimmt, sondern auch Erzählmodus ist, und sich somit in der narrativen Struktur des Romans spiegelt. Dies führt dann, wie im Folgenden gezeigt werden soll, dazu, dass die Erzählweise die Erzählung soweit beeinflusst, dass die Männlichkeitskrise dadurch erst ihr volles (selbst-)zerstörerisches Potential erreicht.

### **Die Illusion der zurückeroberten Männlichkeit**

Die anfällige und labile psychische Konstitution des Protagonisten wird begleitet von einer Identitätsdiffusion, spezifischer einer Identitätskrise der Männlichkeit.<sup>7</sup> Modelliert am Bild des jungen Computer-Yuppies bemerkt Henry A. Giroux, dass sich der Protagonist als ein neoliberaler Jedermann präsentiert, ein emaskulierter, verklemmter, in sich gekehrter Angestellter, der in seinem Bestreben nach Perfektion und Komfort ganz und gar in der Konsumlandschaft seiner Zeit aufgeht.<sup>8</sup> So ist es nicht ohne Bedeutung, dass am Anfang des Romans ein ganz anderer Club im Vordergrund steht, nämlich vor allem die Selbsthilfegruppe „Remaining Men Together“. Zwar besucht er als ‚Tourist‘, wie es der Protagonist selbst nennt, auch zahlreiche andere Selbsthilfegruppen für schwer Erkrankte, doch diese eine Gruppe, in der von Hodenkrebs betroffene Männer zusammenkommen, nimmt einen besonderen Stellen-

<sup>6</sup> Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart 2004, S. 11.

<sup>7</sup> Der Protagonist leidet, kurz zusammengefasst, an multipler Persönlichkeitsstörung, Schizophrenie und Halluzinationen, wobei man nicht weiß, seit wann dieses Krankheitsbild besteht oder wie es entstanden ist.

<sup>8</sup> Vgl. Henry A. Giroux: „Private Satisfaction and Public Disorders: *Fight Club*, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence“, in: *Jac*, Jg. 21 (2001), H. 1, S. 1–31, hier: S. 8, online unter: [http://www.henrygiroux.com/online\\_articles/fight\\_club.htm](http://www.henrygiroux.com/online_articles/fight_club.htm) [Zuletzt aufgerufen am 12.01.2017].

wert in seinem Leben ein, auch weil es die erste Selbsthilfegruppe war, in der er weinen konnte. Umgeben von Männern wie Big Bob, die ihre Hoden an den Krebs verloren haben, sich nun gegenseitig ihre Männlichkeit versichern wollen und von den anderen Mitgliedern die Bestätigung eben dieser suchen, fühlt sich der Protagonist verstanden und geborgen. An dieser Stelle tritt Marla Singer auf. Auch sie ist, wie der Protagonist, eigentlich körperlich gesund und besucht die Selbsthilfegruppen lediglich als ‚Touristin‘, selbst wenn es sich bei der Selbsthilfegruppe um eine dezidiert an Männer gerichtete Gruppe für an Hodenkrebs Erkrankte handeln sollte. Marla repräsentiert dabei eine bedrohliche Weiblichkeit, welche, wie Giroux es nennt, als Antithese zu häuslicher Sicherheit, Komfort und sexueller Passivität steht.<sup>9</sup> Durch ihr Erscheinen, ihr Eindringen in einen männlichen *safe space* sozusagen, verursacht sie, dass sich die unterdrückte Männlichkeit, die als emaskuliert empfundene Identität des Protagonisten, zu der Krise zuspitzt, die Tyler Durden ist.

