

"Out is in"

Bret Easton Ellis und die Postmoderne

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Neuphilologischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität
Heidelberg

vorgelegt von
Alexander Flory
Freiburgerstraße 21
69126 Heidelberg

Erstgutachter:
Prof. Dr. Andreas Höfele (München)
Zweitgutachter:
Prof. Dr. Dieter Schulz (Heidelberg)

Meinen Eltern

Einleitung	5
Teil I: Die Postmoderne	10
Die Problematik des Postmodernebegriffes	11
Begriffsbestimmung von Moderne, Modernismus und Postmoderne.....	12
1. Das Verhältnis von Modernismus und Postmoderne	15
McHales ontologische Postmoderne	16
Hassans Merkmalreihe	17
2. Metafiktionalität und Ironie nach dem Modernismus	20
Hassans Literatur der Stille	20
Barths erschöpfte Literatur.....	22
Ecos postmodernes Ironievergnügen.....	26
3. Kritik im Postmodernismus.....	28
Fiedlers Überbrückung der Gräben	28
Hassans Unbestimmtheit	31
De Mans Unlesbarkeit	33
4. Nietzsche und die Frage nach der Wahrheit.....	37
Vattimos schwaches Denken.....	43
Deleuzes Rhizomatik.....	45
5. Signifikat und Signifikant	47
Derridas Dissemination	47
De Mans Ironie.....	49
6. Die Oberflächlichkeit nach dem Ende der großen Erzählungen	54
Lyotards Metaerzählungen.....	54
Gehlens Schlüsselattitüden.....	56
Jamesons Tiefenmodelle	60
7. Konstrukte der Realität.....	63
Baudrillards Hyperrealität	66
Jamesons Pastiche	69
Lyotards Erhabenheit	71
8. Das Aufbrechen der Wertsphären	75
Webers asketischer Protestantismus.....	75
Bells nachindustrielle Gesellschaft	77
Habermas' modernes Projekt.....	80
Lyotards Paralogie.....	82
9. Die Indifferenz des Tauschwertes	86
Baudrillards Tauschwert	86
Zimas Indifferenz	88
10. Zusammenfassung des ersten Teils	92
Teil II: Bret Easton Ellis.....	97
1. Less Than Zero: Das Ende der Suche nach dem Authentischen.....	100
Zwei Erstlingswerke.....	103
Was ist Existentialismus?.....	114
Die (Un-)Möglichkeit der Transzendenz	118
Innen und Außen: Soziale Strukturen und Sündenböcke.....	129
Die Gleichgültigkeit der Werte	141
Tiefe und Oberfläche.....	147
2. The Rules of Attraction: Fiktives Zentrum Ellis' postmoderner Welt	158
Das reale Bennington als Vorlage für das fiktive Camden	163
Camden als Nexus von Ellis' Charakteren	169
Die Besonderheit der Perspektive in <i>The Rules of Attraction</i>	175

3. American Psycho: Die Gewalt des Materialismus	180
Inspiration und Rezeption	185
Die Gewalt in Ellis' Romanen	195
Beobachtungen zur Aggression.....	204
Bateman als realistischer Serienmörder	212
Der Psychopath als Symbol des Materialismus	220
Sind die Morde Batemans eingebildet oder real?.....	240
4. The Informers: Die Polyphonie der Postmoderne.....	246
Bruce Calls from Mulholland.....	247
At the Still Point	248
Up the Escalator	249
In the Islands	250
Sitting Still.....	254
Water from the Sun	254
Discovering Japan	256
Letters from L.A.....	258
Another Gray Area	260
The Secrets of Summer	262
The Fifth Wheel	265
On the Beach	267
At the Zoo with Bruce	268
Die Gesellschaft der <i>Informers</i>	269
5. Glamorama: Glitzernde Scheinwelt der Hyperrealität	272
Abbilder simulierter Wirklichkeit von <i>Less Than Zero</i> bis <i>Glamorama</i>	275
Das auf sich selbst bezogene Zeichen	289
Was also ist Wirklichkeit?.....	300
6. Lunar Park: Der Autor als Protagonist seiner Fiktion.....	312
Der neue Ellis	317
Autobiographie und Metafiktion	324
7. Zusammenfassung des zweiten Teils	342
Teil III: Ellis, die Postmoderne und die Welt.....	346
1. Die Literatur der Postmoderne	346
Der Leser zwischen Protagonist und Moralist	347
Von den Sechzigern in die Achtziger.....	352
2. Eine postmoderne Welt?	355
Von fallenden Mauern zu einstürzenden Türmen	355
Und die Moral von der Geschichte?.....	362
Bibliographie.....	367

Einleitung

"Out is in. In is out."¹ Dies erklärt Victor, der Protagonist in Bret Easton Ellis' *Glamorama*, seinem Partner JD, dem DJ, vor der Eröffnung eines Clubs in New York. Eines Clubs, der sich selbstverständlich Mühe gibt, besonders 'in' zu sein. Victors Aussage ist auf den ersten Blick genauso unsinnig, wie wenn er gesagt hätte "ja ist nein und nein ist ja", er meint aber natürlich, wie er dann an anderer Stelle sagt: "The new trend is no trend."² Letztere Aussage ist jedoch ebenfalls missverständlich, denn während Victors Zuhörer meinen, 'no trend' sei *ein* neuer Trend, meint Victor, dass es *der* neue Trend sei, keinen Trend mehr zu haben. Victors Denkweise läuft einem, wenn nicht gar *dem* Prinzip westlicher Philosophie zuwider, auf dem unsere Logik basiert, nämlich Aristoteles' Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch: Es ist nicht möglich, dass A gleichzeitig A und nicht-A ist. Bezeichnenderweise entgeht Victor das Paradoxe in seiner Aussage, dem Leser jedoch nicht. Und ebenso bezeichnenderweise ist das Bestreben, das Gesetz der Nicht-Widersprüchlichkeit aufzuheben, ein Charakteristikum der Postmoderne. So kann die Aussage "Out is in. In is out." wenn nicht als paradigmatisch, so doch zumindest als symptomatisch sowohl für die Postmoderne als auch für das Werk von Bret Easton Ellis gesehen werden.

Die vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, die postmoderne Welt, wie sie Ellis in seinen Romanen darstellt, zu untersuchen und verfolgt zwei ineinander verwobene Ziele: Sie will zum einen den Begriff der Postmoderne konturieren und zum anderen die Romane von Bret Easton Ellis als Beispiel postmoderner Literatur untersuchen. Die Problematik bei solch einer doppelten Zielsetzung besteht darin, dass die eine Zielsetzung nicht zur definitorischen Grundlage der Interpretation der anderen Zielsetzung werden darf. Es kann also weder von einem einzigen – wie auch immer gearteten – Verständnis des Begriffes 'Postmoderne' ausgegangen werden, um zu einer ganz bestimmten Lesart von Ellis' Werk zu gelangen,³ noch darf eine bestimmte Lesart von Ellis' Werk als einzige Grundlage genommen werden, um den Begriff 'Postmoderne' zu bestimmen. Vielmehr sollen beide Ziele gemeinsam, und in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit voneinander, erarbeitet werden.

¹ Bret Easton Ellis. *Glamorama*. London: Picador, 1998. S. 15

² Ellis. *Glamorama*. S. 53

³ So geht beispielsweise Joe Applegate in *The Serial Killer as Postmodern Anti-Hero and Harbinger of Apocalypse in Contemporary Literature and Life* vor, der die Postmoderne einzig und allein anhand von Ihab Hassan's Modernism/Postmodernism Liste aus *The Dismemberment of Orpheus* definiert, um *American Psycho* dann, mehr oder weniger erfolglos, auf das Vorhandensein der von Hassan als postmodern definierten Begriffe abzuklopfen.

Teil I der Arbeit betrachtet die Postmoderne neben dem Aspekt der Literaturwissenschaft auch aus philosophischer und soziologischer Sicht. Dies erscheint notwendig, da postmoderne Literaturtheoretiker sich eher mit dem 'Schreiben in der Postmoderne' als mit der 'Darstellung der Postmoderne im Schreiben' befassen und daher eine auf Literaturtheorie beschränkte Postmodernedarstellung kulturelle Aspekte nicht ausreichend erfassen würde. Diese Aspekte aber spielen als Konstituenten der in Ellis' Romanen dargestellten Welt eine zentrale Rolle. Teil I erörtert daher die bedeutendsten 'postmodernen Vordenker'. Dabei versucht die Arbeit, weder für einen von ihnen Partei zu ergreifen, noch die – teilweise stark divergierenden – Ideen der vorgestellten Theoretiker im Sinne einer hegelschen Synthese aufzuheben. Vielmehr werden, einer rhizomatischen Struktur ähnlich, die wechselseitigen Bezüge der unterschiedlichen Positionen dargestellt.

Der erste Teil beginnt mit der Literatur. Diskutiert werden zuerst John Barth, der die Verbrauchtheit literarischer Methoden erkennt und nach Auswegen sucht, dann Umberto Eco, der das Entstehen der Postmoderne aus der Avantgarde aufzeigt, Leslie Fiedler, der die Kluft zwischen Trivilliteratur und anspruchsvoller Literatur überbrückt sehen möchte, sowie Ihab Hassans 'Merkmalkatalog' der Postmoderne.

Bei den Philosophen wird als erstes Friedrich Nietzsche betrachtet, in dessen Abwendung von der Hegelschen Synthese und Infragestellung des Wahrheitsbegriffes die Philosophie der Postmoderne ihren Ausgangspunkt hat (was sich zum Beispiel im 'schwachen Denken' Gianni Vattimos zeigt). Von ähnlicher Bedeutung wie das Denken Nietzsches ist Ferdinand de Saussures Erkenntnis, dass Sprache die Grundlage der Begriffsbildung ist, wodurch es möglich wird, die tradierten Termini der Metaphysik zu hinterfragen, wie es etwa durch Jacques Derrida, Paul de Man und Gilles Deleuze geschieht. Mit Arnold Gehlens 'großen Schlüsselattitüden' und Fredric Jamesons 'Tiefenmodellen' werden zwei Theorien vorgestellt, die auf der Erkenntnis basieren, dass sich die postmoderne Welt nicht mehr anhand einer einzigen, alles erklärenden Idee erfassen lässt. Ebenfalls historisch perspektivierend stellt Jean Baudrillard die Austauschbarkeit von Werten und Eindrücken und die daraus entstehende Simulation ins Zentrum seiner Theorie der Postmoderne als Posthistoire.

Max Webers Begriff der innerweltlichen Askese bildet den Ausgangspunkt für die Betrachtung der postmodernen Gesellschaft. Darauf aufbauend zeigt Daniel Bell wie wissenschaftliche Innovation und intellektuelle Technologien dazu führen, dass die nach Max Weber auf Produktion ausgerichtete Ethik des Kapitalismus in der

postindustriellen Zeit durch einen Hedonismus ersetzt wird, der dem Produktionskapitalismus feindlich gegenübersteht. Sodann werden Lyotards Idee der Paralogie und seine Neigung zur radikalen Pluralisierung Jürgen Habermas gegenüber gestellt, der das Projekt der Moderne durch eine Überbrückung der zersplitterten und von der Lebenswelt getrennten Wertsphären retten will.

Schließlich wird noch auf Peter V. Zima eingegangen, dessen Theorie eines Wandels der Werte von Ambiguität über Ambivalenz zur Indifferenz im Roman für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung ist, weil diese Theorie es ermöglicht, die Brücke von der Fiktion der Literatur zur Realität der Gesellschaft zu schlagen.

Es wird hier deshalb eine relativ große Zahl unterschiedlicher 'Postmoderne-Denker' vorgestellt, weil sich ein viel zu reduziertes Bild der Postmoderne ergäbe, würde man versuchen, sich auf einen einzigen Theoretiker zu beschränken. Andererseits würde es der Idee der Postmoderne widersprechen, wollte man die in Teil I vorgestellten Gedanken zu einem einzigen, alles erklärenden System zusammengefasst sehen. Es soll durch die vorgestellten Ideen vielmehr eine Sensibilisierung für die Problematiken der Postmoderne entwickelt werden, so dass bei der Analyse von Ellis' Texten zweiten Teil auf diese Ideen rekurriert werden kann, um dann anhand der betrachteten Romane die Vorstellung der Postmoderne wiederum weiter auszubauen.

Im zweiten Teil der Arbeit wird Bret Easton Ellis behandelt. Die Untersuchung seiner Romane erfolgt dabei in der Reihenfolge ihres Erscheinens, nimmt aber bei jedem einzelnen Werk deutliche Gewichtungen vor, um jeweils einen spezifischen Aspekt der Postmoderne zu verdeutlichen.

Less Than Zero wird vor allem in Hinblick darauf untersucht, wie in Ellis' Welt das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft als Ganzes dargestellt wird. Handelt es sich bei Clay um einen Protagonisten, dessen Weltsicht als die eines Existentialisten gelesen werden kann? Um diese Frage zu beantworten, wird *Less Than Zero* mit dem Roman eines anderen US-amerikanischen Schriftstellers verglichen, der von verschiedenen Kritikern ebenfalls als existentialistisch eingestuft wird, nämlich Hemingways *The Sun Also Rises*. Das Kapitel zu *Less Than Zero* soll anhand der unterschiedlichen Art und Weise, wie Hemingway und Ellis mit dem Verlust der Tiefenstrukturen umgehen, entscheidende Unterschiede zwischen Modernismus und Postmoderne verdeutlichen.

Bei *The Rules of Attraction* wird dann genauer untersucht, wie Ellis seine einzelnen Romane miteinander vernetzt. Gerade *The Rules of Attraction* bietet sich

deshalb besonders für eine solche Untersuchung an, weil Ellis' fiktionales College Camden den Nexus für alle bedeutenden Charaktere in allen seinen Romanen darstellt. Jeder einzelne von Ellis' Protagonisten hat irgendwelche Beziehungen, die ihn mit Camden verbinden. Auch die Besonderheit der Erzählsituation in *The Rules of Attraction* ist es wert untersucht zu werden, denn der Roman zeichnet sich dadurch aus, dass er Ellis' einziges Werk ist, bei dem mehrere Erzähler zu Wort kommen.

Bei *American Psycho* stehen dann die beiden Aspekte 'Gewalt' und 'Materialismus' im Vordergrund. In Ellis' Werk ist Gewalt allgegenwärtig. Konfrontiert uns der Autor mit Gewalt nur um ihrer selbst willen oder lässt sie sich auch als Symptom einer Krankheit lesen, deren Ursache an anderer Stelle verborgen liegt? Die Analyse von *American Psycho* widmet sich daher vor allem der Fragestellung, ob der Protagonist des Romans als realistische Darstellung eines Serienmörders zu verstehen ist oder eher als ein Symbol für den alles verschlingenden Hunger des Kapitalismus.

Bei der Kurzgeschichtensammlung *The Informers* erscheint es nicht sinnvoll, die teilweise extrem unterschiedlichen Geschichten unter einem einzelnen Aspekt vereinigen zu wollen. Stattdessen wird jede einzelne Geschichte für sich kurz untersucht und auf die jeweiligen Eigenheiten der Geschichte sowie auf ihre Parallelen zu anderen Geschichten eingegangen. *The Informers* kann so als eine 'Miniaturausgabe' von Ellis' Gesamtwerk betrachtet werden, die es ermöglicht, die Thesen, die zu seinen anderen Romanen aufgestellt wurden, an den einzelnen Kurzgeschichten zu überprüfen.

Bei Ellis' vorletztem Roman, *Glamorama*, wird untersucht, in wieweit dieses Buch die Weiterführung von Entwicklungen aufzeigt, die sich schon in den vorherigen Romanen abgezeichnet haben. Im Verlauf von Ellis' Gesamtwerk lässt sich nämlich die Tendenz beobachten, die fiktionale Realität mit der Phantasie seiner Protagonisten immer stärker verschwimmen zu lassen. Daher steht bei *Glamorama* schließlich die Frage der Realität und der Simulation im Vordergrund. *Glamorama* ist eine literarische Form der Hyperrealität, die Baudrillard als kennzeichnendes Merkmal der postmodernen Gesellschaft ansieht.

Ellis' neuester Roman *Lunar Park* stellt nun eine deutliche Abkehr von Ellis' bisherigem Schreiben dar. Sowohl stilistisch als auch inhaltlich beschreitet Ellis mit *Lunar Park* neue Wege. Als einziges Element, das den Roman mit seinen Vorgängern verbindet, verbleibt Ellis' Liebe zur Metafiktionalität, die mit *Lunar Park* dann so weit geht, dass der Autor sich selbst zum Protagonisten seiner Geschichte macht. Daher wird im Kapitel zu *Lunar Park* betrachtet, wie Ellis Autobiographie mit Fiktion verknüpft,

was er damit erreichen will und welche Schwachpunkte sich bei Ellis' Umgang mit Metafiktionalität auftun.

Im resümierenden dritten Teil der Arbeit wird Ellis zunächst im Rahmen der Entwicklung postmoderner Literatur von den sechziger Jahren zu den Achtzigern verortet. Danach wird eine, durchaus provokativ gemeinte, Gesamtanalyse der postmodernen Kondition vorgenommen. Dabei soll diese Gesamtanalyse über eine reine Resümeeefunktion hinausgehen und die Arbeit, anstatt sie zu beschließen, in die Postmoderne hinein öffnen. Der Leser soll zum offenen Umgang mit dem *Anderen* angeregt werden.

Teil I: Die Postmoderne

"Reality is that which, when you stop believing in it, doesn't go away"
Philip K. Dick

"Victor: 'everyone's acting like there's a question as to whether these specks are an illusion or reality. I think they're pretty goddamn real.'
JD: 'Reality is an illusion, baby.'
Bret Easton Ellis

Das folgende Kapitel soll einen Überblick über Vorstellungen von der Postmoderne aus literarischer, literaturwissenschaftlicher, philosophischer und soziologischer Sicht geben. Es wird von den bedeutendsten – wenngleich vielleicht etwas eklektisch ausgesuchten – 'Vordenkern' ausgegangen, und es werden deren Vorstellungen aufgezeigt. Dabei soll auch nicht verheimlicht werden, dass die verschiedenen Vorstellungen teilweise stark divergieren. Es wird jedoch nicht versucht, die Postmoderne in Anlehnung an eine bestimmte 'Glaubensrichtung' zu definieren oder eine weitere Vorstellung der Postmoderne aufzubauen oder auch die verschiedenen postmodernen Vorstellungen in einer hegelianischen Synthese aufzuheben.

Da der Zugang, den die hier zitierten literaturwissenschaftlichen Kritiker wählen, sich naturgemäß primär mit solchen literarischen Techniken und Methoden, die als postmodern klassifiziert werden, beschäftigt und weniger mit Werken, deren Inhalte eine postmoderne Gesellschaft abbilden sollen, dürfen die Aspekte der Philosophie und der Soziologie hier nicht vernachlässigt werden. Denn zum einen ist ganz im Allgemeinen die Gedankenwelt postmodernen Schreibens ohne ihren philosophischen Unterbau nicht ausreichend zu erfassen, zum anderen handelt es sich speziell bei Bret Easton Ellis aber auch um einen Autor, der sich eher mit der postmodernen Gesellschaft beschäftigt als mit postmoderner Stilistik und darum nach einer Einordnung in die Soziologie der Postmoderne verlangt.

Der Aufbau dieses Teils beschreitet daher einen Weg, der bei der Literatur und der Literaturwissenschaft anfängt und über die Philosophie zur Soziologie gelangt, um dann mit Peter V. Zimas 'Indifferenz-Theorie' abzuschließen. Eine strikte Trennung der Disziplinen Kunst, Philosophie und Soziologie kann dabei selbstverständlich nicht erfolgen. Der Übergang zwischen Literatur und Philosophie ist in Hinsicht auf die Postmoderne ebenso fließend wie zwischen Philosophie und Soziologie und gerade mit Blick auf Bret Easton Ellis wäre es fatal, die Bedeutung der Gesellschaft bei der Betrachtung des literarischen Werkes ausblenden zu wollen.

Die Problematik des Postmodernebegriffes

Man kann es schon fast als Tradition bezeichnen, dass eine Abhandlung, die sich mit der Postmoderne beschäftigt, das Thema einleitet, indem sie auf die Problematik bei der Bestimmung des Begriffes 'postmodern' selbst hinweist. Und dies nicht zu Unrecht, denn die Bedeutungen und Konnotationen von 'postmodern' sind mannigfaltig und vielschichtig. So spricht beispielsweise Thomas Docherty vom *spectre* der Postmoderne, das durch jede kulturelle Disziplin von Architektur bis Zoologie geistert und dennoch ungreifbar bleibt.⁴ Für Ihab Hassan ist der Begriff ein Test-Wort (*shibboleth*), das Tendenzen in Kunst, Wissenschaft und verschiedenen kulturellen Lebensstilen bezeichnet,⁵ für Wolfgang Welsch ist er ein Reizwort, das zugleich schreckt und lockt.⁶ Zweifelsohne haben alle diese Kritiker Recht, wenn sie bemerken, dass der Begriff postmodern heute ein so weites Feld abdeckt, dass er in mancherlei Hinsicht zu einem Schlagwort verkommen ist, mit dem sich so ziemlich jede kulturelle Erscheinung der Gegenwart belegen lässt, wenn man nur gewillt ist, den Begriff frei genug aufzufassen. In der täglichen Sprache ähnelt der Gebrauch von 'postmodern' dem von Wörtern wie 'virtuelle Realität' oder 'Globalisierung': Fast jeder verwendet das Wort, wenn es opportun erscheint, doch kaum einer ist in der Lage, schlüssig zu erläutern, was denn nun eigentlich genau damit gemeint ist. Ebenso wie 'virtuelle Realität' erweckt auch das Wort 'postmodern' den trügerischen Anschein, dass es sich doch im Grunde selbst erkläre. So wie es sich bei der virtuellen Realität wohl um so etwas wie die künstliche Form einer möglichen Wirklichkeit handeln muss, so müsste es sich bei dem Wort postmodern wohl um etwas drehen, das aktueller ist als die Gegenwart. Dass dies ein Paradoxon ist, stört den geneigten Benutzer dabei wahrscheinlich weiter gar nicht, sondern verleiht dem Wort erst seinen besonderen Reiz, werden doch häufig gerade solche Dinge damit belegt, die in sich selbst wiederum widersprüchlich sind.

So liegt es natürlich nahe, als Erstes einmal das vage Feld der Modewörter zu verlassen und sich dem Begriff auf akademische Weise zu nähern. Aber auch dann spielt der Begriff selbst einer inflationären Benutzung immer noch in die Hände, weil er sich sozusagen per definitionem der Definition entzieht oder, wie Heinz Ickstadt

⁴ vgl. Thomas Docherty. *Postmodernism: A Reader*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, zweite Auflage, 1993. S. 1

⁵ vgl. Ihab Hassan. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1987. S. XI

⁶ vgl. Wolfgang Welsch. *Wege aus der Moderne, Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH Acta Humanoria, 1988. S. 1

beobachtet, es zum Merkmal hat, dass er stets aufs Neue zu Definitionen herausfordert, bisher aber alle Definitionsversuche überlebt hat und sich gerade dadurch vermehrt und weiter ausbreitet. Dies, so Ickstadt, liegt nicht zuletzt daran, dass sich im Begriff 'postmodern' von Anfang an literaturpraktische, literaturtheoretische und kulturideologische Aspekte vermischen:

'postmodern' meinte nie nur ein Ensemble bestimmter literarischer Verhaltensweisen; nie nur die ästhetische Einlösung poststrukturalistischer Theorie. Vielmehr bezeichnete 'postmodern' auch (oder vielleicht sogar: vor allem) eine kulturepochale Grundbefindlichkeit, die auf eigenartige Weise radikalen Skeptizismus gegen jede Art von Hierarchie mit der Hoffnung auf einen neuen Menschen verband, der regressiv die Denkstrukturen des abendländischen Geistes 'unterlief' und zugleich 'progressiv' die neuen Medien und Technologien in das Streben nach neuem Bewusstsein integrierte.⁷

Nun ist es bei jeder Definition ohnehin schon immer so, dass ein Teil des zu definierenden Begriffes verloren gehen muss, da die genauere Bestimmung eines Begriffes immer durch Abgrenzung zu anderen, verwandten und teilweise deckungsgleichen Begriffen erfolgen muss. Jede Definition verringert also den definierten Begriff. Bei der Postmoderne kommt aber noch erschwerend hinzu, dass sie es in ihr Selbstverständnis eingebaut hat, sich nicht definieren lassen zu wollen. So lässt beispielsweise Brian McHale keinen Zweifel daran, dass Postmodernismus kein 'Ding' ist, kein identifizierbares Objekt, das man 'dort draußen' findet, sondern ein Konstrukt. Ein Konstrukt wie übrigens auch die 'Renaissance' oder sogar 'Shakespeare' Konstrukte sind.⁸

Begriffsbestimmung von Moderne, Modernismus und Postmoderne

Wie lässt sich eine Unterscheidung zwischen Moderne und Modernismus, bzw. zwischen Postmoderne und Postmodernismus aufbauen? Nach Denkern wie Marx oder Weber ist die Moderne diejenige Zeit, die auf das Mittelalter und den Feudalismus folgt. In philosophischen oder soziologischen Kontexten wird daher im Allgemeinen davon ausgegangen, dass die Moderne mit der Aufklärung, fußend auf den Gedanken eines Descartes oder eines Bacon, beginnt. Hingegen herrscht in der Literaturwissenschaft eine Tendenz vor, die die Moderne mit dem Modernismus gleichsetzt. In ihrem Buch *Postmodern Theory* schlagen Steven Best und Douglas Kellner eine Verwendung des Wortes Modernismus vor, die Bewegungen auf dem Gebiet der Kunst in der Moderne

⁷ Heinz Ickstadt. "Die unstabile Postmoderne oder: wie postmodern ist der zeitgenössische amerikanische Roman." in Klaus W. Hempfer. *Poststrukturalismus-Dekonstruktion-Postmoderne*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1992. S. 39

⁸ Brian McHale. *Constructing postmodernism*. London: Routledge, 1992. S. 1

bezeichnet, wie etwa Impressionismus, *l'art pour l'art*, Expressionismus, Surrealismus und sonstige Avantgarde-Bewegungen: "Within this discourse, 'modernism' could be used to describe the art movements of the modern age [...], while 'postmodernism' can describe those diverse aesthetic forms and practices which come after and break with modernism."⁹ Dabei müsste man dann allerdings, absurderweise, auch den Realismus oder gar die Romantik als modernistisch bezeichnen, denn auch diese finden ja in der Zeit der Moderne im philosophisch-soziologischen Sinn statt. Analog dazu definieren Best und Kellner solche Bewegungen und Kunstformen als postmodernistisch, die sich innerhalb des Zeitalters der Postmoderne von modernistischen Bewegungen abgrenzen lassen: "Thus, to avoid conceptual confusion, in this book we shall use the term 'postmodernity' to describe the supposed epoch that follows modernity, and 'postmodernism' to describe movements and artifacts in the cultural field that can be distinguished from modernist movements, texts, and practices."¹⁰

Für Best und Kellner stellen Moderne und Postmoderne also historische Epochen dar, während die Begriffe Modernismus und Postmodernismus die kulturellen Artefakte dieser Epochen bezeichnen. In Bezug auf die Moderne scheint dieses Begriffsverständnis aus literaturwissenschaftlicher Sichtweise daher etwas problematisch, denn so wäre ein Autor wie beispielsweise Oscar Wilde, der ja zweifelsohne der *l'art pour l'art*-Bewegung zuzurechnen ist, als modernistischer Autor anzusehen.

In Anlehnung an F. Th. Vischer, schlägt Peter V. Zima hingegen ein Verständnis von Modernismus vor, das "als eine Zeit des kritischen Nachdenkens über die Moderne oder als ein *Reflexivwerden der Moderne* gedeutet werden kann."¹¹ Der Modernismus ist für ihn (und andere, wie etwa Roy Boyne und Ali Rattansi) eine Kritik der Moderne,

⁹ Steven Best und Douglas Kellner. *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. London: Macmillan Press, 1991. S. 4. Zwei Seiten weiter vorne bemerken Best und Kellner dazu: "To begin, we might distinguish between 'modernity' conceptualized as the modern age and 'postmodernity' as an epochal term for describing the period which allegedly follows modernity. There are many discourses of modernity, as there would later be of postmodernity, and the term refers to a variety of economic, political, social, and cultural transformations. Modernity, as theorized by Marx, Weber, and others, is a historical periodizing term which refers to the epoch that follows the 'Middle Ages' or feudalism. For some, modernity is opposed to traditional societies and is characterized by innovation, novelty, and dynamism (Berman 1982). The theoretical discourses of modernity from Descartes through the Enlightenment and its progeny championed reason as the source of progress in knowledge and society, as well as the privileged locus of truth and the foundation of systematic knowledge. Reason was deemed competent to discover adequate theoretical and practical norms upon which systems of thought and action could be built and society could be restructured. This Enlightenment project is also operative in the American, French, and other democratic revolutions which attempted to overturn the feudal world and to produce a just and egalitarian social order that would embody reason and social progress (Toulmin 1990)"

¹⁰ Best & Kellner. *Postmodern Theory*. S. 5

¹¹ Peter V. Zima. *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen: A. Francke Verlag, 2. überarbeitete Auflage, 2001. S. 28-29

die noch innerhalb des Zeitalters der Moderne stattfindet. Eine spätmoderne Selbstkritik der Moderne.¹² Von Postmodernismus möchte Zima aber lieber nicht sprechen, da der Begriff suggeriere "postmoderne Literatur und Literaturwissenschaft seien als Reaktionen auf die Moderne als Rationalisierung und Aufklärung nicht zu verstehen: sie seien ausschließlich im Gegensatz zum Modernismus zu betrachten."¹³

Auf jeden Fall erscheint Zimas Verständnis des Moderne/Modernismus Verhältnisses für literaturwissenschaftliche Zwecke brauchbarer als das, welches Best und Kellner anbieten. Daher soll hier unter Modernismus das – wie Zima sagt 'selbstreflexive' – Ende der Moderne verstanden werden, der Modernismus wird also als eine literarische Epoche gesehen, die auf die Moderne reagiert. Wenn man dann in Bezug auf die Postmoderne das von Zima herausgestellte Problem, dass bei der Betrachtung der Postmoderne diese nicht auf ihre Beziehungen zum Modernismus reduziert werden darf, nicht aus den Augen verliert und nicht vergisst, dass man die Auswirkungen der Moderne – in dieser Hinsicht also des Vor-Modernismus' – auf die Postmoderne nicht vernachlässigen darf, dann muss auf den Begriff des Postmodernismus nicht verzichtet werden. Darum soll hier, im Sinne von Best und Kellner, die Postmoderne als die auf die Moderne folgende Epoche verstanden werden und Postmodernismus als die Bewegungen und Kunstwerke, die den Geist dieser Epoche exemplifizieren.¹⁴

Dieses Begriffsverständnis hat zwar den offensichtlichen Nachteil, dass das Verhältnis Modernismus/Moderne nicht – wie bei Best und Kellner – analog zum Verhältnis Postmodernismus/Postmoderne gesehen werden kann, da der Begriff Postmodernismus hier nicht ein Ende der Postmoderne anzeigt. Das Suffix –ismus modifiziert das Voranstehende bei 'modern-' und 'postmodern-' also auf zwei unterschiedliche Weisen, was natürlich zu Verwirrung führen kann. Andererseits hat ein solches Begriffsverständnis aber den Vorteil, dass es sich, zumindest nach dem Gefühl des Verfassers vorliegender Arbeit, am ehesten der allgemein üblichen Verwendung der Begriffe Moderne, Modernismus, Postmoderne und Postmodernismus annähert und daher am wenigsten einer erläuternden Definition bedarf.

¹² vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 238

¹³ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 238

¹⁴ Best und Kellner definieren 'postmodernist' folgendermaßen: "We will therefore use the term 'postmodernist' to describe the avatars of the postmodern within the fields of philosophy, cultural theory, and social theory." (Best & Kellner. *Postmodern Theory*. S. 30)

1. Das Verhältnis von Modernismus und Postmoderne

Es ist offensichtlich, dass die Postmoderne ohne Moderne und Modernismus nicht zu denken ist. Dabei können in der akademischen Debatte bezüglich des Verhältnisses der Postmoderne zum Modernismus grob drei Richtungen unterschieden werden: die eine Richtung, die in der Postmoderne lediglich eine weitere Manifestation des modernistischen Geistes sieht (Habermas), eine zweite Richtung, die der Ansicht ist, dass die Postmoderne den 'Mythos' der Moderne entlarvt und entzaubert (Lyotard, Deleuze, Guattari) und eine dritte Richtung, die vorschlägt, dass der Postmodernismus aus und entgegen dem Versagen des modernistischen Projektes erwächst (Huysen, Jameson, Baudrillard, Bürger).¹⁵ Diese unterschiedlichen Richtungen resultieren aus den Standpunkten, die die genannten Kritiker der Postmoderne gegenüber einnehmen, also dem, was sie in der Postmoderne sehen und was sie nicht darin sehen. Manche konstruieren die Postmoderne aus einem Standpunkt heraus, der noch innerhalb des Modernismus verhaftet ist; für diese liegt es dann nahe, die Postmoderne als eine 'Fortführung der Moderne mit anderen Mitteln' zu sehen, während andere, die innerhalb der Postmoderne denken, eher gewillt sein werden, zwischen Modernismus und Postmoderne einen Bruch zu konstatieren. Dietmar Kamper bemerkt diese Problematik, wenn er verlangt, dass ein Vergleich zwischen Moderne und Postmoderne aus einer objektiven Position, die weder der Moderne noch der Postmoderne das Wort redet, heraus erfolgen müsse und nicht, wie es normalerweise geschieht, "die Stärken der einen Seite gegen die Schwächen der anderen"¹⁶ auszuspielen. Kamper stellt eine paradoxe Synthese her zwischen Bruch und Fortführung. Es geht ihm darum, dass die Postmoderne weder nur einen Bruch mit der Moderne darstellt noch nur eine Fortführung derselben, sondern beides gleichzeitig. Diese Annahme lässt sich aber nur unter der Voraussetzung vertreten, "dass beide: Moderne und Postmoderne, zweideutig sind, die erste unfreiwillig, die zweite absichtlich."¹⁷ Mit dieser Prämisse trifft dann beides zu: "die Postmoderne ist eine radikalisierte Moderne, die sich im Entscheidenden treu bleibt; die Postmoderne ist ein Verrat am Entscheidenden der Moderne."¹⁸ Kamper plädiert also für das Paradoxe in Form der Ambivalenz.

¹⁵ vgl. Rafael Pérez-Torres. *Screenplay and Inscription: Narrative Strategies in Four Post-1960s Novels*. 1989 (Diss. Stanford University; Microfiche). S. 3

¹⁶ Dietmar Kamper. "Nach der Moderne." In Wolfgang Welsch (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 172

¹⁷ Kamper. "Nach der Moderne." S. 172

¹⁸ Kamper. "Nach der Moderne." S. 172

In der Einleitung zu seinem Buch *Wege aus der Moderne* sieht der Bamberger Philosoph Wolfgang Iser die Beziehung zwischen der Moderne des zwanzigsten Jahrhunderts (in unserem Sinne also dem Modernismus) und der Postmoderne darin, dass die Postmoderne die exoterische Einlösungsform der einst esoterischen Moderne darstelle.¹⁹ Mit anderen, und etwas derberen Worten ausgedrückt, wäre Postmodernismus also 'Modernismus für das Volk'; ganz ähnlich wie Nietzsche im Christentum 'Platonismus für das Volk' gesehen hat. Was genau der Modernismus nun eigentlich will, geht aus einer solchen Aussage aber natürlich nicht hervor.

