

Blättler · Hrsg.
Kunst der Serie

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Kunst der Serie

Die Serie in den Künsten

Herausgegeben von
Christine Blättler

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Milena Aguilar, *Petits Fours* (2009)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5005-0

Repräsentation und Serialität: Bret Easton Ellis

Wie wenige literarische Werke stehen die Romane von Bret Easton Ellis im Zeichen von Serie und Wiederholung. Sie bersten vor Motiv- und Form-Wiederholungen, sind mit ihren intertextuellen Zitaten einerseits Fortsetzungen voneinander, andererseits »Wiederholungen« von Figuren aus den Texten anderer Autoren und Produzenten, sie sind besessen von der Serialität der elektronischen Medien, und – last but not least – sie warten mit einem Serienmörder (in *American Psycho*) und mit Anschlagsserien (in *Glamorama*) auf.¹ Damit überschreiten sie die analytische Unterscheidung der Bereiche des Seriellen, die Christine Blättler in ihrem enzyklopädischen Aufsatz über die Serie aufgestellt hat: Produktion, Präsentation und Narration sind bei Ellis gleichzeitig von Wiederholungen und Serien gekennzeichnet.²

Ellis wurde zunächst als Skandalautor rezipiert; besonders *American Psycho* löste wegen der Gewaltdarstellungen schon vor seinem Erscheinen eine heftige Debatte aus.³ Eine Methode, seinen Texten literarischen »Wert« zuzusprechen, war ihre Interpretation als moralische Gesellschaftssatiren; in diese Richtung bewegen sich viele Analysen.⁴ Sie stellen die referentielle Qualität der Texte bzw. ihre repräsentative Funktion in den Vordergrund. Auch die Darstellung der Medien, Oberflächen und Simulacren bei Ellis und seine Figur des Serienmörders werden hier primär repräsentativ verstanden: als Elemente, die die Welt der achtziger und neunziger Jahre kennzeichnen, jene verkehrte Postmoderne des schönen Scheins, in der Gewalt, Sadismus und Terrorismus folgerichtige (wenn auch letztendlich fruchtlose) Versuche von Korrektiven sind. Wenn Andy Warhol – ein Serienkünstler, mit dem Ellis viele Gemeinsamkeiten hat – Suppendosen, Filmstars, Unfallautos und elektrische Stühle nebeneinander als Ikonen der sechziger Jahre präsentiert und damit gerade in

1 Mit dieser Auswahl konzentriere ich mich auf die meines Erachtens dichtesten Texte des Autors, dessen Romane man als sich fortentwickelnde Momente eines kontinuierlichen Waberns von Personen-, Handlungs- und Dingmotiven bezeichnen könnte: *Less Than Zero* (1985), *The Rules of Attraction* (1987), *American Psycho* (1991), *The Informers* (1994), *Glamorama* (1998) und *Lunar Park* (2005).

2 Vgl. Christine Blättler: »Überlegungen zu Serialität als ästhetischem Begriff«, in: *Weimarer Beiträge* 49.4 (2003), S. 502–516. Blättler unterscheidet hinsichtlich der »prozeßhafte[n] Seite von Serialität« vier Bereiche »die auch zusammen assoziiert« und »kombiniert genutzt werden können: die rituelle Praxis, die künstlerische Praxis, das künstlerische Verfahren [...], die technisch-industrielle Herstellung« (503). Während ich das Ritual in meinen Überlegungen nicht berücksichtige, folge ich ansonsten ihrer Systematik.

3 Simon and Schuster weigerte sich, das Buch zu verlegen, und Vintage Press verlangte Änderungen, bevor es dort erscheinen konnte.

4 Zum Beispiel Thomas Irmer: »Bret Easton Ellis's *American Psycho* and its Submerged References to the 1960s«, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 41.4 (1993), S. 349–356; Harold Schechter/David Everitt: *The A-Z Encyclopedia of Serial Killers*, New York (Pocket Books) 1996; Christian Jürgens: »Das Monster ist ein Moralist«, in: *Die Zeit* (1999), http://zeus.zeit.de/text/arc/hiv/1999/32/199932.b.e.ellis_.xml [4.12.2006]).

der nicht differenzierenden Affirmation Sozialkritik übt, dann präsentiert Bret Easton Ellis, so dieser Strang der Kritik, Yuppies, Models, Celebrities, Serienmörder und Terroristen, um der Gesellschaft einen ähnlichen (Zerr-)Spiegel vorzuhalten.

Dies ist sicherlich eine zutreffende Beobachtung, aber meiner Meinung nach greift der Fokus auf Referentialität zu kurz. Im Unterschied zu der oben skizzierten Lesart, bzw. als ihre notwendige Ergänzung, möchte ich die Serialität da untersuchen, wo sie gerade ihre referentielle Funktion abgibt, da sie auf die Materialität von Repräsentation aufmerksam macht. Somit möchte ich zeigen, wie sich in der Aneinanderreihung von Motiven, der Katalogisierung von Namen und Marken, der Wiederholung von Mustern, der Doppelung von Orten und Charakteren eine Ästhetik des Seriellen manifestiert, die nicht alleine im bloßen Dienst der Repräsentation steht, sondern darüber hinaus einen Exzess ausübt, der in der exzessiven Gewalt der Romane nicht aufgeht. Sowohl das 1991 erschienene *American Psycho* als auch das 1998 erschienene *Glamorama* können als Text-Collagen gelesen werden, in denen eine endliche Menge von Motiven scheinbar unendlich variiert wird. In ihrem Manierismus stellt die Wiederholung die Materialität von Repräsentation zur Schau; zerstückelt wie die Körper der Opfer des Serienmörders und der Anschläge ist die Form der Romane, die aus sich wiederholenden Sequenzen und Motiven zusammengesetzt ist.