Tyler stellt ein hypermaskulines Idealbild dar und steht damit in direktem Kontrast zum Erzähler. Er ist selbstbewusst, stark, ein guter Kämpfer, sexuell potent und ein natürlicher Anführer – ein Macher.<sup>10</sup> Tyler ist es, der den Protagonisten zu dessen ersten Kampf herausfordert, welcher den Grundstein für den „Fight Club“ legt, in dem Männer, die ihre Männlichkeit ebenfalls als krisenhaft und instabil erleben, zusammenkommen, um sich ihre männliche Identität durch Kämpfe zurückzuerobern, praktisch durch die buchstäbliche Zerstörung ihres gegenwärtigen, vermeintlich emaskulierten Selbst. Die Männlichkeitskrise wird also nicht im Dialog zu Frauen dargestellt, sondern die Männer bleiben bei der Verhandlung ihrer Krise unter sich, und zwar im homosozialen, hypermaskulinen Rahmen, den der „Fight Club“ bietet. Dies gilt sowohl für die am Anfang stehende Selbsthilfegruppe für Hodenkrebspatienten „Remaining Men Together“, aus der durch den „Fight Club“ eine Selbsthilfegruppe für sich emaskuliert fühlende Männer im Sinne eines „Becoming Men Together“<sup>11</sup> wird. Gewalt und Männlichkeit sind in *Fight Club* dabei inhärent miteinander verbunden, und werden in Form einer kathartischen Selbstdestruktion zelebriert.<sup>12</sup>

Der „Fight Club“ bildet dabei einen eigenen Kosmos, eine Art Parallelwelt bzw. Fantasiewelt, mit eigenen Regeln. Der Erzähler stellt fest: „Who guys are in fight club is not who they are in the real world.“<sup>13</sup> Es wird ein Bild gemalt von einem geheimen männerbundartigen Club, in dem Ständeunterschiede aufgehoben werden und jeder gleich ist; wo sich Männer kameradschaftlich miteinander im Kampf messen, aus dem sie selbstbewusst und gestärkt herausgehen. Das Gefühl nach seinem ersten Kampf mit Tyler beschreibt der Erzähler wie folgt:

Instead of Tyler, I felt finally I could get my hands on everything in the world that didn't work, my cleaning that came back with the collar buttons broken, the bank that says I'm hundreds of dollars overdrawn. My job where my boss got on my computer and fiddled with my DOS execute commands. And Marla Singer, who stole the support groups from me. Nothing was solved when the fight was over, but nothing mattered.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Vgl. Giroux: „Private Satisfaction and Public Disorders“, S. 9.

<sup>10</sup> Vgl. Delfino: *Becoming the New Man*, S. 61.

<sup>11</sup> Delfino: *Becoming the New Man*, S. 14.

<sup>12</sup> Vgl. Asbjørn Grønstad: *Transfigurations: Violence: Death and Masculinity in American Cinema*, Amsterdam 2008, S. 173.

<sup>13</sup> Chuck Palahniuk: *Fight Club*, London 2006, S. 49.

<sup>14</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 53.



Schon im ersten Kapitel, welches den „Fight Club“ behandelt, wird dieser also als eine Fantasiewelt enttarnt, in die sich Männer flüchten, um den Konflikten aus der realen Welt aus dem Weg zu gehen: „Most guys are at fight club because of something they’re too scared to fight. After a few fights, you’re afraid a lot less.“<sup>15</sup> Es stellt sich heraus, dass die Kämpfe, die im „Fight Club“ ausgetragen werden, lediglich als Ersatzkämpfe für die Auseinandersetzungen dienen, die sich die Clubmitglieder in der Realität nicht auszutragen trauen. Bedenkt man, welche Konflikte dem Protagonisten als erstes in den Sinn kommen, als er sich nach seinem ersten Kampf mit Tyler unbesiegbar fühlt, werden zwei Dinge deutlich: zum einen, dass die Konflikte, die er scheut, geradezu an Banalität grenzen, beispielsweise wenn er es nicht wagt, sich bei seiner Reinigung zu beschweren, die die Knöpfe seiner Hemden zerbricht, sondern seinen Unmut verdrossen herunterschluckt. Zum anderen zeigt sich aber auch, dass es bei der Ersatzbefriedigung durch den „Fight Club“ bleibt, was durch seine spätere Aussage bezüglich der Mitglieder des „Fight Clubs“, „These are the quiet young men who listen until it’s time to decide“,<sup>16</sup> ad absurdum geführt wird. Denn auch wenn er sich nach dem Kampf fühlt, als könne er souverän damit umgehen, dass sein Vorgesetzter seinen Computer nimmt, um die vom Protagonisten zusammengestellte Präsentation selbst durchzuführen, so weiß man zu diesem Zeitpunkt bereits, dass er es nur stillschweigend hingenommen hat. Während er physisch zwar im Konferenzsaal die Präsentation von seinem Laptop auf die Wand projiziert, läuft in seinem Kopf der metaphorische Film des „Fight Clubs“. Er wiederholt die Regeln, er geht die Ideologie des Clubs durch, seinen letzten Kampf, und dann schließlich auch seinen ersten Kampf mit Tyler, den er retrospektiv noch einmal durchlebt. Besonders aufschlussreich ist dabei die Formulierung „Instead of Tyler, I felt finally I could get my hands on everything in the world that didn’t work [...]“.<sup>17</sup> Dabei verkennt er jedoch, dass er im Moment des Kampfes die Welt genauso wenig im Griff hat wie Tyler, der in Wirklichkeit nun einmal nicht existiert. Statt Tyler schlägt er sich selbst, wobei er ironischerweise genau die Person ‚zwischen den Fingern‘ hat, die ihm helfen könnte, seine realen Konflikte zu bewältigen, nämlich sich selbst. Gleichzeitig wird dabei deutlich, wie sehr er im Konflikt mit sich selbst steht, sodass dieses innere Zerwürfnis schon zur Autoaggression übergeht, auch wenn er sie als solche nicht erkennt. Stattdessen verlagert er seinen Konflikt mit sich selbst als eine vermeintliche Konfliktlösung irrtümlicherweise nach außen auf Tyler. Würde er erkennen, dass er eigentlich nur mit sich selbst kämpft, wäre es ihm möglich, Tyler und den „Fight Club“ als das zu entlarven, was sie sind: die Illusion von Macht und Männlichkeit.