McHales ontologische Postmoderne

Eine ähnliche Opposition wie Iser stellt auch Brian McHale her. In *Postmodernist Fiction* verwendet McHale Roman Jakobsons Konzept der Dominante, um von individuell beschreibenden Unterscheidungsmerkmalen zwischen Modernismus und Postmodernismus, wie sie beispielsweise Ihab Hassan auflistet,²⁰ den Sprung zu dem in seinen Augen fundamentalen Unterschied in der Weltansicht von Modernismus und Postmodernismus zu machen. McHale glaubt, im übertragenen Sinne ausgedrückt, von den Symptomen auf die Krankheitsursache zu kommen, indem er den Unterschied zwischen Modernismus und Postmodernismus in dem Dualismus von ontologisch/epistemologisch verankert. Nach McHale ist die Dominante modernistischer Literatur *epistemologisch*. Sie stellt Fragen wie 'Wie kann ich diese Welt, von der ich ein Teil bin, interpretieren? Und was bin ich in ihr?' und 'Was kann man wissen? Wer weiß es? Was sind die Grenzen des Wissbaren? Etc.' Die postmoderne Literatur ist hingegen *ontologisch* und fragt 'Welche Welt ist das? Was soll man darin machen? Welches meiner Ichs soll es machen?'²¹ Diese Sichtweise erscheint durchaus richtig und legitim. Sie findet auch Unterstützung in Peter V. Zimas Beobachtung, dass der Modernismus als Spätmoderne die Frage nach dem Subjekt und der Identität von der Romantik und vom Realismus geerbt hat, während die Postmoderne dieser Fragestellung keine große Bedeutung mehr beimisst und sie durch die Frage nach der Wirklichkeit als Umwelt ablöst.²² Zima unterstützt McHales Standpunkt indirekt auch an anderer Stelle, wenn er als Definitionsversuch für die

¹⁹ Wolfgang Iser. "Einleitung." In ders. *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 2

²⁰ Neben Hassans Merkmalen (urbanism, technologism, dehumanization, primitivism, eroticism, antinomianism, experimentalism) nennt er David Lodge (contradiction, discontinuity, randomness, excess, short circuit) und Douwe Fokkema (inclusiveness, deliberate indiscriminateness, non-selection, logical impossibility)

²¹ vgl. Brian McHale. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987, S. 9-10

²² vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 38

postmoderne Literatur die These vorschlägt, "dass die postmoderne Literatur gegen die metaphysischen Reste der Moderne im Modernismus aufbegehrt."²³ Wenn die *nouveaux romanciers* den existentiellen Problemen eines Sarte oder Camus kein Interesse mehr entgegenbringen, dann liegt das an der Abkehr von der epistemologischen Fragestellung des Modernismus.²⁴

Es stellt sich allerdings die Frage ob der Postmodernismus tatsächlich auf den Dualismus ontologisch/epistemologisch reduziert werden darf und alle anderen Aspekte lediglich penible Übergengauigkeiten sind, wie McHale ironisch provokativ bemerkt: "postmodernist fiction differs from modernist fiction just as a poetics dominated by ontological issues differs from one dominated by epistemological issues. All the rest is merely a matter of dotting i's and crossing t's."²⁵ Mit der Unterscheidung in ontologisch und epistemologisch lässt sich zwar gut arbeiten, aber Heinz Ickstadt hat sicher nicht Unrecht, wenn er zu bedenken gibt, dass McHale sich die saubere Einschränkung des Begriffes auf ontologisch unabhängige Sprachtexte (oder Sprachwelten) und damit auf ein relativ kleines Textkorpus teuer erkauf hat.²⁶ Zum einen müssten Autoren der Gegenwart, die sich nicht mit der ontologischen Fragestellung 'Welche Welt ist das?' befassen, notgedrungen als nicht-postmodern klassifiziert werden, zum anderen hätten Autoren wie Kafka, die sich durchaus dieser ontologischen Fragestellung widmen, als postmodern zu gelten.²⁷ McHale selbst ist sich dieser Problematik aber durchaus bewusst und geht die Postmoderne in seiner Arbeit *Constructing postmodernism* offener an als in *Postmodernist Fiction*: "*Constructing postmodernism* proposes multiple, overlapping and intersecting inventories and multiple corpora; not a construction of postmodernism, but a plurality of constructions; constructions that, while not necessarily mutually contradictory, are not fully integrated, or perhaps even integrable, either."²⁸

Hassans Merkmalreihe

Ihab Hassan ist einer der wohl bekanntesten 'Sammler postmodernistischer Merkmale', auf den McHale rekurriert, um sein noetisches System von ontologisch/epistemologisch zu konstruieren. In dem Aufsatz "Postmoderne heute" erstellt Hassan eine Merkmalreihe für die Postmoderne; er nennt sie "a paratactic list,

²³ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 238

²⁴ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 252-253

²⁵ McHale. *Postmodernist Fiction*. S. XII

²⁶ vgl. Ickstadt, Heinz. "Die unstabile Postmoderne." in *Poststrukturalismus-Dekonstruktion-Postmoderne*. S. 40

²⁷ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 253

²⁸ McHale. *Constructing postmodernism*. S. 3

staking out a cultural field."²⁹ bestehend aus den Elementen *Indeterminacy, Fragmentation, Decanonization, Self-less-ness & Depth-less-ness, the Unpresentable & Unrepresentable, Irony, Hybridization, Carnivalization, Performance, Participation, Constructionism, Immanence*. Auf die meisten dieser von Hassan genannten Elemente wird in diesem Teil der Arbeit noch ausführlicher eingegangen.

Obwohl sich Hassans Merkmalreihe als durchaus nützlich erweist, ist der Einwand Zimas, dass sich die Postmoderne nicht alleine auf stilistischer Ebene definieren lässt, sicherlich berechtigt.³⁰ Gerade in Bezug auf Bret Easton Ellis wird sich zeigen, dass diese stilistischen Merkmale, die ohnehin besser auf das eher experimentelle Schreiben des früheren Postmodernismus anwendbar sind, als auf die postmoderne Literatur der Achtziger, nicht ausreichen können, weil sie gesellschaftliche Zusammenhänge unberücksichtigt lassen (siehe dazu auch Teil III). Der zweite Einwand Zimas gegen Hassan, dass er nämlich in "Postmoderne heute" die Postmoderne ohne den Modernismus definiere und damit gegen Frank Fechners Regel verstoße, dass Moderne, Modernismus und Postmoderne zusammengedacht werden sollten,³¹ ist zwar in Bezug auf diesen speziellen Aufsatz Hassans ebenfalls gerechtfertigt, aber an anderer Stelle liefert Hassan eine Gegenüberstellung von Modernismus und Postmodernismus, die dem Modernismus durchaus Rechnung trägt. Die folgende Liste aus "Toward a Concept of Postmodernism" erschien zuerst in Hassans *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* von 1971 und dann noch einmal in Hassans *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* von 1987. Die Liste wird im folgenden nicht zuletzt deshalb komplett wiedergegeben, weil sie das einzige Kriterium darstellt, anhand dessen Joe Applegate den Postmodernismus in Ellis' *American Psycho* untersucht.

²⁹ Ihab Hassan. "Pluralism in Postmodern Perspective." " In *Critical Inquiry*. Spring 1986, Volume 12, Number 3, S. 504

³⁰ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 25

³¹ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 25

Modernism	Postmodernism
Romanticism/Symbolism	Pataphysics/Dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance
Hierarchy	Anarchy
Mastery/Logos	Exhaustion/Silence
Art Object/Finished Work	Process/Performance/Happening
Distance	Participation
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Synthesis	Antithesis
Presence	Absence
Centering	Dispersal
Genre/Boundary	Text/Intertext
Semantics	Rhetoric
Paradigm	Syntagm
Hypotaxis	Parataxis
Metaphor	Metonymy
Selection	Combination
Root/Depth	Rhizome/Surface
Interpretation/Reading	Against Interpretation/Misreading
Signified	Signifier
<i>Lisible</i> (Readerly)	<i>Scriptible</i> (Writerly)
Narrative/ <i>Grande Histoire</i>	Anti-narrative/ <i>Petite Histoire</i>
Master Code	Idiolect
Symptom	Desire
Type	Mutant
Genital/Phallic	Polymorphous/Androgynous
Paranoia	Schizophrenia
Origin/Cause	Difference-Differance/Trace
God the Father	The Holy Ghost
Metaphysics	Irony
Determinacy	Indeterminacy
Transcendence	Immanence

32

³² Hassan. "Toward a Concept of Postmodernism." In ders. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio, State Univ. Press, 1987. S. 91-92

2. Metafiktionalität und Ironie nach dem Modernismus

Ob die Postmoderne denn nun eine Fortsetzung oder einen Bruch mit dem Modernismus bedeutet, ist eine Frage die eher Philosophen und Soziologen beschäftigt, als Literaturwissenschaftler und Künstler. Letztere interessieren sich mehr für die Frage, wie sich die Kunst an einem Punkt, an dem die Kapazitäten modernistischer Kunst ausgereizt erscheinen, weiterentwickeln kann. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass dieser Punkt, an dem das Ende des Modernismus offensichtlich erreicht ist, aber noch keine Alternativen in Sicht sind, von einem Gefühl der Erschöpfung gekennzeichnet ist.

Hassans Literatur der Stille

In seinem Aufsatz "The Literature of Silence" aus dem Jahre 1967 spricht Hassan noch nicht von der Postmoderne. Die Idee einer Avantgarde erscheint ihm zum damaligen Zeitpunkt naiv, da der Richtungssinn abhanden gekommen ist und man somit auch nicht wissen kann, in welche Richtung es vorwärts geht. Das, was neu ist in der neuen Literatur, entzieht sich den Kriterien, die den Avantgarden früherer Epochen Identität verliehen haben. Die neue Literatur – Hassan bezeichnet sie auch als Anti-Literatur – 'vermeidet' (*evasion*), sie charakterisiert sich durch Abwesenheit (*absence*). In einer von Gewalt gekennzeichneten Welt, in der sich nach der Erfahrung von Dachau und Hiroshima keine Bedeutungen oder Werte mehr zuordnen lassen, werden *outrage* und *apocalypse* zu Schlüsselbegriffen. Hassan sucht dies vor allem an Henry Miller und Samuel Beckett zu belegen:

Outrage and apocalypse, then, provide mirror images of the contemporary imagination, images that contain something vital and dangerous in our experience. They are also mirror images in the sense that Miller and Beckett reflect inverse worlds. For Beckett leaves us with a world so depleted of life that nothing short of a cataclysm can renew it; we are close to the absence of outrage. And Miller presents us with a chaotic world constantly on the verge of transformation; we are witness to the rage of apocalypse. What both worlds share is the degree of silence. For the human tongue is speechless in fright and ecstasy.³³

Die Literatur der Stille wendet sich dem Spiel zu und der literarischen Obszönität (genitale Pornographie im Falle Miller, anale bei Beckett). Sie strebt darüber hinaus nach einer Art von Konkretheit, die letztendlich unmöglich ist, weil sich das wahre Selbst der Erkenntnis entzieht und das Ende der Verbindung des Menschen mit seiner Umwelt, die Trennung von Subjekt und Objekt anzeigt. Zwei weitere Merkmale der Literatur der Stille sieht Hassan in Ironie und Unbestimmtheit. Diese beiden Aspekte

³³ Ihab Hassan. "The Literature of Silence." ursprünglich erschienen in *Encounter* 28, no.1 (Januar 1967), hier zitiert aus Ihab Hassan. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1987. S. 6

wird er später in seiner Merkmalreihe in "Postmoderne heute" wieder aufgreifen und weiter ausbauen. Die neue Literatur macht es sich nicht mehr zur Aufgabe, Ordnung herzustellen. Und dies bedeutet in letzter Instanz nichts anderes, als dass den Werken keine eindeutigen Bedeutungen mehr zugeordnet werden können. Die Stille in der Literatur stellt die althergebrachten Vorstellungen von Ordnung in Frage: "The point is this: silence develops as the metaphor of a new attitude that literature has chosen to adopt toward itself. This attitude puts to question the peculiar power, the ancient excellence, of literary discourse – and challenges the assumptions of our civilization."³⁴

Wenn Hassan dann bemerkt, dass mit Ausnahme Frankreichs die Kritik es bisher versäumt hat, dieser Einstellung Rechnung zu tragen, begibt er sich in die Nähe Leslie Fiedlers und fordert, dass *lucidity* nicht mehr das einzige Anliegen der Kritik sein kann.³⁵ Die Kritik muss sich, wie die Literatur selbst, in Gefahr begeben und über den Zustand der Welt Zeugnis ablegen.

Anhand des Weges vom Manierismus über die Romantik zum Modernismus zeigt Hassan ein wachsendes Gefühl der Zerrissenheit ("a growing sense of disruption"), das sich in literarischen Formen von der geschlossenen Form hin zur offenen Form und schließlich zur Anti-Form zeigt. Hassan identifiziert zwei unterschiedliche Bewegungen (*strains*), die von der Romantik zu Beckett und Miller führen: In der einen Bewegung strebt die Sprache nach dem Nichts (Mallarmé, dessen Korrelativ die Zahl ist; die Literatur strebt nach ihrem eigenen Verschwinden), in der anderen nach allem (Rimbaud, dessen Korrelativ die Aktion ist; die Literatur strebt nach einer umfassenden Reintegration des Selbst in "*la vie ardente*"³⁶). Die erste Bewegung führt zu Beckett, die zweite zu Miller. Und alle beide enden letztlich in der Stille: "The two strains lead finally to silence, the disruption of all connections between language and reality."³⁷ Der entscheidende Punkt dürfte hier wohl sein, dass die Verbindung zwischen Sprache und Realität unterbrochen ist.

Hassan schließt seinen Artikel an Herbert Marcuse anknüpfend mit der Erkenntnis, dass der Mensch seinen 'inneren Raum' verloren hat. Nihilismus und Säkularismus sind nur die Symptome für die Abwesenheit von Bedeutung (*absence of*

³⁴ Hassan. "The Literature of Silence." S. 11

³⁵ Die Bedenken, die Hassan gegenüber dem Begriff *lucidity* im Sinne von 'durchsichtig machen' (was wiederum nichts anderes bedeutet als 'eine eindeutige Erklärung zuordnen') hat, erinnern durchaus auch an die Bedenken, die die Postmoderne gegenüber der Aufklärung hat. Allerdings ist es nicht erst der postmoderne Lyotard, sondern schon Adorno und Horkheimer, die behaupten, dass Aufklärung totalitär sei. Siehe dazu auch Docherty, Thomas. *Postmodernism: A Reader*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, zweite Auflage, 1993. S. 5-14

³⁶ Hassan. "The Literature of Silence." S. 16

³⁷ Hassan. "The Literature of Silence." S. 16

meaning). Und da Sprache schon immer dafür da war, Bedeutung zu erschaffen, muss sie jetzt auch dafür verantwortlich gehalten werden, wenn diese Bedeutung nicht mehr funktioniert. Die Revolte in der Literatur wäre dementsprechend als eine Revolte gegen Autorität und Abstraktion zu sehen, die beiden Elemente, anhand derer in der Sprache Bedeutung erschaffen wird.

In dem vier Jahre später erschienenen Buch *The Dismemberment of Orpheus* (1971) greift Hassan die These von der Literatur der Stille wieder auf. Hier spricht er dann auch von der Postmoderne und nicht mehr von *new literature* oder *anti-literature*. Der Weg, den er beschreibt, ist derselbe wie in dem älteren Artikel und führt von Blake und Sade über Rimbaud und Mallarmé in die Postmoderne: "Thus we rush from Romanticism to the postmodern scene. The literature of silence encloses a silence of fullness and another of vacancy."³⁸ Wenn er zu dem Ergebnis gelangt, dass in der Literatur alle Formen und Gattungen irgendwann in Frage gestellt werden, so dass die Evolution der Literatur sich auf einen Punkt des Schweigens hinbewegt, einen Zustand, in dem die Sprache verstummt, dann erinnert diese Diagnose an John Barths "Literature of Exhaustion".

Barths erschöpfte Literatur

John Barth hat mit "The Literature of Exhaustion" und "The Literature of Replenishment" einen bedeutenden Beitrag zur Literaturdebatte der Postmoderne geliefert. Der erste der beiden Artikel erschien im Jahr 1967, also genau dem gleichen Jahr, in dem auch Hassans "Literature of Silence" veröffentlicht wurde. Ebenso wie Hassan verwendet auch Barth das Wort Postmoderne in "The Literature of Exhaustion" noch nicht. Er beschreibt vielmehr einen Zustand der Literatur, die sich nach dem Modernismus nun in einer Sackgasse befindet. Die literarischen Methoden sind ausgeschöpft und verbraucht: "By exhaustion I don't mean anything so tired as the subject of physical, moral or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or exhaustion of certain possibilities – by no means necessarily a cause for despair."³⁹ Obwohl es laut Barth keinen Anlass zur Verzweiflung gibt, schwingt in seiner Analyse der damaligen literarischen Situation doch ein eindeutiges Gefühl der Hoffnungslosigkeit mit. Der Modernismus hat sich totgelaufen, doch es ist nichts Neues in Sicht und die Neuerungen, die der Modernismus gebracht hat, scheinen nicht mehr

³⁸ Ihab Hassan. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 1971. S. 7

³⁹ John Barth. "The Literature of Exhaustion." Ursprünglich in *The Atlantic Monthly*, 1967. Nachgedruckt in Malcolm Bradbury (Hrsg.) *The Novel Today*. Fontana: Manchester, 1977. S. 70.

übertraffen werden zu können, da der Modernismus das Gegenteil zur 'klassischen' oder traditionellen Literatur darstellt.

Die Literatur ist insofern verbraucht, als alles bereits irgendwann einmal gesagt worden ist, so dass alles Neue notwendigerweise die Kopie von etwas bereits Dagewesenem sein muss und somit nicht neu. Darum möchte Barth die Unmöglichkeit, etwas Neues zu sagen, thematisieren. Barths Lösungsvorschlag ist es, die *used-upness* in sich zu thematisieren. Er zeigt dies beispielhaft an Samuel Beckett, der vom wohlkonstruierten Englisch zu immer rauerem und einfacherem Französisch wechselt und schließlich zur Gestik übergeht.⁴⁰ Weil es nichts mehr zu sagen gibt, lässt Beckett die Stille für sich sprechen. Eine weitere Möglichkeit sieht Barth darin, alten, schon gesagten Wörtern neue Bedeutungen zuzuordnen. Er illustriert dies anhand von Borges Geschichte "Pierre Menard, autor del Quixote" aus den *Ficciones*, in der *Don Quixote* in der heutigen Zeit neu geschrieben wird, wobei der neue Quixote mit dem ursprünglichen Text identisch ist, es sich aber dennoch um keine Kopie handelt, da aufgrund der Tatsache, dass der neue Autor aus einer anderen Zeit stammt, den Worten ganz andere Bedeutungen zugewiesen werden. Borges ist für Barth der postmoderne Autor par excellence, denn er versteht es, die Verbrauchtheit der Literatur gegen sich selbst einzusetzen: "His artistic victory, if you like, is that he confronts an intellectual dead end and employs it against itself to accomplish new human work."⁴¹

Barths Essay spiegelt, wie er später in "The Literature of Replenishment" selbst bemerkt, die Tumulte und das Gefühl der Ausweglosigkeit der späten Sechziger wieder, und das nicht nur auf literarischem Gebiet. Barth hat erkannt, dass der Modernismus einen so extremen Gegenpol zum Vor-Modernismus darstellt, dass man sich nicht mehr weiter davon entfernen kann, aber seine Idee, die Ausweglosigkeit zum Thema zu machen, klingt so defätistisch, dass sich selbst der von Barth so hoch gelobte Borges dieser Sichtweise nicht anschließen will. In dem Kniff, darauf hinzuweisen, dass alles was man sagt, bereits schon einmal gesagt wurde, dass man sozusagen also immer zitiert, erkennt Barth in seinem frühen Essay zwar bereits einen wichtigen Aspekt der Postmoderne, welcher sich vor allem in der Metafiktionalität ausdrückt, aber es ist eben doch nur ein einzelner Aspekt und nicht alles.

⁴⁰ Barth. "Exhaustion." S. 73.

⁴¹ Barth. "Exhaustion." S. 76. An dieser Stelle wäre dann allerdings zu hinterfragen, ob die teilweise tatsächlich massive Metafiktionalität in Borges Erzählungen nun wirklich ein Indiz dafür darstellt, dass der Autor der Überzeugung ist, es könne nichts Neues mehr gesagt werden, so wie Barth es zum Zeitpunkt der "Literature of Exhaustion" offensichtlich sieht, oder ob Borges nicht einfach nur Gefallen daran findet, mit den Möglichkeiten zu spielen.

Mit "The Literature of Replenishment" knüpft Barth 1980 wieder an sein früheres Essay an, es geht ihm immer noch um den Vorrang der Thematisierung des Schreibens vor der Mimesis: "Postmodern writers write a fiction that is more and more about itself and its processes, less and less about objective reality and life in the world."⁴² Aber er hat seinen Blickwinkel beträchtlich erweitert und sich aus seiner Hoffnungslosigkeit befreit. Während sein Essay von 1967 eher ein Ausblick darauf war, was die Postmoderne seines Erachtens nach bringen würde, kann er 1980 aus dem, was die Postmoderne bereits geleistet hat, ein Resümee ziehen und deshalb nicht nur erklären, was die Postmoderne sein sollte, sondern auch darlegen, was sie bereits ist. Darauf weist auch schon der konstatierende Untertitel "Postmodernist Fiction" hin. Dadurch, dass er nun eine Bewegung mit einem Namen hat, kann er diese Bewegung konstruktiv mit deren Vorgängern Modernismus und Vor-Modernismus kontrastieren und sich so aus einer Situation befreien, in der die Literatur an sich am Endpunkt angelangt war. "The Literature of Exhaustion" konnte dies noch nicht leisten, sie legte einfach Zeugnis ab für das Gefühl der Unmöglichkeit, etwas Neues zu erschaffen, ein Gefühl das zwar wohl im Ende des Modernismus seinen Ursprung fand, aber da Barth zu diesem Zeitpunkt noch keine Alternativen zum Modernismus sah, konnte er diesen auch noch nicht hinterfragen.

In "The Literature of Replenishment" nähert er sich dann Leslie Fiedler an, wenn er bemerkt, dass modernistische Literatur elitärer Natur ist. Ihre schwere Zugänglichkeit – Barth spricht von einer 'allgemeinen Neigung zu metaphorischen anstelle von metonymischen Mitteln' – erklärt, warum sie sich außerhalb der Universitäten und gewisser intellektueller Kreise im Vergleich zu Vor-Modernisten wie Dickens, Twain, Hugo, Dostojewski oder Tolstoi, so geringer Popularität erfreut. Diese Schwierigkeit des Zugangs kann der Postmodernismus nun wieder überwinden, da er – im Gegensatz zum Modernismus – den Vormodernismus nicht mehr so radikal in Frage stellen muss. Ob Barths eigene Texte, wie beispielsweise die Kurzgeschichtensammlung *Lost in the Funhouse*, dem Leser einen leichteren Zugang ermöglichen als der durchschnittliche modernistische Text, möchte ich hier lieber dahingestellt sein lassen, aber *Lost in the Funhouse* geht ja einher mit "The Literature of Exhaustion" und nicht mit "The Literature of Replenishment" und experimentiert daher gerade mit der Unmöglichkeit, Neues zu sagen.

⁴² John Barth. "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction." In *The Atlantic*. Januar 1980. S. 68.

Barths Idee ist jedenfalls, dass sich die Postmoderne, ganz im Gegensatz zum Modernismus, der gegen den Vor-Modernismus klar Position bezogen hat, weder gegen die eine noch gegen die andere Epoche stellen muss: "The proper program for postmodernism is neither a mere extension of the modernist program [...] nor a mere intensification of certain aspects of modernism, nor on the contrary a wholesale subversion or repudiation of either modernism or what I'm calling premodernism - 'traditional' bourgeois realism."⁴³ Vielmehr ist die Postmoderne für Barth eine Art Amalgam aus Modernismus und Vor-Modernismus, wobei letzterer mit den Begriffen Linearität, Vernunft, Bewusstsein, Ursache-Wirkung, naiver Illusionismus, durchsichtige Sprache, unschuldige Anekdote und mittelklasse-bürgerliche Konventionen belegt wird und ersterer mit Disjunktion, Simultaneität, Irrationalität, Anti-Illusionismus, Selbst-Reflexivität, Medium als Botschaft, moralischer Pluralismus. Barth fährt fort:

A worthy program for postmodernist fiction, I believe, is the synthesis or transcension of these anti-theses, which may be summed up as premodernist and modernist modes of writing. My ideal postmodernist author neither merely repudiates nor merely imitates either his twentieth-century modernist parents or his nineteenth-century premodernist grandparents. He has the first half of our century under his belt but not on his back. Without lapsing into moral or artistic simplicism, shoddy craftsmanship, Madison Avenue venality, or either false or real naiveté, he nevertheless aspires to a fiction more democratic in its appeal than such late-modernist marvels (by my definition and in my judgment) as Beckett's *Stories and Texts for Nothing* or Nabokov's *Pale Fire*.⁴⁴

Barth ist es unmöglich, weiterhin modernistische Texte zu schreiben, weil die modernistische Ästhetik Teil der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts war und dort auch hingehört, aber er wendet sich auch gegen Künstler, die sich von der modernistischen Bewegung als Irrweg abwenden und einfach zum Realismus des neunzehnten Jahrhunderts zurückkehren wollen.⁴⁵

Es scheint mir wichtig festzustellen, dass die Postmoderne aus der Opposition Vor-Modernismus/Modernismus erwachsen ist. Aber auch wenn Barth – nicht zu Unrecht – den Begriff Synthese gebraucht, denke ich nicht, dass es sich bei der Geburt der Postmoderne um eine Synthese im Sinne Hegels handeln kann, denn Modernismus und Vor-Modernismus werden durch die Postmoderne ja nicht zur Aufhebung gebracht, sondern sie existieren weiter. Mit anderen Worten: Wenn die Postmoderne die Werte der Moderne und die Werte der Vor-Moderne anstatt sie nur in Frage zu stellen assimilierte und somit letztendlich negierte, würde sie sich dadurch selbst zur *grand*

⁴³ Barth. "Replenishment." S. 69.

⁴⁴ Barth. "Replenishment." S. 70.

⁴⁵ vgl. Barth "Replenishment." S. 70

narrative erheben, und dies würde der Idee der Postmoderne fundamental widersprechen.

Ecos postmodernes Ironievergnügen

Sowohl Barths Vorstellung aus "The Literature of Exhaustion", dass Bekanntes durch metafiktionale Entfremdung zu Neuem gemacht werden kann, als auch seine Auffassung in "The Literature of Replenishment", dass der Postmodernismus aus dem Dualismus Modernismus/Vormodernismus erwächst, finden sich auch bei Umberto Eco wieder. In dem vielgelesenen Abschnitt "Il post-moderno, l'ironia, il piacevole"⁴⁶ aus dem im Jahre 1983 veröffentlichten Nachwort zu *Il nome della rosa* erläutert Eco sein Verständnis des Begriffes 'Postmoderne'. Für ihn ist die Postmoderne keine Epoche, sondern eine Geisteshaltung: "Ich glaube indessen, dass 'postmodern' keine zeitlich begrenzbare Strömung ist, sondern eine Geisteshaltung oder, genauer gesagt, eine Vorgehensweise, ein *Kunstwollen* [Im Original deutsch]. Man könnte geradezu sagen, dass jede Epoche ihre eigene Postmoderne hat, so wie man gesagt hat, jede Epoche habe ihren eigenen Manierismus (und vielleicht, ich frage es mich, ist postmodern überhaupt der moderne Name für Manierismus als metahistorische Kategorie)."⁴⁷

Nach Eco erschöpft sich die Avantgarde (jede Avantgarde), nachdem sie die Vergangenheit, also das, was an Kunst vor der Avantgarde existiert hat, entstellt und zerstört hat, irgendwann selbst, indem sie ihre Methode so weit ins Extrem führt, dass sie letztendlich im Nichts anlangt.

Es soll hier kurz angemerkt werden, dass Eco die Begriffe Avantgarde und Moderne – in dem Sinne, in dem in dieser Arbeit von Modernismus die Rede ist – synonym zu gebrauchen scheint, wenn er im folgenden Zitat von "die Avantgarde (also die Moderne)"⁴⁸ spricht. Es stellt sich aber die Frage, in wieweit dies zulässig ist, da manche Autoren in den avantgardistischen Bewegungen Europas Vorboten der Postmoderne sehen, statt sie im Modernismus zu verankern. Für Matei Calinescu und Scott Lash, beispielsweise, haben typische Avantgardebewegungen wie Futurismus, Dadaismus oder Surrealismus nichts mit Modernisten wie Proust, Kafka oder Joyce zu

⁴⁶ Der Originaltitel "Il post-moderno, l'ironia, il piacevole" sagt, im Gegensatz zur Deutschen Übersetzung nicht Postmodernismus sondern Postmoderne, wiewohl auch auf italienisch sowohl der Begriff Post-Moderno als auch Post-Modernismo existiert.

⁴⁷ Umberto Eco. "Postmodernismus, Ironie und Vergnügen." In Wolfgang Iser (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 75-76

⁴⁸ Eco. "Postmodernismus, Ironie und Vergnügen." S. 76

tun,⁴⁹ denn die avantgardistische Kunst wendet sich nicht mehr an Eliten, sondern an die Massen und wird darum von Scott Lash sogar als postmodernistisch eingestuft.⁵⁰

Davon abgesehen ist das Verhältnis von Avantgarde und Vor-Avantgarde für Eco aber auf alle Fälle ein offensives. Wenn dieses Verhältnis an einem Totpunkt, in einer Sackgasse angekommen ist, betritt die Postmoderne die Szene und verwandelt das Offensive in etwas Symbiotisches:

Es kommt jedoch der Moment, da die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann, weil sie inzwischen eine Metasprache hervorgebracht hat, die von ihren unmöglichen Texten spricht (die Concept Art). Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefasst werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld.⁵¹

Die Postmoderne richtet sich also nicht mehr gegen die Vergangenheit, so wie der Modernismus sich gegen den Vormodernismus richtet, sondern versucht sie auf ironische Weise zu integrieren:

Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: 'ich liebe dich inniglich', weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: 'Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.' [...] Aber beiden ist es gelungen, noch einmal von Liebe zu reden.⁵²

Ecos Lösungsvorschlag erinnert sehr an John Barth, den er, angesichts der relativen Kürze seines Essays, auch recht ausgiebig zitiert. Der verliebte Mann in Ecos Parabel erkennt die Verbrauchtheit der alten Methoden und gleichzeitig die Unmöglichkeit etwas Neues zu sagen und zitiert das Alte daher in ironischer Weise. Die Ironie ist für Eco eines der entscheidenden Kriterien, mit dem der Modernismus von der Postmoderne getrennt werden kann: "Weshalb es dann – wenn beim Modernen, wer das Spiel nicht verstand, es nur ablehnen konnte – beim Postmodernen auch möglich ist, das Spiel nicht zu verstehen und die Sache ernst zu nehmen."⁵³ Als Beispiel stellt Eco die modernistischen Collagen von Braque, Juan Gris und Picasso, die vom normalen Publikum nicht verstanden und darum abgelehnt wurden, den Collagen Max Ernsts gegenüber, die für Eco deshalb postmodernistisch sind, weil man sie auch genießen kann ohne ihren künstlerischen Hintergrund zu verstehen. Allerdings stellt sich hier die

⁴⁹ vgl. Matei Calinescu. *Faces of Modernity. Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington: Indiana University Press, 1977. S. 140

⁵⁰ vgl. Scott Lash. *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge, 1990. S. 158

⁵¹ Eco. "Ironie." S. 76 Wenn man darüber hinwegsieht, dass für Hassan 1967 die Avantgarde etwas ist, das es nicht mehr geben kann, während für Eco die Avantgarde das gleiche bezeichnet wie der Modernismus, dann kann das 'Schweigen nach der Zerstörung der Vergangenheit', von dem Eco spricht, das mit dem Ende der Avantgarde einher geht, als das gleiche Phänomen angesehen werden, wie jenes, welches auch Hassan in der Literatur der Stille diagnostiziert.

⁵² Eco. "Ironie." S. 76 (Liala wird in der englischen Version des Textes übrigens mit Barbara Cartland übersetzt)

⁵³ Eco. "Ironie." S. 76-77

Frage, ob Eco's "Liala-Modell" nicht vielleicht ein wenig hinkt, da hier bei der belesenen Frau, also beim Publikum, die Kenntnis des Urtextes vorausgesetzt wird, denn ansonsten wird die Ironie nicht verstanden.

Davon abgesehen ist der Punkt aber, dass die Vorkenntnis des Rezipienten des Kunstwerkes kein Ausschlusskriterium mehr sein sollte. Das, was jetzt Avantgarde ist, hat es sich zur Aufgabe gemacht, ein breites Publikum zu erreichen. Damit macht Eco den Sprung zu Leslie Fiedler, der ebenfalls die Kluft zwischen hoher Literatur und Unterhaltungsliteratur überbrücken will.

3. Kritik im Postmodernismus

Wenn die Kunst nach dem Modernismus ihre Position überdenkt, dann ist natürlich auch die Kritik dazu aufgefordert, den neuen Zielsetzungen und Aufgaben der Kunst in der Postmoderne Rechnung zu tragen, anstatt sie auf traditionelle Weise zu behandeln.

Fiedlers Überbrückung der Gräben

Leslie Fiedlers "Cross the Border - Close the Gap" von 1971 liegt zeitlich und auch thematisch, also vom Verständnis der Postmoderne her betrachtet, zwischen Barths "Literature of Exhaustion" und der "Literature of Replenishment". Der Modernismus wird von Fiedler für tot erklärt: "The kind of literature which had arrogated to itself the name Modern [...] is *dead*, i.e. belongs to history not actuality."⁵⁴ Ebenso tot ist auch der traditionelle Roman: "the traditional novel is dead – not dying, but dead".⁵⁵ Doch Fiedler gibt nicht, wie Barth, aus der Position des Schriftstellers heraus, Anweisungen, wie die Literatur sich aus der Krise befreien kann, sondern er beobachtet aus kritischer Sicht und unter Einbeziehung kultureller Umstände, was das, was er für postmoderne Literatur hält, bereits geleistet hat und weiterhin leisten kann. Fiedlers Zugang ist in dieser Hinsicht eher dem Hassans vergleichbar. Er stellt sich gegen die elitäre Einstellung des Modernismus, der Texte für Universitäten produziert hat, und will den Graben zwischen anspruchsvoller und trivialer Literatur schließen. Der Modernismus hat Bücher für Kritiker geschrieben und kritische Werke hält Fiedler für das Wichtigste,

⁵⁴ Leslie Fiedler. "Cross the Border - Close the Gap." In ders. *The Collected Essays of Leslie Fiedler* Bd. 2, New York: Stein and Day, 1971. S. 461.

⁵⁵ Leslie Fiedler. "Cross the Border - Close the Gap." S. 465.

das der Modernismus hervorgebracht hat.⁵⁶ Von der sich selbst gewahren, analytischen, rationalen, anti-romantischen Dialektik des Modernismus geht es zur apokalyptischen, antirationalen, offen romantischen und sentimentalsten Zeit der Postmoderne.⁵⁷ Hier divergiert Fiedlers Position etwas von der Hassans, denn letzterer sieht ja gerade in der Romantik die Basis des sich gegen den Realismus wendenden Modernismus und versteht den Modernismus mit den Merkmalen *romanticism/symbolism*, den Postmodernismus hingegen mit *pataphysics/dadaism*.

Beiden gemeinsam ist aber die Auffassung, die sie auch mit Barth und Eco verbindet, dass dem Modernismus eine gewisse aristokratische Grundhaltung zueigen ist, während der Postmodernismus versucht, nicht-triviale Kunst der breiten Masse zu öffnen. Und hier gleichen die beiden wiederum auch Hassan, der die 'Auflösung des Kanons' als typisch postmodernes Merkmal auflistet.⁵⁸

Diese Öffnung der Literatur, das Auflösen des Kanons und vor allem die Verbindung anspruchsvoller Literatur mit Genres, die traditionell der Trivilliteratur vorbehalten sind, geschieht auf dem Gebiet des Westerns (John Barths *The Sotweed Factor*), der Sciencefiction (Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*) oder der Pornographie (Philip Roths *Portnoy's Complaint*). Genauso wird auch die Kluft zwischen Jugendliteratur und Erwachsenenliteratur überbrückt. Karl May und James Fenimore Cooper sind für Fiedler Autoren, deren Werke eine Brücke zwischen Jugend und Erwachsensein schlagen: "They preside over the closing of the Gap which aristocratic conceptions of art have opened between what fulfills us at eight or ten or twelve and what satisfies us at forty or fifty or sixty."⁵⁹

Peter V. Zima bringt Fiedler gegenüber einen interessanten Einwand vor: Fiedler übersieht nämlich, dass es vor allem wohl kultur-industrielle Verlage sind, die bestimmen, was 'geht' und was nicht, und nicht unbedingt primär der Leser.⁶⁰ Er übersieht also den manipulierenden Aspekt durch die Medien und stellt sich die Autor-Leser (oder Werk-Leser) Beziehung als direkt und unvermittelt vor, was recht idealistisch sein dürfte. Andererseits ist Zima nicht zuzustimmen, wenn er sich darüber

⁵⁶ "it seems ... as if many of the best books of the period were critical books ... and its second-best, novels and poems eminently suited to critical analysis, particularly in schools and universities." Leslie Fiedler. "Cross the Border - Close the Gap." S. 462.