Das folgende Zitat aus *American Psycho* führt in die Themen ein, um die sich die Aufmerksamkeit des Erzählers und Protagonisten, des jungen Wall-Street Bankers Patrick Bateman, dreht. Die Ansammlung von Kleidungsbeschreibungen, Menschen- und Markennamen hat jedoch nicht nur die Funktion, die Oberflächlichkeit des Protagonisten und die Hölle der Konsumgesellschaft zu repräsentieren, sondern sie zeigt auch den ›Eigenwert‹ der repetitiven Form der beschreibenden Aufzählung, in der, wie zu sehen sein wird, der hypnotisierende Wortschwall nur begrenzt dazu dient, ein *Bild* von der Szene zu entwerfen:

[...] Todd Hamlin and George Reeves and myself are sitting in Harry's and it's a little after six. Hamlin is wearing a suit by Lubiarn, a great-looking striped spread-collar cotton shirt from Burberry, a silk tie by Resikeio and a belt from Ralph Lauren. Reeves is wearing a six-button double-breasted suit by Christian Dior, a cotton shirt, a patterned silk tie by Claidborne, perforated cap-toe leather lace-ups by Allen-Edmonds, a cotton handkerchief in his pocket, probably from Brooks Brothers; sunglasses by Lafont Paris lie on a napkin by his drink and a fairly nice attaché case from T. Anthony rests on an empty chair by our table. I'm wearing a two-button single-breasted chalk-striped wool-flannel suit, a multicolored candy-striped cotton shirt and a silk pocket square, all by Patrick Aubert, a polka-dot silk tie by Bill Blass and clear prescription eyeglasses with frames by Lafont Paris. [...]. Reeves and Hamlin left the office early for facials somewhere and they both look good, faces pink but tan, hair short and slicked back. *The Patty Winters Show* this morning was about Real-Life Rambos.⁵

5 Bret Easton Ellis: *American Psycho*, New York (Vintage) 1991, S. 87. Weitere Seitenangaben im Text.

Dieser in vielerlei Hinsicht typische Textauszug – Kleidungsbeschreibungen wie die oben zitierte ziehen sich durch den gesamten Roman, ebenso wie der Hinweis auf die *Patty Winters Show*, die Patrick Bateman täglich sieht – ist einer von vielen Katalogen, die die Funktion haben, Bereiche der Realität zu markieren, die – durch informierten Konsum – kontrollierbar sind. Im Falle der Protagonisten reduziert sich die Welt gewissermaßen auf diese kontrollierbaren Ebenen. Auf die Beschreibung einer Szenerie wie der zitierten folgt typischerweise die Darstellung des von den anwesenden Charakteren geführten Gespräches. Die Themen der Gespräche sind ebenfalls auf Fragen des Lifestyle reduziert: Kleidungsvorschriften («Is it proper to wear tasseled loafers with a business suit or not?» [31]), Clubs, Restaurants, Reservierungen und Menü-Zusammenstellungen, Frauen, Körpertraining und -pflege, Urlaubsorte, Filme, Shows und Konsumprodukte jeder Art. Angesichts der Tatsache, dass die Männer Wall-Street-Kollegen sind, geht es erstaunlich selten um Arbeit; in diesem Zusammenhang ist der ominöse »Fisher account« von Bedeutung, den ein Kollege zum Neid aller an sich gezogen hat. Diese Themen werden in Variationen endlos wiederholt; Markennamen oder Attribute wie, im Falle des oben zitierten Beispiels, »double-breasted«, »single-breasted«, »cap-toe«, »silk«, »wool« usw. reihen sich aneinander und formen eine Wortlandschaft – eine Collage aus Begriffen, die eine Materialität in den Vordergrund stellt, hinter der ihre Referentialität zurückbleibt. Denn interessanterweise produzieren die Beschreibungen kein Vorstellungsbild, sondern verbleiben auf einer klanglich-textuellen Ebene. Der Leser entwickelt eine Vorstellung von der *Bedeutung* von Mode für die Charaktere und deren Wissen um Stil, aber nicht davon, wie die Männer aussehen. Die Beschreibungen bleiben Worte, sie nehmen keine Bildlichkeit an. Das hat zum einen damit zu tun, dass Ellis es unterlässt, Farben zu nennen (er weist nur auf Muster oder allgemeine »Vielfarbigkeit« hin). Zum anderen haben die Auflistungen und Wiederholungen zur Folge, dass sie weniger in ihrer Referentialität als in ihrer Materialität rezipiert werden. So übersehen die meisten LeserInnen den Spaß, den sich der Autor mit ihnen macht, wenn er die Zusammenstellung der Kleidung äußerst abenteuerlich ausfallen lässt: Die Einzelteile entstammen zwar alle der Mode der achtziger Jahre, sind aber in einer Art und Weise kombiniert, die die Charaktere zu albernen Clowns macht.⁶ Die Begriffe werden zu trügerischen *Zeichen* von Stilbewusstsein.⁷ Dies liegt nicht nur an der Autorität der Markennamen, sondern auch an der repetitiven Form, deren aufzählender Realitätseffekt die Mög-

6 In einem Interview mit David Weich sagt Ellis: »[What] a lot of people don't realize, and what I had a lot of fun with, is that if you really saw the outfits Patrick Bateman describes, they'd look totally ridiculous. He would describe a certain kind of vest with a pair of pants and certain kind of shirt, and you think, 'He really must know so much,' but if you actually saw people dressed like this, they would look like clowns. It was a subtle joke. If you read it on a surface level and know nothing about clothes, you read *American Psycho* and think, 'My God, we're in some sort of princely kingdom where everyone just walked out of *GQ*.' No. They look like fools. They look like court jesters, most of them.« (Powell's City of Books; September 7, 2005. <http://www.powells.com/authors/ellis.html> [4.12.2006]).

7 ... ebenso wie die folgende Menü-Beschreibung ein *Zeichen* von Geschmack ist, ohne dass man sich den Geschmack vorstellen kann: »I ordered the shad-roe ravioli with apple compote as an appetizer and the meat loaf with chèvre and quail-stock sauce for an entrée.« (77) Es handelt sich um Herings-Ravioli mit Apfelkompott sowie Hackbraten mit Ziege und Wachtel-Fond-Sauce.

lichkeit narrativer Doppeldeutigkeit auszuschließen scheint.⁸ So geben die Listen bei Ellis vor, eine nennende Aneinanderreihung von Fakten zu sein; gerade in ihrer Unverknüpftheit, in ihren Lücken, bieten sich jedoch Möglichkeiten versteckter Sinnbildung.⁹ Da dies ein generelles Charakteristikum von Listen ist, transportiert die Form sowohl Autorität, Faktizität und Geschlossenheit als auch, neben ihrer potentiell unendlichen Offenheit, eine inhärente Verunsicherung.