Zudem wird herausgestellt, dass der „Fight Club“ keine revolutionäre, anarchistische Gruppierung darstellt, auch wenn die Mitglieder sich gerne selbst so wahrnehmen, sondern hierin lediglich eine autoritäre Instanz durch die andere ausgetauscht wurde. Besonders deutlich zeigt sich das in der Hingabe der Mitglieder zu ihrem Club:

Fight club gets to be your reason for going to the gym and keeping your hair cut short and cutting you nails. The gyms you go to are crowded with guys trying to look like men, as if being a man

---

<sup>15</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 54.

<sup>16</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 54.

<sup>17</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 53.

means looking the way a sculptor or an art director says. Like Tyler says, even a soufflé looks pumped.<sup>18</sup>

So bleibt es nicht dabei, dass der Club eine Fluchtmöglichkeit aus der Realität bietet, welche sich auf einige Stunden am Wochenende, in der Nacht von Samstag auf Sonntag, beschränkt, denn der „Fight Club“ beginnt sogar, das reale Leben der Mitglieder zu bestimmen. Gleichzeitig bemerken letztere nicht, dass sie im „Fight Club“, statt sich von gesellschaftlichen Vorgaben zu lösen, nur die Instanz, die diese Ideale vorgibt, ausgetauscht haben. Anstelle des Bildhauers ist es nun Tyler, der bestimmt, wie ein Mann auszusehen hat. Das Ergebnis, ob jemand nun ins Fitnessstudio oder in den „Fight Club“ geht, bleibt dasselbe: „You see a guy come to fight club for the first time, and his ass is a loaf of white bread. You see this same guy here six months later, and he looks carved out of wood. This guy trusts himself to handle anything.“<sup>19</sup>

Am Ende steht ein Mann, der sich körperlich zum Besseren verändert hat und nun athletischer und kräftiger ist als am Anfang, abgesehen von den Verletzungen, die der Kampf mit sich bringt. Wichtig ist dabei auch die Formulierung des letzten Satzes, denn der Erzähler sagt gerade nicht: „This guy is able to handle anything.“, sondern nur, dass er es sich zutraut. Ebenso wenig wie der Erzähler aktiv etwas in seinem Leben zu seinen Gunsten verändert, handeln die anderen Mitglieder in irgendeiner Weise anders, seit sie zum „Fight Club“ gehen. Gemeinsam ist ihnen nur das Hochgefühl, alles erreichen zu können. So wird übersehen, dass es am Ende nicht die in der Erzählung erwähnten stillen jungen Männer sind, die selbstbestimmte Entscheidungen treffen, sondern dass sie warten, bis Tyler es für sie tut.