⁵⁷ vgl. Fiedler. "Cross the Border- Close the Gap." S. 462. Anm.: Fiedler versteht hier den Modernismus mit dem Attribut rational und den Postmodernismus mit dem Attribut anti-rational, während Barth in "The Literature of Replenishment" den Vormodernismus als rational und den Modernismus als irrational bezeichnet. Ich möchte mich hier eher Barths Auffassung anschließen, da Fiedlers Verteilung der Begriffe die Reihe Vormodernismus>rational, Modernismus>irrational, Postmoderne>arational nicht zulassen würde.

⁵⁸ vgl. Hassan. "Postmodern Perspective." S. 505

⁵⁹ Leslie Fiedler. "Cross the Border - Close the Gap." S. 472

⁶⁰ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 282

mokierte, dass Fiedlers Initiative nur dazu geführt habe, dass jetzt in den Seminaren neben Faulkner auch Pornographie gelesen werde, die systemerhaltenden Gewerkschaften aber immer noch intakt seien. Die Aussage ist in sich zwar richtig, aber die Tatsache, dass in den Universitäten der Kanon aufgebrochen wird, ist dennoch zu begrüßen. Etwas muss Fiedler wohl bewegt haben, wenn das *Time Magazine* in einem Nachruf von 80 Wörtern 25 Wörter darauf verwendet, um darauf hinzuweisen, dass durch Fiedlers Tätigkeit die Dominanz der britischen Literatur in den Seminaren abgelöst wurde.⁶¹

Ein Kritiker, der kaum dazu tendiert, die materialistischen Zusammenhänge der Konsumgesellschaft außer Acht zu lassen, ist Fredric Jameson. Das, was Fiedler 1971 fordert, nämlich die Aufhebung des Unterschiedes zwischen hoher Kultur und Massenkultur, das konstatiert Jameson dreizehn Jahre später in seinem Essay "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism" (1984) in der postmodernen Kultur als bereits bestehendes Faktum:

However we may ultimately wish to evaluate this populist rhetoric, it has at least the merit of drawing our attention to one fundamental feature of all the postmodernisms enumerated above: namely, the effacement in them of the older (essentially high-modernist) frontier between high culture and so-called mass or commercial culture, and the emergence of new kinds of texts infused with the forms, categories, and contents of that very culture industry so passionately denounced by all the ideologues of the modern, from Leavis and the American New Criticism all the way to Adorno and the Frankfurt School.⁶²

Fiedler will aber nicht nur den Unterschied zwischen Trivial- und Anspruchsliteratur überwunden sehen, sondern auch denjenigen zwischen Kritiker und Autor, bzw. zwischen kritischer und kreativer Literatur: "Criticism is literature or it is nothing. Not amateur philosophy or objective analysis, it differs from other forms of literary art in that it starts not with the world in general but the world of art itself, in short, that it uses one work of art as an occasion to make another."⁶³ Der Kritiker darf und muss sich von der Vorstellung lösen, einen Text objektiv interpretieren zu können. Wenn der Künstler den Graben zwischen Trivialliteratur und anspruchsvoller Literatur überbrücken kann, wird dem Kritiker damit die Verantwortung genommen, den Text selbst klassifizieren zu müssen und die vorher anscheinend objektive Frage, ob ein Text anspruchsvoll ist oder nicht (eine Frage, die in der Postmoderne ohnehin ihre Daseinsberechtigung verliert), wird zu der subjektiven Frage, ob der Kritiker den Text für gut hält oder nicht: "What the final intrusion of Pop into the citadels of High Art provides, therefore, for the critic is the exhilarating new possibility of making judgments about the 'goodness' and

⁶¹ *Time Magazine*. 10 Februar, 2003. S. 21

⁶² Fredric Jameson. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991. S. 2

⁶³ Leslie Fiedler. "Cross the Border - Close the Gap." S. 465.

'badness' of art quite separated from distinctions between 'high' and 'low' with their concealed class bias."⁶⁴ Diese Entwicklung haben die Kritiker laut Fiedler bisher verpasst: "Reversing the process typical of Modernism – under whose aegis an unwilling, aging elite audience was bullied and cajoled slowly, into accepting the most vital art of its time – Post-Modernism provides an example of a young, mass audience urging certain aging, reluctant critics onward toward the abandonment of their former elite status in return for a freedom the prospect of which more terrifies than elates them."⁶⁵ Letztendlich wird durch die Postmoderne so auch der Graben zwischen Künstler und Kritiker überbrückt, insofern man unter dem Kritiker denjenigen versteht, der in Fragen des Geschmacks bestimmt, und das Publikum als diejenigen, die in Fragen des Geschmacks folgen.⁶⁶ Der postmoderne Kritiker wird durch seine Kritik zum Künstler und gleichzeitig wird der Künstler durch die bewusste Intertextualität in seiner Kunst zum Kritiker an anderen Werken.

Sogar auf dem Gebiet der Philosophie sind ähnliche Verschiebungen weg von der traditionellen Sichtweise und weg von der Trennung der Disziplinen zu erkennen. Etwa wenn Gilles Deleuze Humes Empirismus mit dem englischen Roman vergleicht und davon spricht, dass es sich weder darum handle, "einen philosophischen Roman zu schreiben, noch darum, einem Roman Philosophie einzuflößen. Vielmehr darum, Philosophie als Romancier zu treiben, Romancier in der Philosophie zu sein."⁶⁷

Hassans Unbestimmtheit

Wenn die Kritik kreativ wird, verliert sie damit ihren Anspruch auf Objektivität. Dies resultiert in der Unbestimmtheit oder Unbestimmbarkeit (Unentscheidbarkeit) literarischer Texte. Schließlich basiert die klassische Logik – und somit auch die gesamte westliche Denkweise – auf dem Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch: A kann nicht A und gleichzeitig nicht-A sein. Was außerhalb dieses Gesetzes liegt, wird als abnormal erachtet und als Paradoxon bezeichnet. Von der klassischen Logik her betrachtet sind Paradoxa einzelne, isolierte Vorfälle, die außerhalb des Normalen liegen. Aber allein die Tatsache, dass es Paradoxa gibt, zeigt, dass Logik nicht alles erfassen kann, und wenn Paradoxa in den Randbereich menschlichen Denkens verdrängt werden, so bedeutet dies nicht, dass sie naturgemäß dort hin gehören, sondern es zeigt lediglich das menschliche Bedürfnis, die Dinge zu ordnen und zu verstehen und die Angst vor

⁶⁴ Leslie Fiedler. "Cross the Border - Close the Gap." S. 478.

⁶⁵ vgl. Leslie Fiedler. "Cross the Border - Close the Gap." S. 478

⁶⁶ Leslie Fiedler. "Cross the Border - Close the Gap." S. 478

⁶⁷ Gilles Deleuze und Claire Parnet. *Dialoge*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980. S. 61

dem nicht Einordenbaren. Mit der *undecidability* stellt die Postmoderne sich dieser Angst vor dem Paradoxon und dem logisch nicht Erfassbaren.

Undecidability ist das Resultat aus der Angewohnheit der Postmoderne, Werte in Frage zu stellen: "In postmodernism, all absolute values – such as traditional values of God, Truth, Reason, the Law and so on – are understood to be in suspense."⁶⁸ Ohne festgelegte Werte lassen sich aber auch keine eindeutigen Entscheidungen fällen, es kann also letztendlich keine endgültige Interpretation eines Textes geben.

Die *undecidability* entwickelt sich aus der *ambiguity* des New Criticism, wobei die *ambiguity* allerdings für die New Critics durch das polyseme Potential der Sprache eine Bereicherung für den Text als Einheit darstellt, während *undecidability* den Text aufspaltet und seine Einheit zerstört. In dieser Hinsicht lässt sich das Verhältnis von *ambiguity* zu *undecidability* durchaus in Analogie zum Verhältnis von Strukturalismus zu Post-Strukturalismus sehen: Der Strukturalismus kann als 'Produkt-orientiert' bezeichnet werden, während der Post-Strukturalismus 'Prozess-orientiert' ist. Wie alle kritischen Theorien vor ihm auch, so ist es das Ziel des Strukturalismus, den Text zu erklären. Im Post-Strukturalismus ist die Kritik hingegen ein prozesshafter Vorgang, wobei der Vorgang der Strukturierung einen aktiven Teil bei der Konstruktion des Textes einnimmt. Der Post-Strukturalismus enthüllt und erklärt den Text nicht, sondern er arbeitet an und mit ihm.⁶⁹ Dem versuchen Kritiker wie Hassan und de Man, jeder auf seine Weise, Rechnung zu tragen.

Hassan verwendet den Neologismus *indetermanence*, um zwei Tendenzen des Postmodernismus Rechnung zu tragen: der *indeterminacy* und der *immanence*. Er weist allerdings darauf hin, dass diese beiden Tendenzen, da sie nicht antithetisch sind, nicht dialektisch sein können, und daher zu keiner Synthese führen. Ihre Wechselwirkung verweist auf einen 'polylektischen' Postmodernismus. Die *indeterminacy* bezeichnet für Hassan einen komplexen Referenten, der sich aus Konzepten wie Ambiguität, Diskontinuität, Pluralismus, Zufälligkeit und einigen anderen mehr zusammensetzt und den Willen zum Hinterfragen und Auseinandernehmen traditioneller westlicher Denkstrukturen und Diskurse ausdrückt.⁷⁰ An anderer Stelle sagt er über die *indeterminacies* in der Literaturtheorie: "From Mikhail Bakhtin's dialogic imagination,

⁶⁸ Andrew Bennet und Nicholas Royle. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory. Key Critical Concepts*. Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1995. S. 179.

⁶⁹ vgl. Philip Rice und Patricia Waugh. *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Arnold, dritte Auflage, 1996. S. 115.

⁷⁰ Ihab Hassan. "Toward a Concept of Postmodernism." In ders. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1987. S. 92

Roland Barthes' *textes scriptibles*, Wolfgang Iser's literary *Unbestimmtheiten*, Harold Bloom's misprisions, Paul de Man's allegorical readings, Stanley Fish's affective stylistics, Norman Holland's transactive analysis, and David Bleich's subjective criticism, to the last fashionable *aporia* of unrecorded time, we undecide, relativize. Indeterminacies pervade our actions, ideas, interpretations; they constitute our world."⁷¹

Unter *immanences* (Immanenzen) versteht Hassan "the growing capacity of the mind to generalize itself through symbols."⁷² Die Sprache gibt unserer Umgebung eine neue Struktur: "The language animal has emerged, his/her measure the intertextuality of all life."⁷³ Der Mensch konstituiert das Universum und sich selbst anhand der von ihm selbst erschaffenen Symbole.⁷⁴ Hassan nähert sich damit an Foucault an, wenn dieser sagt, dass nicht der Mensch Sprache spricht, sondern Sprache den Menschen, und an Derrida, wenn dieser sagt, dass es außerhalb des Textes nichts gibt ('Il n'y a pas de hors-texte').

Indetermanence bezeichnet für Hassan also einerseits die Tatsache, dass Postmodernismus als künstlerisches, philosophisches und soziales Phänomen auf offene, spielerische, fragmentierte, provisorische und unzusammenhängende Formen hinsteuert, die von Ironie, Abwesenheit und Fragmentiertheit gekennzeichnet sind, und andererseits den alles durchdringenden, allgegenwärtigen Kode von Symbolen, Medien und Sprache: "Thus our earth seems caught in the process of planetization, transhumanization, even as it breaks up into sects, tribes, factions of every kind."⁷⁵

De Mans Unlesbarkeit

In eine ähnliche Richtung geht auch das, was Paul de Man als *unreadability* bezeichnet. Neben – und vielleicht sogar vor – J. Hillis Miller, Geoffrey H. Hartmann und Harold Bloom (wobei letzterer sich selbst allerdings nicht als Dekonstruktivisten sieht) gehörte de Man zu den Vorreitern der Dekonstruktion in den Vereinigten Staaten. Dort löst in den Siebzigern die Dekonstruktion den New Criticism ab. In den USA ist die Dekonstruktion zwar genauso wie der New Criticism ein werkimmanentes Verfahren, aber während der New Criticism versucht, die Kohärenz des betrachteten

⁷¹ Hassan. "Postmodern Perspective." S. 505

⁷² Hassan. "Postmodern Perspective." S. 508

⁷³ Hassan. "Postmodern Perspective." S. 508

⁷⁴ vgl. Hassan. "Toward a Concept of Postmodernism." S. 93

⁷⁵ Hassan. "Toward a Concept of Postmodernism." S. 94

Textes aufzuzeigen, ist die Dekonstruktion darum bemüht, die dem Text innewohnenden Widersprüche aufzudecken.⁷⁶

In "The Resistance to Theory" von 1982 verfolgt de Man die Entwicklung der Literaturtheorie ausgehend vom New Criticism, den er vor allem mit T.S. Elliot identifiziert und als eine Literaturtheorie betrachtet, die keine Probleme damit hatte, sich ins akademische (oder besser: universitäre) 'Establishment' einzugliedern.⁷⁷ In den Sechzigern ändert sich dann, unter dem Einfluss des Strukturalismus und der Frankfurter Schule, der Zugang zur Literaturtheorie. Sie wird 'selbst-reflexiv'. Für de Man entsteht Literaturtheorie, wenn man sich literarischen Texten nicht mehr unter nicht-linguistischen, also historischen oder ästhetischen Aspekten annähert, sondern wenn es um die Modalitäten geht, unter denen Bedeutung und Werte produziert und rezipiert werden: "when the object of discussion is no longer the meaning or the value but the modalities of production and of reception of meaning and of value prior to their establishment."⁷⁸ Der Bruch zwischen Literaturtheorie auf der einen Seite und Literaturgeschichte, beziehungsweise Literaturkritik auf der anderen Seite entsteht durch das Einführen linguistischer Terminologie in die Metasprache über Literatur, wenn also die referentielle Funktion der Sprache mit in Betracht gezogen wird:

Contemporary literary theory comes into its own in such events as the application of Saussurian linguistics to literary texts. [...] By considering language as a system of signs and of signification rather than as an established pattern of meanings, one displaces or even suspends traditional barriers between literary and presumably non-literary uses of language and liberates the corpus from the secular weight of textual canonization.⁷⁹

Entsprechend ist für de Man *Literarizität* (*Literariness*) das, was man als den gemeinsamen Nenner von literarischer Linguistik und semiologischer Linguistik (*the linguistics of semiology and of literature*) bezeichnen könnte. Diese Literarizität ist das Studienobjekt literarischer Theorie. De Man betont jedoch, dass Literarizität nicht mit ästhetischer Wirkung (*aesthetic response*) verwechselt werden darf, da letztere sich eine kratyliche Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat erhofft.⁸⁰

⁷⁶ vgl. Peter V. Zima. *Die Dekonstruktion, Einführung und Kritik*. Tübingen: A. Francke Verlag, 1994. S. 93

⁷⁷ Paul de Man. "The Resistance to Theory." in Philip Rice und Patricia Waugh (Hrsg.). *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Arnold, dritte Auflage, 1996. S. 201

⁷⁸ de Man. "Resistance to Theory." S. 202

⁷⁹ vgl. de Man. "Resistance to Theory." S. 203

⁸⁰ vgl. dazu Genette, Gérard. *Mimologiken. Reise nach Kratylien*. München: Fink, 1996. Genette gebraucht das Wort *Kratylysmus* synonym mit *Mimologismus* und meint damit "diese Denkhaltung oder Vorstellungsweise, die zu Unrecht oder zu Recht zwischen dem >>Wort<< und dem >>Ding<< eine Beziehung widerspiegelnder Analogie (der Nachahmung) annimmt, welche die Existenz und die Wahl von ersterem *motiviert*, das heißt rechtfertigt." S. 10 Es ist jedoch anzumerken, dass Genette, soweit er sich auf Platons *Kratylos* beruft, nicht ganz richtig liegt: Die Frage nach dem wesensmäßigen Zusammenhang von Namen und Dingen wird dort gerade nicht entschieden, sie erscheint vielmehr – zugleich typisch platonisch und postmodern – unentscheidbar.

Der Kratylismus erzeugt die Illusion einer 'natürlichen Verbindung' zwischen Wort und Ding, die in Wirklichkeit jedoch lediglich auf Konvention beruht. Diese Illusion des Kratylismus wiederum erzeugt Ideologie: "What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenalism."⁸¹ Literarische Theorie macht es sich daher zur Aufgabe, diese Ideologien in Frage zu stellen, indem sie die Mechanik ihrer Funktionsweise aufdeckt. In dieser Hinsicht wird de Mans Verwandtschaft mit Nietzsche besonders deutlich. De Man wendet sich dem klassischen Trivium zu, bestehend aus Grammatik, Rhetorik und Logik und zeigt, ganz im Sinne Nietzsches, dass die drei genannten Elemente in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen und dass der Logik traditionell schon immer Priorität eingeräumt wurde. Während die Grammatik als ein Isotop der Logik angesehen werden kann, da grammatikalische und logische Funktionen von Sprache ko-extensiv sind, lässt sich die Rhetorik nicht in diese Funktionsweisen einordnen. Keine grammatikalische Entschlüsselung, wie raffiniert auch immer, kann die in einem Text enthaltenen Tropen (also die Rhetorik) so vollständig erfassen, dass nicht immer ein Rest an *indetermination* erhalten bliebe. In "The Resistance to Theory" versucht de Man dies am Titel von Keats' *The Fall of Hyperion* zu belegen. Der Titel kann einerseits als Hyperions Fall, also das Besiegen einer älteren Macht durch eine jüngere, gelesen werden, andererseits aber auch als das Evozieren des eigentlichen Prozesses des Fallens, unabhängig von dessen Anfang, Ende oder der Identität des Fallenden.⁸² In *Allegorien des Lesens* bringt de Man ein weiteres, wenn auch vielleicht nicht unbedingt überzeugenderes Beispiel für die Unentscheidbarkeit des Textes, nämlich die letzte Zeile von Yeats' Gedicht *Among School Children*:

O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?

De Man unterscheidet eine figurative und eine wörtliche Lesart. Im figurativen Sinn wird die letzte Zeile zur rhetorischen Frage. Die Unterscheidung zwischen Tänzer⁸³ und Tanz ist unmöglich. Die Form des Tanzes und deren konkrete Ausführung sind identisch. Der figurative Sinn entspricht hier der traditionellen Interpretation des Gedichtes. Im wörtlichen Sinne aufgefasst wäre die letzte Zeile hingegen eine Aussage,

⁸¹ de Man. "Resistance to Theory." S. 206

⁸² vgl. de Man. "Resistance to Theory." S. 210

⁸³ oder auch Tänzerin. Im Gegensatz zur gängigen deutschen Übersetzung wird in den romanischen Sprachen 'dancer' üblicherweise nämlich in der weiblichen Form übersetzt. Hier birgt der Text für die Übersetzung eine weitere Unentscheidbarkeit, die de Man übersieht, die von Peter V. Zima jedoch bemerkt wird. vgl. Zima. *Dekonstruktion*, S. 113

die auf die Notwendigkeit der Unterscheidung hinweist. Hier würde der Text den Leser darum bitten: "Bitte erklär' mir, wie *kann* ich Tanz und Tänzer auseinanderhalten."⁸⁴

Es geht an dieser Stelle aber weniger darum, ob de Mans Dualismus zu überzeugen vermag und ob seine Beispiele für die konkrete *undecidability* eines spezifischen Textes gut gewählt sind. Wichtig ist vielmehr, wie de Man die *undecidability* an sich begründet. Diese erwächst, wie oben bereits angedeutet, aus dem Spannungsverhältnis zwischen Logik und Grammatik auf der einen Seite und Rhetorik auf der anderen. Die Erklärung der Funktionsweise von Sprache gelingt so lange, wie man die Grammatik, die in Diensten der Logik steht, privilegiert und die Rhetorik marginalisiert. Schwierigkeiten treten auf, wenn man in der Rhetorik mehr als nur bloßes Ornament erkennt: "Difficulties occur only when it is no longer possible to ignore the epistemological thrust of the rhetorical dimension of discourse, that is, when it is no longer possible to keep it in its place as a mere adjunct, a mere ornament within the semantic function."⁸⁵ Daher ist die Sprech-Akt-Theorie gezwungen, die Rhetorik als Überzeugungskunst vom performativen Moment weg in den affektiven Bereich der Perlokution zu verbannen. Das heißt, man reduziert die Rhetorik auf einen willentlichen Akt des Sprechers zum Zwecke der Überzeugung; man macht sie also zu einem Ornament der Sprache und übersieht dabei den metaphorischen Charakter der Sprache selbst. Indem de Man diese Problematik erkennt, schließt er an Nietzsche an, der Wahrheit als Heer von Metaphern bezeichnet, von denen der Mensch vergessen hat, dass sie eben solche sind. Der Widerstand gegen Literaturtheorie entspringt dem Widerstand gegen die rhetorische oder tropologische Dimension von Sprache, eine Dimension, die in der Literatur stärker vertreten ist als in anderen Manifestationen von Sprache. De Man erinnert an Derrida, wenn er aus dem Trivium einen binären Gegensatz aufbaut, bei dem die Logik – zusammen mit ihrer Dienerin Grammatik – im Zentrum steht und die Rhetorik marginalisiert wird und schließt: "The model of the *trivium* contains within itself the pseudo-dialectic of its own undoing and its history tells the story of this dialectic."⁸⁶

Die Anwendung dieser Erkenntnis auf literarische Texte erweist sich allerdings bekanntermaßen als recht schwierig, und de Mans Kritiker haben gewiss guten Grund, nach dem Sinn einer Literaturtheorie zu fragen, die letztendlich immer in Aporien

⁸⁴ Paul de Man. *Allegorien des Lesens*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988, S. 42. Vgl. auch Jim Powell. *Derrida para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 1997. S. 152

⁸⁵ de Man. "Resistance to Theory." S. 209

⁸⁶ de Man. "Resistance to Theory." S. 212

stehen bleibt. Es ist auch Peter Zima Recht zu geben, wenn dieser darauf hinweist, dass die von de Man aufgedeckten Widersprüche nicht unbedingt tatsächlich im betrachteten Objekt enthalten sein müssen, sondern unter Umständen von den Dekonstruktivisten nur dort hineinprojiziert werden: "Denn das theoretische Objekt wird niemals fotografisch abgebildet oder widergespiegelt, sondern stets vom kontingenten Diskurs einer Theorie (re-)konstruiert."⁸⁷

Dafür, dass Nietzsche, Derrida und de Man mit ihrer Betonung des rhetorischen Aspekts von Sprache dennoch zu einer bedeutenden Erkenntnis über die Funktionsweise von Sprache gelangt sind, mag zweimal der Begriff 'Tisch' als Beispiel dienen. So erzählt Gérard Genette in *Mimologiken* von einer Frau, die von dem Wort *table* begeistert ist, weil es doch so gut den Eindruck einer ebenen Fläche, die auf vier Beinen ruht, vermittele.⁸⁸ Die Begeisterung der zitierten Dame wirkt deshalb belustigend, weil sie sich des offensichtlichen Zirkelschlusses, dem sie anheim fällt, nicht bewusst wird (für eine ebene Fläche mit vier Beinen wird das Wort *table* verwendet und weil das Wort *table* für eine ebene Fläche mit vier Beinen steht, passt es sehr gut als Bezeichnung dafür). Sie vermutet eine kratylische Beziehung zwischen dem signifikant *table* und dem Konzept eines Tisches, weil sie die Konventionalität der Begriffsbildung übersieht. Und auch wenn der Zirkelschluss der Dame belustigend ist, so kann man doch nachvollziehen, dass das Wort *table* genau die Assoziationen einer ebenen Fläche auf vier Beinen hervorruft.

4. Nietzsche und die Frage nach der Wahrheit

In "Postmodernismus, Ironie und Vergnügen" beobachtet Umberto Eco die Tendenz den Begriff 'postmodern' zeitlich immer weiter nach hinten zu verschieben. Während er zunächst eine Bewegung innerhalb der letzten zwanzig Jahre erfassen sollte (die Nachschrift zum 1980 erschienenen *Il nome della rosa* stammt aus dem Jahre 1983), verschiebe der Begriff sich nun immer weiter nach hinten, sei bereits am Anfang des Jahrhunderts angelangt, immer noch unterwegs und würde, so meint Eco ironisch, vermutlich bald Homer erreichen.⁸⁹ Aber obwohl es offensichtlich unsinnig ist, den Beginn der Postmoderne, so wie er heutzutage im Allgemeinen verstanden wird, in das neunzehnte Jahrhundert verlagern zu wollen, so ist es doch durchaus sinnvoll, sich dieser Zeit einmal kurz zuzuwenden, um dort nach bestimmten Entdeckungen und

⁸⁷ Zima. *Dekonstruktion*. S. 95

⁸⁸ Genette. *Mimologiken*. S. 9

⁸⁹ Eco. "Postmodernismus, Ironie und Vergnügen." S. 75

Erkenntnissen Ausschau zu halten, ohne die es heute keine Postmoderne geben könnte. So beweist beispielsweise William Smith (1769-1839), der 'Vater der Geologie', anhand von Fossilienfunden, dass die Welt nicht im Jahre 4004 vor Christus entstanden sein kann⁹⁰ und Charles Darwin liefert mit *The Origin of Species* (1859) eine empirisch und historisch wesentlich überzeugendere Darstellung von der Entstehung des Menschen als die Bibel das tut. Derartige Erkenntnisse zwingen die Menschen dazu, sich mit der Möglichkeit auseinanderzusetzen, dass die Werte und Überzeugungen, auf die sie ihr Leben aufgebaut haben, fehlerhaft sein könnten. Und sie führen letztendlich dazu, dass Friedrich Nietzsche den Tod Gottes proklamiert.⁹¹ Gianni Vattimo hat sicherlich nicht Unrecht, wenn er behauptet, dass die philosophische Postmoderne im Werk Nietzsches entstehe.⁹² 1873 schreibt Nietzsche in "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn":

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.⁹³

Dieser häufig zitierte Satz legt Zeugnis ab für die Erkenntnis, dass Wahrheit weder ein gottgegebenes noch ein natürlich vorkommendes Phänomen ist, sondern vielmehr etwas, das vom Menschen in und durch Sprache konstruiert wird. Und hierin ist wahrscheinlich der Ursprung der Postmoderne zu sehen, denn falls es überhaupt möglich sein sollte, die Grundbefindlichkeit der Postmoderne in einer einzigen Aussage zusammenzufassen, dann wäre diese Grundbefindlichkeit wohl als ein Gefühl des Misstrauens und der Skepsis zu beschreiben, die der 'postmoderne Mensch' jeglichen Arten und Formen von Wahrheiten entgegenbringt, welche Anspruch auf Absolutheit erheben.

Das Verhältnis zwischen dem Denken Nietzsches und dem Denken Hegels kann in dieser Hinsicht als paradigmatisch für das Verhältnis von Postmoderne und

⁹⁰ diese Zahl wurde von Bischof James Ussher errechnet und in den Bibeln der damaligen Zeit am Rand neben der Schöpfungsgeschichte vermerkt.

⁹¹ vgl. Andrew Bennet und Nicholas Royle. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory. Key Critical Concepts*. New York-London, Harvester Wheatsheaf, 1995. S. 122

⁹² vgl. Gianni Vattimo. "Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie." In Wolfgang Iser (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1988. S. 233

⁹³ Friedrich Nietzsche. "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn." In ders. *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe) Bd. I: Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV; Nachgelassene Schriften 1870-1873*. (Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: DTV/de Gruyter, 1988. S. 880-881.

Moderne⁹⁴ angesehen werden. Das hegelsche Denken von These, Antithese und Synthese und der daraus resultierenden Möglichkeit der Aufhebung von Gegensätzen, ist ein zielorientierter Prozess, der sich auf dem Bedürfnis begründet, den Dingen einen – und genau einen – Sinn zu verleihen. Ein solches Denken setzt den Glauben an eine sinnpendende Instanz voraus, es ist ein Denken, das ohne *grand narratives* nicht bestehen kann. Und genau dem verwehrt sich Nietzsche. Dass Nietzsche den Tod Gottes erklärt, ist die *Conditio sine qua non* für die Negierung der *grand narratives* durch die Postmoderne. Während Hegels Dialektik von Aufhebung zu Aufhebung eilt, bis sie das absolute Wissen erreicht, welches der Vollendung und Schließung des Systems entspricht und somit nichts anderes als *closure* bedeutet, entwirft Nietzsche eine offene Dialektik, die von einer radikalen Ambivalenz ausgeht, von einer unaufhebbaren Einheit der Gegensätze, die eher destruktiv als systembildend wirkt.⁹⁵

Die Logik, Grundlage der Vernunft und der Dialektik Hegels hat nach Nietzsche in der Unlogik ihren Ursprung; sie entsteht aus der Notwendigkeit zu kategorisieren:

Woher ist die Logik im menschlichen Kopfe entstanden? Gewiss aus der Unlogik, deren Reich ursprünglich ungeheuer gewesen sein muss. Aber unzählig viele Wesen, welche anders schlossen, als wir jetzt schließen, giengen zugrunde: es könnte immer noch wahrer gewesen sein! Wer zum Beispiel das 'Gleiche' nicht oft genug aufzufinden wusste, in Betreff der Nahrung oder in Betreff der ihm feindlichen Thiere, wer also zu langsam subsumirte, zu vorsichtig in der Subsumption war, hatte nur geringere Wahrscheinlichkeit des Fortlebens als Der, welcher bei allem Aehnlichen sofort auf Gleichheit rieth.⁹⁶

Analog dazu lässt auch die Postmoderne (zumindest die Postmoderne im Sinne eines Paul de Man) verschiedene mögliche Interpretationen nebeneinander stehen, ohne sich auf die – aus Sicht der Postmoderne ohnehin sinnlose – Suche nach einer alles umfassenden Erklärung zu begeben.⁹⁷ Wie de Man so kehrt auch Nietzsche traditionelle Hierarchien um und betont das Rhetorische gegenüber dem Logischen und der Grammatik, und den Signifikanten gegenüber dem Signifikat. Er weiß aber auch, dass das menschliche Denken noch immer in traditionellen Denkmustern verhaftet ist, wenn

⁹⁴ Anm.: An dieser Stelle möchte ich den Modernismus der Einfachheit halber zur Moderne rechnen, denn indem der Modernismus sich gegen die Werte des Vormodernismus stellt, erkennt er damit notwendigerweise die Existenz dieser Werte an.

⁹⁵ vgl. Zima. *Dekonstruktion*. S. 21-22

⁹⁶ Friedrich Nietzsche. *Die fröhliche Wissenschaft*. In: ders *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe) Bd. III: Morgenröte; Idyllen aus Messina; Die fröhliche Wissenschaft*. (Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: DTV/de Gruyter, 1988. S. 471

⁹⁷ Anm.: Dass verschiedene Interpretationen eines Textes nebeneinander bestehen können bedeutet aber auch in der Postmoderne nicht, dass jede, wie auch immer geartete Interpretation legitim wäre. Das meint auch Umberto Eco, wenn er sagt: "To say that a text potentially has no end does not mean that every act of interpretation can have a happy ending." (Eco, Umberto. *Interpretation and Overinterpretation*. Stefan Collini (Hrsg.) Cambridge: Cambridge UP, 1992. S. 24.)

er in der *Götzendämmerung* (1889) ironisch bemerkt: "Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben ..."98

Nietzsches Auffassung von der Position, in der der Mensch des neunzehnten Jahrhunderts sich wieder findet, weist einiges an Parallelen auf zu den Problemen der Literatur nach dem Ende des literarischen Modernismus. Nietzsche beobachtet im neunzehnten Jahrhundert ein Epigontum des Menschen, der aufgrund des Übermaßes an historischem Bewusstsein nichts Neues mehr hervorbringen kann und stattdessen gezwungen ist "die Formen seiner Kunst, seiner Architektur und der Mode dem großen Theaterfundus zu entnehmen, zu dem die Vergangenheit für ihn geworden ist."99 Dieses von Nietzsche als historische Krankheit bezeichnete Phänomen will er zuerst mit Hilfe der *überhistorischen* und *äternisierenden* Kräfte der Religion und der Kunst überwinden, erkennt dann aber nach dem Bruch mit Wagner in *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) die Unmöglichkeit dieser Lösung, da das Konzept der Überwindung in sich noch immer ein Konzept der Moderne ist. Gianni Vattimo bemerkt dazu in seiner Analyse des Denkens Nietzsches in "Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie":

Wenn sich die Moderne als das Zeitalter der Überwindung definiert, als Zeitalter des Neuen, das veraltet und umgehend von einer neueren Neuigkeit ersetzt wird, und zwar in einer unaufhaltsamen Bewegung, die jegliche Kreativität in gleichen Moment entmutigt, in dem sie sie als einzige Lebensform verlangt und auferlegt –, wenn dem so ist, dann kann man die Moderne nicht verlassen, indem man sie zu *überwinden* gedenkt. Die Berufung auf die äternisierenden Kräfte deutet auf dieses Erfordernis hin, einen anderen Weg zu finden. Nietzsche sieht – bereits in der Abhandlung von 1874 – ganz klar, dass die Überwindung eine typisch moderne Kategorie und daher gänzlich ungeeignet ist, einen Ausweg aus der Moderne anzugeben.¹⁰⁰

Daher wendet sich Nietzsche von der Idee der äternisierenden Kräfte ab und versucht stattdessen einen Ausweg aus der Moderne aufzuzeigen, indem er ihre eigenen Tendenzen radikalisiert. Er analysiert die obersten Werte der Kultur wie in einer chemischen Reduktionsreaktion auf die sie konstituierenden Elemente so lange bis die Wahrheit selbst, das Fundament aller kulturellen Werte, sich auflöst. Nietzsche will dem Menschen vor Augen halten, wie Wahrheit und Werte entstehen, was in letzter Instanz dazu führen muss, dass diese Wahrheiten und Werte sich selbst auflösen. Denn Erkenntnis ist nichts als eine Reihe von Metaphernbildungen, in gewisser Weise ein Zirkelschluss, den Vattimo so beschreibt: "vom Ding zum Vorstellungsbild; von diesem zum Wort, das den Gemütszustand des Individuums ausdrückt; von diesem zu einem

⁹⁸ Friedrich Nietzsche. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*. In: ders. *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe) Bd. VI: Der Fall Wagner; Götzen-Dämmerung; Der Antichrist; Ecce homo; Dionysos-Dithyramben; Nietzsche contra Wagner*. (Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: DTV/de Gruyter, 1988. S. 78

⁹⁹ Vattimo. "Nihilismus und Postmoderne." S. 234

¹⁰⁰ Vattimo. "Nihilismus und Postmoderne." S. 234-235

von den gesellschaftlichen Konventionen als 'richtig' auferlegten Wort; und dann wiederum von diesem genormten Wort zum Ding, von dem wir nur diejenigen Merkmale wahrnehmen, die sich mit unserem ererbten Vokabular am leichtesten in eine Metapher bringen lassen."¹⁰¹

Für Nietzsche ist die Moderne das Zeitalter der Reduktion des Seins auf das *novum*.¹⁰² Wie Vattimo es sagt, ein Zeitalter des Neuen, das veraltet und umgehend durch eine neuere Neuigkeit ersetzt wird. Dem Neuen hält Nietzsche den Gedanken der ewigen Wiederkehr des Gleichen entgegen, denn der Drang zum Neuen gründet sich auf der Annahme, dass es die Aufgabe des Denkens sei "zum Grund zurückzugehen und *auf diesem Weg* den Komplex von *novum*, Sein und Wert wiederzufinden."¹⁰³ Diesen Grund oder Ursprung hat Nietzsche nun aber bloßgelegt, er hat ihn, um mit dem Vokabular Derridas zu sprechen, 'dekonstruiert'; und so verliert der Grund seine Daseinsberechtigung. So kann man den Satz aus der *Morgenröte* verstehen: "Mit der Einsicht in den Ursprung nimmt die Bedeutungslosigkeit des Ursprungs zu."¹⁰⁴ Daher beschließt Nietzsche nicht mehr in der Tiefe, sondern in der Breite zu suchen. Wenn man weiß, wie der Ursprung sich konstituiert, nimmt die Bedeutungslosigkeit desselben zu, anstatt sich also am Ursprung, am Fundament zu orientieren, wendet man sich dem *Nächsten* zu: "das Nächste, das Um-uns und In-uns allmählich Farben und Schönheiten und Räthsel und Reichthümer von Bedeutung aufzuzeigen beginnt, von denen sich die ältere Menschheit nichts träumen ließ."¹⁰⁵ Unter der älteren Menschheit sind hier also die Menschen zu verstehen, die sich von der von ihnen nicht hinterfragten Metaphernbildung noch haben blenden lassen und daher nicht in der Lage waren, ihre Umwelt ohne den Filter ihrer selbstgemachten Werte unverzerrt zu erfassen.