Die Eitelkeit und der Materialismus der jungen Banker finden vor einem Hintergrund von Armut statt, der regelmäßig in den Blickpunkt des Erzählers/Protagonisten gerät. Zum einen tut er dies in Form der Allgegenwart von Obdachlosen auf den Straßen New Yorks. Zu Beginn des Romans unterbricht Batemans Freund Price auf der Taxifahrt durch die Stadt jedes Mal, wenn er einen Bettler sieht, seine Rede, um diesen seiner mentalen Liste hinzuzufügen (»That's the twenty-fourth one I've seen today. I've kept count« [4]). Für den Protagonisten sind sie Objekte von Verachtung, Ekel, Spott und ausführlicher sadistischer Misshandlung. Zum anderen taucht Armut in ihrer Romantisierung in dem Musical *Les Misérables* auf, das in ähnlicher Gleichmäßigkeit erwähnt wird (in Form von Plakaten, Schildern, Hochglanzbroschüren, CDs und als zu organisierender Kulturevent auf den Seiten 3, 4, 6, 94, 107, 122, 128, 151, 171, 172, 182, 219, 228, 244, 278, 348). Die auseinanderklaffende Ökonomie der achtziger Jahre, auf die hier referiert wird und für die Yuppies und Obdachlose das symbolische Gegensatzpaar bilden, produziert ihre eigenen Bilder von Armut gleich selbst, in finanziell erfolgreichen Broadway-Produktionen. Ähnlich wie *Les Misérables* die Armut kooptiert, um Reichtum zu generieren, gibt die Darstellung von Armut und später auch die von Gewalt in *American Psycho* nicht vor, ein Mittel des Protests zu sein. Obwohl Satire sicherlich eine Funktion des Romans ist, gibt es kein wirkliches Regulativ der moralischen Obszönität des Dargestellten. Selbst die Gewalt scheint nur als logisch notwendiges Korrektiv in die ewige Gleichheit und Oberflächlichkeit der Welt der Banker einzubrechen. Tatsächlich ist sie nicht befreiend, sondern Teil dieser Welt, und zwar nicht nur auf der Ebene einer brutalen und Gewalt produzierenden Ökonomie, sondern auch auf der Ebene eines von Gewaltthemen und -Bildern gesättigten Medienkonsums.

Die Gewalt schleicht sich allmählich in den Text ein, bis sie als dessen fester Bestandteil erkannt wird. Zuerst tritt sie ganz in der Form ihrer Medialisierung auf, vor allem in der bereits erwähnten *Patty Winters Show*, wie die dort vorgestellten »Real-life Rambos« aus dem ersten Zitat bereits andeuten.¹⁰ Später taucht Gewalt in den Porn- und Snuff-Videos auf, die Bateman konsumiert, und schließlich in der Darstellung der Morde, die er begeht (bzw. imaginiert).

8 Zu Realitätseffekt und Faktizität der Liste siehe Sabine Mainberger: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin (De Gruyter) 2003, S. 108.

9 Damit haben sie die gleichen rhetorischen Funktionen wie Parataxe. Vgl. ebd., S. 32 (insbes. Anm. 32).

10 Eine sensationalistische Talkshow, die nach der *Sally Jessy Raphael Show* (1983–2002) modelliert ist.

Über den ganzen Roman verteilt, gibt es mehr als vierzig Referenzen an die *Patty Winters Show*, in der Gewalt ein Thema neben anderen wie »Autismus«, »Salad Bars«, »Schönheitsoperationen« oder »Patrick Swayze« ist. Gewalt wird dabei eher scheinheilig als Unterseite des Wirtschaftsbooms der achtziger Jahre inszeniert: »*The Patty Winters Show* this morning was in two parts. The first was an exclusive interview with Donald Trump, the second was a report on women who've been tortured.« (256) Die Tatsache, dass die beiden Themen – der Wirtschafts- und Medienstar Trump und die Folter von Frauen – friedlich in derselben Show auftreten, weist bereits darauf hin, dass die Gewalt keine Rebellion gegen die Oberflächlichkeit des spiegelglatten »Alltags« darstellt, sondern zu ihr gehört. Folgerichtig verfolgt Bateman die *Patty Winters Show* auch während eines kannibalistischen Akts an einer bereits sehr verstümmelten Frauenleiche: »I want to drink this girl's blood as if it were champagne and I plunge my face deep into what's left of her stomach, scratching my chomping jaw on a broken rib. The huge new television set is on in one of the rooms, first blaring out *The Patty Winters Show*, whose topic today is Human Dairies, then a game show [...].« (344)

Die wiederholten Erwähnungen der Show stellen die immer brutaleren Handlungen des Protagonisten in Konkurrenz mit dem medialen Hunger nach Gewalt. Mit Zunahme des Realitätsverlustes des sich allmählich als unglaublich herausstellenden Erzählers nehmen auch die Themen der Show immer bizarrere Züge an (siehe das Show-Thema der Human Dairies, also menschlicher Molkereien, dessen Bezug zu Batemans kannibalistischen Handlungen unübersehbar ist). Gleichzeitig stellen die Erwähnungen der Show ein Kontinuum her, das in seiner Regelmäßigkeit eine gewisse Ordnung suggeriert, die jedoch inhaltlich ausgehöhlt wird, wo Morde im Fernsehen und Morde vor dem Fernsehapparat zu einem einzigen Simulacrum verschmelzen.

Die Mordszenen sind, wie der zitierte Ausschnitt suggeriert, ausgesprochen graphisch und von großem Erfindungsreichtum, was Methoden der Schmerzzufügung, Penetration, Zerstückelung und des Einverleibens betrifft. Auch hier verzichtet Ellis auf Ausmalungen, Farbschilderungen und überflüssige Adjektive. Was sein Protagonist den Frauen, Männern, Kindern und Tieren antut, schockiert vor allem wegen der Missachtung jeglicher körperlicher Integrität. Das Aufschneiden und Zerstückeln von Körpern und das Einverleiben von Leichenteilen ist ein Versuch, hinter die den Roman ansonsten bestimmende Oberfläche der Dinge und Menschen zu schauen; die glänzenden Oberflächen der Designer-Wohnungen werden von Blut, Knochensplittern, Gehirnmasse und Urin beschmutzt. Aber im menschlichen Körper findet sich nichts. Er wird als Ware dargestellt, der ähnlich aus Einzelteilen zusammengesetzt ist wie die Garderobe der Protagonisten. Der Vielfalt der Kombinationsmöglichkeiten von Kleidungsstücken, die den Körper zieren/bedecken, wird eine noch größere Variationsbreite an Möglichkeiten gegenübergestellt, wie man einen menschlichen Körper zerstören/öffnen kann.