In der Entwicklung des „Fight Clubs“, wenn er zu der pseudoanarchistischen Terrororganisation „Project Mayhem“ ausgebaut wird, folgen auf die Kämpfe und Ideologien des Clubs zwar wirkliche Taten, doch sind dies nicht Taten, zu denen sich die Mitglieder selbstständig entscheiden. Tyler steht nach wie vor an der Spitze und gibt vor, was getan wird, wie „Project Mayhem“ agiert, wo sie als nächstes auftreten werden. Die jungen und stillen Männer, die warten, bis die Entscheidungen getroffen werden, tun dies also nicht, um selbst abzuwägen und zu entscheiden, wann der richtige Moment zum Handeln gekommen ist. Sie warten darauf, dass Tyler ihnen den Befehl zum Handeln erteilt. Er allein ist es, der Entscheidungen trifft. Auch wenn sich die Mitglieder des „Fight Clubs“ also nach den Kämpfen stark, souverän und in diesem Sinne männlich fühlen, so gewinnen sie doch keine tatsächliche Handlungskompetenz beziehungsweise Handlungsmacht, da sie diese vollständig an Tyler abtreten.

### **Die aufgespaltene Erzählinstanz und der zuverlässig unzuverlässige Erzähler**

Dieser Konflikt um Handlungsmacht lässt sich direkt übertragen auf die Erzählsituation in *Fight Club*. Diese wird maßgeblich dadurch beeinflusst, dass es sich beim Erzähler um einen unzuverlässigen Erzähler handelt. Der Begriff des unzuverlässigen Erzählers kam erstmals in den 1960er Jahren bei Wayne C. Booth auf, der zusammenfasst: „I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say,

<sup>18</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 50.

<sup>19</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 51.

the implied author's norms), *unreliable* when he does not".<sup>20</sup> Seitdem wurde diese Definition stetig erweitert, unter anderem von James Phelan, der das Modell der Erzählsituation eines unzuverlässigen Erzählers weiter ausbaut, indem er auf der Seite der Erzählinstanz den Erzähler und den impliziten Autor setzt, denen gegenüber der Adressat der Erzählung und der implizite Leser stehen.<sup>21</sup> Der Erzähler berichtet einem Adressaten eine Geschichte aus seiner Perspektive, der Autor hingegen präsentiert dem impliziten Leser sowohl die tatsächliche Geschichte als auch die Geschichte, wie sie die Erzählerfigur erzählt. Die Erzählung spaltet sich damit in zwei Funktionen: die *narrator function* und die *disclosure function*.<sup>22</sup> Während die *narrator function* den Teil der Erzählung bezeichnet, in der der Erzähler seine Sicht der Geschehnisse im Hinblick auf seine mögliche Agenda wiedergibt, dient die *disclosure function* dazu, eine Diskrepanz zwischen der durch den Erzähler dargestellten Realität und der tatsächlichen fiktionalen Realität herzustellen. Der unzuverlässige Erzähler ergibt sich folglich aus den daraus resultierenden Widersprüchen in der Erzählung.

Dieses Konzept geht in der Erzählsituation von *Fight Club* jedoch nicht ganz auf, und zwar aus zwei Gründen, wobei der erste Grund den zweiten bedingt, denn die Verkennung des Wahnsinns macht die volle Entfaltung des Wahnsinns erst möglich. Das erste Kapitel stellt eine Art Prolog dar, die Vorwegnahme einer erst später auftretenden Situation, welche jedoch als Ausgangspunkt für die Erzählung genommen wird. Der hier auftretende Erzähler mit einer internen Fokalisierung, der auch der namenlose Protagonist des Romans ist, soll im Folgenden Erzähler I genannt werden. Erzähler I leitet zwar den Erinnerungsprozess ein, ist jedoch nicht derjenige, aus dessen Perspektive die Ereignisse geschildert werden, dies geschieht vielmehr durch den Erzähler II. Erzähler II bezeichnet den namenlosen Protagonisten am chronologischen Anfang der Geschichte. Der fundamentale Unterschied zwischen Erzähler I und Erzähler II besteht in ihrem Wissenstand bezüglich Tyler Durdens und ihres eigenen Wahnsinns. So weiß Erzähler I bereits um Tylers wahre Identität, wohingegen Erzähler II seine Geschichte zu einem Zeitpunkt beginnt, zu dem er Tyler noch nicht einmal kannte. Die Darstellung der Geschehnisse durch Erzähler II ist demnach unzuverlässig in dem Sinne, dass seine Erzählung nicht mit der objektiven fiktionalen Realität übereinstimmt, jedoch auch zugleich zuverlässig, da er die Geschehnisse so wiedergibt, wie er sie erlebt hat.<sup>23</sup> Der Plot-Twist beziehungsweise die erleuchtende Erkenntnis, dass er und Tyler die ganze Zeit über ein und dieselbe Person waren, kann somit auch nicht als ein bewusstes ‚Hinters-Licht-Führen‘ seitens des Erzählers gelten, denn nur Erzähler I weiß um diesen Umstand, während Erzähler II bis zur Auflösung zu einem späteren Zeitpunkt in der Erzählung selbst unwissend bleibt.