Von diesem Denken Nietzsches ausgehend lassen sich in vielerlei Richtungen Brücken schlagen. Das von ihm konstatierte Epigontum des neunzehnten Jahrhunderts legt einen Vergleich mit seinem Zeitgenossen Oscar Wilde nahe, dem selbst oft genug Epigontum zum Vorwurf gemacht wurde. Das Problem des Epigontums und des Übermaßes an historischem Bewusstsein erinnert aber auch, wie oben bereits bemerkt, an die Probleme der Literatur am Ende des Modernismus, genauer an John Barths "Literature of Exhaustion". Wenn Nietzsche mit seinem chemischen

¹⁰¹ Vattimo. "Nihilismus und Postmoderne." S. 235

¹⁰² vgl. Vattimo. "Nihilismus und Postmoderne." S. 236

¹⁰³ Vattimo. "Nihilismus und Postmoderne." S. 237

¹⁰⁴ Friedrich Nietzsche. *Morgenröthe*. In ders. *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe) Bd. III: Morgenröte; Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*. (Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: DTV/de Gruyter, 1988. S. 52

¹⁰⁵ Nietzsche. *Morgenröte*. S. 52

Reduktionsmodell die 'Funktionsweise des Systems' offen legt und statt des Neuen die ewige Wiederkehr des Gleichen vorschlägt, dann lässt sich darin eine Vorwegnahme von Barths und Ecos Konzept der Thematisierung des bereits Gesagten erkennen. In böseren Worten ausgedrückt könnte man Barth und Eco auch zu Epigonen Nietzsches erklären, die wiederum selbstreflexives Epigontum fordern. Epigontum im Quadrat, also.

Nietzsches Betonung des Dionysischen gegenüber dem Apollinischen legt eine Verwandtschaft mit Hassans "Literature of Silence" nahe¹⁰⁶ und seine Betonung der Rhetorik gegenüber der Logik und Grammatik die bereits gezeigte Verwandtschaft mit de Man und Derrida. Aus eben diesem Wegwenden von der Logik und dem Hinwenden zur Rhetorik, ebenso wie dem Wegwenden vom Grund und dem Hinwenden zum Nächsten lässt sich auf eine allgemeine Privilegierung des Signifikanten gegenüber dem Signifikat schließen. Und damit erinnert Nietzsche nicht nur an Oscar Wilde, sondern auch an Derrida, die Dekonstruktion und vielleicht sogar die gesamte Postmoderne.

Auf Nietzsche aufbauend wendet Gianni Vattimo sich Martin Heidegger zu, der mit dem Begriff der "Verwindung" einen Ausweg aus der Metaphysik aufzeigen will. Sowohl bei Nietzsche als auch bei Heidegger wird der *Grund* in Frage gestellt: "Die nihilistische Wirkung der Selbstauflösung der Begriffe der Wahrheit und des Grundes bei Nietzsche hat ihre Parallele in der Heideggerschen 'Entdeckung' des 'epochalen' Charakters des Seins; auch bei Heidegger kann das Sein nicht (mehr) als *Grund** fungieren, und zwar weder als Sach- noch als Denkgrund."¹⁰⁷ Da Vattimo die Moderne als "Endergebnis der Metaphysik und der platonisch-christlichen Moral"¹⁰⁸ versteht, bildet Heideggers Verwindung der Metaphysik gleichzeitig den Ausweg aus der Moderne.¹⁰⁹ Die *Verwindung* ist der *Überwindung* ähnlich, hat aber nichts von der dialektischen Aufhebung oder dem Hinter-sich-lassen der Vergangenheit an sich, die das Wort *Überwindung* charakterisiert.¹¹⁰ Heideggers Verhältnis zur Metaphysik ist das der Verwindung, nicht der Überwindung, denn überwinden kann man die Metaphysik nicht: "Die Metaphysik lässt sich nicht wie eine Ansicht abtun. Man kann sie

¹⁰⁶ vgl. Hassan. "The Literature of Silence." S. 13 & S. 18-19

¹⁰⁷ Vattimo. "Nihilismus und Postmoderne." S. 242

¹⁰⁸ Vattimo. "Nihilismus und Postmoderne." S. 239

¹⁰⁹ Das Verhältnis von Metaphysik und platonisch-christlicher Moral ist vielleicht nicht ganz offensichtlich. Vereinfacht ausgedrückt ließe es sich so darstellen: Philosophie heißt "sterben lernen". Nun gilt die platonische Lehre allgemein als die Grundlage der westlichen Philosophie und, wie der englische Philosoph A.N. Whitehead es formuliert hat, bei der gesamten Philosophie nach Platon handelt es sich lediglich um Fußnoten zu Platon. Mit der Vorstellung von der Seele erschafft Platon jedoch ein 'Pharmakon' (siehe Derrida) gegen den Tod, so dass die platonische Philosophie des Einübens des Sterbens letztendlich darin besteht, den Tod zu verleugnen. Darauf bezieht sich Nietzsche, wenn er behauptet, dass das Christentum Platonismus für das Volk sei.

¹¹⁰ vgl. Vattimo. "Nihilismus und Postmoderne." S. 233

keineswegs als eine nicht mehr geglaubte und vertretene Lehre hinter sich bringen."¹¹¹ Die Verwindung der Metaphysik mündet in eine Form des historischen Relativismus', in der es keinen Grund und keine letzte Wahrheit gibt, sondern, wie Vattimo es ausdrückt, nur "geschichtliche, bestimmte oder geschickte Öffnungen eines *Selben*, das sich nur in diesen Öffnungen und durch sie vergegenwärtigt (sie durchquerend, nicht sie als Mittel benützend)."¹¹² Wenn man sich vor vielleicht etwas konstruiert anmutenden Analogien nicht scheut, dann lässt sich Heideggers Vorstellung, wie die Metaphysik nicht überwunden, sondern verwunden wird, mit John Barths Vorstellung vom postmodernen Autor vergleichen, der den Modernismus 'verwindet' indem er ihn 'unter dem Gürtel, aber nicht auf dem Rücken' trägt.

Vattimos schwaches Denken

Von der Literatur John Barths zurück zur Philosophie Vattimos: Ohne Metaphysik muss die funktionalistische Konzeption des Denkens aufgegeben werden, denn ohne *Grund* kann das Denken nicht als Basis für die praktische Umformung der Realität dienen. Eines der Merkmale postmodernen Denkens ist für Vattimo daher ein *Denken des Genusses*: "Das Andenken oder sogar der Genuß (das Wiedererleben) – auch im 'ästhetischen' Sinne verstanden – der Geistesformen der Vergangenheit hat nicht die Funktion, etwas anderes vorzubereiten, sondern hat in sich selbst eine emanzipatorische Wirkung. Von hier aus könnte wohl eine postmoderne Ethik den noch metaphysischen Ethiken der 'Entwicklung', des Wachstums und des *novum* als obersten Werts entgegengestellt werden."¹¹³

Im Nachwort zu Vattimos *Das Ende der Moderne* zeigt Rafael Capurro, wie Vattimo dieser zielgerichteten metaphysischen Ethik der Moderne ein 'schwaches', nicht-verabsolutierendes Denken entgegenstellt: "Fern jeder anthropozentrischen (oder eurozentrischen) 'humanistischen' Romantik lehrt uns Vattimo, die Illusion des Fortschritts oder die Gegenillusionen der Apologie des Vergangenen bzw. des Gegenwärtigen zu verabschieden und – anstatt in die scheinbare Geschichtslosigkeit des wissenschaftlichen Begriffs zu verfallen – die *Ereignishaftigkeit des Geschichtlichen*, also seine 'schwache' oder 'geringe' Seinsweise zu vernehmen."¹¹⁴ Denn Vattimo sieht den 'starken' Grundzug des Denkens der Moderne darin, dass sie den Anspruch eines

¹¹¹ Martin Heidegger. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1954. S. 68

¹¹² Vattimo. "Nihilismus und Postmoderne." S. 242

¹¹³ Vattimo. "Nihilismus und Postmoderne." S. 243

¹¹⁴ Rafael Capurro im Nachwort zu: Gianni Vattimo. *Das Ende der Moderne*. Stuttgart: Reclam 1990. S. 207. (Aus dem Italienischen übersetzt und herausgegeben von Rafael Capurro; Originalausgabe: *La fine della modernità*. Mailand: Garzanti, 1985).

begründenden Denkens (rationalistisch bei Descartes, transzendentalphilosophisch bei Kant) durch das Denken selbst erhebt. Dem stellt er das 'schwache' Denken der Postmoderne gegenüber. Dieses schwache Denken gibt sich dem Spiel der Vielfalt hin und verzichtet auf Eindeutigkeit und Vereinheitlichung.¹¹⁵ Auf Nietzsche aufbauend stellt Vattimo fest, dass die Unterscheidung von Sein und Schein Trug ist: "Es gibt jedoch eine Freiheit als Mobilität zwischen den >Erscheinungen<, die allerdings, wie Nietzsche uns zeigt, nicht mehr diesen Namen tragen: Nun, da >die wahre Welt zur Fabel geworden ist<, gibt es kein wahres Sein mehr, das sie zu Lüge und Falschheit degradieren könnte."¹¹⁶ Das 'schwache Denken' ist ein 'kontaminierendes', die scheinbaren geschichtslosen und scharfen Züge der modernen wissenschaftlich-technologischen Zivilisation im *chiaroscuro* (Halbdunkel) der sie ermöglichenden Tradition auflösendes Denken.¹¹⁷ Vattimo selbst sagt dazu in "Ideologie oder Ethik": "Das ist keine Philosophie, die sich unmittelbar und direkt in politische Entscheidungen umsetzen will. [...] Auch lehnt ein schwacher Denker Gewalt als Methode des politischen Kampfes ab. Vor allem aber versucht er, die Geschichte und den Fortschritt nicht mehr unter dem Zeichen des Aufstiegs, des quantitativen Wachstums der Güter und Objekte zu denken."¹¹⁸ Das schwache Denken denkt im Kleinen, es trägt dem Ende der *grand narratives*, sowie der Pluralisierung der Gesellschaft und des Subjekts Rechnung. So ist denn auch für Vattimo der postmoderne Mensch ein Individuum, das seine eigene Vielheit akzeptiert hat: "Individualität als Vielfalt."¹¹⁹ Hier bringt Peter V. Zima die interessante Frage auf, wie ein solches Subjekt der Vielfalt denn überhaupt für irgendeine Handlung verantwortlich sein könne.¹²⁰ Zima geht dieser Frage im Rahmen der Ethik der Postmoderne nach. Das Problem der Ethik bringt die Theoretiker der Postmoderne, bzw. die Apologeten eines radikalen Pluralismus und Partikularismus, wie etwa Lyotard, in das Dilemma, dass sie einerseits ihren Pluralismus gewahrt sehen wollen, andererseits die Frage nach der Verantwortung nach dem Niedergang der Universalidee nicht übergehen können.¹²¹ Eine der Hauptfragen des zweiten Teils der Arbeit vorwegnehmend soll hier einmal ganz kurz auf den Begriff der Verantwortung in Hinsicht auf Existentialismus und Postmoderne eingegangen werden. Der – eher

¹¹⁵ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 179

¹¹⁶ Gianni Vattimo. *Jenseits vom Subjekt*. Graz: Böhlau, 1986. S. 16

¹¹⁷ vgl. Vattimo. *Das Ende der Moderne*. S. 207

¹¹⁸ Gianni Vattimo. "Ideologie oder Ethik. Von Marx zum schwachen Denken." In *Information Philosophie*. Heft 4, Oktober 1988. S. 13

¹¹⁹ Vattimo. *Jenseits vom Subjekt*. S. 63

¹²⁰ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 180

¹²¹ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 209

unbewusste – Existentialismus eines Hemingway darf natürlich nicht mit dem Existentialismus eines Sartre oder Camus in einen Topf geworfen werden, ebenso wenig wie der postmoderne 'Pseudo-Existentialismus' der Protagonisten Ellis' als repräsentativ für die Postmoderne gesehen werden darf. Dennoch soll hier folgende Behauptung aufgestellt werden (die in ihrer verallgemeinernden Form selbstverständlich unzählige individuelle Fragen außer Acht lässt): Bevor Nietzsche aufdeckt, wie Wahrheit entsteht, solange die Werte also noch fest und verbindlich erscheinen und Gott noch nicht gestorben ist, erhält das Individuum seine Verantwortlichkeit unmittelbar von der Gesellschaft, deren Werte es unhinterfragt übernehmen kann. Der 'modernistische Existentialist' erfährt hingegen die Absurdität der Welt (Camus), er kann von der zersplitterten, heuchlerischen und manipulatorischen Gesellschaft keine Werte mehr übernehmen und muss, im Bewusstsein der Freiheit seiner Entscheidungen, sich auf sich selbst berufen, um in Eigenverantwortung zu handeln. Diese These wird bei der Betrachtung von Hemingways Erstlingsroman *The Sun Also Rises* zu belegen sein. Die Analyse von Ellis' Erstlingswerk *Less Than Zero* wird hingegen aufzeigen, dass die 'Individualität als Vielfalt' letztlich darauf hinausläuft, dass nicht nur die den Protagonisten umgebende Welt aufgrund ihrer Pluralisierung zu fragmentiert ist, um noch Werte vermitteln zu können, sondern dass auch der Protagonist selbst fragmentiert ist. Dadurch wird es dem Protagonisten unmöglich, als Individuum einen existentialistischen Standpunkt außerhalb der Gesellschaft einzunehmen. Er ist also, durchaus im Sinne Vattimos, aber mit stark negativen Konnotationen, ein 'Mensch der Vielfalt'.

Deleuzes Rhizomatik

Wie Nietzsche und Vattimo, so sucht auch Gilles Deleuze nicht in der Tiefe, sondern in der Breite und plädiert für die Vielfalt, den Zufall und das Spiel; er verwehrt sich einer Dialektik, die Zufall und Spiel nicht anerkennen will, sondern Theorien und historische Notwendigkeiten sieht. Nach Deleuze ist die Dialektik ein Denken, das auf Gedeih und Verderb mit der christlichen Heilslehre verbunden ist; für ihn ist die Dialektik "die eigentlich christliche Ideologie."¹²²

Und Autorität, die ja immer eines Zentrums bedarf, ist Deleuze suspekt, daher schlägt er ein Denken vor, das keines Zentrums bedarf. Traditionelle Organisationsmodelle des Wissens sind hierarchisch und dichotomisch organisiert. Ihr

¹²² Gilles Deleuze. *Nietzsche und die Philosophie*. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1985. S. 211

Aufbau ähnelt einer Baumstruktur, deren Verästelungen immer zu einem zentralen Stamm zurückzuführen sind. Zusammen mit Félix Guattari stellt Gilles Deleuze dieser traditionellen Baumstruktur nun den Begriff des Rhizoms entgegen, das ohne Stamm und damit ohne Zentrum auskommt. Ursprünglich stammt der Begriff aus der Botanik:

Ein Rhizom ist als unterirdischer Strang grundsätzlich verschieden von großen und kleinen Wurzeln. Zwiebel- und Knollengewächse sind Rhizome. Pflanzen mit großen und kleinen Wurzeln können in ganz anderer Hinsicht rhizomorph sein, und man könnte sich fragen, ob das Spezifische der Botanik nicht gerade das Rhizomorphe ist. Sogar Tiere sind es, wenn sie eine Meute bilden, wie etwa Ratten. Auch der Bau der Tiere ist in all seinen Funktionen rhizomorph, als Wohnung, Vorratslager, Bewegungsraum, Versteck und Ausgangspunkt. Das Rhizom selber kann die unterschiedlichsten Formen annehmen, von der verästelten Ausbreitung in alle Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Zwiebeln und Knollen.¹²³

Deleuze und Guattari beschreiben das Rhizom anhand der Prinzipien der Konnexion, der Heterogenität, der Vielheit, des asignifikanten Bruchs und der Kartographie. Konnexion bedeutet, dass jeder Punkt des Rhizoms mit jedem anderen Punkt verknüpft werden kann, wobei die Verknüpfung aufgrund der Heterogenität durch die verschiedensten Kodierungsarten hergestellt werden kann. Das Wesentliche im Rhizom sind dabei eher die Linien, die Punkte verknüpfen als die Punkte selbst, denn die Vielheit – das substantivierte, nicht mehr zuschreibbare Viele – "hat weder Subjekt noch Objekt; sie wird ausschließlich durch Determinierungen, Größen und Dimensionen definiert, die nicht wachsen, ohne dass sie sich dabei gleichzeitig verändert"¹²⁴. Aufgrund seiner nicht-hierarchischen, dezentralen Struktur, kann das Rhizom an beliebiger Stelle unterbrochen werden und wird einfach an anderer Stelle weiterwuchern. Daher ähnelt das Rhizom in seiner Funktionsweise eher einer Karte als einer Kopie, denn während eine Kopie sich nach dem Baumprinzip immer nur selbst reproduziert, hat die Karte unzählige Ein- und Ausgänge, "sie kann in allen ihren Dimensionen verbunden, demontiert und umgekehrt werden, sie ist ständig modifizierbar"¹²⁵.

Deleuzes kartenhaftes Konzept des Rhizoms erinnert an die Idee der Wiederholung im Sinne Nietzsches im Gegensatz zur platonischen Wiederholung. Die platonische Wiederholung geht von einem unveränderlichen Original aus (ohne an dieser Stelle darauf eingehen zu wollen, dass bereits im platonischen Werk selbst gewisse Zweifel an der Existenz eines mit sich selbst identischen Originals wachgerufen werden), während die nietzscheanische Wiederholung auf der reinen Differenz gründet, die sich nicht auf ein unveränderliches Original bezieht, sondern Bewegung und

¹²³ Gilles Deleuze und Félix Guattari. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve, 1992. S. 35

¹²⁴ Gilles Deleuze und Félix Guattari. *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977. S. 13

¹²⁵ Deleuze. *Rhizom*. S. 21

Abweichung darstellt. Wenn nun nicht mehr auf ein Original zurückgegriffen werden kann, sind dementsprechend nur noch Unterschiede zwischen den Abbildern wahrnehmbar, aber kein Oberbegriff, anhand dessen die Simulakren zu einer begrifflich definierbaren Einheit zusammengefasst werden könnten.¹²⁶

Die Idee der Rhizomatik ist es also, ein dezentralisiertes, parataktisches Denken zu propagieren, dessen Aufgabe es ist, eine Logik des *Und* einzuführen, die Ontologie umzukehren, den Grund zu entthronen, Ende und Anfang abzuschaffen: "Das Rhizom ist ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System ohne General, organisierendes Gedächtnis und Zentralautomat; es ist einzig und allein durch die Zirkulation der Zustände definiert."¹²⁷

5. Signifikat und Signifikant

Durch die Erkenntnis, dass die Sprache die Grundlage der Begriffsbildung ist, wird es möglich, die tradierten Termini der Metaphysik zu hinterfragen. Die Rolle, die einmal die Geschichte gespielt hat, kommt heute der Sprache zu, wie Michel Foucault erkennt: "Le rôle qu'a joué alors l'histoire, c'est le langage qui le joue maintenant."¹²⁸ Da Wahrheit offensichtlich nicht von Sprache, und damit von der eigenen Perspektive, unabhängig erkannt werden kann, muss eben diese eigene Perspektive permanent hinterfragt und ins Gegenteil verkehrt werden. Auf diese von Nietzsche begonnene und von Heidegger fortgeführte Bewegung berufen sich sowohl Deleuze als auch de Man und Derrida.

Derridas Dissemination

Derrida baut in sofern auf Heidegger auf, als Heideggers Konzept der *Destruktion* die Grundlage für Derridas *Dekonstruktion* bildet. Beide widmen sich den Aporien und Paradoxa der Sprache, so lässt Heidegger beispielsweise einen der Beteiligten eines fiktiven Dialoges feststellen, "dass die Sprache unseres Gesprächs fortgesetzt die Möglichkeit zerstört, das zu sagen, wovon wir sprechen."¹²⁹ Derrida divergiert allerdings dahingehend von Heidegger, als letzterer die Metaphysik auf ontologischer

¹²⁶ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 182

¹²⁷ Deleuze. *Rhizom*. S. 35

¹²⁸ Michel Foucault. "Débat sur la poésie." In: ders. *Dits et écrits. 1954-1988*. Bd I (1954-1969) Paris: Gallimard, 1994. S. 400

¹²⁹ Martin Heidegger. *Unterwegs zur Sprache*. Gesamtausgabe Bd. 12. Frankfurt: Klostermann, 1985. S. 98

Ebene überwinden will und sich somit indirekt wieder auf die Suche nach einem Ursprung begibt, was Derrida als Nietzscheaner nicht gutheißen kann.¹³⁰

Die Dekonstruktion ist nicht als literaturwissenschaftliche Methode gedacht, sondern soll vielmehr den Zweifel gegenüber Methodologie ausdrücken.¹³¹ Daher will Derrida die herkömmlichen Vorstellungen der binären Gegensätze von Signifikat/Signifikant und gesprochener/geschriebener Sprache in Frage zu stellen, indem er zeigt, wie diese Dualismen sich wechselseitig bedingen, wobei aber immer einem von beiden Elementen die dominante Rolle zukommt und dem anderen Element die Rolle des Supplements. In "Platons Pharmazie" betrachtet Derrida Platons *Phaidros*, einen Text, dem die traditionelle Philosophie im Rahmen von Platons Gesamtwerk eher geringere Bedeutung beimisst. Im *Phaidros* berichtet Platon von einem Gespräch zwischen Sokrates und Phaidros, einem jungen Athener. Mit dem Versprechen, ihm eine Schrift des Sophisten Lysias vorzutragen, die er bei sich hat, ist es Phaidros gelungen, Platon zu überreden, die Stadt zu verlassen, um unter den Bäumen im Wald ein Gespräch zu führen. Sokrates erzählt Phaidros nun, wie die Schrift in die Welt gekommen ist. Und zwar kam in Ägypten der Gott Theuth, unter anderem Erfinder von Rechnen, Geometrie und Sternenkunde, zu Thamus, der obersten Gottheit in Ägypten, um diesem seine neueste Erfindung vorzulegen, die Schrift. Die Erfindung wird als *pharmakon* bezeichnet, wobei in diesem griechischen Begriff gleichzeitig sowohl die Elemente Hilfs- bzw. Heilmittel als auch Gift enthalten sind. Der Begriff ist also in sich unentscheidbar. Da das *pharmakon* Schrift die Menschen der Notwendigkeit enthebt, sich zu erinnern und ihr Gedächtnis zu üben, gelangt der Gott Thamus, selbst des Schreibens nicht mächtig, zu der Überzeugung, dass es sich bei der Schrift nicht um ein Hilfsmittel, sondern um ein Gift handelt. Da er selbst den *logos* repräsentiert, entscheidet sich Thamus in väterlicher Instanz gegen das Geschenk des Sohnes: "Das *pharmakon* wird hier dem Vater präsentiert und durch ihn verworfen, erniedrigt, liegengelassen, mißachtet. Der Vater verdächtigt und überwacht die Schrift allzeit."¹³² Der Vater hat den in sich unentscheidbaren Begriff des *pharmakon* in zwei Hälften geteilt und entscheidbar gemacht, indem er bestimmt, dass das Gift dominiert, während das Heilmittel marginalisiert wird.

Wegen der vieldeutigen Auslegbarkeit der Schrift, wird sie von Platon verurteilt, ihre grundsätzliche Schwäche ist die Unbeständigkeit des Sinns. Dieser *Logozentrismus*

¹³⁰ vgl. Zima. *Dekonstruktion*. S. 29-30

¹³¹ vgl. Zima. *Dekonstruktion* S. 34

¹³² Jacques Derrida. *Dissemination*. Wien: Passagen Verlag, 1995. S. 85

kennzeichnet nach Derrida die gesamte westliche Philosophie seit Platon. Dem gesprochenen Wort wird gegenüber der Schrift der Vorrang eingeräumt, weil es die Gegenwart des Sinns gewährleisten soll.

Dies betrifft nicht nur die Philosophie, sondern auch den Strukturalismus. Im saussureschen Sinne wird das sprachliche Zeichen zu einer Totalität, sobald durch Unterschiede zu anderen Zeichen zwischen Signifikat und Signifikant ein festes Verhältnis aufgebaut worden ist. Derrida zeigt nun, dass der Strukturalist Saussure, wenn er von einem transzendentalen Signifikat ausgeht, dem er eine Sinngegenwart unterstellt, dabei übersieht, dass die Bedeutung eines einzelnen Elementes sich nur durch seine Unterschiedlichkeit zu den anderen Elementen des Systems bestimmen lässt, wenn das System geschlossen ist. Da das Sprachsystem aber offen ist, denn es unterliegt dem historischen Wandel, kann Differenz nicht Abweichung von einem transzendentalen Signifikat, sondern nur eine endlose Sinnverschiebung sein:

Und wenn die Bedeutung des Sinns (in der allgemeinen Bedeutung des Wortes Sinn, nicht aber von Bezeichnung) unendliches Einbegriffensein ist? Die unbestimmte Rückverweisung eines Signifikanten auf einen Signifikanten? Wenn seine Kraft eine gewisse reine und unendliche Mehrdeutigkeit ist, die dem bezeichneten Sinn keinen Aufschub und keine Ruhe lässt, die ihn in seiner eigenen *Ökonomie* auffordert, zum Zeichen zu werden und sich selbst *aufzuschieben*?¹³³

Hier gleicht Derridas Auffassung von Sprache der Deleuzes. Sie gehen beide von Nietzsches und Heideggers Kritik an der Metaphysik aus und wenden sich gegen ein logozentristisches Denken, das vom Herrschaftsprinzip bestimmt wird. Stattdessen wenden sie sich dem Nicht-Begrifflichen und der Vielfalt zu: "Im Zusammenspiel der Signifikanten, das Derrida so anschaulich beschreibt, steht nicht nur das Besondere als Signifikant, als begrifflich unauflösbare phonetische Einheit im Mittelpunkt, sondern auch die Vieldeutigkeit des Textes, die zur Vielfalt der miteinander konkurrierenden, einander widersprechenden Interpretationen einlädt."¹³⁴

De Mans Ironie

In "The Rhetoric of Temporality" geht de Man auf die Begriffe des Symbols, der Allegorie und der Ironie ein. Diese drei Begriffe weisen, vereinfacht ausgedrückt, die Gemeinsamkeit auf, dass etwas gesagt wird und mit dem Gesagten gleichzeitig noch etwas anderes, das nicht explizit gemacht wird, gemeint ist. De Man ist der Begriff des Symbols jedoch suspekt, weil das Symbol die Illusion erweckt, es bestünde eine natürliche Verbindung zwischen dem Zeichen selbst und dem, worauf das Zeichen verweist: "The symbol is the product of the organic growth of form; in the world of the

¹³³ Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976. S. 44-45

¹³⁴ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 187

symbol, life and form are identical [...] Its structure is that of the synecdoche, for the symbol is always a part of the totality it represents."¹³⁵ Die Beziehung zwischen Symbol und Symbolisiertem kann somit als kratylisch charakterisiert werden. So entsteht eine Dialektik zwischen Subjekt und Objekt, die den Anschein erweckt, Denken und Wirklichkeit seien zu versöhnen.¹³⁶ In der Welt des Symbols können Bild und Substanz zusammenfallen, da das Bild als Teil der Substanz angesehen wird, daher ist das Verhältnis zwischen Bild und Substanz, zwischen Subjekt und Objekt, beim Symbol eines der Gleichzeitigkeit. Nicht so bei der Allegorie: "in the world of allegory, time is the originary constitutive category."¹³⁷ De Man bringt eine zeitliche Verfassung in die Allegorie, indem er erklärt, dass das Zeichen, auf das das allegorische Zeichen verweist, der Allegorie immer vorgängig sein muss. Das allegorische Zeichen kann daher niemals mit dem Zeichen, auf das es verweist, zusammenfallen:

Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self.¹³⁸

An dieser Stelle kommt nun die Ironie ins Spiel. De Man bezieht sich auf Baudelaire's Text "De l'essence du rire", in welchem als eines von mehreren Beispielen ironischen Bewusstseins ein Mann beschrieben wird, der auf der Straße stolpert und hinfällt. Anhand dieses Vorfalls unterscheidet Baudelaire zwischen zwei Arten von Komik. Unter der einen wäre dabei die einfache, sozusagen die herkömmliche Form von Komik zu verstehen, die dem anderen zugewendet ist. In diesem Falle würde ein Beobachter über den Fallenden lachen, und der Humor würde für den Beobachter daraus entstehen, dass der andere gefallen ist und nicht der Beobachter selbst. Dies ist als die 'gemeine' menschliche Reaktion zu sehen. Die zweite Form der Komik bezeichnet Baudelaire als *le comique absolu* oder auch als Ironie. Hier geht es nicht um das Verhältnis zwischen einem Menschen und einem anderen, sondern um Mensch und Natur. In dieser Form der Komik findet eine Verdoppelung statt, in der der Mensch eine Differenzierung zwischen sich selbst und der nicht-menschlichen Welt vornimmt. Eine Differenzierung, die durchaus unüblich ist und gewöhnlich nur von Künstlern oder Philosophen oder anderen Individuen, die mit Sprache bewusst umgehen, vorgenommen wird, denn diese

¹³⁵ Paul de Man. "The Rhetoric of Temporality." In ders. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, zweite, überarbeitete Ausgabe, 2003. S. 191

¹³⁶ vgl. Zima. *Dekonstruktion*. S. 103

¹³⁷ de Man. "The Rhetoric of Temporality." S. 207

¹³⁸ de Man. "The Rhetoric of Temporality." S. 207

selbstreflexive Differenzierung findet nicht nur anhand von Sprache statt, sondern sie versetzt das Ich auch aus der empirischen Welt heraus und hinein in die Welt der Sprache. Im Sturz erkennt der Fallende die autoreferentielle Funktionsweise von Sprache: "Language thus conceived divides the subject into an empirical self immersed in the world, and a self that becomes like a sign in its attempt at differentiation and self-definition."¹³⁹ Der Fallende fällt also, im übertragenen wie auch im wörtlichen Sinne, aus der Sicherheit der empirischen Umwelt heraus und wird sich, im Gegensatz zum alltäglichen Sprachgebrauch, der Funktionsweise von Sprache bewusst. Er erkennt, dass die Vorstellung, er könne die Natur beherrschen, eine Illusion ist:

The ironic, twofold self that the writer or philosopher constitutes by his language seems able to come into being only at the expense of his empirical self, falling (or rising) from a stage of mystified adjustment into the knowledge of his mystification. The ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity. This does not, however, make it into authentic language, for to know inauthenticity is not the same as to be authentic.¹⁴⁰

Mit anderen Worten: Das empirische Ich sieht keinen Unterschied zwischen Signifikat und Signifikant, denn es betrachtet sich selbst als in der Welt eingebettet. Beim 'gemeinen' Humor lacht der Beobachter über den Gestürzten aus Hochmut und Schadenfreude. Er versetzt sich also genau nicht in die Lage des Gestürzten. Das philosophische, selbstreflexive Ich hingegen lacht, weil es die Möglichkeit des Fallens für jeden Menschen erkennt. Ironie bedeutet also, sich zu sich selbst in eine Reflektionsposition zu setzen. Diese Spaltung des Subjekts in ein empirisches Ich und ein selbstreflexives Ich ist negativ konnotiert, denn das Ich wird sich selbst ein anderer. So werden durch die Ironie Bewusstsein und Wahn zueinander in Beziehung gesetzt. Die ironische Erkenntnis, dass die empirische Welt, oder genauer: 'die Sichtweise, die das Individuum vor dem Fall von der Welt hat', nicht authentisch ist, zeigt dem Gefallenen, dass geistige Gesundheit nur so lange möglich ist, wie die Funktionsweise von Gesellschaft und Sprache nicht hinterfragt wird. Jenseits der unhinterfragten gesellschaftlichen Normen lauert hingegen der Wahnsinn: "Sanity can exist only because we are willing to function within the conventions of duplicity and dissimulation, just as social language dissimulates the inherent violence of the actual relationships between human beings. Once this mask is shown to be a mask, the authentic being underneath appears necessarily as on the verge of madness."¹⁴¹ Die Sichtweise eines Jean Starobinski, nach der die Ironie als ein Heilmittel gegen die durch

¹³⁹ de Man. "The Rhetoric of Temporality." S. 213

¹⁴⁰ de Man. "The Rhetoric of Temporality." S. 214

¹⁴¹ de Man. "The Rhetoric of Temporality." S. 215-216

den Fall des Individuums entstandene Entfremdung von der Welt darstellt, ist in de Mans Augen als bedenklich einzustufen. Nach dem Fall, so meint Starobinski, könne eine 'große, ewige Rückkehr' stattfinden, eine universelle Wiederherstellung dessen, was durch das Übel zeitweise auseinander gebracht worden war.¹⁴² Für Starobinski wird durch die Ironie also das Ich mit der nicht-menschlichen Umwelt wieder versöhnt. Nach de Man ist jedoch exakt das Gegenteil der Fall, denn die Ironie – sofern das Individuum nicht der Versuchung anheim fällt, sie auf das empirische Selbst zu beziehen, sie somit auf eine intersubjektive Ebene zu reduzieren und damit den ironischen Modus zu verraten – hält dem Subjekt den konstruierten und fiktionalen Charakter seiner Welt vor Augen: "It does so precisely by avoiding the return to the world mentioned by Starobinski, by reasserting the purely fictional nature of its own universe and by carefully maintaining the radical difference that separates fiction from the world of empirical reality."¹⁴³ Dies ist der Grund, warum Friedrich Schlegel Ironie als eine "permanente Parekbase"¹⁴⁴ bezeichnet.

De Man verneint die Möglichkeit, dass durch Ironie eine Synthese zwischen Idealem und Realem, zwischen Fiktion und Wirklichkeit hergestellt werden kann. Vielmehr trennt die Ironie das empirische Ich der Vergangenheit vom selbstreflexiven Ich des Gefallenen, für das die Synthese zwar unmöglich ist, das aber immer in der Gefahr schwebt in das empirische Ich zurückzufallen: "Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic."¹⁴⁵ Dieses Element der Zeitlichkeit verbindet die Allegorie mit der Ironie. Die Ironie erkennt die Inauthentizität des empirischen Ich, kann diese Inauthentizität – im Gegensatz zu Starobinskis Sichtweise – jedoch niemals überwinden, sondern sie nur immer wieder wiederholen:

It [irony] dissolves in the narrowing spiral of a linguistic sign that becomes more and more remote from its meaning, and it can find no escape from this spiral. The temporal void that it reveals is the same void we encountered when we found allegory always implying an unreachable anteriority. Allegory and irony are thus linked in their common discovery of a truly temporal predicament.¹⁴⁶

Ein meta-ironischer Text wäre demnach ein Text, der dieser Zeitlichkeit Rechnung trägt und nicht ins empirische Ich zurückfallend innerhalb der Sprache verweilt, dabei aber

¹⁴² "the great eternal Return, can take place, the universal reparation of what evil had temporarily disrupted": Starobinski, Jean. "Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffman, Kierkegaard," in *Estratto da Sensibilità e Razionalità nel Settecento* (Florenz, 1967, S. 459)

¹⁴³ de Man. "The Rhetoric of Temporality." S. 217

¹⁴⁴ de Man. "The Rhetoric of Temporality." S. 218 Unter Parekbase wird in der antiken Komödie eine Person verstanden, die aus ihrer Rolle heraustritt und auf die Fiktionalität ihres Charakters aufmerksam macht. Dadurch wird kein erhöhter Realismus erreicht, sondern ganz im Gegenteil die Fiktionalität des Werkes selbst aufgedeckt, so dass im Zuschauer die Illusion der Realität der Fiktion durchbrochen wird.