Der Serienmörder gilt in den Kulturwissenschaften als Ikone postmoderner Identität. Mark Seltzer beschreibt ihn als Symptom von Amerikas »wound culture« – einer Kultur, die Identität herstellt durch »the public fascination with torn and

open bodies and torn and opened persons, a collective gathering around shock, trauma, and the wound.«¹¹ »Serial killing,« schreibt Seltzer, »has its place in a culture in which addictive violence has become a collective spectacle, one of the crucial sites where private desire and public fantasy cross.«¹² Die vom Serienmörder vollzogene gewaltsame und anti-rationale Aufhebung von Innen und Außen, Fremd und Eigen, Privat und Öffentlich hat die Funktion, das moderne Subjekt nachhaltig zu unterminieren.¹³ Patrick Bateman ist der Inbegriff des postmodernen Serienmörders, der als Konsument von Waren, Medien, pornographischen Fantasien und Körpern weniger gegen die Gesellschaft rebelliert als ihre eigenen Methoden ins Extrem treibt. Die Sucht, die im Serienmord liegt, drückt nicht mehr die gescheiterte Suche nach Lebensstilen oder Wahrnehmungen aus, die eine gesellschaftliche Erneuerung herbeiführen könnten (für diese Sehnsucht stand das Motiv der Sucht in den sechziger und siebziger Jahren), sondern ist eine Kopie bzw. Parodie der nach Leistung, Waren und Sex gierenden narzisstischen Gesellschaft der achtziger Jahre. Insoweit sind die Morde, die Bateman begeht, auch keine Korrektive gegenüber der Konformität der Konsum- und Mediengesellschaft, sondern nur Ausdrücke derselben. Das serielle Morden ist noch nicht einmal einzigartig: Bateman, der nach Norman Bates, dem Serienmörder aus Hitchcocks *Psycho* benannt ist, bezieht sich selbst immer wieder auf berühmte Serienmörder wie Ted Bundy und ist ein süchtiger Slasher-Porn-Konsument, dessen Mantra »I have to return some videotapes« den zwanghaften Charakter dieses Konsums bezeichnet. Sein Beicht-Monolog, als welcher der Roman verstanden werden kann, zeigt, wie Ralph Poole vermerkt, dass es »nichts zu erzählen gibt, was nicht jede/r schon x-mal ›verpackt‹ als Dutzend-Ware gehört, gelesen oder gesehen hat.«¹⁴ Der Serienmörder ist ein Spektakel, dessen Bedeutung gänzlich aus seiner Austauschbarkeit abgeleitet ist, seiner potentiell zufälligen Serialisierung, aber *nicht* der Einzigartigkeit der Erzählung.¹⁵

Strukturell suggerieren die Gewaltszenen zunächst einen Ausbruch aus der rituellen Eintönigkeit und Oberflächlichkeit der Tagesabläufe: Während diese in ihrem System der Wiederholung scheinbar endlos gleich dahinströmen, steigern sich Häufigkeit und Bestialität der Morde zunehmend. Folglich ist an einen Mord auch das bisschen Plot geknüpft, das *American Psycho* generiert: ein Kollege verschwindet (seine Ermordung durch Patrick Bateman wird dem Leser in allen Einzelheiten geschildert), ein Detektiv nimmt den Fall auf. Da dem Leser erst am Ende des

11 Mark Seltzer: *Serial Killers. Death and Life in America's Wound Culture*, New York (Routledge) 1998, S. 1.

12 Ebd., S. 253.

13 Vgl. Anthony King: »Serial Killing and the Postmodern Self«, in: *History of the Human Sciences* 19.2 (2006), S. 109–125.

14 Ralph Poole: »Zerleiben und Zerschreiben: Von der nekrophagen Lustanhäufung zur seriellen Lektüresucht«, in: Annette Keck u. a. (Hg.): *Verschlungene Grenzen: Anthropophagie in Literatur- und Kulturwissenschaft*, Tübingen (Narr) 1999, S. 175–202, Zit. S. 185.

15 So argumentiert Robert Conrad: »[The life of the serial killer] has become a brief spectacle whose sense is derived entirely from its interchangeability and its inevitability, its potentially random serialization and *not* the uniqueness of the narrative.« in: Poole: »Zerleiben und Zerschreiben« (Anm. 14), S. 186.

Romans suggeriert wird, dass die Morde Fantasiegespinste sind, entsteht über die längste Zeit der Lektüre eine Spannung aus der Frage, ob Bateman als Mörder entlarvt werden wird oder nicht; diese Spannung kippt schließlich in die Erkenntnis um, dass der Vermisste keineswegs von Bateman ermordet wurde, sondern lebendig in London ist, und dass Batemans Geständnisse niemanden interessieren.

So befindet sich ein für den Leser in seiner Glaubwürdigkeit reichlich eingeschränkter Bateman – er beobachtet in der *Patty Winters Show* das einstündige Interview einer »Cheerio«-Frühstückszerealie und wird von Bankautomaten verfolgt, die ihn auffordern, eine Katze zu töten – am Schluss in der gleichen Situation wie der, die ich am Anfang zitierte: in einer Gruppe von Männern in Harry's Bar, die wortreich überlegt, was man mit dem Rest des Tages anstellen soll. Die letzten Sätze des Romans zitieren den Text eines Schildes, das über der Tür hängt: »THIS IS NOT AN EXIT.« (399) Serienmorde, so das Fazit, sind kein Ausweg aus der Banalität des Lebens. Das Formelement der Motivwiederholung siegt über die Ausbruchversuche, die sich – auf der formellen Ebene genauso wie auf der der Handlung – als weitere Versatzstücke der Banalität entpuppen, deren schockierende Wirkung auf den Leser nur scheinbar im Widerspruch zu den sich anhäufenden Wiederholungen steht.

Glamorama ist keine inhaltliche Fortsetzung von *American Psycho*, aber gewissermaßen eine Variation, in der bestimmte Elemente des Vorgänger-Romans weiterentwickelt werden. Aus der Welt der Banker der Achtziger ist die der Models, Supermodels und Celebrities der Neunziger geworden, die sich noch selbstverliebt um sich selbst dreht als jene. Aus der Figur des Serienmörders wurde eine aus ehemaligen Models bestehende Bande von Terroristen, deren Anschlagserien die zweite Hälfte des Romans bestimmen. Viele Motive aus *American Psycho* finden sich hier wieder (auch Patrick Bateman hat einen kurzen Auftritt¹⁶); neu hinzugekommen ist eine verstärkte Konzentration auf die visuellen Medien. Diese sind in der Form von Fotografen und Kamerateams nicht nur allgegenwärtige realistische Details, sondern treten zunehmend in die Handlung ein: Ab dem zweiten Drittel des Romans ist meist ununterscheidbar, ob die dargestellte Szene eine gespielte Filmszene ist oder ob sie in der Wirklichkeit passiert. Im Gegensatz zu dem Minimalplot von *American Psycho* weist *Glamorama* einen spannungsreichen, komplexen und schließlich unentwirrbaren Verschwörungs-Plot auf, der Ansammlungen von Motiven und Wortlandschaften in einer Explosion miteinander vermischt.