„Tyler gets me a job as a waiter, after that Tyler's pushing a gun in my mouth and saying, the first step to eternal life is you have to die.“<sup>24</sup> Bereits der erste Satz des Romans stellt das Hierarchieverhältnis zwischen dem Erzähler und Tyler Durden dar. Tyler wird von Anfang an vom Erzähler selbst als das agierende Subjekt gesetzt, wohingegen sich der Erzähler als vor-

<sup>20</sup> Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1973, S. 158–159.

<sup>21</sup> Vgl. James Phelan: *Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaka, London 2005, S. 18.

<sup>22</sup> Vgl. Phelan: *Living to Tell about it*, S. 12.

<sup>23</sup> Vgl. Robert Vogt: „Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit‘ in Literatur- und Filmwissenschaft“, in: Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier und Timo Skrandies (Hrsg.): *Erzählen im Film: Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*, Bielefeld 2009, S. 35–55, hier S. 46.

<sup>24</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 11.

erst passives Objekt darstellt. So ist es auch Tyler, der spricht. Er will zum Mythos, zur Legende werden, und dazu müssen beide sterben – ein Mörder-Suizid, wie der Erzähler bemerkt. Doch dann kommt dem Erzähler plötzlich eine Idee, eine Eingebung, nämlich die Geschichte von ihm und Tyler zu erzählen, und ihn somit zur Legende zu machen.

Where would Jesus be if no one had written the gospels?[...] I tongue the gun barrel into my cheek and say, you want to be a legend, Tyler, man, I'll make you a legend. I've been here from the beginning. I remember everything.<sup>25</sup>

Phelan bemerkte im Hinblick auf unzuverlässiges Erzählen den Umstand einer vermeintlich redundanten Erzählung.<sup>26</sup> Auch hier mag sich vorab die Frage stellen, weshalb der Erzähler es für nötig hält, die gemeinsamen Erlebnisse Tyler noch einmal zu erzählen, wenn dieser doch dabei gewesen ist, als der „Fight Club“ gegründet wurde. Tatsächlich dient die Erzählung aber nicht Tyler, sondern dem Erzähler selbst. Der Erzähler will in seinem Konflikt mit Tyler die Oberhand gewinnen. Denn auch wenn Tyler letztendlich als Legende, als Mythos, aus der Erzählung hervorgeht, so steht der Erzähler als Erschaffer dieser über ihm. Somit kann er Tyler darüber, dass er ihn zu einer Figur seiner Erzählung macht, dominieren. An dieser Stelle wird das Machtverhältnis vom ersten Satz bereits gekippt, denn plötzlich steht der Erzähler als das agierende Subjekt da, wohingegen Tyler das Objekt ist, das vom Erzähler zur Legende gemacht wird. Mehr noch, er etabliert sich als der überlegene Part, da er, wie er selbst sagt, von Anfang an da war, und sich an alles erinnert.