¹⁴⁵ de Man. "The Rhetoric of Temporality." S. 222

¹⁴⁶ de Man. "The Rhetoric of Temporality." S. 222

dennoch nicht ironisch ist, da die Ironie in sich einen momentanen Charakter hat. Diese Meta-Ironie, eine Ironie jenseits der Ironie, eine sozusagen auf permanent gestellte Ironie, ist für de Man die Allegorie:

Irony is a synchronic structure, while allegory appears as a successive mode capable of engendering duration as the illusion of a continuity that it knows to be illusionary. [...] Both modes are fully de-mystified when they remain within the realm of their respective languages but are totally vulnerable to renewed blindness as soon as they leave it for the empirical world.¹⁴⁷

De Mans höchst interessante Aufschlüsselung des Ironie-Begriffs ist hier in mehrererlei Hinsicht bedeutsam. Zunächst einmal legt der Verweis des Dekonstruktivisten de Man auf die Parekbase des Romantikers Schlegel nahe, de Mans Ironie mit Metafiktionalität in Beziehung zu setzen, denn bei der Parekbase handelt es sich ja um eine Form von Metafiktionalität. Patricia Waugh beschreibt Metafiktionalität mit den folgenden Worten:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.¹⁴⁸

Metafiktion ist also mehr als nur ein literarischer Kniff im Sinne eines John Barth oder Umberto Eco, der es ermöglicht in einer Zeit, in der alles irgendwann schon einmal gesagt worden ist, etwas Neues zu sagen, indem man die Konstruiertheit des Gesagten thematisiert (siehe dazu die Abschnitte zu Barth und Eco in Kapitel 2). Metafiktionalität macht, wie Waugh ganz richtig bemerkt, nicht nur auf den Konstruktcharakter der Fiktion aufmerksam, sondern auch auf die Fiktionalität der Realität. Und genau dies leistet auch die Ironie im Sinne de Mans.

So wird dann auch nicht zuletzt durch die Ironie de Mans Verwandtschaft mit Nietzsche deutlich. Durch den Sturz erkennt das Subjekt – sofern es ausreichend sensibel und charakterstark ist – die Wahrheit der Welt, die ihm vorher 'kanonisch und verbindlich dünkte' als konstruiert und damit inauthentisch, und diese Erkenntnis resultiert in einer Erfahrung des Wahnsinns. Fragt sich nicht Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse*, ob es nicht sein könne, dass völliges Verständnis für die Welt zum Untergang des Subjekts führe, so dass sich die Stärke eines Geistes darin ermesen lasse, wie viel von der 'Wahrheit' er ertrage und bis zu welchem Grad er diese Wahrheit verschleiern und verdünnen müsse, um nicht wahnsinnig zu werden? In dieser Hinsicht lässt sich de Mans Ironie als eine radikalisierte Form von Metafiktionalität lesen.

¹⁴⁷ de Man. "The Rhetoric of Temporality." S. 226

¹⁴⁸ Waugh, Patricia. *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, London & New York, 1984. S. 2

Während die Metafiktionalität in den meisten ihrer Formen die Möglichkeit, dass unsere Realität wie eine Fiktion strukturiert sein könnte, nur andeutet, wird durch den harten Sturz in der Ironie de Mans die Wahrheit als das im Abschnitt zu Nietzsche gezeigte 'Heer von Metaphern' identifiziert und dekonstruiert.

An dieser Stelle sollte klar geworden sein, dass es sich bei de Mans Ironiebegriff um mehr handelt, als nur um ein rhetorisches Mittel. Der Ironiker schwebt in einem Zustand, in dem die Wahrheiten und Werte der Welt durch das Erkennen ihrer Konstruiertheit aufgehoben werden, der sich aber gleichzeitig jeder Synthese verschließt. Dass dieser Zustand auf Dauer nicht zu ertragen ist, demonstrieren uns sowohl Nietzsche als auch Schlegel: Nietzsche durch seinen Zusammenbruch, also den Sturz in den Wahnsinn, und Schlegel durch seine Hinwendung zum Katholizismus, also den Rückfall ins empirische Ich, dem die Werte nun wieder verbindlich dünken. Im zweiten Teil wird deutlich werden, dass eine mögliche Lesart von Ellis' Werk die ist, seine Charaktere als aus dem Wertegefüge der Gesellschaft herausgestürzte Personen zu sehen. Obwohl es sich gerade bei *American Psycho* schwierig gestaltet zu bestimmen, ob die Ironie im Roman der Stimme des Erzählers oder der Stimme des Protagonisten entstammt, kann Batemans Aussage "I want to fit in"¹⁴⁹ als Ausdruck des Bedürfnisses gelesen werden, Teil einer Gesellschaft zu sein, deren Werte einen Sinn vermitteln.

6. Die Oberflächlichkeit nach dem Ende der großen Erzählungen

Wenn, wie Nietzsche es uns zeigt, aus der Einsicht in den Ursprung die Bedeutungslosigkeit desselben resultiert, wenn, wie Horkheimer und Adorno es uns zeigen, Aufklärung totalitär ist und wenn, wie Derrida es uns zeigt, Sinnpräsenz durch Iterabilität und Differenz nicht gefestigt sondern zersetzt wird, dann müssen alle Theorien, die bisher versucht haben Wirklichkeit anhand eines einzigen, umfassenden Modells zu erklären, fehlerhaft sein.

Lyotards Metaerzählungen.

Der französische Philosoph Jean-François Lyotard prägt für diese umfassenden Erklärungsmodelle den Ausdruck *Metaerzählungen* oder auch *große Erzählungen*; im englischen zumeist mit *grand narratives* übersetzt.¹⁵⁰ Metaerzählungen bieten ein

¹⁴⁹ Bret Easton Ellis. *American Psycho*. London: Picador, 1991. S. 237

¹⁵⁰ Anm.: *Grand narratives* werden gelegentlich auch als *metanarratives* bezeichnet. Metanarratives im Sinne von großen Erzählungen dürfen jedoch nicht mit dem Begriff der *metanarratives* von Genette verwechselt

Theorie-Gerüst, das von seinem Ansatz her so umfassend ist, dass es auf jede mögliche Frage eine Antwort findet, die innerhalb der Theorie verbleiben kann. Lyotard hält diese Metaerzählungen für das, was die Moderne ausgezeichnet hat. Er beschreibt sie als:

[...] progressive Emanzipation von Vernunft und Freiheit, progressive oder katastrophische Emanzipation der Arbeit (Quelle des entfremdeten Werts im Kapitalismus), Bereicherung der gesamten Menschheit durch den Fortschritt der kapitalistischen Technowissenschaft und sogar, wenn man das Christentum selbst zur Moderne zählt (also im Gegensatz zum antiken Klassizismus), Heil der Kreaturen durch die Bekehrung der Seelen zu christlichen (*cristique*) Erzählung von Märtyrerliebe. Hegels Philosophie vereint in sich all diese Erzählungen, und in diesem Sinne konzentriert sich in ihr die spekulative Moderne.¹⁵¹

Die Metaerzählungen haben wie Mythen das Ziel bestimmte "Institutionen, soziale und politische Praktiken, Gesetzgebungen, Ethiken, Denkweisen zu legitimieren,"¹⁵² unterscheiden sich von Mythen aber dahingehend, dass sie ihre Legitimität nicht durch einen ursprünglichen, begründenden Akt erhalten, sondern durch eine Idee, die erst in der Zukunft verwirklicht werden kann. Metaerzählungen, wie etwa Christentum, Marxismus oder die Aufklärung, sind also teleologische Bewegungen, die sich auf ein zukünftiges Ziel zu bewegen: das jüngste Gericht, die Weltrevolution oder die wissenschaftliche Eroberung der Natur. In den Augen Lyotards, Gehlens, Jamesons und anderer haben diese *grand narratives* in der heutigen Zeit ihre Überzeugungskraft verloren, es gibt nur noch *little narratives*, die sich mit örtlich begrenzten Erklärungen für individuelle Phänomene befassen, aber nicht mehr alles erklären wollen. Es gibt keine einzelne, übergeordnete Autorität mehr, wie sie Hegel, Marx oder Gott darstellten. Dies ist analog zu Jürgen Habermas' *Legitimationskrise*, die einen Zustand bezeichnet in dem alle Konventionen, Institutionen und Autoritäten angezweifelt werden. Ähnlich wie Vattimo anstelle des starken Denkens ein schwaches Denken fordert, das nicht teleologisch ausgerichtet ist, sondern sich dem Spiel der Vielfalt hingibt, so spricht Lyotard von *kleinen Erzählungen*, die sich besonderer Probleme annehmen, ohne Anspruch auf universelle Verallgemeinerungsfähigkeit zu erheben: "Der Rekurs auf die großen Erzählungen ist ausgeschlossen; man kann sich also für die Gültigkeit des postmodernen wissenschaftlichen Diskurses weder auf die Dialektik des Geistes noch auf die Emanzipation der Menschheit berufen. Man hat aber soeben gesehen, dass die 'kleine Erzählung' die Form par excellence der imaginativen

werden. Bei Genette wird mit Metanarrative einfach auf eine Erzählung innerhalb einer Erzählung bezogen. (Vgl. Gérard Genette. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Übersetzt von Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell UP, 1980. Kapitel 5 "Voice". S. 212-262.)

¹⁵¹ Jean-François Lyotard. "Randbemerkungen zu den Erzählungen." in ders. *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*. Wien: Edition Passagen, 1987. S. 32

¹⁵² Lyotard. "Randbemerkungen zu den Erzählungen." S. 32-33

Erfindung bleibt, vor allem in der Wissenschaft."¹⁵³ Die Form der *kleinen Erzählungen* ist "die offene Systematik, das Lokale, die Antimethode, und allgemein alles, was wir hier unter dem Namen Paralogie zusammenfassen."¹⁵⁴ Wir fühlen uns hier auch an Ihab Hassan erinnert, der in seinem Essay "Postmodern Perspective" bemerkt: "The postmodernist only disconnects; fragments are all he pretends to trust. His ultimate opprobrium is 'totalization' – any synthesis whatever, social, epistemic, even poetic. Hence his preference for montage, collage, the found or cut-up literary object, the paratactic over hypotactic forms, metonymy over metaphor, schizophrenia over paranoia."¹⁵⁵

Gehlens Schlüsselattitüden

Wie kommt es nun zu dem Niedergang der Metaerzählungen? Noch vor Lyotards 1979 erschienener Abhandlung *Das postmoderne Wissen* liefert der Soziologe Arnold Gehlen im Jahr 1963 in seinem Aufsatz "Über kulturelle Kristallisation" eine durchaus einleuchtende Erklärung für das Ende der Metaerzählungen. Gehlen spricht jedoch nicht von Metaerzählungen, sondern er arbeitet mit dem Begriff der *großen Schlüsselattitüden*. Darunter versteht er "ein Unternehmen, das aus einer Gesamtschau heraus eine Weltinterpretation und darin eine einleuchtende Handlungsanweisung geben möchte."¹⁵⁶ Dies ist für Gehlen der Versuch "die Erklärungsgrundsätze und die Sachanschauungen bestimmter Einzelwissenschaften ins Universelle auszuweiten und daran ethische Folgerungen anzuschließen."¹⁵⁷ Die Verwandtschaft zwischen Gehlens großen Schlüsselattitüden und Lyotards großen Erzählungen ist offensichtlich. Als Beispiele für große Schlüsselattitüden bietet Gehlen Darwins Kampf ums Dasein und das Überleben des Geeignetsten, die von der Zoologie ausgehend verallgemeinert wurden und als Rechtfertigung für die englische Konkurrenzwirtschaft eingesetzt wurden, sowie Freuds Psychoanalyse, denn "die großartige und originelle Psychologie Freuds bezog doch der Idee und dem Anspruch nach die gesamte menschliche Kultur- und Sittengeschichte einschließlich der Künste in sich ein und hat auch diesen Anspruch mit Werkproben belegt"¹⁵⁸ und als einflussreichstes aller Systeme den Marxismus, "der

¹⁵³ Jean-François Lyotard. *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien: Passagen-Verlag, 1994. S. 175

¹⁵⁴ Lyotard. *Das postmoderne Wissen*. Fußnote 211

¹⁵⁵ Hassan. "Postmodern Perspective." S. 505

¹⁵⁶ Arnold Gehlen. "Über kulturelle Kristallisation" In Wolfgang Welsch (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 134

¹⁵⁷ Gehlen. "Kristallisation." S. 135

¹⁵⁸ Gehlen. "Kristallisation." S. 135

eine tiefdurchdachte Mischung von Geschichtsphilosophie und Wirtschaftslehre mit ganz eindeutigen Handlungsanweisungen im Sinne des Klassenkampfes verband."¹⁵⁹

Interessanterweise sieht Gehlen auch Nietzsche als den Begründer einer großen Schlüsselattitüde an, wenn er zu dem Versuch der Neuorganisation der Gesellschaft durch Einordnung in eine 'Über-Wissenschaft' sagt: "das [d.h. die Neuorganisation der Gesellschaft durch Popularisierung von Wissenschaften] hatte von der Philosophie her Nietzsche versucht, dessen Entwurf die Biologie und die Physik bis zur Kultur- und Religionsgeschichte umgriff, und der, mit ungemeiner Geschicklichkeit an jede Zeitaktualität anknüpfend, aus diesen Motiven heraus nun ein gegenchristliches Bekehrungspathos auflud."¹⁶⁰ Gegenchristlich ist hier ein Schlüsselbegriff, denn die genannten Schlüsselattitüden erscheinen nach 'dem Tode Gottes' und ersetzen die Erklärung der Welt durch Gott, bzw. die Religion. Es handelt sich bei ihnen "um eine Verweltlichung der ursprünglich christlichen Kombination von Weltentwurf und Handlungsanweisung, an jedermann gerichtet."¹⁶¹ Hier besteht offensichtlich ein Gegensatz zu Lyotard, der das Christentum als Metaerzählung ansieht, während Gehlens Schlüsselattitüden das christliche Weltbild ablösen.

Die Hoffnung, die Welt anhand dieser Schlüsselattitüden erklären und verändern zu können, ist in der gegenwärtigen Welt (also zum Zeitpunkt des Schreibens von Gehlens Text) auf alle Fälle eine historisch gewordene geistige Haltung. Es können keine neuen Schlüsselattitüden mehr entstehen und die alten sind entweder auf ihr Fachgebiet begrenzt (Psychoanalyse) oder haben nur noch literaturgeschichtliche Bedeutung (Nietzsche). Da Gehlen sein Essay noch zu Zeiten des kalten Krieges verfasst, ist er genötigt, die einzige immer noch existierende Schlüsselattitüde, die des Marxismus, damit zu begründen, dass "die erfolgreiche politische Durchsetzung in einem Weltreich ihn institutionalisiert hat."¹⁶² Mittlerweile hat aber die Geschichte bewiesen, dass auch dieser Schlüsselattitüde kein Erfolg beschieden war und damit Gehlens These noch weiter bestätigt.

Nach Gehlen können zum einen keine neuen Schlüsselattitüden mehr entstehen, weil nach zwei Weltkriegen nur noch diejenigen Weltanschauungen überleben können, die sich bereits institutionalisiert haben, zum anderen aber auch deshalb nicht, weil die Wissenschaft sich weiterentwickelt hat: "Der heutige Zustand der Wissenschaften selbst

¹⁵⁹ Gehlen. "Kristallisation." S. 135

¹⁶⁰ Gehlen. "Kristallisation." S. 134

¹⁶¹ Gehlen. "Kristallisation." S. 135

¹⁶² Gehlen. "Kristallisation." S. 136

nämlich lässt eine Ausweitung ihrer Resultate in weltanschaulichem und ethischem Sinne nicht mehr zu."¹⁶³ Die einzelnen Wissenschaften haben sich so weit spezialisiert, dass die begriffliche Genauigkeit ihrer einzelnen Fachsprachen ein wissenschaftlich präzises Sprechen nur noch innerhalb der einzelnen Disziplin zulässt, aber nicht mehr fächerübergreifend. "Womit gesagt ist: über den Kosmos der Wissenschaften schlechthin kann man nur dilettantisch reden."¹⁶⁴

Nicht nur in den Wissenschaften, sondern überall in der Gesellschaft, wird aufgrund der fortschreitenden Spezialisierung der "Informierte vom Nicht-Informierten, der Sachkenner vom Laien, der Berufserfahrene vom Dilettanten getrennt."¹⁶⁵ Hier fühlt man sich an die Position erinnert, die Jürgen Habermas in seiner Habilitationsschrift *Strukturwandel der Öffentlichkeit* vertritt. Habermas unterscheidet in dieser Schrift öffentliche und private Meinung, wobei private Meinungen zu gesellschaftlichen Fragen immer existiert haben, während die öffentliche Meinung erst durch ein rasonierendes – also aufgeklärtes – Publikum entstanden ist. Die öffentliche Meinung stellt sich gegen die Arkanpolitik der Monarchen und garantiert die demokratische Kontrolle der Staatstätigkeit. Diese öffentliche Meinung entsteht laut Habermas im England des siebzehnten Jahrhunderts mit Gründung der Kaffeehäuser. Parlament und Rechtsprechung werden durch die öffentliche Meinung überwacht, und lediglich die Verwaltung entzieht sich ihrer Kontrolle. Im Laufe der Zeit wird die öffentliche Meinung jedoch immer mehr von anderen Institutionen, wie etwa Verbänden, entlastet. Politik beruft sich auf Sachverstand und wird für den Bürger nicht mehr durchschaubar. Die Exekutive kehrt so wieder zur Arkanpolitik zurück, denn jede Kritik kann mit dem Argument der Unsachlichkeit zurückgewiesen werden. Dieser Gedanke der Spaltung der gesellschaftlichen Sphären, der Habermas mit Gehlen verbindet, wird weiter unten ausführlicher erörtert.

¹⁶³ Gehlen. "Kristallisation." S. 137

¹⁶⁴ Gehlen. "Kristallisation." S. 137 Hier hat Gehlen übrigens einen sehr interessanten Punkt aufgebracht. In *Das postmoderne Wissen* unternimmt Lyotard nämlich tatsächlich den Versuch über den Kosmos der Wissenschaft schlechthin zu sprechen. Und genau dies wird ihm von dem Physiker Allan Sokal zum Vorwurf gemacht, denn diesem erscheint Lyotards mathematisch-physikalisches Wissen nicht ausreichend fundiert, um gültige Aussagen machen zu können. Sokal schrieb daraufhin die Abhandlung "Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity", die 1996 im angesehenen *Social Text* veröffentlicht wurde. Darin plädiert Sokal für eine postmodernistische Befreiung und Relativierung naturwissenschaftlichen Denkens, die allerdings auf völlig unsinnigen Annahmen beruht. So schlägt Sokal beispielsweise vor, dass es sich bei der Zahl π nicht um eine Konstante handle, sondern dass sie von der Position des Beobachters abhängig sei und dass sie damit einer unvermeidlichen Historizität unterliege. Die parodistische Natur des Textes wurde von den Redakteuren des *Social Text* offensichtlich vollkommen übersehen. (vgl. Stuart Sim und Borin Van Loon. *Introducing Critican Theory*. Cambridge: Icon Books, 2001. S. 12-14)

¹⁶⁵ Gehlen. "Kristallisation." S. 138

Hier ist es wichtig zu erkennen, dass es laut Gehlen heute nicht mehr möglich ist, auf nicht dilettantische Weise einen Überbau über das System zu denken und somit neue Schlüsselattitüden, Grundlagenreformen oder einschneidende Veränderungen unmöglich werden. Dies ist der Zustand eines Systems, das sich selbst erhält und in dem die Wissenschaften "zwar nicht in den Köpfen, dort ist die Synthese gerade nicht erreicht, wohl aber in der Wirklichkeit der Gesamtgesellschaft"¹⁶⁶ zusammenhängen. Gehlen schlägt vor, "mit dem Wort Kristallisation denjenigen Zustand auf irgendeinem kulturellen Gebiet zu bezeichnen, der eintritt, wenn alle darin angelegten Möglichkeiten in ihren grundsätzlichen Beständen alle entwickelt sind. Man hat auch die Gegenmöglichkeiten und Antithesen entdeckt und hineingenommen oder ausgeschieden, so dass nunmehr Veränderungen in den Prämissen, in den Grundanschauungen zunehmend unwahrscheinlich werden."¹⁶⁷

Veränderungen sind zwar noch möglich, "aber doch nur in dem schon abgesteckten Feld und auf der Basis der schon eingelebten Grundansätze, diese werden nicht mehr verlassen."¹⁶⁸ Am Beispiel der Kunst zeigt Gehlen auf, dass die letzten umwälzenden Veränderungen in der modernen Malerei zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts stattgefunden haben, während weitere Grundlagenveränderungen im System außerordentlich unwahrscheinlich seien, so dass er den Begriff der Avantgarde heutzutage für überholt hält. Gehlen glaubt, "dass die Ideengeschichte abgeschlossen ist und dass wir im Posthistoire angekommen sind."¹⁶⁹ Innerhalb der einzelnen Gesellschaftszweige, wie Chemie, Medizin, Jurisprudenz, Soziologie, etc. wird es zwar Weiterentwicklungen geben, aber es ist "unmöglich geworden, ein Programm aufzustellen, das die Beziehungen zwischen dem wirtschaftlichen und dem politischen Leben entscheidend verändern könnte."¹⁷⁰

Der pessimistische Ton von Gehlens Essay ist im Zusammenhang mit der Zeit seiner Entstehung zu sehen, den fünfziger Jahren, als die USA und die UdSSR mit ihrem Vernichtungspotential sich in einer Patt-Situation gegenüberstanden und zur Unbeweglichkeit, zur Erhaltung des Status quo verdammt schienen.¹⁷¹

So einleuchtend Gehlens Erklärung zum Ende der großen Schlüsselattitüden im Ganzen auch sein mag, so sind doch in einer Hinsicht Bedenken angebracht. Gehlens

¹⁶⁶ Gehlen. "Kristallisation." S. 139

¹⁶⁷ Gehlen. "Kristallisation." S. 140

¹⁶⁸ Gehlen. "Kristallisation." S. 140

¹⁶⁹ Gehlen. "Kristallisation." S. 141

¹⁷⁰ Gehlen. "Kristallisation." S. 143

¹⁷¹ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 32-33

Bemerkungen zum Expertentum in der Kunst lassen sich nämlich nicht in das in der vorliegenden Arbeit aufgezeigte Bild des Verhältnisses von Postmoderne zum Modernismus einordnen. Gehlen ist der Ansicht, dass es heutzutage in den Künsten eine dem Laien schwer verständliche Kunst für Künstler gäbe. Während er die Kunst der zwanziger Jahre als sowohl volkstümlich als auch repräsentativ als Ausdrucksmittel für ihre Zeit ansieht, scheint ihm eine gegenwärtige volkstümliche Literatur oder Malerei notwendigerweise platt sein zu müssen. Hier steht Gehlen im Kontrast zu Barth, Hassan, Fiedler und anderen, denen der Modernismus als elitär erscheint, während die Postmoderne eine Kunst hervorbringt, die sich auch dem Durchschnittsbürger nicht verschließt. Wir werden bald sehen, dass Fredric Jameson ein besseres Beispiel für die Wirkungsweise postmoderner Kunst im Vergleich zu modernistischer Kunst bringt.

Jamesons Tiefenmodelle

1984, also zwanzig Jahre nach Gehlen, betrachtet Jameson in "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism" das Schwinden eines Phänomens, das er 'Tiefenmodelle' nennt und das in seiner Funktionsweise Lyotards großen Erzählungen und Gehlens großen Schlüsselattitüden nicht unähnlich ist. Denn ebenso wie zwischen Original und Kopie, Natur und Kunst, so unterscheidet die westliche Denkweise auch zwischen Oberfläche und Tiefe. Was in unseren Köpfen ist, Gedanken und Bewusstsein, ist die Tiefe, die dann durch Worte ausgedrückt, das heißt 'nach außen gedrückt', an die Oberfläche gebracht wird. Das Ich wird als das Verhältnis zwischen dem Innen und dem Außen, der Tiefe und der Oberfläche gesehen. Auch hier fühlt man sich wieder an Derrida erinnert, der alle binären Gegensätze auf den Ur-Gegensatz von Innen und Außen zurückzuführen vermag und davon ausgehend das gesamte westliche Denken seit Platon dekonstruiert.

Jameson bietet vier Beispiele für Tiefenmodelle, die das zwanzigste Jahrhundert dominiert haben:

four [...] fundamental depth models have generally been repudiated in contemporary theory: (1) the dialectical one of essence and appearance (along with a whole range of concepts of ideology or false consciousness which tend to accompany it); (2) the Freudian model of latent and manifest, or of repression (which is, of course, the target of Michel Foucault's programmatic and symptomatic pamphlet *La Volonté de savoir* [*The History of Sexuality*]); (3) the existential model of authenticity and inauthenticity whose heroic or tragic thematics are closely related to that other great opposition between alienation and disalienation, itself equally a casualty of the poststructural or postmodern period; and (4) most recently, the great semiotic opposition between signifier and signified, which was itself rapidly unraveled and deconstructed during its brief heyday in the 1960s and 1970s.¹⁷²

¹⁷² Jameson. *Postmodernism*. S. 12

Die vier Tiefenmodelle sind also:

Zum ersten die Dialektik. In dieser Hinsicht kann man wohl getrost ganz spezifisch vom Tiefenmodell des Marxismus sprechen, da Marx mit seiner Theorie des Kapitals zweifelsohne die für das zwanzigste Jahrhundert einflussreichste Abart hegelscher Dialektik entwickelt hat, auch wenn Jameson, der ja selbst einen materialistischen Ansatz verfolgt, das Wort Marxismus in diesem Zusammenhang nicht ausdrücklich gebraucht, sondern lieber allgemein von Dialektik spricht. Die Begriffe der Ideologie und des falschen Bewusstseins verweisen aber auf alle Fälle eher in die Richtung von Marx als die von Hegel: Wir sehen die Welt nur so, wie wir durch unsere Ideologien, die als falsches Bewusstsein definiert werden, indoktriniert worden sind sie zu sehen.

Zum zweiten die Psychoanalyse. Hier liegt der Unterschied zwischen dem Bewussten und dem Unterbewussten, wobei das Unterbewusste die Wahrheit, das Reale, unsere wahren Wünsche und Triebe, ist, das unter den durch unser Bewusstsein verzerrten Repräsentationen liegt.

Zum dritten der Existentialismus. Dieses Tiefenmodell bezeichnet den Unterschied zwischen authentischem Sein und nicht-authentischem Dasein. Die Authentizität ist die Wahrheit des Selbstseins, die unter den verzerrten Zuständen des Unauthentischen verborgen liegt.

Und zum vierten die Semiotik. Auf dieses Tiefenmodell wurde im Abschnitt zu Derrida bereits eingegangen. Hier ist damit einfach gemeint, dass im Sinne Saussures zwischen Signifikat und Signifikant unterschieden wird, wobei der Signifikant an der Oberfläche liegt und das mentale Konzept, das Signifikat, in der Tiefe.

Allen diesen Modellen ist es gemein, dass sie zwischen einer falschen, oder doch zumindest verzerrten, Vorstellung von Realität an der Oberfläche und einer wahren Wirklichkeit, die in der Tiefe verborgen ist, unterscheiden. Und die jeweilige Methodik, die angewendet wird, um von der falschen Oberfläche in die wahre Tiefe vorzustoßen, um also die Funktionsweise der Welt und des Menschen zu erklären, sind die Metaerzählungen und die großen Schlüsselattitüden.

Wenn, wie die Postmoderne es sich vornimmt, aber der Unterschied zwischen Original und Kopie in Zweifel gezogen wird (mehr dazu im folgenden Kapitel "Konstrukte der Realität"), so ist eine Konsequenz daraus, dass auch das Verhältnis zwischen Schein und Sein, zwischen Maske und Wahrheit in Frage gestellt werden muss. In der Postmoderne äußert sich dies in Tiefenlosigkeit und Oberflächlichkeit.

Jameson zeigt dies in einem Vergleich von Vincent van Goghs Gemälde "Ein Paar Schuhe" mit Andy Warhols "Diamond Dust Shoes". Jameson klassifiziert van Goghs Gemälde als modern. Im Sinne der in der vorliegenden Arbeit gemachten Unterscheidung von modern und modernistisch wäre das Bild eher in die Rubrik modernistisch einzuordnen, allerdings macht das in diesem Zusammenhang keinen großen Unterschied. Und Warhols Schuhe sind auf alle Fälle als postmodern einzustufen. Der Punkt ist, dass Jameson bei der Betrachtung von "Ein Paar Schuhe" feststellt, dass van Goghs Bild auf etwas jenseits des Dargestellten verweist. Jameson beruft sich auf Heidegger, wenn er sagt: "Van Gogh's painting is the disclosure of what the equipment, the pair of peasant shoes, *is* in truth. ... This entity emerges into the unconcealment of its being."¹⁷³ Warhols Schuhe hingegen verweisen auf nichts jenseits sich selbst. Das Bild 'spricht nicht mehr zu dem Betrachter', es erzählt nichts, es geht nicht über sich selbst hinaus. Im Gegensatz zu van Gogh findet sich bei Warhol eine wahllose Ansammlung toter Objekte, die, wie Jameson es beschreibt, auf der Leinwand hängen wie ein Bündel Rüben.¹⁷⁴ Warhols Bild ist reine Oberflächlichkeit, und Oberflächlichkeit wird von Jameson als das vielleicht auffälligste formale Charakteristikum aller Spielarten der Postmoderne angesehen.¹⁷⁵

So ist auch Ihab Hassan zu verstehen, wenn er vom *Verlust von 'Ich', von Tiefe* und vom *Nicht-Zeigbaren, Nicht-Darstellbaren* spricht:

Postmodernism vacates the traditional self, simulating self-effacement – a fake flatness, without inside/outside – or its opposite, self multiplication, self-reflection. Critics have noted the "loss of self" in modern literature, but it was originally Nietzsche who declared the "subject" "only a fiction": "the ego of which one speaks when one censures egoism does not exist at all." Thus postmodernism suppresses or disperses and sometimes tries to recover the "deep" romantic ego, which remains under dire suspicion in post-structuralist circles as a "totalizing principle." Losing itself in the play of language, in the differences from which reality is plurally made, the self impersonates its absence even as death stalks its games. It diffuses itself in depthless styles, refusing, eluding, interpretation. [...] Like its predecessor, postmodern art is irrealist, aniconic. Even its "magic realism" dissolves in ethereal states; its hard, flat surfaces repel mimesis.¹⁷⁶

Zurecht bezieht Hassan sich auf Nietzsche, stellt dieser doch schon in *Götzendämmerung* das Verhältnis zwischen Wahrheit und Schein, zwischen Tiefe und Oberfläche auf den Kopf: "Die 'scheinbare' Welt ist die einzige: die 'wahre' Welt ist nur *hinzugelogen*..."¹⁷⁷ Und Nietzsche folgend spricht sich auch Deleuze für eine Philosophie der Oberflächlichkeit aus, die auf die Unterscheidung von Wesen und

¹⁷³ Jameson. *Postmodernism*. S. 8

¹⁷⁴ vgl. Jameson. *Postmodernism*. S. 8

¹⁷⁵ vgl. Jameson. *Postmodernism*. S. 9

¹⁷⁶ Hassan. "Postmodern Perspective." S. 505-506

¹⁷⁷ Nietzsche. *Götzen-Dämmerung*. S. 75

Erscheinung verzichtet: "Nichts hinter dem Vorhang außer unbenennbaren Gemischen [...] Der Sinn erscheint und spielt sich auf der Oberfläche ab."¹⁷⁸

Da die Postmoderne den Unterschied zwischen Abbild oder Mimesis auf der einen Seite und dem Realen, dem Original auf der anderen Seite, verneint, ficht sie in der Kunst damit auch die eigene Art der Darstellung, der Darstellung an sich an. Daher definiert sie sich paradoxerweise durch Grenzphänomene, die sich der Kategorisierung und sogar der Darstellung entziehen. Dies ist das *unpresentable* oder *sublime* (Lyotard) oder *abject* (Kristeva) oder *unnamable* (Beckett).

An dieser Stelle sollte es klar geworden sein, dass postmoderne Oberflächlichkeit keinesfalls mit Seichtheit zu verwechseln ist. Doch wird diese Unterscheidung leider nicht immer von allen Kritikern gemacht. So zeichnen sich die Charaktere in Ellis' Werk zwar tatsächlich durch eine beinahe unerträgliche Oberflächlichkeit aus, doch wenn diese Oberflächlichkeit – wie es durch eine ganz beträchtliche Zahl von Kritikern geschehen ist – dem Werk selbst zum Vorwurf gemacht wird, dann halten besagte Kritiker da etwas für Inkompetenz, was in Wirklichkeit nicht nur Intention, sondern letztendlich sogar die Aussage des Werkes ist.