Das Motiv des Films in *Glamorama* verbindet die Fragen nach Repräsentation und Wiederholung mit dem Thema von Identität in der alles vervielfältigenden Medienwelt. Identität wurde bereits in *American Psycho* von der Vorstellung von Originalität getrennt: »Where's Conrad?« I ask. ›I should say hello to him.‹ ›The dude who called you Hamilton,‹ Price says. ›That wasn't Conrad,‹ I say« (*American Psycho*, 50). Das Motiv der Austauschbarkeit der Charaktere, die alle irgendwie gleich aussehen und daher einander wiederholt verwechseln, erfährt durch die Wahl von Models als Protagonisten eine Steigerung: dies sind schließlich die *Modelle*,

16 Bret Easton Ellis: *Glamorama*, London (Picador) 2000, S. 38. Weitere Seitenangaben im Text.

denen die Körper der Banker nacheifern. Aber damit sind sie alles andere als die Originale der Kopie; im Gegenteil, ihre trainierten, gebräunten, gestylten Körper sind austauschbare Abbilder eines abstrakten Schönheitsideals. Die Modelle eifern selbst Modellen nach, die Modellen nacheifern. Insoweit erstaunt es nicht, dass der Roman von Doppelgänger-Motiven überquillt: Ein Club heißt »Doppelgänger's«, Victors Band sind die Impersonators, denen Victor vorschlägt, Coverversionen zu spielen, usw. Dies führt so weit, dass der Protagonist Victor, der sich von Beginn des Romans an damit auseinandersetzen muss, dass er an Orten gesehen wurde, an denen er offensichtlich nicht war, am Ende zum Doppelgänger seiner selbst wird – oder einen Doppelgänger hat. Wegen der fast durchgängigen Ich-Perspektive sind Original und Kopie nicht zu trennen. Sie existieren gegen Ende des Romans zeitgleich in Mailand und Washington, DC und telefonieren sogar miteinander (476). Angela Woods erklärt die Doppelsexistenz des Protagonisten, der seinen Namen von Victor Johnson in Victor Ward verändert hat, folgendermaßen: »Our narrator now co-exists as Victor Johnson and Victor Ward, and their trans-Atlantic telephone conversation is the climax of ontological crisis.«¹⁷ Die rhizomatische Struktur des Serienmörders aus *American Psycho*, der Teil eines dezentrierten Kontinuums ist¹⁸, setzt sich in *Glamorama* in einer rhizomatischen Struktur von Identität fort, die ihre Entsprechung in der medialen und digitalen Vervielfältigung, den dezentrierten Netzwerken, der Macht der globalen Ökonomie und der Serientätigkeit der Terroristen hat. Ellis nimmt hier gewissermaßen Baudrillards Interpretation des 11. September vorweg, in der Terrorismus als ein Symptom der »triumphant globalization battling against itself« beschrieben wird.¹⁹

Als Model und »semi-celebrity« ist Victor Teil einer narzisstischen Masse, die weniger Einzigartigkeit als Menge signalisiert. Wie schon in *American Psycho* benutzt Ellis die Form der Aufzählung, um dies darzustellen. Aus aufzählenden Beschreibungen, wie ich sie oben zitiert habe, sind aber nun bloße Namenslisten geworden; herausragend ist hier die Gästeliste für die Eröffnung von Victors Bar, die im ersten Drittel des Romans immer wieder neu heruntergebetet und aktualisiert wird. Dies ist z. B. die Liste der C's, die sein Assistent Victor vorliest: »Naomi Campbell, Helena Christensen, Cindy Crawford, Sheryl Crow, David Charvet, Courteney Cox, Harry Connick, Jr., Francisco Clemente, Nick Constantine, Zoe Cassavetes, Nicolas Cage, Thomas Calabro, Cristi Conway, Bob Collacello, Whitfield Crane, John Cusack, Dean Cain, Jim Courier, Roger Clemens, Russell Crowe, Tia Carrere and Helena Bonham Carter – but I'm not sure if she should be under B or C.« Diese Liste allein

17 Angela Woods: »I am the fucking reaper: *Glamorama*, Schizophrenia, Terrorism«, in: *Colloquy: Text Theory Critique* 8 (Mai 2004) <www.arts.monash.edu/au/others/colloquy/current/Woods.htm> (6.12.2006). Victor Johnson ist in dieser Szene offensichtlich aus Europa zurückgekehrt und führt das Leben, das sein Vater, der Präsidentschaftskandidat, von ihm erwartet; Victor Ward (unter diesem Künstlernamen lernen wir Victor kennen) hat sich einer Gruppe von Terroristen-Modells angeschlossen und wird nach dem Ende des Romans in Mailand – das wird angedeutet – erschossen werden.

18 Poole: »Zerleiben und Zerschreiben« (Anm. 14), S. 179, 180.

19 Jean Baudrillard: *The Spirit of Terrorism and Requiem for the Twin Towers*, übers. v. Chris Turner, London (Verso) 2002, S. 11.

hat die Macht, den Protagonisten aufs höchste zu erregen. »Ingrid Chavez! Ingrid Chavez! I shout up. ›Has Ingrid Chavez fucking RSVP'd or not?« (8)

Die Listen, deren Ordnungsprinzip heterogene Elemente zusammenwirft, haben den doppelten Effekt der Retardierung und der Beschleunigung.²⁰ Sie verlangsamen einerseits den Textfluss, indem sie viele Seiten von Text in Anspruch nehmen, in denen es zu keiner Handlung kommt. Andererseits sind sie bei Ellis Teil der ›Handlung‹: nicht nur als Repräsentation einer Welt, in der eine Gästeliste mehr Bedeutung hat als ein Dialog oder eine beschreibende, verknüpfende Darstellung, sondern auch strukturell, weil Figuren der Aufzählung und Wiederholung unabdingbarer Bestandteil des Romans sind. Der Leser, der sich auf die Listen einlässt, jagt über die glamourösen Namen hinweg: Der Exzess an Celebrities, deren alphabetische Reihung ihren Warenwert, ihre Austauschbarkeit, aber auch ihre schiere Masse deutlich macht, berauscht. Damit erinnert Ellis' Verfahren stark an das Andy Warhols, das, wie Hans Zitko schreibt, mit der seriellen Darstellung von Marilyn Monroes und Suppendosen »Einblick [gibt] in die Genese jener Aura, die bestimmten Personen oder auch Waren im Raum der Gesellschaft zuwächst.«²¹

Ein weiterer Aspekt von Wiederholung als identitätsbildender Strategie in *Glamorama* ist das Zitat. Über das erste Drittel des Romans hinweg werden wiederholt Zeilen aus Rock- und Popmusik zitiert, die die originäre Rede der Charaktere ersetzen.²² Ein passendes Beispiel ist eine Stelle aus einem Interview, das MTV mit Victor führt:

MTV: »What really pisses Victor Ward off?«

[...]