Im Hinblick auf die sich anschließende Erzählung ist diese Beobachtung insofern relevant, als an dieser Stelle deutlich wird, weshalb die Geschichte aus der Sicht von Erzähler II und nicht Erzähler I geschildert wird. Dadurch, dass Erzähler II sich seiner psychischen Labilität beziehungsweise des tatsächlichen Ausmaßes seines Wahnsinns noch nicht im vollen Ausmaß bewusst ist, kann er die Geschichte nur mit Tyler als eigenständiger Person erzählen. Zwar weiß Erzähler I, dass er und Tyler dieselbe Person sind, jedoch ermöglicht die praktisch erneute Aufspaltung der Erzählinstanz in Erzähler I und II ihm, sich von Tyler zu distanzieren, indem er eben nicht dieselbe Person ist, sondern jemand Außenstehendes. So wird sich der Protagonist nicht plötzlich der Tatsache bewusst, dass er unter einer multiplen Persönlichkeitsstörung leidet und eine abgespaltene Persönlichkeit namens Tyler Durden besitzt, sondern erzählt: „And somehow, by accident, Tyler and I met“,<sup>27</sup> als habe er die Person Tyler wie eine neue Bekanntschaft zufällig kennengelernt. Der Erzähler I schafft über die Abgabe der Erzählung an Erzähler II also eine Möglichkeit, sich als eigenständige Identität neben Tyler zu etablieren. Um dies zu schaffen, verwendet er die unzuverlässige Erzählung, es wird bewusst aus der um den eigenen Wahnsinn unwissenden Perspektive von Erzähler II erzählt, denn nur so können der Protagonist und Tyler klar voneinander getrennt werden. Dass dieser Plan jedoch von Anfang an zum Scheitern verurteilt war, wird kurz darauf bereits deutlich. Im dritten Kapitel, welches davon handelt, wie der Protagonist und Tyler sich das erste Mal begegnen, wird vor allem von Tylers Nebenjob als Filmvorführer gesprochen, der als Analogie dafür verstanden werden kann, wie die Erzählung beziehungsweise das Doppelleben des Protagonisten als er selbst und Tyler verstanden werden kann.

<sup>25</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 15.

<sup>26</sup> Vgl. Phelan: *Living to Tell about it*, S. 12.

<sup>27</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 32.

Eine von Tylers Aufgaben als Filmvorführer besteht im Wechsel der Filmrollen während der Vorführung.

In a projection booth, Tyler did changeovers if the theater was old enough. With changeovers, you have two projectors in the booth, and one projector is running. I know this because Tyler knows this. The second projector is set up with the next reel of film. Most movies are six or seven small reels of film played in a certain order. Newer theaters, they splice all the reels together into one five-foot reel. This way, you don't have to run two projectors and do changeovers, switch back and forth, reel one, switch, reel two on the projector, switch, reel three on the first projector. Switch. You wake up at Sea Tac.<sup>28</sup>

Dies stellt zum einen das Schema dar, nach dem dieses und alle anschließenden Kapitel narratologisch aufgebaut sind. Die Beschreibungen der Jobs des Erzählers und Tylers wechseln sich beinahe paragraphenweise ab. Der Erzähler spricht von Tylers Job, „switch“, der Erzähler ist wieder bei einem Flughafen und seiner Arbeit. Wie zwei Filmrollen spielen sich die Beschreibungen ab, zwischen denen der Erzähler hin und zurück schaltet. Zum anderen stellt dieses Modell des Filmprojektors – gleich einer proust'schen *Laterna Magica* – den Geisteszustand des Protagonisten dar, der sich einen Körper mit Tyler Durden teilt. Beide Persönlichkeiten können dabei als Filmrollen verstanden werden, der Kopf wird zum Projektionsraum. Während die eine Persönlichkeit agiert, ruht die andere, bis es zum „switch“ kommt und die andere Persönlichkeit übernimmt. Dabei sitzt Tyler jedoch buchstäblich am Hebel, denn er ist es, der entscheidet, wann welche Persönlichkeit übernimmt, er ist der Filmvorführer. Darüber hinaus verfügt er auch frei über die Erinnerungen und das, was im Kopf geschieht.