7. Konstrukte der Realität

In "The relation of habitual thought and behavior to language"¹⁷⁹ bringt Benjamin Whorf folgendes Beispiel für den Einfluss von Sprache beim Einschätzen einer Situation: Während man sich in einem Lager mit der Aufschrift 'Benzin-Tonnen' durchaus sehr vorsichtig verhalten wird und offenes Feuer vermeidet, kann man – von normalen Menschen ohne besondere Instruktionen – in einem Lager mit der Aufschrift 'leere Benzin-Tonnen' eher ein achtloses Verhalten erwarten. Dort würde dann vielleicht geraucht und Zigarettenstummel weggeworfen. Dennoch können sich leere Benzintonnen als noch gefährlicher erweisen als gefüllte, weil sie explosive Dämpfe enthalten können. Physikalisch gesehen ist das Lager mit den leeren Benzin-Tonnen daher als ebenso gefährlich einzuordnen wie das Lager mit den vollen Benzin-Tonnen. Von der sprachlichen Auffassung der Situation her ist dies jedoch nicht der Fall. Das liegt an der Deutung des Wortes 'empty'. Im Englischen kann 'empty' sowohl für einen Behälter ohne Inhalt angewendet werden, wobei Dämpfe oder Flüssigkeitsreste aber

¹⁷⁸ Gilles Deleuze. *Logik des Sinns*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. S. 168

¹⁷⁹ Benjamin Lee Whorf. "The relation of habitual thought and behavior to language." in Carroll, John B. *Language, Thought, and Reality: Selected writings of Benjamin Lee Whorf*. New York, N.J.: Wiley, 1956. S. 134-159

gewöhnlich außer Acht gelassen werden, als auch als Synonym für 'null and void, negative, inert' gebraucht werden. In Whorfs Beispiel wird die Situation nach der ersten Bedeutung von 'empty' benannt, aber das Verhalten des rauchenden Menschen richtet sich nach der zweiten Bedeutung.¹⁸⁰ Durch die Interpretation einer physikalischen Situation können Missverständnisse und sogar Gefahr entstehen, da die Sprache die physikalische Situation nicht ausreichend genau abbildet oder durch die Mehrbedeutung verschiedener Begriffe Fehlinterpretationen auslöst:

Such examples, which could be greatly multiplied, will suffice to show how the cue to a certain line of behavior is often given by the analogies of the linguistic formula in which the situation is spoken of, and by which to some degree it is analyzed, classified, and allotted its place in that world which is "to a large extent unconsciously built up on the language habits of the group." And we always assume that the linguistic analysis made by our group reflects reality better than it does.¹⁸¹

Whorfs Raucher im Benzin-Lager erinnert an de Mans Menschen vor dem Fall, an den Nicht-Ironiker, für den Sprache lediglich ein Mittel zum Zweck ist, wie der 'Hammer für den Zimmermann'¹⁸² und der sich, in der scheinbaren Sicherheit der empirischen Welt verweilend, der autoreferentiellen Funktion von Sprache nicht bewusst ist. Whorf zeigt dies sehr einleuchtend an einem Vergleich der SAE-Sprachen ('Standard Average European') mit der Sprache der Hopi Indianer. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann auf diesen Vergleich leider nicht im Detail eingegangen werden, aber gerade die verschiedenen Formen des Verständnis von Zeit zeigen, wie sehr unsere Erfahrung der Welt von Sprache geformt wird. In den SAE-Sprachen herrscht eine Vorstellung von der Zeit als "something like a ribbon or scroll marked off into equal blank spaces, suggesting that each can be filled with an entry"¹⁸³; "a 'length of time' is envisioned as a row of similar units, like a row of bottles"¹⁸⁴ und kann daher mit Kardinalzahlen bezeichnet werden. Es findet eine Verräumlichung von Zeit statt. In der Hopi-Sprache gibt es in den Zeitbegriffen hingegen keine lokativen Morpheme: "There is no objectification, as a region, an extent, a quantity, of the subjective duration-feeling. Nothing is suggested about time except the perpetual 'getting later' of it. And so there is no basis here for a formless item answering to our 'time.'"¹⁸⁵ Entsprechend werden im Hopi Tage nicht mit Kardinalzahlen, sondern mit Ordinalzahlen bezeichnet. Es heißt nicht 'in zehn Tagen', sondern 'nach dem neunten Tag'. Die Vorstellung von Tagen, die

¹⁸⁰ vgl. Whorf. "The relation of habitual thought and behavior to language." S. 135

¹⁸¹ Whorf. "The relation of habitual thought and behavior to language." S. 137

¹⁸² vgl. Paul de Man. "The Rhetoric of Temporality." S. 213

¹⁸³ Whorf. "The relation of habitual thought and behavior to language." S. 153

¹⁸⁴ Whorf. "The relation of habitual thought and behavior to language." S. 140

¹⁸⁵ Whorf. "The relation of habitual thought and behavior to language." S. 143

räumlich wie Flaschen hintereinander stehen, kennen die Hopi nicht. Whorf schließt daraus:

Concepts of "time" and "matter" are not given in substantially the same form by experience to all men but depend upon the nature of the language or languages through the use of which they have been developed. They do not depend so much upon ANY ONE SYSTEM (e.g., tense, or nouns) within the grammar as upon the ways of analyzing and reporting experience which have become fixed in the language as integrated "fashions of speaking" and which cut across the typical grammatical classifications, so that such a "fashion" may include lexical, morphological, syntactic, and otherwise systematically diverse means coordinated in a certain frame of consistency.¹⁸⁶

Wenn Whorf hier die Bedeutung von 'fashions of speaking' für die Erfahrung der empirischen Welt über die Bedeutung von Grammatik stellt, denn liefert er damit übrigens ganz beiläufig einen weiteren Beleg für die Richtigkeit dessen, was schon der Rhetorikfreund und Grammatikfeind Nietzsche vermutete, nämlich dass 'Wahrheit ein Heer von Metaphern' ist.

So zeigen Nietzsche und Whorf, dass es die Sprache ist, die unsere Weltsicht formt. Das bedeutet:

1. Es gibt keine objektive Wirklichkeit, die von den Subjekten unvermittelt wahrgenommen werden könnte.

2. Wirklichkeit ist eine Konstruktion, die auf den Gepflogenheiten und Regelsystemen einer Sprachgemeinschaft gründet.

3. Daher gibt es nicht eine, sondern viele und unterschiedliche konstruierte Wirklichkeiten.

4. Den Angehörigen der Sprachgemeinschaften ist der Konstruktcharakter ihrer Wirklichkeit im Allgemeinen nicht bewusst, so dass sie ihre Wirklichkeit jeweils als die einzig mögliche auffassen.¹⁸⁷

Das war schon immer so, aber wir haben es nicht schon immer gewusst. Welche Konsequenzen ergeben sich nun aus der Erkenntnis, dass unsere Welt konstruiert ist? Seit Platon legt die westliche Philosophie im Allgemeinen und die Aufklärung im Speziellen große Bedeutung auf den Unterschied zwischen Original und Kopie. Platon argumentiert, dass die Kunst die reale Welt imitiere und repräsentiere. Im Höhlengleichnis sind die Schatten der Gegenstände an der Wand der Schein, also das was für die Man die Welt des empirischen Ichs wäre. Die Gegenstände selbst sind bei Platon eine Metapher für das Sein und die Sonne eine Metapher für die Ideenwelt (die Idee der Ideen, das Absolute, das Göttliche).¹⁸⁸ Die Postmoderne stellt eine solche Sichtweise in Frage und zeigt, wie leicht die Werte, die mit dem Original und der Kopie

¹⁸⁶ Whorf. "The relation of habitual thought and behavior to language." S. 158

¹⁸⁷ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 385

¹⁸⁸ vgl. Arno Anzenbacher. *Einführung in die Philosophie*. Freiburg: Herder, 1995. S. 45

in Verbindung gebracht werden, umgedreht werden können. Der Mensch, der in Platons Höhlengleichnis die Höhle verlässt und in die Sonne schaut, würde in der Postmoderne weder Platons Ideenwelt noch Gott erblicken, sondern Sprache. So wird in der Postmoderne also der traditionelle Unterschied zwischen Natur und Kunst, zwischen dem Original, also dem Wahren und Realen, und dem Abbild, also der Kopie und Fälschung, in Frage gestellt und Umberto Eco kann behaupten, dass die Technologie dem Menschen mehr Realität geben könne als die Natur.¹⁸⁹

Baudrillards Hyperrealität

Hier lohnt es sich einmal kurz zu untersuchen, wie der Soziologe Jean Baudrillard die postmoderne Welt analysiert. Man kann die Theorien Baudrillards wohl in der Tat als sehr umstritten bezeichnen, viele Kritiker lehnen ihn rundweg ab. Darum sollen hier die durchaus sehr scharfsichtigen Beobachtungen Baudrillards zur postmodernen Gesellschaft im Vordergrund stehen, weniger die Schlüsse, die er selbst daraus zieht. Christopher Norris bemerkt dahingehend: "Baudrillard is a first-rate diagnostician of the postmodern scene but thoroughly inconsequent and muddled when it comes to philosophising on the basis of his own observations."¹⁹⁰ Peter Zima bezeichnet Baudrillards Denken ganz richtig als nietzscheanisch und anti-platonisch sowie anti-hegelianisch. In dieser Hinsicht lässt sich Baudrillard gut in die Reihe postmoderner Philosophen wie Deleuze, Derrida und Lyotard einordnen.¹⁹¹ So wie für Nietzsche die scheinbare Welt die einzige ist und die wahre Welt nur dazugelogen, so ersetzt auch Baudrillard das Sein durch den Schein. Baudrillard knüpft an Gehlens Zeitdiagnose vom Ende der großen Schlüsselattitüden an,¹⁹² ebenso wie an Jamesons Ende der Tiefenmodelle, wenn er bemerkt, dass in der Postmoderne der Unterschied zwischen Realem und Imaginären aufgehoben wird. Es geht nun nicht mehr um die Unterscheidung zwischen Realem und Irrealem (in diesem Fall der Kunst), sondern um das Ende eben dieser Unterscheidung, das dann gekommen ist, wenn das Reale selbst zum Phantasma wird. Für Baudrillard gibt es kein unabhängiges und eigenständiges Kunstwerk mehr, sondern nur noch ein "planetarisches Simulakrum"¹⁹³, das entsteht,

¹⁸⁹ vgl. Umberto Eco. "The City of Robots." In Thomas Docherty (Hrsg.) *Postmodernism: A Reader*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993. S. 203.

¹⁹⁰ Christopher Norris. "Baudrillard and the politics of postmodernism." in ders. *What's wrong with postmodernism: Critical theory and the ends of philosophy*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1990, S. 182

¹⁹¹ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 109

¹⁹² vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 33

¹⁹³ Jean Baudrillard. "Die Simulation." in Wolfgang Welsch. *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH Acta Humanoria, 1988. S. 160, Fußnote 2

weil sich der Vorrat an Imaginärem erschöpft hat. Denn in dem Maße, in dem das Imaginäre schwindet, schwindet für Baudrillard auch der Realitätsbegriff: "da es kein unentdecktes, für das Imaginäre verfügbares Territorium gibt, weil das gesamte Territorium von der Karte abgedeckt wird, verschwindet so etwas wie das Realitätsprinzip. Die Eroberung des Weltraums bedeutet in diesem Sinn einen unwiderruflichen Beginn des Verlusts des irdischen Bezugsrahmens."¹⁹⁴ Schon Oscar Wilde vermutete in *The Critic as Artist*, dass das Schöpferische sich alsbald erschöpfen würde¹⁹⁵, und dieser Zustand scheint in den Augen Baudrillards nunmehr erreicht zu sein. Natürlich erinnert Baudrillards Sichtweise auch an den John Barth der "Literature of Exhaustion", doch geht Baudrillard über die Erschöpfung in der Literatur hinaus und bezieht sie auf die gesamte Welt, die in das Zeitalter des Hyperrealismus eingetreten ist:

Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdoppelung des Realen [...] Der Surrealismus ist noch solidarisch mit dem Realismus, den er verachtet, doch er verdoppelt schon durch sein Eindringen in das Imaginäre. Das Hyperreale ist ein viel weiter fortgeschrittenes Stadium, in dem sogar der Widerspruch zwischen dem Realen und dem Imaginären ausgelöscht ist. Die Irrealität ist nicht mehr die eines Traums oder Phantasmas, eines Diesseits oder Jenseits, es ist die Irrealität einer *halluzinierenden Ähnlichkeit des Realen mit sich selbst*. Um die Krise der Repräsentation zu überwinden, muss man das Reale in der reinen Wiederholung einschließen.¹⁹⁶

Baudrillard führt als Beispiele für diese Krise der Repräsentation die Pop-Art und neorealistische Malerei an und auf literarischem Gebiet den *nouveau roman*, der sich einer syntax- und semantikfreien reinen Objektivität verpflichtet.

Realität entsteht für Baudrillard nicht durch Einzigartigkeit, sondern durch die Möglichkeit der Verdoppelung:

Die wirkliche Definition des Realen lautet: *das, wovon man eine äquivalente Reproduktion herstellen kann*. Sie entsteht zur gleichen Zeit wie die Wissenschaft, die postuliert, dass ein Vorgang unter gegebenen Bedingungen exakt reproduziert werden kann, und wie die industrielle Rationalität, die ein universelles System von Äquivalenzen postuliert (die klassische Repräsentation ist keine Äquivalenz, sie ist Transkription, Interpretation, Kommentar). Am Ende dieses Entwicklungsprozesses der Reproduzierbarkeit ist das Reale nicht nur das, was reproduziert werden kann, sondern das, *was immer schon reproduziert* ist. Hyperreal.¹⁹⁷

Hier wird ganz klar, dass Realität im Sinne Baudrillards Konstruktcharakter hat und ihr somit ein Element der Künstlichkeit innewohnt. An dieser Stelle wird die Dichotomie von Realität als greifbare Wirklichkeit gegenüber Kunst als Repräsentation der Realität problematisch. Baudrillard weiter:

Bedeutet das nun das Ende des Realen und das Ende der Kunst dadurch, dass beide vollständig ineinander aufgehen? Nein: der Hyperrealismus ist der Gipfel der Kunst und der Gipfel des Realen auf der Ebene der Simulakren durch den wechselseitigen Austausch von Privilegien und Vorurteilen, die ihnen zugrunde liegen. Das Hyperreale ist nicht jenseits der Repräsentation, weil

¹⁹⁴ Baudrillard. "Die Simulation." S. 160, Fußnote 1

¹⁹⁵ vgl. Oscar Wilde. "The Critic as Artist Part II." In ders. *Oscar Wilde. A Critical Edition of the Major Works*. Isobel Murray (Hrsg.) Oxford: Oxford University Press, 1989. S. 292-293

¹⁹⁶ Baudrillard. "Die Simulation." S. 156-157

¹⁹⁷ Baudrillard. "Die Simulation." S. 159

es vollständig in der Simulation ist. [...] Tatsächlich muss man den Hyperrealismus gerade umgekehrt interpretieren: *die Realität selbst ist heute hyperrealistisch*. [...] [Ü]berall leben wir in der 'ästhetischen' Halluzination der Realität. Der alte Slogan 'Die Realität geht über die Fiktion hinaus', die dem surrealistischen Stadium dieser Ästhetisierung des Lebens noch entsprach, ist überholt. Es gibt keine Fiktion mehr, der sich das Leben, noch dazu siegreich, entgegenstellen könnte – die gesamte Realität ist zum Spiel der Realität übergegangen – die radikale Ernüchterung, das coole und kybernetische Stadium folgt auf die heiße und phantasmatische Phase.¹⁹⁸

Eines der Beispiele, die Baudrillard für Hyperrealität anführt, ist der Absturz eines Flugzeuges in Le Bourget, bei dem die Piloten "sich durch ihre Kameras 'live' sterben sehen konnten."¹⁹⁹

Die bedeutende Konsequenz daraus ist, dass Leben, Emotion und überhaupt alles was früher als authentisch und real galt, nunmehr gleichwertig durch die für diese Dinge stehenden Zeichen ersetzt werden können. Baudrillard bezeichnet dies als Simulation:

Deshalb können Schuld, Angst und Tod durch den vollkommenen Genuß der Zeichen für Schuld, Angst, Verzweiflung, Gewalt und Tod ersetzt werden. Genau darauf beruht die Euphorie der Simulation, die Ursache und Wirkung, Ursprung und Ziel aufheben und durch die Verdoppelung ersetzen will. Auf diese Weise schützt sich das geschlossene System zugleich vor dem Referenten und vor der Furcht vor dem Referenten – so dass es jeder Metasprache dadurch zuvorkommt, dass es seine eigene Kritik verdoppelt.²⁰⁰

In "Simulacra and Simulations" nimmt Baudrillard eine Unterscheidung in vier Arten von Bildern (*images*) vor: Bilder, die eine tiefer liegende Wirklichkeit widerspiegeln; Bilder, die diese Wirklichkeit maskieren und entstellen; Bilder, die die Abwesenheit einer solchen Wirklichkeit maskieren; und schließlich Bilder ohne jeglichen Bezug zur Wirklichkeit.²⁰¹ Die gegenwärtige Zeit ist von der Vorherrschaft dieser letzteren Form von Bildern ohne Wirklichkeitsbezug gekennzeichnet:

Das Zeitalter der Simulation wird überall eröffnet durch die Austauschbarkeit von ehemals sich widersprechenden oder dialektisch einander entgegengesetzten Begriffen. Überall die gleiche *Genesis der Simulakren*: die Austauschbarkeit des Schönen und Häßlichen in der Mode, der Linken und der Rechten in der Politik, des Wahren und des Falschen in allen Botschaften der Medien, des Nützlichen und Unnützen auf der Ebene der Gegenstände, der Natur und der Kultur auf allen Ebenen der Signifikation.²⁰²

Zima beschreibt das Simulakrum im Sinne Baudrillards nicht eine Illusion, die früher oder später an der Wirklichkeit zerschellt, sondern etwas Unwirkliches, Schimärenhaftes, das die Stelle des Wirklichen einnimmt und ohne Folgen mit seinem Widerpart vertauscht werden kann.²⁰³

Andrew Bennett und Nicholas Royle finden in *Falling Down* ein überzeugendes Beispiel für die Funktionsweise des Simulakrums. In diesem Film spielt Michael

¹⁹⁸ Baudrillard. "Die Simulation." S. 159

¹⁹⁹ Baudrillard. "Die Simulation." S. 161

²⁰⁰ Baudrillard. "Die Simulation." S. 159-160

²⁰¹ vgl. Jean Baudrillard. "Simulacra and Simulations." In ders. *Selected Writings*. (Hrsg. Mark Poster), Stanford: Stanford University Press, 1988. S. 170

²⁰² Jean Baudrillard. *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes & Seitz, 1982. S. 20-21 (Anm. 183)

²⁰³ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 114

Douglas einen Amokläufer, der seiner Unzufriedenheit mit der Funktionsweise der Gesellschaft durch Zuhilfenahme von Schrotflinten und Panzerfäusten Ausdruck verleiht. Douglas ersteht in einem Fastfood Restaurant einen Hamburger, und der Hamburger, den der Charakter in dieser Szene erhält, sieht aus wie alle anderen realen Hamburger, die man in realen Restaurants erhält. Dem Vergleich mit dem Bild eines Hamburgers auf der Speisekarte kann das reale, pampige Etwas jedoch nicht standhalten. Als Douglas diese Diskrepanz bemerkt und moniert, stößt er bei seiner filmischen Umwelt auf Unverständnis, und im Zuschauer löst seine Entdeckung Belustigung aus. Denn jeder Mensch, der einmal in einem Fastfood Restaurant gegessen hat, weiß, dass das wahre Ding nicht so aussieht wie das beleuchtete Bild über der Theke. Wir wissen, ohne uns Gedanken darüber machen zu müssen, dass wir den Signifikanten nicht mit dem Signifikat und die Photographie nicht mit dem realen Ding verwechseln dürfen. Was uns im Allgemeinen jedoch nicht bewusst ist, ist, dass im Zeitalter der Simulation ein Kurzschluss zwischen dieser Unterscheidung hergestellt wird: "Simulation by contrast, short-circuits such distinctions. Saturated by images – on TV, advertising hoardings, magazines, newspapers and so on – the 'real' becomes unthinkable without the copy. In other words, simulation involves the disturbing idea that the copy is not a copy of something real, but only of another copy."²⁰⁴ Das Bild des Hamburgers wirkt deutlich appetitlicher als der reale Hamburger. Aber beim Verzehr des realen Hamburgers isst der Kunde das Bild des Hamburgers mit. Wäre dem nicht so, würde sich das Produkt wohl kaum noch verkaufen lassen. Nicht nur wegen des Titels des Films lässt sich daher in dem Charakter, den Michael Douglas in *Falling Down* spielt, der fallende Mann im Sinne de Mans sehen. Indem er die Diskrepanz zwischen Zeichen und Referent bemerkt fällt Douglas aus der Simulation der Realität heraus. Seine Ironie ist jedoch nur von kurzer Dauer und mündet im 'Durchdrehen', also im Wahnsinn.

Jamesons Pastiche

Auch Fredric Jameson arbeitet mit dem Begriff des Simulakrums. In Anlehnung an Platon ist das Simulakrum für ihn "the identical copy for which no original has ever existed. Appropriately enough, the culture of the simulacrum comes to life in a society where exchange value has been generalized to the point at which the very memory of

²⁰⁴ Andrew Bennett und Nicholas Royle. *Introduction*. S. 183

use value is effaced"²⁰⁵. Auf die Bedeutung des Tauschwertes, der für die Entstehung dieser 'Kultur des Simulakrums' so wichtig ist und dessen Wandel Baudrillard in Analogie zu seiner Unterscheidung in vier Arten von Images nachvollzieht, wird etwas später im Abschnitt zu Zimas Indifferenztheorie genauer eingegangen. Hier ist vorerst einmal das Verhältnis zwischen Signifikant, Signifikat und Referent wichtig. In dem Artikel "Periodizing the 60s" betrachtet Jameson Moderne und Postmoderne unter diesem Aspekt. Während die klassische Repräsentation durch Harmonie zwischen Signifikat, Signifikant und Referent gekennzeichnet ist, werden im Modernismus Zeichen und Referent disjunkt. Reifikation trennt das Zeichen vom Referenten. Dieser Prozess wird in der Postmoderne fortgeführt, dringt in das Zeichen selbst vor und 'befreit' den Signifikanten vom Signifikat, also von der eigentlichen Bedeutung.²⁰⁶ Während der Modernismus die ästhetische Form hinterfragt – Kubismus, Expressionismus, Minimalismus – hinterfragt der Postmodernismus Bedeutungsbildung – Happening, Concept Art, Videokunst.²⁰⁷

Die Frage von Original und Kopie stellt sich auch in Hinblick auf den Begriff der Parodie. Die Parodie wird in der Postmodernediskussion oft als eines der typisch postmodernen Stilmittel angeführt. Fredric Jameson führt jedoch eine genauere Begriffsbestimmung ein, indem er zwischen Parodie und Pastiche unterscheidet: Bei der Parodie wird ein vorhandenes Genre innerhalb der Regeln, die für dieses Genre existieren, ins Extrem getrieben und somit das Genre lächerlich gemacht. Der normale Diskurs wird zwar übertrieben, dadurch aber auch wieder bestätigt. Jameson rechnet die Parodie dem Modernismus zu,²⁰⁸ zählt die 'Idiosynkrasien' von Autoren wie Faulkner, D.H. Lawrence und Wallace Stevens auf und schließt daraus: "All these [examples] strike one as somehow characteristic, insofar as they ostentatiously deviate from a norm which then reasserts itself, in a not necessarily unfriendly way, by a systematic mimicry of their willful eccentricities."²⁰⁹ Nun geht aber im Zeitalter der Postmoderne mit der Dezentrierung und Fragmentarisierung des Subjekts auch ein Auflösen der Norm und eine Neutralisierung und Verdinglichung von Sprache einher. Die Parodie, die des Originals bedarf, wird unmöglich:

In this situation parody finds itself without vocation; it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or

²⁰⁵ Jameson. *Postmodernism*. S. 18

²⁰⁶ vgl. Fredric Jameson. "Periodizing the 60s" in Sohnya Sayes, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, Fredric Jameson. *The 60s Without Apology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. S. 200

²⁰⁷ vgl. Torres. *Screenplay and Inscription*. S. 16

²⁰⁸ vgl. Jameson. *Postmodernism*. S. 16

²⁰⁹ Jameson. *Postmodernism*. S. 16

unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs: it is to parody what that other interesting and historically original modern thing, the practice of a kind of blank irony, is to what Wayne Booth calls the "stable ironies" of the eighteenth century.²¹⁰

Jameson wünscht sich einen verantwortungsvollen Umgang mit der Geschichte und nicht eine willkürliche Plünderung aller Stilrichtungen der Vergangenheit²¹¹, die nichts anderes ist als ein selbstgefälliger Eklektizismus, der niemals zu "genuine historicity"²¹² gelangen kann.

Die Fürsprecher der Postmoderne, wie etwa Linda Hutcheon und Nicholas Zurbrugg, sehen das Verhältnis der Postmoderne zur Geschichte natürlich anders als die Verteidiger des Modernismus, wie Eagleton oder Jameson. Im Gegensatz zu Jamesons 'zielloser' Parodie dient die postmoderne Parodie in Hutcheons Augen genau dazu die Vergangenheit im Dialog mit der Gegenwart neu einzuschätzen.²¹³

Es geht an dieser Stelle nicht darum, ob man den postmodernen Eklektizismus nun mit positiven Konnotationen (Hutcheon) oder negativen Konnotationen (Jameson) versehen will, und es besteht auch kein Bedarf für das unleugbare Phänomen eine vielleicht etwas euphemistischere Bezeichnung anstelle des wenig schmeichelhaften Ausdrucks 'Eklektizismus' zu suchen. Vielmehr interessiert hier, wie und warum dieser Eklektizismus entsteht. Und dies führt wiederum zu der Frage, wie sich im Postmodernismus das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit darstellt. In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll Lyotard, der ebenfalls den Begriff des Eklektizismus gebraucht, in Hinblick auf seine Vorstellung von postmoderner Ästhetik zu betrachten, nicht zuletzt deshalb, weil sich anhand des lyotardschen Ästhetik-Modells ein Unterschied in der Grundbefindlichkeit zwischen modernistischen und postmodernen Autoren darstellen lässt.

Lyotards Erhabenheit

Auch für Lyotard stellt sich die Frage, was Realität eigentlich ist. Er hinterfragt den Begriff des Realismus, "dessen einzige Definition darin besteht, die Frage nach der

²¹⁰ Jameson. *Postmodernism*. S. 17

²¹¹ vgl. Jameson. *Postmodernism*. S. 18

²¹² Jameson. *Postmodernism*. S. 19

²¹³ vgl. Linda Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York und London, Routledge, 1988. S. 19. Siehe dazu auch auch Andreas Höfele. "Oscar Wilde, or, The Prehistory of Postmodern Parody." In *European Journal of English Studies*. 1999, Vol.3, No.2. S. 141

Realität, die in der Frage der Kunst impliziert ist, zu umgehen,"²¹⁴ denn es ist offensichtlich, dass der Realismus, wie ihn der Faschismus versteht, ein anderer sein muss als der des Kommunismus. Neben den politischen Formen des Realismus von Faschismus und Kommunismus gibt es noch den Realismus des Kapitals, der sich wiederum anders äußert, weil er sich, so wie im Kapitalismus üblich, allen Bedürfnissen und allen Tendenzen anpasst:

Heißt die Macht nicht Partei, sondern Kapital, so erweist sich die 'transavantgardistische' oder, im Sinne von Jencks, 'postmoderne' Lösung adäquater als der bloße Antimodernismus. Eklektizismus ist der Nullpunkt zeitgenössischer Bildung: Man hört Reggae, schaut Western an, ißt mittags bei McDonald und kostet zu Abend die heimische Küche, trägt französisches Parfum in Tokyo, kleidet sich nostalgisch in Hong Kong, und als Erkenntnis tritt auf, wonach das Fernsehquiz fragt.²¹⁵

Wenn Lyotard die Postmoderne als eklektizistisch bezeichnet und darin den 'Nullpunkt zeitgenössischer Bildung' sieht, dann legt diese Wortwahl es nahe, Lyotard, welcher doch zumindest im Vergleich zu Habermas als Fürsprecher der Postmoderne gelten kann, in Bezug auf den Eklektizismus eher der Position Jamesons zuzuordnen als der Hutcheons. Allerdings bezeichnet Lyotard mit Eklektizismus die transavantgardistische und konsumorientierte Ästhetik eines Achille Bonito Oliva oder Charles Jencks und nicht seine eigene postmoderne Ästhetik. Denn letztere ist eine Ästhetik, die den Modernismus und die Avantgarde radikalisiert, ohne jedoch deren politisch-utopische Orientierungen zu übernehmen, die nur im Rahmen der großen Metaerzählungen vorstellbar sind.

Wie hat sich nach Lyotard das Verständnis von Realismus in der Kunst geändert? Zunächst betrachtet Lyotard die Auswirkungen des Aufkommens der industriellen Künste Photographie und Kino auf Malerei und Literatur. Photographie und Kino führen dabei die ursprünglichen Anliegen von Malerei und Literatur zu Ende (bei der Malerei die Ordnung des Sichtbaren aus dem Quattrocento, bei der Literatur den Zusammenschluss von Diachronien zu organischen Totalitäten als Ideal der Bildungsromane). Dabei erreichen Kino und Photographie zum einen ein viel größeres Publikum, zum anderen sind sie Literatur und Malerei auch dahingehend überlegen, "wenn es darum geht, den Referenten zu stabilisieren, das heißt ihn so auszurichten, daß er als wiedererkennbarer Sinn erscheint [...] denn die Strukturen dieser Bilder und Sequenzen bilden einen Kommunikationskode, der alle umgreift. In dieser Weise vervielfachen sich die Wirklichkeitseffekte oder, wenn man will, die Phantasmen des

²¹⁴ Jean-François Lyotard. "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?" in ders. *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*. Wien: Edition Passagen, 1987. S. 18

²¹⁵ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 19-20

Realismus."²¹⁶ Wenn sich Literatur und Malerei nun nicht zu Dienern der industriellen Künste machen lassen wollen, indem sie deren Sprache übernehmen, müssen sie "statt dessen die Regeln der Kunst des Malens oder Erzählens in der Form, in der sie sie erlernt oder von ihren Vorgängern übernommen haben, in Frage stellen."²¹⁷ So kommt es zu enormen, nie dagewesenen Verschiebungen hinter den Gattungsbegriffen der Malerei und der Literatur. Künstler, die die traditionellen Regeln der Kunst nicht hinterfragen und sich eines Realismus' bedienen, der den Massen vertraut ist, machen zwar Geld, aber sie treiben die Kunst nicht voran. Dagegen gehen diejenigen Künstler, die neue, von der gängigen Darstellung der Realität divergierende Wege finden und auch bereit sind, diese zu begehen, das Risiko ein, kein Publikum zu finden. Denn der Amateur, "der einer Realität und Identität bedürftig ist,"²¹⁸ findet zu derartigen Kunstwerken keinen Zugang mehr. Lyotards eigener idealer postmoderner Künstler ist also vom populistischen Eklektizismus, den er anprangert, und von einer Überbrückung der Gräben zwischen Künstler und Massenkultur, wie Fiedler sie fordert, weit entfernt.

Das Problem einer sich ständig wandelnden Vorstellung von Realismus betrifft aber nicht nur die Kunst, sondern auch Wissenschaft und Industrie, nämlich wegen der Regel, "daß es keine Wirklichkeit gibt außer der, die zwischen Partnern in Form eines Konsens über Erkenntnisse und Verpflichtungen verabredet wird."²¹⁹ Somit kann – und wird – alles Althergebrachte, überlieferter Glauben und Überzeugungen durch die Moderne in Frage gestellt: "Mit der Moderne geht stets, wie immer man sie auch datieren mag, eine Erschütterung des Glaubens und, gleichsam als Folge der Erfindung anderer Wirklichkeiten, die Entdeckung einher, wie *wenig wirklich* die Wirklichkeit ist."²²⁰

Um zwischen modernistischer und postmodernistischer Ästhetik unterscheiden zu können, beruft Lyotard sich auf Kants Begriff des Erhabenen. Dabei legt er Wert darauf, dass die Erfahrung des Erhabenen nicht mit der Erfahrung von Schönheit verwechselt werden darf. Das Empfinden von Schönheit ist objektgebunden (oder besser 'darstellungsgebunden') und wird dann empfunden, wenn "das Gefühl der Lust unabhängig von allem Interesse, das dieses Werk hervorrufen mag, Anspruch auf einen im Prinzip universellen Konsensus (der vielleicht niemals erreicht wird) erhebt"²²¹, so

²¹⁶ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 17

²¹⁷ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 17

²¹⁸ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 18

²¹⁹ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 21

²²⁰ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 22

²²¹ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 23

dass eine Beziehung zwischen dem Vermögen zu denken und dem Vermögen der Darstellung hergestellt wird. Das Erhabene entsteht hingegen, "wenn die Einbildungskraft nicht vermag, einen Gegenstand darzustellen, der mit einem Begriff, und sei es auch nur im Prinzip, zur Übereinstimmung gelangen könnte."²²² Dies sind Ideen wie 'Einfachheit' (das nicht Teilbare) oder 'Welt' (die Totalität dessen, was ist), die durch nichts Wirkliches und nichts Erfahrbares, dargestellt werden können.²²³ Diesem Nicht-Darstellbaren, das sich dem Geschmack und der Schönheit verweigert, widmet sich nach Lyotard die modernistische Kunst: "Sichtbar zu machen, daß es etwas gibt, das man denken, nicht aber sehen oder sichtbar machen kann: das ist der Einsatz der modernen Malerei."²²⁴ Das Sichtbarmachen des Unsichtbaren wird durch das Formlose, die Abwesenheit von Form erreicht. Die Ästhetik modernistischer Kunst benötigt jedoch auf jeden Fall die Idee des Erhabenen: "sie [die Methoden der modernen Kunst] konnten aber nur im Anschluß an die Bestimmung des Erhabenen gebildet werden und um diese ihrerseits zu legitimieren, das heißt maskieren. Ohne die Inkommensurabilität der Wirklichkeit im Verhältnis zum Begriff, die in der Kantischen Philosophie des Erhabenen enthalten ist, bleiben sie unerklärbar."²²⁵

Von dieser Vorstellung des Nicht-Darstellbaren ausgehend, kann Lyotard den Modernismus von der Postmoderne durch die Akzentuierung des Nicht-Darstellbaren unterscheiden: Wird die Ohnmacht des Darstellungsvermögens und die Sehnsucht nach Anwesenheit betont, handelt es sich um modernistische Kunst. Wird der Akzent hingegen auf das Denkvermögen gelegt und "auf die Steigerung des Seins und den Jubel, die von der Erfindung neuer Spielregeln, bildnerischer oder künstlerischer, oder ganz anderer, ausgelöst werden"²²⁶, dann handelt es sich um postmoderne Kunst. Für Lyotard ist Proust modernistisch, weil er auf das Nicht-Darstellbare mittels einer Sprache hinweist, "deren Syntax und Lexik noch heil ist, und mittels einer Ecriture, die hinsichtlich ihrer Operatoren noch in vielem der Erzählweise des Romans verhaftet ist."²²⁷ Joyce hingegen wird von Lyotard als postmodern eingeschätzt – eine Ansicht, die vielleicht nicht jeder Literaturwissenschaftler teilen wird –, weil sich bei ihm eine

²²² Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 23

²²³ Lyotard, der sich an dieser Stelle ohnehin auf Kant beruft, scheint sich hier auf die Vorstellung von der 'regulativen Idee' im Sinne Kants zu beziehen. Kant versteht darunter Konzepte, die vom Menschen erschaffen wurden oder in die Welt des Menschen hineingehören, nicht erfahrbar sind, aber dazu dienen, die Art und Weise, wie der Mensch die Welt erfährt, zu regulieren (z.B. die Vorstellung von der menschlichen Seele, von der Welt als ein systematisches Ganzes, von Gott, etc.).

²²⁴ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 24

²²⁵ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 25

²²⁶ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 27

²²⁷ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 28

Ahnung des Nicht-Darstellbaren bereits in der Sprache selbst zeigt: "Er bedient sich der Skala der bekannten narrativen und selbst stilistischen Operatoren ohne Rücksicht darauf, die Einheit des Ganzen zu wahren, und experimentiert mit neuen Operatoren."²²⁸ Der modernistische Text ist nostalgisch, insofern er das "Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt"²²⁹ anführen kann, durch die dem Leser erkennbare Form aber weiterhin Trost gewährt, während der postmoderne Text "sich dem Trost der guten Formen verweigert [...] sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich nach deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt. [...] Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um die Regel dessen zu erstellen, was *gemacht worden sein wird*."²³⁰ Diese Unterscheidung entspricht der gängigen Sichtweise, dass sowohl Modernismus als auch Postmoderne die Welt als fragmentiert erkennen, dass aber im Gegensatz zum modernistischen Künstler, der den Verlust der Einheit und des Zentrums betrauert, der postmoderne Künstler die aus der Fragmentierung hervorgehende Vielfalt zelebriert. Oder, im Sinne Bennett und Royles: Während für romantische und modernistische Künstler die Fragmentierung aus dem Verlust einer ursprünglichen Einheit entsteht, hat es in der postmodernen Sichtweise diese ursprüngliche Einheit niemals gegeben.²³¹

8. Das Aufbrechen der Wertsphären

Egal ob man *American Psycho* als 'realistischen Serienmörderroman' liest oder als – notwendigerweise nicht allzu realistische – Gesellschaftssatire, die Frage der Gesellschaft an sich darf nicht außer Acht gelassen werden. Wie kommt es zu der amerikanischen Gesellschaft, wie sie in *Less Than Zero*, *American Psycho*, etc. dargestellt wird? Um diese Frage zu beantworten soll hier, von Max Weber ausgehend, kurz die Entwicklung der kapitalistischen Gesellschaft von der Moderne in die Postmoderne aufgezeigt werden.