ME (long pause, thinking): »Well, recently, missing DJs, badly behaved bartenders, certain gossip male models, the media's treatment of celebs ... um ...«

MTV: »We were thinking more along the lines of the war in Bosnia or the AIDS epidemic or domestic terrorism. How about the current political situation?«

ME (long pause, tiny voice): »Sloppy Rollerbladers? ... The words ›dot com? ...«

MTV (long pause): »Anything else?«

ME (realizing something, relieved): »A mulatto, an albino, a mosquito, my libido.« (142)

20 Zu den Phänomenen von Zeitdehnung und Beschleunigung vgl. Mainberger: *Die Kunst des Aufzählens* (Anm. 8), S. 249–253.

21 Diese Aura ist »zu einem wesentlichen Teil das Resultat einer kollektiven Projektionsleistung. Durch ihre anhaltende Reproduktion semantisch ausgedünnt, verwandeln sich die Bilder und Zeichen in Projektionsflächen gesellschaftlicher Bedürfnisse. Auf diese Weise werden die Prozesse der medialen Reproduktion und der psychischen Triebdynamik der Individuen zusammengeslossen und synchronisiert.« Hans Zitko: »Der Ritus der Wiederholung. Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne«, in: Carola Hilmes/Dietrich Mathy (Hg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen (Westdeutscher Vlg.) 1998, S. 159–183, Zit. S. 166.

22 Thomas Irmer: »Bret Easton Ellis's *American Psycho*« (Anm. 4), S. 354.

Die Form des Auflistens wird hier durch die Verwendung einer Wiederholung (in der Form des Zitats in der letzten Zeile) humorvoll auf die Spitze getrieben. Die von den Medien erwartete Aufzählung politischer Themen, die Victor erzürnen sollen, ist ebenso beliebig wie die banalen Dinge, die ihm am Herzen liegen. In seinem Bedürfnis, den Reporter zu befriedigen, nimmt Victor Zuflucht zu einem Zitat: »A mulatto, an albino, a mosquito, my libido« stammt aus dem Stück *Smells Like Teen Spirit* der Band Nirvana. Damit zitiert Victor eine popkulturell anerkannte Autorität, die, um in der Mediensprache zu bleiben, die »Orientierungslosigkeit der Generation X auf den Punkt brachte«. Der Text von *Smells Like Teen Spirit* ist eine spontane und sinnlose Aneinanderreihung von Begriffen, die häufig durch Gegensätzlichkeit und Klangassoziation verbunden sind.²³ Die Unmöglichkeit der Generation X, aus dem Diskurs auszubrechen, die Nirvana hier in Szene setzt, wird durch Victors Wiederholung der Auflistung nicht nur bestätigt, sondern erhöht. Das Zitat beweist sowohl Victors Hilflosigkeit, Eitelkeit und Dummheit (die Sprechanweisungen legen dies nahe) als auch sein hervorragendes Gespür für den Zeitgeist: Sein Zitieren ist eine subversive Performanz der Verweigerung (er weigert sich, ein politisches Anliegen zu nennen) und gleichzeitig der Affirmation (er bewegt sich genau im Diskurs seiner Zeit, in dem die Möglichkeit politischer Betätigung neu problematisiert bzw. das Phänomen der Entpolitisierung brisanter denn je ist; und er ist »hip«, weil er »hippe« Stars zitiert). Es wird deutlich, dass Ellis die Verfahren von Nirvana pointiert einsetzt. Indem er seinen Protagonisten Kurt Cobain, den Medienstar und das selbsterklärte Medienopfer, zitieren lässt, spielt er zusätzlich auf die Macht der Medien und die Unmöglichkeit, sich ihnen zu verweigern, an.

Eine weitere Verwendung des Zitats findet sich im Gebrauch von Anführungszeichen, die sich um Adjektive ziehen, die eine Äußerung charakterisieren. Sie sollen offensichtlich als Regieanweisung verstanden werden, wie z. B. hier: »Will you at least join me for dinner tomorrow night?« I ask »bashfully.« (211) Das Subjekt imitiert etwas, wofür es kein Original gibt, es wiederholt zitierenderweise menschliche Gefühlsregungen (»bashfully.«), geht im Zitat und in der Wiederholung auf.

Das Selbst erfährt sich immer bereits als vermittelt, medialisiert. Dadurch, dass der Protagonist seine eigene Vervielfältigung mit narzisstischer Begierde beobachtet, hebt sich die Trennung von Subjekt und Objekt auf. Der zentrale Leitspruch Victors und des Romans ist das ironische Wortspiel »The better you look, the more you see.« (27, 56, 81, 98 etc.) Die darin ausgedrückte Tatsache, dass Subjekt und Objekt des Sehens und Gesehen-Werdens nicht voneinander unterschieden werden können, ist eng mit der Suggestionskraft der elektronischen Medien verknüpft.

23 Die Zitate von Songtexten dienen der Zeichnung der Charaktere sowohl als Medienkonsumenten als auch in einem engeren Sinne; so sind z. B. die Referenzen auf die Figur des blinden und taubstummen »Tommy« (The Who) ein direkter Kommentar auf Victors eigene sinnbildliche Blind-, Taub- und Stummheit (S. 90f.). Kurt Cobain zufolge besteht der gesamte Song aus gegensätzlichen Ideen. »It's just making fun of the thought of having a revolution. But it's a nice thought.« Michael Azerrad: *Come As You Are: The Story of Nirvana*, New York (Doubleday) 1993, S. 213.

Schon für *American Psycho* gilt, dass die Unterscheidung zwischen »mediated desire and desired media« zusammenfällt²⁴, in *Glamorama* macht das Motiv der allgegenwärtigen Kamera ununterscheidbar, ob das Ich sich selbst spielt oder eine Rolle in einem Film.²⁵

Das Motiv der Kamera verbindet die Frage von Identität, Authentizität und Wirklichkeit mit der von Wiederholung und Serie. Zum einen durchzieht den Roman eine Reihe von Erwähnungen von Filmen, die in Serie produziert werden. Victors höchstes Ziel ist, eine Rolle in dem Film *Flatliners II* zu bekommen (8, 17, 119). Andere Fortsetzungen, die erwähnt werden, sind z. B. *Butterfield 8* (39), *Sun City 2* oder *Sun City 3* (51, 75), *Summer Lovers II* (60). Zum anderen gibt es kaum eine Szene im Roman, in der Fotografen oder Kameraleute nicht zumindest am Rande auftreten, die Victors Treiben fotografieren bzw. filmen: Das Motiv ist also einer ständigen Wiederholung ausgesetzt. Schließlich aber greifen Regisseure in die Handlung ein und bitten um Wiederholungen einer Szene, die sich oft jetzt erst als Filmszene herausstellt (oder, das wird nicht aufgelöst, nur von Victor so wahrgenommen wird). Dies passiert z. B. bei folgender Unterhaltung zwischen Victor und dem undurchsichtigen Ehepaar Wallace, bei der der Regisseur einen Blick mehrfach wiederholen lässt, bevor die Szene weitergeht: »Where are you off to?« Stephen [Wallace] asks. [...] »Well, I think Paris,« I say. [...] The woman immediately glances over at her husband when I say this but ultimately it's awkwardly done and the director has to retake the simple reaction shot four more times before proceeding to the rest of the scene. »Action« is called again and in the background the extras resume their positions [...].« (202)