Dieser Wechsel ist für Außenstehende nicht ersichtlich. Es wird erläutert, dass der bevorstehende Wechsel zwischen zwei Filmrollen mit den sogenannten „cigarette burns“,<sup>29</sup> kleinen weißen Punkten am oberen, rechten Rand am Ende der Filmrolle, angekündigt wird. Zudem geht meist ein Alarm los, wenn es Zeit für den Wechsel ist, dies geschieht jedoch nur im Projektionsraum: „Changeover. The movie goes on. Nobody in the audience has any idea.“<sup>30</sup> Für Außenstehende ist der Wechsel zwischen Persönlichkeit A und Persönlichkeit B folglich nicht bemerkbar. Im Inneren des Kopfes des Protagonisten mag sich der Wechsel ankündigen, denn wie Tyler in einem späteren Kapitel erklärt, tritt er meist dann auf, wenn sich der Protagonist schlafen legt. Nach außen dringt jedoch nichts, die Übergänge sind fließend, wie sich auch in der Erzählweise zeigt. So beschreibt das impersonale „you“ nicht mehr nur die Tätigkeiten des Erzählers, sondern auch Tylers: „You wake up at Cleveland Hopkins. You wake up at SeaTac, again. You're a projectionist and you're tired and angry [...]“<sup>31</sup> Das impersonale „you“, das zunächst dem Protagonisten vorbehalten war, ist nun auch auf Tyler übergegangen und fügt sich nahtlos in die Erzählung ein, wodurch es plötzlich erschwert wird, den einen vom anderen zu unterscheiden.

Nun begnügt sich Tyler in seinem Job nicht damit, die Filme einfach nur abzuspielen und zu gegebenem Zeitpunkt die Rollen umzuschalten. Er schneidet zudem auch Filmsequenzen aus pornographischen Filmen, meist Geschlechtsteile in Nahaufnahme, in andere Filmrollen hinein, und zwar so kurz, dass es ebenfalls nicht bemerkbar ist.

<sup>28</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 26.

<sup>29</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 27.

<sup>30</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 28.

<sup>31</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 29.

A single frame in a movie is on the screen for one-sixtieth of a second. Divide a second into sixty equal parts. That's how long the erection is. Towering four stories tall over the popcorn auditorium, slippery red and terrible, and no one sees it. [...] People feel sick or start to cry and don't know why. Only a hummingbird could have caught Tyler at work.<sup>32</sup>

Die Einschübe werden von dem Kinopublikum nicht bewusst gesehen, aber unbewusst wahrgenommen und als störend empfunden. Solche Einschübe finden sich auch die Erzählung hindurch, beispielsweise durch die permanente Wiederholung gewisser Phrasen („I know this because Tyler knows this.“).

Es zeigt sich also, dass das Unterfangen, sich über die Erzählinstanz II von Tyler zu distanzieren und zu emanzipieren von Anfang an, noch bevor der namenlose Protagonist Tyler selbst getroffen hat, zum Scheitern verurteilt war. Erzähler II ist psychisch gar nicht in der Lage, seine Erinnerung der Geschehnisse wiederzugeben, aufgrund der Tatsache, dass Tyler in seinem Kopf schon längst alle Fäden in der Hand hat, da Tyler von Anfang an weiß, dass er und der Protagonist dieselbe Person sind, was auch an einer Stelle deutlich gesagt wird: „Tyler had been around a long time before we met“.<sup>33</sup> Auch wenn Erzähler II versucht, strikt seine Sicht der Geschichte wiederzugeben, kann er nicht verhindern, dass Tyler sich einmischt. So scheint es, als seien diese Einschübe, die einen doppelten Sinn haben, der dem Erzähler II entgeht, Tyler zuzuschreiben. Erzähler II ist kein kohärenter Erzähler, sondern stets ebenso Tyler Durden, ohne sich jedoch dessen bewusst zu sein. Somit kann Tyler die Erzählung beeinflussen, ohne dass sich Erzähler II dagegen wehren kann.

Statt eines Protagonisten, der auch der Erzähler ist, haben wir erstens einen Protagonisten, der sich in zwei Erzählinstanzen aufspaltet, und dessen abgespaltene Persönlichkeit Tyler Durden zweitens versucht, die Erzählung zu beeinflussen und zu unterlaufen. Folglich gibt es auch keine *narrator* und *disclosure functions* im klassischen Sinne. Diese würden voraussetzen, dass der implizite Autor innerhalb der Erzählung Hinweise darauf gibt, dass die Erzählung nach Erzähler II der fiktionalen Realität widerspricht oder dass der Erzählung in dieser Hinsicht eine Form der Inkongruenz bescheinigt werden kann. Statt eines impliziten Autors jedoch tritt Tyler Durden auf.