Webers asketischer Protestantismus

Weber geht davon aus, dass die Lebensführung, wie sie vom Protestantismus verlangt wird, einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des modernen Kapitalismus und der modernen Berufs- und Wirtschaftsgesinnung hatte. Unter dem

²²⁸ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 28

²²⁹ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 29

²³⁰ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 29-30

²³¹ vgl. Bennett und Royle. *Introduction*. S. 181

Kunstbegriff des *asketischen Protestantismus* fasst er Calvinisten und verschiedene protestantische Sekten, wie Quäker, Baptisten, Mennoniten und Methodisten zusammen. Diese Gruppen haben den calvinistischen Prädestinationsglauben, den protestantischen Berufsbegriff und einen gewissen Sektencharakter in der religiösen Organisation als gemeinsamen Nenner. Was bedeutet das? Im Gegensatz zu Luther hat Calvin aus der paulinischen Theologie das Prinzip der göttlichen Prädestination übernommen, welches besagt, dass es für jeden einzelnen Menschen durch Gott schon von Beginn an vorentschieden ist, ob er am Tag des jüngsten Gerichtes zu den Auserwählten zählen wird oder nicht. Da das Seelenheil weder durch gute Taten noch durch kirchliche Sakramente verdient werden kann, befindet der Gläubige sich in einem Zustand unangenehmer Heilungsgewissheit. Nun lehren aber puritanische Geistliche wie Richard Baxter (1615-1691), dass sich die Erwähltheit eines Gläubigen an dessen erfolgreicher Lebensführung im Alltag erkennen lasse. Der Beruf wird als Berufung angesehen und wer darin erfolgreich ist, gilt als von Gott begünstigt. Der finanzielle Erfolg im Diesseits kann also als Indikator für die Wahrscheinlichkeit angesehen werden, im Jenseits Gottes Gnade zu erfahren. Dabei dürfen die erzielten Gewinne nicht in einem aufwendigen, auf Luxus ausgerichteten Lebensstil verprasst werden, da dies einen Bruch mit der puritanischen Lebensführung bedeuten würde, sondern der Gewinn muss wieder in den Beruf investiert werden. Calvinistischer Prädestinationsglaube und protestantische Berufsethik führen so dazu, dass sich das Moment des Kapitalismus verselbstständigt. Und der Sektencharakter der religiösen Organisation im asketischen Protestantismus bindet den einzelnen Gläubigen durch die Religion auf eine Art in die Gemeinde ein, wie es sie in der katholischen Kirche oder anderen, hierarchisch strukturierten Religionsorganisationen, bei denen das Sakrament der Heilungsvergabe durch eine elitäre Minderheit verwaltet wird, nicht gibt. Der asketische Protestant wird durch die anderen Mitglieder seiner Gemeinde stärker kontrolliert als beispielsweise ein Mitglied der katholischen Kirche, so dass im asketischen Protestantismus die Weisungen und Gebote der Kirche strenger befolgt werden als in den 'Anstaltskirchen'. So wird ein neuer Geist herangezüchtet, der den modernen Wirtschaftsformen angemessen ist. Max Weber erklärt in einem nicht gerade kurzen Satz, wie dem *homo oeconomicus* aus dessen eigenem religiösen Leben, seiner religiös bedingten Familientradition und dem religiös beeinflussten Lebensstil seiner Umwelt heraus ein Habitus erwächst, der ihn geeignet macht, den Anforderungen des modernen Frühkapitalismus zu entsprechen:

Schematisch ausgedrückt: anstelle des Unternehmers, der sich in seinem >>Chrematismus<< von Gott höchstens >>toleriert<< fühlen konnte, der, wie etwa noch heute der einheimische indische Händler, seine >>usuaria pravitas<< abzubüßen oder wett zu machen hatte, trat der Unternehmer mit dem ungebrochen guten Gewissen, von dem Bewusstsein erfüllt, dass die Vorsehung ihm nicht ohne bestimmte Absicht den Weg zum Gewinn zeige, damit er ihn zu Gottes Ruhm beschreite, dass Gott in der Vermehrung seines Gewinns und Besitzes ihn sichtbar segne, dass er vor allem am Erfolge in seinem Beruf, wenn dieser mit legalen Mitteln erreicht sei, seinen Wert nicht nur vor den Menschen, sondern vor Gott messen könne, dass Gott seine Absichten habe, indem er gerade ihn zum ökonomischen Aufstiege auserlesen und mit den Mitteln dazu ausgerüstet habe, – im Gegensatz zu andern, die er aus guten, freilich unerforschlichen, Gründen zur Armut und zur harten Arbeit bestimmt habe, – der in >>pharisäischer<< Sicherheit seinen Weg geht in strenger formaler Legalität, die ihm die höchste und, da es eine >>Zulänglichkeit<< vor Gott überhaupt nicht gibt, auch die einzige in ihrer Bedeutung sicher greifbare Tugend ist.²³²

Die Anhäufung von Reichtum wird von Gott also nicht nur toleriert, sondern geradezu gefordert. Und zwar in Form einer Berufsethik, in der ständiges Arbeiten als von Gott vorgeschriebener Selbstzweck des Lebens verstanden wird. Hier verselbstständigt sich die Arbeit um der Arbeit willen auf eine Weise, wie sie Konrad Lorenz, das wird im Teil zum Materialismus in *American Psycho* gezeigt werden, am Modell der intraspezifischen Selektion erklärt.

Wie sich die innerweltliche Askese im Zeitalter der Postmoderne weiterentwickelt, wird durch den amerikanischen Soziologen Daniel Bell besonders anschaulich gezeigt, denn dieser zeigt auf, wie das System, das der asketische Protestantismus fordert, zusammenzubrechen beginnt.

Bells nachindustrielle Gesellschaft

Bell teilt die Gesellschaft in die drei Teilbereiche *soziale Struktur* (Wirtschaft, Technologie, Berufsgliederung, etc.), *politische Ordnung* (Machtverteilung) und *Kultur* (Bereich der expressiven Symbole und der Sinnggebung) ein. In dem System, das Weber beschreibt, werden diese Teilbereiche durch ein religiöses Wertesystem zusammengehalten, das mit der Postmoderne seine Daseinsberechtigung verliert: "Diese drei Bereiche waren ehemals durch ein gemeinsames Wertesystem (und in der bürgerlichen Gesellschaft darüber hinaus durch einen gemeinsamen Charaktertypus) miteinander verbunden, treiben heute hingegen mehr und mehr auseinander."²³³

Das, was Bell die postindustrielle Gesellschaft nennt, entsteht aus einem Wandel von einer ehemals landwirtschaftlich orientierten über eine industriell orientierte, güterproduzierende Gesellschaft hin zur Dienstleistungsgesellschaft. Während die produktionsorientierte Industriegesellschaft vom Arbeiter nur geringe Qualifikationen

²³² Max Weber. "Antikritisches Schlußwort zum *Geist des Kapitalismus*" in Edgar Jaffé (Hrsg.) *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*. XXXI Band, 1.Heft. Tübingen. Verlag von J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) 1910. (554-599) S. 592

²³³ Daniel Bell. "Die nachindustrielle Gesellschaft." In Wolfgang Welsch (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 144

zum Bedienen der Maschinen erforderte, führt die Entwicklung zur Dienstleistungsgesellschaft zu einem immer weiter steigenden Bedarf an technisch qualifizierten Berufen und einem damit verbundenen Primat des theoretischen Wissens. Wissen wird technisiert und institutionalisiert. Während früher Erfinder "einfallsreiche, begabte Bastler waren, die den wissenschaftlichen Erkenntnissen und den ihren Erfahrungen zugrundeliegenden Gesetzen völlig gleichgültig gegenüberstanden"²³⁴, ist nunmehr der Fortschritt abhängig von der vorausgehenden theoretischen Grundlagenarbeit.

Bell glaubt auch, dass es der Menschheit in der nachindustriellen Gesellschaft gelingen könne, das technologische Wachstum zu planen und zu lenken, um so die negativen Auswirkungen des Fortschritts (z.B. rettet das Schädlingsbekämpfungsmittel DDT nicht nur Ernten, sondern kostet auch viele wildlebende Tiere das Leben) zu kontrollieren und zu vermeiden. Darüber hinaus hängt er noch der – mittlerweile wohl als illusorisch einzuschätzenden – Hoffnung nach, dass es aufgrund der neuen intellektuellen Technologie, also der einer mathematisch funktionalisierten Problemlösungsstrategie, die größtenteils auf der Leistungsfähigkeit von Computern basierend die Entscheidungsfindung aufgrund intuitiver Urteile ersetzen soll, möglich sein würde, den Traum, "die Massengesellschaft zu 'ordnen'"²³⁵, in die Tat umzusetzen.

Auf jeden Fall ist die Determinante in Bells Vorstellung der postindustriellen Gesellschaft die Wissenschaft, bzw. die Technologie und "ein Wandel in der Art des Wissens"²³⁶. Dieses Wissen wird zum bestimmenden Kriterium dafür, wie sich die Berufsstrukturen verändern werden, sie greift in das Gebiet der politischen Entscheidungsfindung ein und sie verändert die Beziehung zwischen geisteswissenschaftlichen und technisch gebildeten Intellektuellen.²³⁷ Wissenschaft und Technologie sind bei Gehlen aber weit davon entfernt, die postindustrielle Gesellschaft in ein Paradies zu verwandeln. Denn durch den wachsenden Dienstleistungscharakter der postindustriellen Gesellschaft und durch den Niedergang des Proletariats, welcher mit dem Wandel vom einfachen Arbeiter zum qualifizierten Techniker in der Berufsstruktur einhergeht, entsteht eine Gesellschaftsschicht, die sich nicht mehr an der Produktion von Gütern, sondern an deren Konsum orientiert. Wissenschaftliche Innovation und intellektuelle Technologien führen also dazu, dass die nach Max Weber

²³⁴ Bell. "Nachindustrielle Gesellschaft." S. 148

²³⁵ Bell. "Nachindustrielle Gesellschaft." S 151

²³⁶ Bell. "Nachindustrielle Gesellschaft." S 151

²³⁷ Bell. "Nachindustrielle Gesellschaft." S 151-152

auf Produktion ausgerichtete Ethik des Kapitalismus durch einen Hedonismus ersetzt wird, der dem Produktionskapitalismus feindlich gegenübersteht. Zima bemerkt zu der Gesellschaft, wie Bell sie darstellt:

Der Hedonismus begünstigt eine Individualisierung und Atomisierung der Gesellschaft sowie eine Orientierung des Einzelnen am Konsum, d.h. am Warenangebot. [...] In diesem Kontext erscheint die postmoderne Gesellschaft – ähnlich wie bei Gehlen und Tenbruck, nur aus anderen Gründen – als eine Gesellschaft, in der narzißtische Individuen nach Selbstverwirklichung streben und in der Wertsetzungen, Überzeugungen sowie ideologische oder religiöse Utopien immer mehr in den Hintergrund treten.²³⁸

Die Verlagerung von der Produktion auf den Dienstleistungssektor bedingt damit die Entstehung von Gesellschaftsschichten, die sich nicht mehr vorwiegend an der Produktion als Güterproduktion orientieren, sondern am Konsum, am Warenangebot. Massenproduktion und Massenkonsum, also der Kapitalismus selbst, zerstören die protestantische Ethik, die sich an Fleiß, Karriere und Selbstdisziplin orientiert, und ersetzen sie durch den auf das Amüsement ausgerichteten Hedonismus.

Die Lösungsvorschläge von Bell, der als eher konservativer Denker in der Religion den rettenden Faktor sieht, von Etzioni, der sich der Ethik verschrieben hat, oder Touraine, der eine politische Lösung anstrebt,²³⁹ sind für die vorliegende Arbeit höchstens von sekundärer Bedeutung, weil es hier darum geht, eine Bestandsaufnahme der Postmoderne anzustellen und nicht darum, nach Lösungsmöglichkeiten für postmoderne Probleme zu suchen.

Dennoch kann allgemein beobachtet werden, dass eher konservative Soziologen die Lösung der Postmoderne in der Wiederkehr von Werten suchen. Diese können religiöser oder ethischer Natur sein, beispielsweise plädiert Etzioni für "shared heroes or values"²⁴⁰, wendet sich gegen den amerikanischen Individualismus, propagiert *Kommunitarismus* und wünscht sich gleichzeitig "more control *and* more consensus building"²⁴¹. Das Denken der konservativen Postmoderne-Auffassung in der Soziologie ist ein Denken, "das angesichts der Säkularisierung, Verwissenschaftlichung, Technologisierung und Kommerzialisierung der zeitgenössischen Gesellschaft für eine kulturelle, religiöse oder ethische Erneuerung und eine Stärkung des Gemeinschaftssinns (der Kollektive) plädiert."²⁴² Dabei wird übersehen, dass eine solche Erneuerung in einem authentischen Sinne heute nicht mehr möglich sein kann,

²³⁸ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 35

²³⁹ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 62

²⁴⁰ Amitai Etzioni. *The Spirit of Community. Rights, Responsibilities and the Communitarian Agenda*. London: Fontana, 1995. S. 148

²⁴¹ Amitai Etzioni. *The Active Society. A Theory of Societal and Political Processes*. London: Collier-Macmillan, 1968. S. 485

²⁴² Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 91

sondern allenfalls Formen wie die der *political correctness* annehmen kann, die sich in gewisser Weise schon wieder selbst karikiert. Nachdem Nietzsche den Ursprung der Werte aufgedeckt und damit die Werte selbst aufgelöst hat, sind sie unwiderrufbar verloren, auch wenn man sich wünschen mag, dass dem nicht so sei. In den vorherigen Zustand des 'naiven' Werteglaubens zurückzukehren, ist jedoch nicht möglich.

Habermas' modernes Projekt

Auch Jürgen Habermas orientiert sich an Max Weber und nimmt eine Unterteilung der Gesellschaft in die drei Aspekte *Wissenschaft*, *Moral* und *Kunst* vor, die sich mehr und mehr voneinander entfernen:

Max Weber hat die kulturelle Moderne dadurch charakterisiert, daß die in religiösen und metaphysischen Weltbildern ausgedrückte substantielle Vernunft in drei Momente auseinandertritt, die nur noch formal (durch die Form argumentativer Begründung) zusammengehalten werden. Indem die Weltbilder zerfallen und die überlieferten Probleme unter den spezifischen Gesichtspunkten der Wahrheit, der normativen Richtigkeit, der Authentizität oder Schönheit aufgespalten, jeweils *als* Erkenntnis-, *als* Gerechtigkeits-, *als* Geschmacksfragen behandelt werden können, kommt es in der Neuzeit zu einer Ausdifferenzierung der Wertsphären Wissenschaft, Moral und Kunst.²⁴³

Anstelle des übergreifenden und alles erklärenden Weltbildes entwickelt nun jede dieser Wertsphären ihre eigenen, nur für die jeweils spezifische Sphäre geltenden 'Wahrheiten'. Gleichzeitig entfernen sich diese Sphären aber auch vom Durchschnittsbürger, der nicht über die notwendige Expertenbildung verfügt: "Auf der anderen Seite wächst der Abstand zwischen den Expertenkulturen und dem breiten Publikum. Was der Kultur durch spezialistische Bearbeitung und Reflexion zuwächst, gelangt nicht *ohne weiteres* in den Besitz der Alltagspraxis."²⁴⁴

Auch hier erinnert Habermas an Weber, denn schon dieser hat erkannt, dass der Markt immer mehr nach Spezialisten verlangt. Das *Kulturmenschtum* der liberalen Ära weicht dem spätkapitalistischen *Fachmenschen-Typus*.²⁴⁵ Diese Spezialisierung führt dazu, dass die Menschen sich immer stärker voneinander unterscheiden und "begünstigt im politischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Bereich die *Zersplitterung der Sprache*."²⁴⁶

Habermas wirft Bell vor, dass dieser, wenn er beobachtet, dass "die Krisenerscheinungen in den entwickelten Gesellschaften des Westens auf einen Bruch zwischen Kultur und Gesellschaft, zwischen der kulturellen Moderne und den

²⁴³ Jürgen Habermas. "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt". In Wolfgang Welsch (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 183-184

²⁴⁴ Habermas. "Moderne." S. 183-184

²⁴⁵ vgl. Weber. *Wirtschaft und Gesellschaft*. Bd. II, 5.Aufl. Tübingen, J.C.B. Mohr, 1976, S. 578

²⁴⁶ Peter V. Zima. *Der gleichgültige Held, Textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1983. S. 28

Anforderungen des ökonomischen wie des administrativen Systems zurückgeführt werden können"²⁴⁷, die Schuld im ästhetischen Modernismus suche. Der ästhetische Modernismus dringe in die Lebenswelt ein und verführe das Individuum zu einer Suche nach "schrakenlose[r] Selbstverwirklichung"²⁴⁸ und zu einem Hedonismus, der mit den vormodernistischen Prinzipien von Berufsethik und zweckrationaler Lebensführung unvereinbar sind: "So schiebt Bell, ähnlich wie hierzulande Arnold Gehlen, die Auflösung der protestantischen Ethik, die Max Weber beunruhigt hatte, der 'adversary culture', also einer Kultur in die Schuhe, deren Modernismus die Feindseligkeit gegen die Konventionen und Tugenden eines von Wirtschaft und Verwaltung rationalisierten Alltags schürt."²⁴⁹

Laut Habermas, für den das Projekt der Moderne noch nicht beendet ist und der sich aus diesem Grund gegen die Postmoderne stellt, ist es der Neokonservatismus, der alles, was mit einer oppositionellen Mentalität verbunden werden kann, als Extremismus darstellt und die Fehler der Gesellschaft im Modernismus sucht:

Der Neokonservatismus verschiebt nämlich die unbequemen Folgelasten einer mehr oder weniger erfolgreichen kapitalistischen Modernisierung von Wirtschaft und Gesellschaft auf die kulturelle Moderne. Weil er die Zusammenhänge zwischen den willkommenen Prozessen der gesellschaftlichen Modernisierung einerseits, der catonisch beklagten Motivationskrise andererseits ausblendet; weil er die sozialstrukturellen Ursachen für veränderte Arbeitseinstellungen, Konsumgewohnheiten, Anspruchsniveaus und Freizeitorientierungen nicht aufdeckt, kann er, was nun als Hedonismus, mangelnde Identifikations- und Folgebereitschaft, als Narzißmus, Rückzug von Status- und Leistungskonkurrenz erscheint, unmittelbar einer Kultur zuschieben, die in diese Prozesse doch nur auf eine höchst vermittelte Weise eingreift. Die Stelle der nichtanalytischen Ursachen müssen dann jene Intellektuellen einnehmen, die sich dem Projekt der Moderne noch immer verpflichtet fühlen. Gewiß, Daniel Bell sieht noch einen Zusammenhang zwischen der Erosion bürgerlicher Werte und dem Konsumismus einer auf Massenproduktion umgestellten Gesellschaft. Auch er ist jedoch von dem eigenen Argument wenig beeindruckt und führt die neue Permissivität in erster Linie auf die Ausbreitung eines Lebensstils zurück, der sich zunächst in den elitären Gegenkulturen der künstlerischen Bohème ausgebildet hatte. Damit variiert er freilich nur ein Mißverständnis, dem schon die Avantgarde selbst zum Opfer gefallen war – als sei es die Mission der Kunst, ihr indirekt gegebenes Glücksversprechen durch eine Sozialisierung der zum Gegenbild stilisierten Künstlerexistenzen einzulösen.²⁵⁰

Habermas nimmt eine interessante Kategorisierung des gegenwärtigen kritischen Zugangs zum 'gescheiterten' Projekt der Moderne vor, wenn er zwischen dem Anitmodernismus der Jungkonservativen (Bataille, Foucault, Derrida), dem Prämodernismus der Altkonservativen (Leo Strauss, Hans Jonas, Robert Spaemann) und dem Postmodernismus der Neokonservativen (der frühe Wittgenstein, der mittlere Carl Schmitt, der späte Gottfried Benn, und natürlich Daniel Bell) unterscheidet. Die Jungkonservativen benutzen die Erkenntnisse der ästhetischen Moderne, um aus der

²⁴⁷ Habermas. "Moderne." S. 181

²⁴⁸ Habermas. "Moderne." S. 181

²⁴⁹ Habermas. "Moderne." S. 181

²⁵⁰ Habermas. "Moderne." S. 182

modernen Welt auszubrechen und der instrumentellen Vernunft ein "nur noch der Evokation zugängliches Prinzip"²⁵¹ entgegenzusetzen. Die Altkonservativen verwehren sich der kulturellen Moderne von vornherein, verfolgen das Auseinandergleiten der Wertsphären einfach mit Misstrauen und empfehlen eine Rückkehr zu vormodernen Positionen, wie etwa der des Neuaristotelismus. Die Neukonservativen schließlich (die den Errungenschaften der Moderne noch am ehesten positiv gegenüberstehen) plädieren für eine "Politik der Entschärfung der explosiven Gehalte der kulturellen Moderne."²⁵² Sie trennen die Wertsphären Wissenschaft, Moral und Kunst voneinander und auch von der Lebenswelt ab und besetzen den freigewordenen Platz mit Traditionen, "die von Begründungsforderungen verschont bleiben."²⁵³

Habermas selbst will jedoch weder zu vormodernistischen Werten zurückkehren, noch will er sich der Wertegleichheit der Postmoderne hingeben, sondern er will das Projekt der Moderne retten, also die Zersplitterung der Wertsphären und ihre Trennung von der Lebenswelt überbrücken, indem "eine ästhetische Erfahrung, die nicht primär in Geschmacksurteile umgesetzt wird, ihren Stellenwert ändert. Sobald sie explorativ für die Aufhellung einer lebensgeschichtlichen Situation genutzt, auf Lebensprobleme bezogen wird, tritt sie in ein Sprachspiel ein, das nicht mehr das der ästhetischen Kritik ist. Die ästhetische Erfahrung erneuert dann nicht nur die Interpretation der Bedürfnisse, in deren Licht wir die Welt wahrnehmen; sie greift gleichzeitig in die kognitiven Deutungen und die normativen Erwartungen ein und verändert die Art, wie all diese Momente aufeinander *verweisen*."²⁵⁴ Somit sollen die Künste also eine Verbindung der disjunkten Sphären der Erkenntnis, Ethik und Politik herstellen.²⁵⁵

Zwischen dem konservativen Bell, der die Lösung der postmodernen Problematik in der Religion sieht und dem radikalen Pluralismus eines Lyotard, kann Habermas in der Mitte eingeordnet werden. Er möchte nicht zu alten Werten zurückkehren und ebenso wenig den Pluralismus ohne Dialog in seiner Fragmentiertheit stehen lassen, sondern er wünscht sich Konsens.

Lyotards Paralogie

Lyotard fasst Gesellschaft und Sprache als fragmentierte Welten von hermetischen Gruppen und Diskursen auf, zwischen denen Verständigung kaum

²⁵¹ Habermas. "Moderne." S. 192

²⁵² Habermas. "Moderne." S. 193

²⁵³ Habermas. "Moderne." S. 192

²⁵⁴ Habermas. "Moderne." S. 190

²⁵⁵ vgl. Lyotard. "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?" S. 195

möglich ist. Er wendet sich gegen Habermas, in dem er als Anhänger des Projekts der Moderne jemanden sieht, der immer noch der Illusion nachhängt, Einheit stiften zu können, und der die Augen vor dem offensichtlichen Pluralismus der Gesellschaft verschließt.²⁵⁶ Für Lyotard ist es nicht mehr möglich, auf die großen Erzählungen zu rekurrieren, um das postmoderne Wissen zu legitimieren. Das von Habermas propagierte Prinzip des Konsens erscheint Lyotard als Gültigkeitskriterium aber ebenso ungenügend, denn es beruht auf der Gültigkeit der Emanzipationserzählung und somit wiederum auf einer Form einer großen Erzählung.²⁵⁷

In *Das postmoderne Wissen* baut Lyotard auf Wittgensteins Gebrauchstheorie der Bedeutung und Vielfalt der Sprachspiele auf und diagnostiziert eine Pluralität und Heterogenität der verschiedenen Wissensbereiche, zwischen denen sich keine legitime Verbindung mehr herstellen lässt. Nach dem Zerfall der großen Erzählungen gibt es keine Meta-Regel mehr, die es erlauben würde, dass beispielsweise das wissenschaftliche (denotative) Wissen Aussagen über das narrative Wissen machen könnte.

Lyotard diagnostiziert auch einen Wandel in der Art des Wissens. Die Griechen des klassischen Zeitalters stellten keine feste Verbindung zwischen Wissen und Techniken her, und – ähnlich Bell – beobachtet Lyotard, dass bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die Arbeiten der 'Durchschauer' "noch zum Bereich der Neugier und der künstlerischen Innovation"²⁵⁸ gehörten. Mit der industriellen Revolution wird dann die Bedeutung von Technik für das Erlangen von Reichtum erkannt und die Wissenschaft wird eine Produktivkraft.²⁵⁹ Die Effektivität von Wissenschaft wird nunmehr an den Kriterien der Effizienz und Performativität gemessen. Sie ist, in anderen Worten, abhängig vom Kapitalismus: "Man kauft keine Gelehrten, Techniker und Apparate, um die Wahrheit zu erfahren, sondern um die Macht zu erweitern."²⁶⁰ Die Idee der Performanz setzt jedoch ein stabiles System voraus, also ein System kalkulierbarer Verhältnisse. Dies ist jedoch nur beschränkt gegeben, denn die neuere Forschung auf dem Gebiet der Quantenmechanik und der Atomphysik legt die Vermutung nahe, dass das System nur innerhalb enger Grenzen kalkulierbar, d.h. stabil ist.²⁶¹

²⁵⁶ vgl. Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 13-14

²⁵⁷ vgl. Lyotard. *Das postmoderne Wissen*. S. 175

²⁵⁸ Lyotard. *Das Postmoderne Wissen*. S. 130-131

²⁵⁹ vgl. Lyotard. *Das Postmoderne Wissen*. S. 132

²⁶⁰ Lyotard. *Das Postmoderne Wissen*. S. 135

²⁶¹ vgl. Lyotard. *Das Postmoderne Wissen*. S. 160-162

Man kann wohl durchaus behaupten, dass Lyotard, wie Gehlen es ausdrücken würde, über den 'Kosmos der Wissenschaften dilettantisch redet'²⁶², wenn er in *Das Postmoderne Wissen* ein Feld abdeckt, das von der Psychiatrie und Psychoanalyse (Schizophrenie, *Double Bind*)²⁶³ über die Quantenmechanik, Atomphysik und Thermodynamik (Laplacescher Dämon)²⁶⁴, bis hin zur Mathematik und Logik (Gödelsches Theorem)²⁶⁵ reicht. Diese Vorgehensweise wird ihm durch Sokal et al. ja auch zum Vorwurf gemacht.²⁶⁶

Davon abgesehen ist das Hauptergebnis Lyotards Untersuchung all dieser Wissenschaftsrichtungen die Erkenntnis, dass Determinismus nicht die Norm, sondern ein Sonderfall ist:

Man gewinnt aus diesen – und manchen anderen – Forschungen die Idee, dass die Überlegenheit der stetigen, ableitbaren Funktion als Paradigma der Erkenntnis und Prognose im Verschwinden begriffen ist. In ihrem Interesse für die Unentscheidbaren, für die Grenzen der Präzision der Kontrolle, die Quanten, die Konflikte unvollständiger Information, die 'Frakta', die Katastrophen und pragmatischen Paradoxa entwirft die postmoderne Wissenschaft die Theorie ihrer eigenen Evolution als diskontinuierlich, katastrophisch, nicht zu berichtigen, paradox. Sie verändert den Sinn des Wortes Wissen, und sie sagt, wie diese Veränderung stattfinden kann. Sie bringt nicht Bekanntes, sondern Unbekanntes hervor. Und sie legt ein Legitimationsmodell nahe, das keineswegs das der besten Performanz ist, sondern der als Paralogie verstandenen Differenz.²⁶⁷

Der Konsens als Legitimationsmodell wird von Lyotard, wie bereits gesagt, ebenfalls abgelehnt. Im Sinne von Habermas ist der Konsens "die durch den Dialog erzielte Übereinstimmung von Menschen als erkennende Intelligenzen und freie Willen."²⁶⁸ Dies setzt die Gültigkeit der Emanzipationserzählung voraus, ist also aufklärerisch, modern und teleologisch. Wenn hingegen der Konsens im Sinne Luhmanns "vom System als eine seiner Komponenten zum Zweck der Aufrechterhaltung und Verbesserung seiner Performanzen manipuliert"²⁶⁹ wird, wird er von der herrschenden Macht lediglich als systemerhaltendes Mittel eingesetzt und ist daher ebenfalls abzulehnen.

²⁶² vgl. Gehlen. "Kristallisation." S. 137. Siehe auch Fußnote Nr. 229

²⁶³ vgl. Lyotard. *Das Postmoderne Wissen*. S. 172

²⁶⁴ vgl. Lyotard. *Das Postmoderne Wissen*. S. 161. Unter dem laplaceschen Dämon versteht man eine Auffassung der Naturwissenschaften, die davon ausgeht, dass, sofern sämtliche Parameter und naturwissenschaftlichen Gesetze bekannt sind, sich jeder vergangene und zukünftige Zustand eines Systems berechnen lässt. Dieses deterministische Weltbild wird durch die modernere Physik – vor allem durch Einsteins Relativitätstheorie und Heisenbergs Unschärferelation – allerdings in Frage gestellt.

²⁶⁵ vgl. Lyotard. *Das Postmoderne Wissen*. S. 124-126 In armen Worten ausgedrückt besagt das Gödelsche Theorem, dass sich in jedem logischen System eine Aussage konstruieren lässt, die innerhalb des Systems sowohl wahr als auch falsch ist. Um die Aussage entscheidbar zu machen, bedarf es eines logischen Systems höherer Ordnung, in dem sich dann aber wiederum eine Aussage konstruieren ließe, die ebenfalls unentscheidbar wäre.

²⁶⁶ Vgl. Fußnote Nr. 160

²⁶⁷ Lyotard. *Das Postmoderne Wissen*. S. 172-173

²⁶⁸ Lyotard. *Das Postmoderne Wissen*. S. 175

²⁶⁹ Lyotard. *Das Postmoderne Wissen*. S. 175-176

Statt einer Legitimierung durch Konsens, in dem er ohnehin nur einen niemals zu erwerbenden Horizont sieht,²⁷⁰ betont Lyotard den Dissens. Er wünscht sich eine Legitimierung durch Paralogie, stellt sich dezidiert gegen die Suche nach Einheit und plädiert für den Pluralismus:

Wir haben die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einem, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunikativer Erfahrung teuer bezahlt. Hinter dem allgemeinen Verlangen nach Entspannung und Beruhigung vernehmen wir nur allzu deutlich das Raunen des Wunsches, den Terror ein weiteres Mal zu beginnen, das Phantasma der Umfassung der Wirklichkeit in die Tat umzusetzen. Die Antwort darauf lautet: Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Widerstreite, retten wir die Ehre des Namens.²⁷¹

Lyotard verkündet daher einen politischen und sprachlichen Pluralismus und Partikularismus. Hier ergibt sich nun das Problem, dass bei kollidierenden Gruppeninteressen und Gruppensprachen eine Vermittlung durch einen übergreifenden Metadiskurs unmöglich wird, da die Gruppeninteressen inkommensurabel sind. Daher kann nun lediglich entweder die Unvereinbarkeit der Beteiligten dadurch negiert werden, dass eine der Gruppen dem Machtanspruch einer übergeordneten Gruppe einverleibt wird oder beide Gruppen die Inkommensurabilität der Sprachen anerkennen und bewahren. Der erste Fall ist für Lyotard ein Unrecht, der zweite eine Art von Gerechtigkeit. Das Nebeneinanderbestehen zahlreicher heterogener Standpunkte und Gerechtigkeiten bedeutet aber auch die Gefahr der Gewalt. Zima warnt: "Wo es keine verallgemeinerungsfähigen Maßstäbe gibt, muss das Andere oder das Inkommensurable bald als sinnlos, bald als identitätszerstörend und folglich bedrohlich erscheinen. Die Versuchung von Gruppen und Individuen, im Indifferenzzusammenhang des radikalen Pluralismus bei der monologischen Ideologie Zuflucht zu suchen [...] sollte nicht unterschätzt werden."²⁷²

Darüber hinaus erkennt Manfred Frank, dass es schon eines Metastandpunktes bedarf, um überhaupt erst einen Widerstreit, bzw. kollidierende Standpunkte, zu diagnostizieren:

So wie Identifikation, soll sie nicht-trivial sein, eine Verschiedenheit wenigstens in einem Aspekt [...] voraussetzt, so würde umgekehrt auch Widerspruch nicht festgestellt werden können, wenn die Entgegengesetzten in allen Merkmalen sich unterschieden. Also kann kein >différend< total sein. Da die Vollständigkeit und totale Unvermittelbarkeit des Streits aber die Definition des >différend< ausmachen, muss man weitergehen und sagen: >différend<, so wie ihn Lyotard bestimmt, ist logisch unmöglich."²⁷³

²⁷⁰ vgl. Lyotard. *Das Postmoderne Wissen*. S. 177

²⁷¹ Lyotard. "Was ist postmodern?" S. 30-31

²⁷² Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 154

²⁷³ Manfred Frank. *Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988. S. 61

9. Die Indifferenz des Tauschwertes

Das Problem des Tauschwertes wird schon von Adorno erkannt, (der von manchen amerikanischen Kritikern zu Unrecht bereits der Postmoderne zugerechnet wird): "Die universale Herrschaft des Tauschwertes über die Menschen, die den Subjekten a priori versagt, Subjekte zu sein, Subjektivität selber zum bloßen Objekt erniedrigt, relegiert jenes Allgemeinheitssprinzip, das behauptet, es stifte die Vorherrschaft des Subjekts, zur Unwahrheit."²⁷⁴

Auch Lyotard erkennt die Nachteile des kapitalistischen Systems. Der Sieg der "kapitalistischen Techno-Wissenschaft über die übrigen Anwärtler auf die allgemeine Zweckmäßigkeit der menschlichen Geschichte"²⁷⁵ führt weder zu größerer Freiheit, noch zu mehr Wohlstand oder besserer Bildung, sondern nur zu "mehr Sicherheit hinsichtlich der Fakten."²⁷⁶ Dabei zeigt sich, dass in der kapitalistischen Techno-Wissenschaft nur noch der Erfolg zählt, das Geld ist der bestimmende Faktor: "Im Diskurs der stillen Teilhaber von heute ist der einzig kreditwürdige Einsatz die Macht (*puissance*)."²⁷⁷

Baudrillards Tauschwert

Auf die vier Arten von *images*, die Baudrillard unterscheidet, wurde bereits im Abschnitt zu Baudrillards Hyperrealität eingegangen, und es wurde gezeigt, wie Baudrillard den Verlust des Wirklichkeitsbezuges des Signifikanten diagnostiziert. Analog zum Problem des Signifikanten verhält es sich nach Baudrillard auch mit dem Tauschwert. Die Austauschbarkeit von Werten, Emotionen und Eindrücken, die im Endeffekt nichts anderes als Indifferenz bedeutet, und die damit verbundene Simulation sowie der Zeichentausch stehen im Mittelpunkt von Baudrillards Analyse der Postmoderne als Posthistoire. Baudrillard geht davon aus, dass der Gebrauchswert verschwunden ist und nur noch der Tauschwert existiert: "Dort, wo die marxistische Analyse am überzeugendsten ist, dort tritt auch ihre Schwäche zutage: nämlich in der Unterscheidung von Tauschwert und Gebrauchswert."²⁷⁸ In der spätkapitalistischen Gesellschaft hat die Vermittlung durch den Tauschwert alle Lebensbereiche erfasst, so dass die Wahrnehmung des Gebrauchswertes immer schwieriger wird, bis der Gebrauchswert schließlich nicht mehr vom Tauschwert zu unterscheiden ist. Diese

²⁷⁴ Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1966. S. 178

²⁷⁵ Lyotard. "Randbemerkungen zu den Erzählungen." S. 33

²⁷⁶ Lyotard. "Randbemerkungen zu den Erzählungen." S. 33

²⁷⁷ Lyotard. *Das postmoderne Wissen*. S. 135

²⁷⁸ Jean Baudrillard. *Le miroir de la production*. Paris: Galilée, 1975. S. 10

Entwicklung beschreibt Baudrillard anhand des folgenden Modells: Dem natürlichen Stadium des Gebrauchswerts folgt das *kommerzielle Stadium* des Tauschwertes und diesem ein *struktureles Stadium*, in dem der Tauschwert zum Zeichen wird, das sich auf andere Zeichen anstelle auf konkrete Objekte als Referenten bezieht. Im vierten Stadium, dem *fraktalen Stadium*, hat der Wert schließlich überhaupt keinen Bezugspunkt mehr, sondern strahlt ohne Bezugsnahme in alle Richtungen. Im strukturalen, und vor allem im fraktalen, Stadium ist der Gebrauchswert vom Tauschwert nicht mehr zu trennen: "Der materielle Schein bedeckt alles und macht jedes Fragen nach einem Jenseits des Scheins, nach der Wirklichkeit, zunichte."²⁷⁹

Peter Zima und Klaus Kraemer akzeptieren Baudrillards Modell des fraktalen Stadiums nicht ohne weiteres; laut Zima orientieren sich Käufer trotz aller Warenästhetik immer noch am Gebrauchswert. Zima bringt als Beispiel den Kauf eines Computers, wobei der Kunde sich für das Modell entscheidet, das durch das beste Preis-Leistungs-Verhältnis überzeugt.²⁸⁰ Es besteht durchaus die Möglichkeit, dass Zima und Kraemers Zweifel begründet sind, doch erscheint gerade das von Zima gewählte Gegenbeispiel des Computers als Ware und Gebrauchsgegenstand, bei dem der Kunde anhand von Leistungsdaten ermessen können soll, wie das Verhältnis von Gebrauchswert zum Tauschwert aussieht, als nicht besonders überzeugend. Der durchschnittliche Käufer kann die Leistung eines Computers heutzutage gar nicht mehr selbst einschätzen, sondern bekommt von den Medien (inklusive Verbraucherverbänden, etc.) gesagt, ob die Ware nun ein guter Kauf ist oder nicht. Gerade Zimas Vorstellung vom realen Gebrauchswert eines Computers kann somit effektiv widersprochen werden, weil die wenigsten Computerbenutzer Computerkenner sind und die wenigsten Käufer das Gerät wirklich ausnützen können.