Auf dieser Ebene des Film-Motivs wird es ununterscheidbar, ob Victor es mit Requisiten, Statisten, Modellen oder Gegenständen, Menschen, Körperteilen zu tun hat – und welchen Status er selbst hat. Die Explosionen in den europäischen Städten, die zuerst eindeutig als Spielfilmszenen zu identifizieren sind, werden immer »wirklicher«. Bei einem Anschlag in der Pariser Metro sind Film (»shot«, »extra«, »stuntmen«, »soundtrack«) und Wirklichkeit (»most of them real«) nicht unterscheidbar: »Various shots of people blown apart, extras and stuntmen thrown out of the [...] car and onto the tracks. Shots of body parts – legs and arms and hands, most of them real – skidding across the platform. Shots of mutilated people lying in piles. [...] A shot of the Christian Bale guy²⁶ grabbing a fire extinguisher [...]. Over the soundtrack Serge Gainsbourg's »Je T'Aime« starts playing.« (319)

Dass die Explosionen nach wie vor gefilmt werden, deutet nicht auf ihre Fiktionalität hin, sondern darauf, dass Terrorismus von den Bildern, die er produziert, lebt. Deswegen sind Models die perfekten Terroristen, denn beide Personengruppen

24 Vgl. Irmer: »Bret Easton Ellis's *American Psycho*« (Anm. 4), S. 354.

25 Die Metapher des Sich-ans-Buch-Haltens (»stick to the script« [S. 293]) wird hier wörtlich genommen: Ab dem zweiten Drittel des Buches scheint es für alle Szenen ein Script zu geben. Regisseure und Crew-Mitglieder scheinen das Ende des Drehbuchs zu kennen, nur Victor nicht – ein sehr wirkungsvolles Bild für einen paranoiden Text aus dem Filmmilieu.

26 Durch die zweite Hälfte des Romans zieht sich das Motiv eines »Christian Bale look-alike«, das wieder einmal die Ununterscheidbarkeit von Individuen thematisiert.

pen lechzen nach Bildern und Repräsentation und befriedigen die Bildersucht der Zuschauer.

Die Filmcrews, die am Rande der Szenen agieren, machen in ihrer Doppelfunktion als rekurrerendes, strukturelles Motiv und als Handlungsmotiv das Ineinandergreifen dieser Ebenen deutlich. Dieses Verhältnis wird immer schwerer zu entwirren, wenn eine zweite Filmcrew auftaucht, die in unerklärter Konkurrenz zur ersten Filmcrew steht und schließlich deren Vernichtung filmt. Wirklichkeit und ihre Repräsentation scheinen in einem seriellen Verhältnis zueinander zu stehen: Ursache und Wirkung, Original und Kopie, Wirklichkeit und Abbild haben ihre Unterscheidbarkeit verloren. Die Repräsentation steht nicht außerhalb einer Wirklichkeit, sondern ist Teil eines Kontinuums von Simulacren.

In der Repräsentation ist die potentielle Wiederholbarkeit eingeschlossen. Ein Film kann vor- und zurückgespult werden, ein Drehbuch vor- und zurückgeblättert. Damit greift die Wiederholung in die Zeitstruktur des Romans ein, und zwar nicht nur durch Retardierung, sondern als Produzentin von Zeitsprüngen. Das Drehbuch, auf das sich immer wieder bezogen wird und das die Protagonisten zu Hilfe nehmen, wenn sie ihren Text vergessen, ermöglicht einen Blick in die Zukunft (der aber nicht zuverlässig ist, da das Script ständig verändert wird). An einer Stelle blättert Victor gelangweilt darin herum und liest eine Szene, die noch nicht abgedreht ist und die sich folglich in der Zukunft abspielen wird. Einige Seiten später wird die Szene im Text dargestellt, womit sie sich für den Leser wiederholt.²⁷ Und die Konfettischnipsel, die zunächst unerklärlicher- und unmotivierterweise überall herumliegen, weisen von Anfang an auf den Flugzeuganschlag am Ende des Romans voraus, der neben den dem Leser bereits vertrauten Listen von Leichenteilen und Mode-Artikeln (die Anschlagsoffer waren junge, modebewusste Menschen) eine Wolke von Konfetti, die ebenfalls Teil der Ladung waren, in der Landschaft verstreut.²⁸ Damit – wie mit den anderen in Serien auftretenden Motiven: der niedrigen Zimmertemperatur allerorts, den Fliegen, dem Geruch von Exkrement – wird der versuchten Linearität, die im Verschwörungsplot allerdings sowieso in ein undurchschaubares Geflecht von Handlungssträngen umkippt, eine eher punktuelle und in der Wiederholung bestehende Zeitlichkeit entgegengesetzt, die die lineare Entwicklung aushöhlt.

Zusammenfassend möchte ich auf die anfangs erwähnten Überlegungen von Blättler zu den verschiedenen Bereichen des Seriellen – Produktion, Präsentation, Narration – zurückkommen. Dabei stelle ich zunächst den Aspekt in den Vorder-

27 »A script lies on the coffee table and absently I pick it up, open it to a random page, an odd scene, descriptions of Bobby calming someone down, feeding me a Xanax, I'm weeping, people are getting dressed for another party, a line of dialogue (»what if you became something you were not) and my eyes are closing. »Fall asleep,« is what I imagine the director would whisper.« (S. 281). Die im Script dargestellte Szene »ereignet« sich auf S. 287.