## Fazit

Die Erzählung dreht sich um den sich als emaskuliert wahrnehmenden Protagonisten, der zuerst zu seiner hypermaskulinen, abgespaltene Persönlichkeit Tyler Durden aufsieht, und begeistert den „Fight Club“ gründet, in dem Männer, die ebenso verunsichert in ihrer Männlichkeit sind, versuchen, sich gegenseitig über den Faustkampf ihre Männlichkeit zu bestätigen und zurückzuerobieren. Tatsächlich schaffen sie es jedoch nie, ihre Passivität zu überwinden, und geben sich über Tyler Durden und den „Fight Club“ nur der Illusion hin, sich männlich zu fühlen.

In dem Moment, als der Protagonist jedoch erkennt, dass er und Tyler ein und dieselbe Person sind und was Tyler tatsächlich plant, versucht er Tyler aufzuhalten, seine Pläne und „Project Mayhem“ zu stoppen, Marla zu beschützen, und vor allem wieder die Kontrolle über sich selbst zu erlangen. Dies wird narratologisch über die Aufspaltung seiner selbst in Erzähler I

<sup>32</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 30–31.

<sup>33</sup> Palahniuk: *Fight Club*, S. 32.

und Erzähler II und damit über eine zuverlässig unzuverlässige Erzählung umgesetzt. Während Erzähler I um seinen Wahnsinn und Tylers wahre Identität weiß, ist Erzähler II noch unwissend, und vermag nur die Geschehnisse wiederzugeben, die er erlebt hat. Ziel dieses Unterfangens ist es, sich von Tyler zu distanzieren und so wieder Herr über sich selbst zu werden. Diese Herangehensweise erweist sich jedoch als folgenschwerer Fehler, der im Verlauf des Romans zu einer Wechselwirkung zwischen Erzählgegenstand und Erzählweise führt, die die Zuspitzung der Männlichkeitskrise erst möglich macht.

Er erkennt, dass er selbst Tyler ist und sich mit diesem nicht nur einen Kopf teilt, sondern Tyler letztendlich metaphorisch am längeren Hebel sitzt, da er, ähnlich wie ein Filmvorführer, Zugriff auf die Gedanken und Erinnerungen des Erzählers hat und diese kontrollieren und manipulieren kann. Da Erzähler II in der Erzählung nicht weiß, dass er und Tyler ein und dieselbe Person sind, ist er gegen die Übergriffe Tylers in seinem Kopf machtlos. Folglich tappt der Protagonist schlussendlich selbst in die Falle, die er aufgestellt hat. Die Männlichkeitskrise, die sich zuerst nur auf die Identitätsdiffusion des Protagonisten auswirkte, und deren Überkompensation zum Auftreten des hypermaskulinen Tyler Durden führte, wird somit zu einer Erzählung, die letztendlich selbst den Kampf des Erzählers mit sich selbst um Dominanz über die eigene Person und die eigene Geschichte darstellt. In diesem Fall verliert der Protagonist diesen Kampf, die zum Wahnsinn gesteigerte Krise konsumiert ihn zum Ende hin so vollständig, dass er sich im letzten Kapitel in einer psychiatrischen Anstalt wiederfindet.

#### LITERATURVERZEICHNIS

Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1973.

Delfino, Andrew Steven: *Becoming the New Man in Post-Postmodernist Fiction: Portrayals of Masculinities in David Foster Wallace's „Infinite Jest“ and Chuck Palahniuk's „Fight Club“*, Saarbrücken 2008.

Giroux, Henry A.: „Private Satisfaction and Public Disorders: Fight Club, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence“, in: *Jac*, Jg. 21 (2001), H. 1, S. 1–31, hier: S. 8, online unter: [http://www.henryagiroux.com/online\\_articles/fight\\_club.htm](http://www.henryagiroux.com/online_articles/fight_club.htm) [Zuletzt aufgerufen am 12.01.2017].

Grønstad, Asbjørn: *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*, Amsterdam 2008.

Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart 2004.

Palahniuk, Chuck: *Fight Club*, London 2006.

Phelan, James: *Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaka, London 2005.

Vogt, Robert: „Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit‘ in Literatur- und Filmwissenschaft“, in: Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier und Timo Skrandies (Hrsg.): *Erzählen im Film: Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*, Bielefeld 2009, S. 35–55.