28 Die Konfetti korrespondieren mit den »specks«, die Victor zu Beginn des Romans auf der Oberfläche der Bar seines neuen Clubs zu sehen meint. Sie deuten einen Riss im Bild an, oder, wie Sheli Ayers schreibt: »These specks suggest a pixelated and infinitely transformable universe.« (Sheli Ayers: »Glamorama Vanitas: Bret Easton Ellis's Postmodern Allegory« <www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.900/11.1.r_ayers.txt> [6.12.2006], Absatz 7).

grund, der in dieser Untersuchung bislang zu kurz kam: den der Produktion, deren Serialität bei Ellis besonders in *Glamorama* deutlich wird. Sowohl intertextuelle Zitate als auch Selbstzitate machen aus Ellis' Texten offene Kunstwerke, die Teile eines aus allen möglichen Quellen schöpfenden und sich in alle Richtungen ausbreitenden Kontinuums sind. Die Handlung von *Glamorama* hat keinen Abschluss; einmal, weil der Protagonist sich verdoppelt hat und es somit zwei Enden gibt; aber auch, weil beide Enden offen sind. Besonders der Victor, der im letzten Kapitel in einem Mailänder Hotel ein Wandgemälde betrachtet, während nebenan sein mutmaßlicher Mörder die Waffe lädt, erzählt seine Geschichte nicht zu Ende – nicht nur, weil er seinen eigenen Tod nicht erzählen kann, sondern auch, weil die Narration mit der emphatischen Beschreibung der gemalten Landschaft endet, in die Victor quasi eintritt (482). Dies ist eine der wenigen deskriptiven Stellen in *Glamorama*. Das erzählende Ich verflüchtigt sich aus dem Text heraus in das Gemälde – außerdem jedoch flieht es in einen anderen Roman. Wie Antje Dallmann herausgearbeitet hat, zitiert Ellis hier die Situation und die Landschaft des Endes von Umberto Eco's Roman *Das Foucaultsche Pendel*.²⁹ Damit referiert Ellis nicht nur auf einen weiteren Verschwörungsroman, sondern auch auf einen Theoretiker, der mit seinen Arbeiten zum offenen Kunstwerk und zur Interpretation der Serie einen wichtigen Beitrag zur seriellen Ästhetik geleistet hat.³⁰ Die postmoderne Ästhetik der Wiederholung und Variation, die Eco in der Fernsehserie lokalisiert, nimmt Ellis auch für sich in Anspruch, wobei er mit seinen Referenzen an das Fernsehen und andere Bilderproduzenten seinen eigenen Roman in ein mediales Kontinuum stellt.

Die Listen und Wiederholungen, in denen sich Serialität bei Bret Easton Ellis im Bereich von Präsentation und Narration ausdrückt, wurden oben ausführlich besprochen. Sie stehen in einem engen Zusammenhang mit Identität, die bei Ellis als Teil eines subjektlosen, dezentrierten Kontinuums aus Bildern, Zitaten, Modellen und Kopien gedacht ist (dies betrifft, wie gezeigt, auch die Produktion seiner Romane). Zu fragen bliebe nun nach dem Verhältnis von Identität und Differenz bzw. nach der theoretischen Möglichkeit der Wiederholung. Im Falle des Zitats kann festgestellt werden, dass diese Form der Wiederholung im Zeichen von Differenz steht. Wenn Victor die Zeile »a mulatto, an albino, a mosquito, my libido« wiederholt, überträgt er sie in einen neuen Kontext und stellt etwas Neues her, das nicht identisch mit der Zeile von Nirvana ist. Auch in Bezug auf die direkte, strukturelle Wiederholung ist ihre Ereignishaftigkeit ein Charakteristikum, das Differenz produziert: Jede Lektüre desselben Elements, das an immer neuen Stellen im Text auftaucht, ist ein neues, eigenes Ereignis. Die dritte »gleiche« Erwähnung von Konfetti hat einen anderen Effekt als die erste oder zweite. Dennoch, und trotz der exzessiven Streuung von Identitäten, ist die Wiederholung bei Ellis keineswegs eine Dissemination im Sinne einer exzessiven Ausdifferenzierung. Die Wiederholungen

29 Antje Dallmann: »The Coded City in Bret Easton Ellis's *Glamorama*,« in: Günter H. Lenz/Dorothea Löbbermann/Karl-Heinz Magister (Hg.): *Cinematographies*, Heidelberg (Winter) 2006, S. 271–294, Zit. S. 289f.

30 Z. B. Umberto Eco: »Interpreting Serials«, in: *The Limits of Interpretation*, Bloomington (Indiana University Press) 1990, S. 83–100.

von Motiven wie Markennamen, der *Patty Winters Show*, Morden oder Anschlägen haben nicht die Funktion, auf deren Singularität aufmerksam zu machen. Dies wird besonders deutlich in einer Referenz auf digitale Reproduktion, die zwar nur kurz im Zusammenhang mit der digitalen Veränderung von Bildern angesprochen wird, die aber doch den Ton vorgibt für die Vorstellung von der identischen Kopie. Hier geht es um die serielle Produktion von Identitäten: Auf dem Bildschirm sieht Victor, wie ein Mann namens Bentley eine Serie von »Victor«-Bilddateien angelegt hat, die er nach Belieben fälscht (356–358). Ellis stellt somit eine Verbindung zwischen serieller Identität, serieller Form und der Repräsentation serieller Produktion (von Waren, Filmen, Fantasien, Zerstörung) her. In alle diese Elemente schließt er allerdings die Lücke selbst mit ein: Gerade die vielfache Wiederholung des Namens der Modekette Gap (überall – in New York, London, Paris – werden neue Filialen gebaut, überall werden Filialen in die Luft gesprengt) weist auf das inhärente Gap, die Lücke hin, die in der Unverbundenheit der seriellen Form schlummert, zwischen den Pixels, zwischen Zeichen und Bedeutung.

Mit dem Manierismus seiner Wiederholungen, der die Materialität von Repräsentation zur Schau stellt, mit der Zerstückelung der Körper, die die Zerstückelung der Form der Romane parallelisiert, adressiert Ellis' Serialität die Frage von Kontinuität und Diskontinuität. Der paradoxe Effekt der Serie ist schließlich, wie Blättler schreibt, dass sie »durch die Aufeinanderfolge der Elemente eine Kontinuität darstellen [kann], obwohl sie aus lauter Diskontinuitäten [...] besteht«. ³¹ In der ambivalenten Verteilung von serieller Identität und repetitiver Differenz lotet Ellis das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität sorgfältig und gleichzeitig rauschhaft aus.

Es ist letztendlich dieser den Leser affizierende Rausch, der die Romane von Bret Easton Ellis auszeichnet. Es ist dies der Rausch der Materialität der Repräsentation, der »rhetorische Mehrwert« der Simulacren ³², in der die Referentialität des Textes hinter seiner lusthaften, schauerhaften, zwanghaften, peniblen, perversen Serialität zurückbleibt. Die Morde sind genauso Ausdruck der »Gewalt« der Serie ³³, wie die Serie Ausdruck der Gewalt der Morde ist.

31 Blättler: »Überlegungen zu Serialität« (Anm. 2), S. 511.

32 Zitko: »Der Ritus der Wiederholung« (Anm. 21), S. 165.

33 Ebd., S. 180.