Kraemer geht etwas anders vor. Er unterscheidet in einen funktionalen und einen symbolischen Gebrauchswert. Der funktionale Gebrauchswert bezeichnet den konkreten praktischen Nutzen, der symbolische Gebrauchswert dient der Distinktion und dem ästhetischen Selbstaussdruck des Rezipienten.²⁸¹ Allerdings ist dabei doch der funktionale Gebrauchswert analog zur ursprünglichen Bedeutung des Begriffes Gebrauchswert und der symbolische Gebrauchswert analog zum Tauschwert, denn der Käufer entscheidet sich ja nicht frei für ein Produkt, sondern mit dem Produkt wird ein bestimmtes Prestige verkauft, das im eigentlichen Verkaufswert nicht vorhanden ist.

²⁷⁹ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 112

²⁸⁰ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 102

²⁸¹ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 101 (Fußnote 206)

Zimas Indifferenz

Auch Peter V. Zima stellt den Tauschwert ins Zentrum seiner Betrachtungen. Seine Theorie baut auf dem von Lucien Goldmann in *Soziologie des modernen Romans* entwickelten Gedanken auf, dass "der problematische Held der Romanliteratur sowie dessen Suche nach dem wahren Leben nur im Zusammenhang mit der Entwertung aller qualitativen Werte durch den Tauschwert (durch das Marktgesetz) zu verstehen ist."²⁸² Die Krise der Werte entspringt der Vermittlung durch den Tauschwert.

Die Werte durchlaufen dabei eine Entwicklung, die von der Ambiguität über die Ambivalenz zur Indifferenz führt. Dabei ist zu beachten, dass Zimas Indifferenz ihn in seinem 1983 erschienenen Buch *Der Gleichgültige Held* bei der Betrachtung des Werkes von Sartre, Camus und Moravia in den Existentialismus führt, während der Endpunkt der Indifferenz in *Moderne/Postmoderne*, welches aus dem Jahr 1997 stammt, für Zima in der Postmoderne liegt. Da drängt sich natürlich der Gedanke auf, dass Zima hier eine Passepartout-Theorie entwickelt haben könnte, die ihn an jedes von ihm gewünschte Ergebnis bringt, da sich die Indifferenz auf sehr vieles anwenden lässt. Tatsächlich ist der Grundmechanismus aber in beiden Fällen der gleiche und kann darum auch in beiden Fällen als gültig angesehen werden. Zu Widersprüchen kommt es nur, wenn man den Fehler macht den Existentialismus fest im Modernismus zu verorten.

In seinem Buch *Der gleichgültige Held* stellt Zima die Entstehungsgeschichte des existentialistischen Romans über den Weg von der Ambiguität über die Ambivalenz dar, wobei es sein Ziel ist, den existentialistischen Roman mit der "Krise der gesellschaftlichen, kulturellen und sprachlichen Werte in Beziehung zu setzen, einer Krise, die von der immer intensiver werdenden Vermittlung durch den Tauschwert und von den sich verschärfenden ideologischen Konflikten, die die semantische Relevanz und die Codes (die Taxonomien) der Soziolekte erschüttern, verursacht wird."²⁸³

Literaturhistorisch betrachtet tritt die Zweideutigkeit erstmals in den Romanen der bürgerlichen Ära auf, während das feudale Epos noch gänzlich von einem eindeutigen Unterschied bestimmt wurde: "Im Unterschied zum feudalen Epos, das vom absoluten Unterschied, von der Disjunktion der Terme beherrscht wird, wird der Roman von der *Nicht-Disjunktion*, der Ambiguität strukturiert."²⁸⁴ Im feudalen Epos ist somit alles noch

²⁸² Zima. *Held*. S. 26

²⁸³ Zima. *Held*. S. 25

²⁸⁴ Zima. *Held*. S. 33

echt, alles ist authentisch und ein Mensch ist so, wie man ihn sieht. Im bürgerlichen Roman hingegen können einer Person zwei sich widersprechende Werte innewohnen.

Als Beispiele für Schriftsteller, in deren Werken die Ambiguität auflösbar ist, nennt Zima Jane Austen, Gottfried Keller und Balzac. Den philosophischen Hintergrund bildet Hegel, der die Kunst mit der Aufgabe der Auflösung des Scheins beauftragt: "Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben."²⁸⁵

Die Ambiguität, die die Literatur und auch die Philosophie des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts kennzeichnet, kann also noch aufgelöst werden, "so daß der Gegensatz zwischen Sein und Schein, Wahr und Falsch, Gut und Böse usw. wiederhergestellt wird. Die Wirklichkeit erscheint trotz aller Schwierigkeiten und Hindernisse erkennbar und beherrschbar."²⁸⁶

Mit der Krise des literarischen Realismus und dem Zerfall des hegelschen Systems bei den Junghegelianern, beginnt die Ära der *Ambivalenz*, in der sich die Gegensätze nicht mehr in einer Synthese auflösen lassen, sondern nebeneinander, oder besser: ineinander verworren, stehen bleiben, ohne dass es möglich wäre, das Sein aus dem Schein herauszulösen. Schriftsteller der Ambivalenz sind nach Zima Hesse, Kafka und D.H. Lawrence; der Philosoph der Ambivalenz ist Friedrich Nietzsche: "*Gesamt-Einsicht: der zweideutige Charakter unsrer modernen Welt* – eben dieselben Symptome können auf *Niedergang* und auf *Stärke* deuten."²⁸⁷

Es gibt eine Einheit der Gegensätze, die nicht mehr aufhebbar sind, sondern in ihrer Nicht-Aufhebbarkeit verbleiben müssen. Die hegelsche Dialektik ist hier nicht mehr möglich, man kann nicht mehr durch den Schein zum Sein vordringen. Also sprach Nietzsche:

Der Grundglaube der Metaphysiker ist der Glaube an Gegensätze der Werthe. Es ist auch den Vorsichtigsten unter ihnen nicht eingefallen, hier an der Schwelle bereits zu zweifeln, wo es doch am nöthigsten war: selbst wenn sie sich gelobt hatten 'de omnibus dubitandum'. Man darf nämlich zweifeln [...] ob es Gegensätze überhaupt giebt. [...] Bei allem Werthe, der dem Wahren, dem Wahrhaftigen, dem Selbstlosen zukommen mag: es wäre möglich, dass dem Scheine [...] ein für alles Leben höherer und grundsätzlicherer Werth zugeschrieben werden müsste. Es wäre sogar noch möglich, dass was den Werth jener guten und verehrten Dinge ausmacht, gerade darin

²⁸⁵ G.F.W. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik* Bd. I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Werkausgabe), 1970. S. 22

²⁸⁶ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 41

²⁸⁷ Friedrich Nietzsche. *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*. In ders. *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe) Bd. XIII: Nachgelassene Fragmente 1887-1889*. (Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: DTV/de Gruyter, 1988. S. 202

bestünde, mit jenen schlimmen, scheinbar entgegengesetzten Dingen auf verhängliche Weise verwandt, verknüpft, verhäkelt vielleicht gar wesensgleich zu sein.²⁸⁸

Diese Ambivalenz spiegelt sich beispielsweise in den Werken Kafkas wieder, in denen die Gegensätze untrennbar verbunden sind. Die Suche nach der Wahrheit wird unmöglich, wie "Vor dem Gesetz" zeigt: Das Gesetz (oder die Wahrheit) liegt irgendwo jenseits einer Reihe von Räumen, die von Torwächtern bewacht werden. Hinter jedem Torwächter wartet ein weiterer, noch mächtigerer Torwächter, so dass schon alleine der Versuch am ersten Torwächter vorbeizukommen, den Suchenden zwar Energie kostet, aber nicht weiter bringt.

Die Realisten glaubten an die Möglichkeit, die Wirklichkeit mimetisch wiederzugeben und die Ambiguität überwinden zu können, in dem Sinne, wie Hegel das Wirkliche nicht hinter oder jenseits des Wahrgenommenen, sondern im Wahrgenommenen selbst zu erkennen glaubt. Im späten Realismus und im Modernismus geht diese "ontologische Zuversicht"²⁸⁹ verloren, die Ambiguität wird zur Ambivalenz, "deren Aufhebung in einer logischen, phänomenologischen oder ästhetischen Synthese nicht mehr möglich ist".²⁹⁰

Zima bemerkt zur Ambivalenz in der modernen (also hier modernistischen)

Literatur:

Insgesamt zeigt sich, dass die Ambivalenz moderner Literatur darin besteht, dass sie einerseits als Selbstkritik der Moderne – bei Musil, Broch, Proust, Th. Mann und Joyce – ein raffiniertes sprachliches Instrumentarium bereitstellt, das eine vernichtende Analyse der christlichen, rationalistischen, marxistischen und faschistischen *métarécits* ermöglicht, andererseits aber dem modernen Utopiebewußtsein verhaftet bleibt, das nach Sinn- und Wertsetzung verlangt.²⁹¹

Als Problem-Thematiken des Modernismus zählt Zima auf: die Einheit der Gegensätze (Was ist gut, was ist böse? Was ist richtig, wahr, falsch?); die Kritik am Wahrheitsbegriff (Was ist wahr? Was ist Wahrheit?); der Zweifel am (Comteschen, Hegelschen) System und an der Möglichkeit, die Entwicklung der Menschheit in einem groß angelegten Makrosyntagma darzustellen (Wer spricht? Wer erzählt? Mit welcher Absicht und Kompetenz?); das Bewusstsein von einer Krise des individuellen und des kollektiven Subjekts (Wer sind wir? Wer bin ich? Wer ist er?); das Auseinandertreten

²⁸⁸ Friedrich Nietzsche. *Jenseits von Gut und Böse*. In ders. *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe) Bd. V: Jenseits von Gut und Böse; Zur Genealogie der Moral*. (Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: DTV/de Gruyter, 1988. S. 16-17

²⁸⁹ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 260

²⁹⁰ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 260

²⁹¹ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 336

von Subjekt und Objekt sowie das Unbehagen in Gesellschaft und Kultur (Ist die Wirklichkeit als Objekt erkennbar? In was für einer Wirklichkeit leben wir?)²⁹²

Die Indifferenz der Postmoderne drückt sich dagegen in den folgenden Problematiken aus: Austauschbarkeit der Wertsetzungen (Weshalb ist für den einen gut, was für den anderen böse ist? Weshalb bezeichnen die einen als wahr, was die anderen als unwahr oder falsch bezeichnen?); Ablehnung der historischen Makrosyntagmen (Welche Funktion erfüllen diese narrativen Strukturen? Welchen Interessen dienen sie?); Zweifel an der Subjekt-Objekt-Dialektik, tendenzielle Aufgabe der Gesellschafts- und Kulturkritik (Wozu Gesellschaftskritik? Ist Kritik ohne metaphysischen Wahrheitsbegriff möglich? Wozu Utopie? Ist Utopie nicht gefährlich?)²⁹³

Hierin ist der Knackpunkt der Indifferenz-Problematik der Postmoderne zu sehen, denn es gibt keinen kulturellen Wert (d.h. politischen, moralischen oder ästhetischen Wert) mehr, der dem alle anderen Werte negierenden Tauschwert, das Wasser reichen könnte: "Die Postmoderne [...] ist die Ära der Indifferenz: der austauschbaren Individuen, Beziehungen, Wertsetzungen und Ideologien. Damit soll nicht suggeriert werden, dass es in der postmodernen Marktgesellschaft keine moralischen, ästhetischen oder religiösen Werte gibt, sondern dass diejenigen, die in ihrem Namen agieren, es im Rahmen der herrschenden Tauschwertproblematik tun."²⁹⁴ Die Austauschbarkeit der Werte führt dazu, dass sie ihren Anspruch auf Allgemeingültigkeit verlieren, weil es keine unumstrittenen, konsensfähigen Wertsetzungen mehr gibt. Dies führt zur *Partikularisierung*, die in den politischen und kulturellen *Pluralismus* mündet.²⁹⁵

Die Gefahren des Pluralismus entgehen weder Welsch noch Zima. So warnt Welsch davor, dass die Pluralisierung selbst zur Uniformierung wird, weil die wachsende, unüberschaubare Zahl der Optionen die Bedeutung der einzelnen Optionen zur Unbedeutsamkeit verringert und zur Beliebigkeit wird.²⁹⁶ Und Zima bemerkt: "Wo das Schöne, Wahre, Gute und Vernünftige nur in partikularisierten Formen anerkannt wird – als Schönheiten, Wahrheiten, Ethiken und miteinander rivalisierenden Formen der Vernunft –, besteht die Gefahr der Austauschbarkeit, der Indifferenz."²⁹⁷ Zima sieht Indifferenz primär als Austauschbarkeit im Sinne des Tauschwertes. Der Mensch kann auf das Überangebot von Werten (Schönheiten, Wahrheiten, etc.) nur reagieren, indem

²⁹² vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 266-267. Mit diesen Fragestellungen erinnert Zima natürlich an McHales ontologisch-epistemologischen Dualismus

²⁹³ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 268

²⁹⁴ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 44

²⁹⁵ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 44

²⁹⁶ vgl. Welsch. *Wege*. S. 19

²⁹⁷ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 14-15

er ihm entweder mit Gleichgültigkeit begegnet oder an einer einzigen (stets ideologischen) Wahrheit festhält und sie als die einzig zulässige erklärt. Es kommt also zu den konträren Reaktionen der Gleichgültigkeit und der Ideologisierung. Laut Zima übersehen postmoderne Denker wie Lyotard, die für Partikularisierung und Pluralisierung plädieren, um "den repressiven Mechanismen eines vom Austauschbarkeits- und Gleichschaltungsprinzips beherrschten Universalismus Widerstand [zu] leisten"²⁹⁸ dabei, dass eben dieser Pluralismus in seiner extremen Form ebenfalls in Austauschbarkeit mündet.

Aus einer angenommenen postmodernen Perspektive heraus schlägt Zima nun vor, dass man doch einfach das kritisch-analytische Instrumentarium des Modernismus behalten könne und nur den metaphysischen Sinnballast über Bord werfen müsse. Darauf antwortet er sich selbst mit der Gegenfrage: "Welche Daseinsberechtigung und welche Langzeitwirkung hat Kritik, wenn ihr der Wahrheitsbegriff abhanden kommt?"²⁹⁹ Hier wäre nun zu bedenken, dass auch die Postmoderne nicht immer jede Wahrheit verneint, sondern erstens darauf aufmerksam macht, wie Wahrheit überhaupt entsteht und zweitens davor warnt, die eigene Wahrheit, oder die eigenen Wahrheiten, zu verallgemeinern.

An dieser Stelle geht es jedoch nicht darum die Probleme, die sich aus dem postmodernen Pluralismus ergeben, zu lösen, sondern aufzuzeigen, wo sie herrühren. Wenn die Krise der Werte extrem wird, weil alle Werte werden gleich-gültig geworden sind, ist es nicht nur nicht mehr möglich, die Frage nach der Wahrheit zu stellen, sondern die Frage an sich hat ihren Sinn verloren.

10. Zusammenfassung des ersten Teils

Am Anfang dieses Teils der Arbeit wurde zunächst das Verhältnis von Moderne und Modernismus zur Postmoderne anhand von Brian McHales Dualismus epistemologisch/ontologisch und Ihab Hassans stilistischer Merkmalreihe umschrieben. Da der Modernismus alle Möglichkeiten literarischer Neuerung ausgeschöpft zu haben schien, diagnostizierten frühe Autoren der Postmoderne einen Zustand der Erschöpfung in der Literatur, der überwunden werden soll, indem man bereits Bekanntes wiederholt, die Wiederholung aber nicht verschleiert, sondern zum Thema macht und durch den Einsatz von Ironie und Metafiktionalität kennzeichnet. Im Gegensatz zum Modernismus, der dem Vor-Modernismus antagonistisch gegenübersteht, mit

²⁹⁸ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 15

²⁹⁹ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 336

traditionellen literarischen Vorgehensweisen bricht und daher dem Nicht-Eingeweihten nur schwer verständlich ist, soll postmodernistische Kunst die Kluft zwischen Vor-Modernismus und Modernismus überbrücken oder 'transzendieren' (wie John Barth sich ausdrückt). Analog dazu soll in der Literaturkritik nicht nur die Kluft zwischen anspruchsvoller Literatur und Unterhaltungsliteratur überbrückt werden, sondern auch die zwischen Künstler und Kritiker. Die Kritik selbst soll kreativ werden, nicht zuletzt deshalb, weil eine distanzierte und objektive Kritik, die einem Text eine einzige Bedeutung zuordnet, in Zeiten postmoderner Literaturtheorien, die die Unbestimmtheit und Unlesbarkeit des Textes in den Vordergrund stellen, ohnehin nicht mehr möglich ist.

Die Grundlage für derartige Theorien liefert Nietzsche, der den Sinn der Suche nach der Wahrheit und die Verbindlichkeit der Werte in Frage stellt und der der hegelschen Aufhebung die unaufhebbare Einheit der Gegensätze gegenüberstellt. Dementsprechend denken postmoderne Philosophen wie Vattimo und Deleuze im Kleinen, geben sich dem Spiel der Vielfalt hin und verzichten auf Eindeutigkeit. Ebenfalls auf Nietzsche aufbauend zeigen Derrida und de Man wie unsere Sicht der Welt durch Sprache vermittelt wird.

Metaerzählungen oder Tiefenmodelle können in der Postmoderne nicht mehr funktionieren, da sie zum einen auf einer Unterscheidung zwischen Schein und Sein, falsch und wahr, Tiefe und Oberfläche beruhen, die in der Postmoderne so nicht mehr vorgenommen werden kann und zum anderen die fortschreitende Spezialisierung in den Wissenschaften ohnehin keine übergreifenden, allgemeingültigen Aussagen mehr zulässt.

In Baudrillards Hyperrealität wird die Unterscheidung zwischen Realem und Imaginärem aufgehoben. Die Hyperrealität beschreibt einen Zustand, in dem das Reale das Abbild seiner Selbst immer schon untrennbar enthält, so dass das Zeichen den Referenten gleichwertig ersetzen kann. So macht in der Postmoderne die Parodie dem Pastiche Platz, das im Gegensatz zur Parodie keines Originals bedarf.

Die immer stärker werdende Aufsplitterung der Gesellschaft in die drei Sphären soziale Struktur (Bell), bzw. Wissenschaft (Habermas), politische Ordnung (Bell), bzw. Moral (Habermas) und Kultur, bzw. Kunst führt dazu, dass die auf Produktion ausgerichtete Ethik des Kapitalismus durch einen Hedonismus ersetzt wird, der dem Produktionskapitalismus feindlich gegenübersteht.

Da die gesellschaftlichen Sphären eines gemeinsamen Wertesystems bedürfen, das ihnen Zusammenhalt verleiht, ist vor allem anderen der Kapitalismus selbst dafür verantwortlich zu machen, dass diese drei Sphären immer weiter auseinanderdriften. In der Postmoderne, die ohne Metaerzählungen auskommen muss, welche ein Wertesystem liefern könnten, mit denen sich die Gesellschaft erklären und zusammenhalten ließe, ist kein Wertesystem mehr vorhanden, das sich den negativen Auswirkungen des Kapitalismus erfolgreich entgegenstellen könnte. Vor der Übermacht des Tauschwertes werden alle anderen Werte gleich-(un)gültig.

Die in diesem Teil der Arbeit gewonnenen Erkenntnisse gilt es im folgenden Teil nun auf das Werk Bret Easton Ellis' anzuwenden. Da der erste Teil der Arbeit versucht, einen sinnvoll aufgebauten Weg des Postmodernismus darzustellen, der von der Literaturtheorie über philosophische Fragen zu gesellschaftlichen Phänomenen hin eine Brücke schlägt, der zweite Teil der Arbeit die Romane Ellis' aber in chronologischer Reihenfolge betrachtet, kann die Verknüpfung zwischen den beiden Teilen nicht auf eine rein lineare Weise erfolgen, sondern nimmt eine eher rhizomatische Struktur an, die das nebenstehende Diagramm verdeutlichen soll. Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden in diesem Diagramm nur die Kapitelüberschriften, nicht aber die Titel der jeweiligen Unterabschnitte aufgeführt.³⁰⁰

Das Verhältnis zwischen modernistischer und postmodernistischer Kunst, das McHale und Hassan am Anfang dieses Teils der Arbeit beschreiben, soll zu Beginn des zweiten Teils der Arbeit im konkreten Beispiel an einem Vergleich zwischen Hemingways modernistischem Roman *The Sun Also Rises* mit Ellis' postmodernistischem *Less Than Zero* verdeutlicht werden. (1)

Die im zweiten Kapitel dargestellte Erschöpfung literarischer Methoden und die Unmöglichkeit 'originalen' Schreibens, die postmodernistische Autoren zum Einsatz von Ironie und vor allem Metafikcionalität führt, lässt sich am besten anhand von Ellis' neuestem Roman illustrieren, dem höchst metafikcionalen *Lunar Park*, der erst am Ende des zweiten Teils behandelt werden kann. Da sich Ellis in seinem letzten Roman selbst als Protagonisten einbringt, wird dort dann untersucht, was passiert, wenn sich die Darstellung von Hyperrealität nicht mehr nur auf die fiktive Realität des Romans

³⁰⁰ Obwohl *The Informers* im Diagramm scheinbar isoliert steht, ist dieses Werk dennoch genauso mit dem Rest der Arbeit verflochten, wie alle anderen Bücher Ellis' auch. Da *The Informers* jedoch nicht unter eine übergreifende Thematik gestellt wird, sondern die einzelnen Kurzgeschichten auf individuelle Weise mit einzelnen Punkten der Postmodernethematik und den anderen Romanen Ellis' verknüpft werden, können diese Verknüpfungen nicht in des Diagramm integriert werden.

Genauso ist auch der dritte Teil der Arbeit nicht in das Diagramm mit eingebunden, weil sich dort ohnehin alle Linien treffen würden.

beschränkt, sondern versucht, in die reale Welt ausubrechen, und somit automatisch zur Metafiktionalität wird. (2)

Als Beispiel für Hassans Unentscheidbarkeit und de Mans Unlesbarkeit soll in *The Rules of Attraction* der Effekt untersucht werden, den die Vielzahl der in diesem Roman auftretenden Erzählstimmen hervorruft. Die Widersprüche zwischen den Erzählern zwingen den Leser dazu, sich sein eigenes Bild der fiktiven Wirklichkeit aufzubauen. (3) *American Psycho* stellt mit der Frage, ob Bateman seine Morde wirklich begeht oder sie sich nur einbildet ein weiteres Beispiel für Unentscheidbarkeit dar. (4)

Nietzsche, der den Unterschied zwischen Sein und Schein in Frage stellt, und auf ihm aufbauend Vattimo, der die Individualität als Vielfalt propagiert, liefert die Grundlage für die Analyse existentialistischer Elemente in *The Sun Also Rises* und *Less Than Zero*. (5)

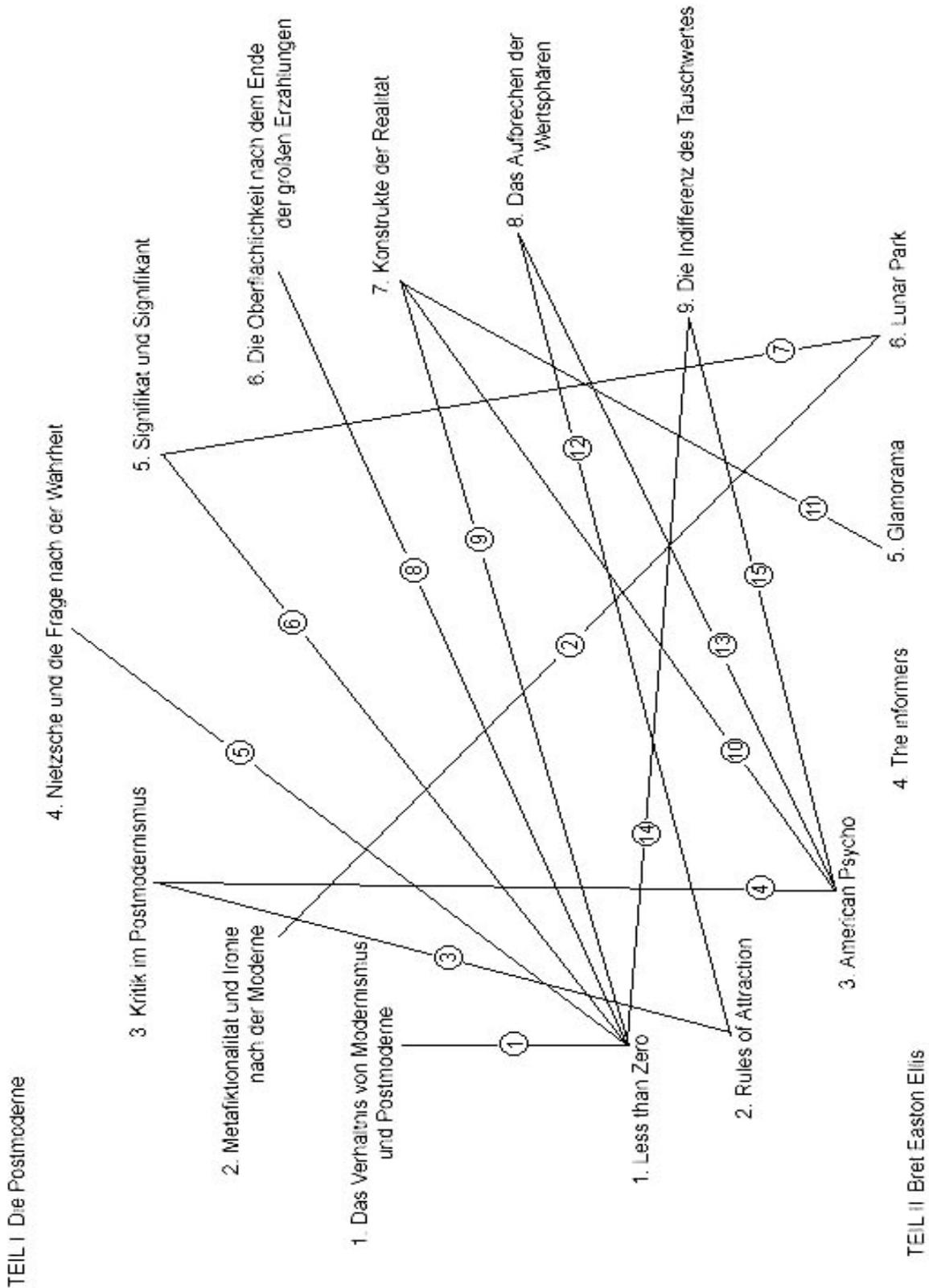
Im Vergleich zwischen *The Sun Also Rises* und *Less Than Zero* findet auch Derridas Dualismus des *Pharmakon* und *Pharmakos* seine Anwendung, wenn untersucht wird, in welchem der beiden Romanen die Gesellschaft nach dem Sündenbocksystem funktioniert und in welchen nicht. (6) Und de Mans Betrachtungen in "The Rhetoric of Temporality" liefern einen weiteren Ansatz, um die Metafiktion in *Lunar Park* zu erkunden. (7)

Die Oberflächlichkeit nach dem Ende der großen Erzählungen ist bezüglich des Tiefenmodells des Existentialismus in Hinblick auf *Less Than Zero* von Belang. (8)

Das in "Konstrukte der Realität" gezeigte Verhältnis von Sprache zu außersprachlicher Wirklichkeit ist sowohl für *Less Than Zero* (9) als auch für *American Psycho* (10) relevant. Baudrillards Vorstellung von der Hyperrealität, die ebenfalls im siebten Kapitel dargelegt wird, liefert die Grundlage für die Untersuchung von *Glamorama*. Dort ist zu untersuchen, wie Realität auf postmodernistische Weise konstruiert wird. Wie sieht eine hyperreale Welt aus, in der sich Fiktion und Realität, Original und Abbild nicht mehr trennen lassen. (11)

Der aus dem Auseinanderdriften der kulturellen Sphären resultierende Hedonismus lässt sich in *The Rules of Attraction* beobachten (12), vor allem aber in *American Psycho*, wo deutlich gezeigt wird, was passiert, wenn sich die produktionsorientierte Ethik des Kapitalismus sich in einen alles verschlingenden Konsumzwang verwandelt. (13)

Wie die Übermacht des Tauschwertes nicht nur andere möglichen Werte unterdrückt, sondern auch zur Gleich-Gültigkeit aller Personen führen kann, wird vor allem an *Less Than Zero* (14) zu belegen sein, aber auch an *American Psycho*. (15)



Teil II: Bret Easton Ellis

"Americans may not have an identity, but they do have wonderful teeth."
Jean Baudrillard

"Victor: 'their teeth are, like, *white*. It's not exactly how I remember London, baby.'
Jamie: 'Well, since most of the people here are Americans I wouldn't worry about your memory.'
Bret Easton Ellis

Dieser Teil der Arbeit widmet sich dem Werk Bret Easton Ellis'. Die einzelnen Romane werden dabei in der Reihenfolge ihres Erscheinens betrachtet, also zuerst *Less Than Zero* von 1985, dann *The Rules of Attraction* von 1987, *American Psycho* von 1991 und die Kurzgeschichtensammlung *The Informers* aus dem Jahr 1994, der 1998 *Glamorama* folgt. Ellis' letzter Roman, das 2005 erschienene *Lunar Park*, bildet den Abschluss. Bei der Analyse der Romane wird Ellis' Erstlingswerk *Less Than Zero* und vor allem seinem wohl einflussreichsten und bekanntesten Buch, dem 'Skandal-Roman' *American Psycho*, der meiste Platz eingeräumt.

Ellis hat die Angewohnheit, seine verschiedenen Romane untereinander zu verknüpfen, indem er Protagonisten aus früheren Romanen in späteren Geschichten als Nebenfiguren wieder auftreten lässt und Nebenfiguren aus früheren Romanen zu Protagonisten in späteren Romanen ausbaut. So tritt beispielsweise Clay, der Protagonist aus *Less Than Zero*, in *The Rules of Attraction* in einer Nebenrolle wieder auf, und man erfährt, was aus ihm geworden ist, oder, vielleicht besser, man erfährt, dass nichts aus ihm geworden ist. Und Patrick Bateman und Victor Ward, die in *The Rules of Attraction* noch eher unbedeutende Nebenrollen spielen, widmet Ellis später mit *American Psycho* und *Glamorama* eigene Romane. Dieses Verfahren der Vernetzung ist keineswegs neu, sondern wurde auch schon von anderen Autoren, wie beispielsweise Faulkner verwendet.³⁰¹ Unter anderem erzeugt diese Technik im Leser das Gefühl, dass alle Romane von Ellis in der gleichen fiktionalen Wirklichkeit spielen und somit den gleichen fiktionalen Gesetzen unterworfen sind.

Hinsichtlich der Vernetzung der Romane untereinander ist bemerkenswert, dass jeder neue Roman das, was im vorhergehenden Roman als Ausweg, heile Welt oder Rettung erschienen war, 'entzaubert'. Elizabeth Young spricht diesbezüglich von einer *search-and-destroy mission*, auf der Ellis sei.³⁰² So erzählt *Less Than Zero* von

³⁰¹ vgl. Horst Steur. *Der Schein und das Nichts: Bret Easton Ellis' Roman Less Than Zero*. Essen: Die Blaue Eule, 1995. S. 23-24

³⁰² Elizabeth Young. "The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet. Bret Easton Ellis, *American Psycho*." In Graham Caveney und Elizabeth Young. *Shopping in Space*. London: Serpent's Tail, 1992. S. 93. Dieselbe

verzogenen, im Allgemeinen noch bei ihren Eltern wohnenden Teenagern an der Westküste und bietet als Ausweg oder Rettungsanker nicht die Hoffnung auf eine Veränderung der Verhältnisse vor Ort, sondern die entfernte College-Welt an der Ostküste an. In *The Rules of Attraction* wird dann jedoch die Verderbtheit auch der Welt der Bildungsinstitute gezeigt. In Ellis' zweitem Roman liegt die Hoffnung darin, dass sich nach der College-Zeit das Leben stabilisiert; im Erwachsensein, bei fester Arbeit und festen Beziehungen. Also genau dem, was in *American Psycho* auf eindringlichste Art als pervers und vom Kapitalismus zersetzt gezeigt wird. Und schließlich wird in *Lunar Park* selbst die bourgeoise Sicherheit versprechende Gesellschaft von Familien in Vorstädten zynisch zerlegt.

Die Geschichten, die Ellis erzählt, sind immer in der ersten Person geschrieben und wählen, mit Ausnahme von *Lunar Park*, immer das Präsens als Erzählzeit. Vor allem aber spielen sie immer in der gleichen fiktionalen Welt und beschäftigen sich dementsprechend auch immer mit ähnlichen Problemen. Ohne den Wert von Ellis' Gesamtwerk herabwürdigen zu wollen, kann man durchaus behaupten, dass der Autor weder stilistisch noch thematisch eine besonders große Bandbreite abdeckt. Dies führt notwendigerweise dazu, dass man bei der Analyse der verschiedenen Romane auch immer wieder zu den gleichen – oder doch zumindest äußerst ähnlichen – Ergebnissen gelangen muss. Da es der Übersichtlichkeit wegen auf alle Fälle sinnvoll ist, die Romane in chronologischer Reihenfolge abzuhandeln, gleichzeitig aber auch vermieden werden soll, dass gleiche Resultate sich ständig wiederholen, nimmt die vorliegende Arbeit bei der Betrachtung der einzelnen Romane deutliche Gewichtungen vor und analysiert jeden Roman von Ellis unter einem besonderen Gesichtspunkt.

Less Than Zero wird vor allem in Hinblick darauf untersucht, wie in Ellis' Welt das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft als Ganzes dargestellt wird. Handelt es sich bei Clay um einen Protagonisten, dessen Weltsicht als die eines Existentialisten gelesen werden kann? Um diese Frage zu beantworten, wird *Less Than Zero* mit dem Roman eines anderen US-amerikanischen Schriftstellers verglichen, der von verschiedenen Kritikern ebenfalls als existentialistisch eingestuft wird, nämlich Ernest Hemingways *The Sun Also Rises*.

Beobachtung stellt auch Mike Petry an: "Pulling down the Fun-House of Postmodernism: Forms and Functions of Violence in American 'Brat Pack' Fiction of the 1980s and 90s." In Michael Hensen und Annette Pankratz, Hrsg.: *The Aesthetics and Pragmatics of Violence, Proceedings of the Conference at Passau University, March 15-17, 2001*. Passau: Karl Stutz, 2001. S. 160-161

Bei *The Rules of Attraction* wird dann genauer untersucht, wie Ellis seine einzelnen Romane miteinander vernetzt. *The Rules of Attraction* bietet sich gerade deshalb besonders für eine solche Untersuchung an, weil Ellis' fiktionales College Camden den Nexus für alle bedeutenden Charaktere in allen seinen Romanen darstellt. Jeder einzelne von Ellis' Protagonisten hat irgendwelche Beziehungen, die ihn mit Camden verbinden. Auch die Besonderheit der Erzählsituation in *The Rules of Attraction* ist es wert untersucht zu werden, denn der Roman zeichnet sich dadurch aus, dass er Ellis' einziges Werk ist, bei dem mehrere Erzähler zu Wort kommen.

Bei *American Psycho* stehen dann die Aspekte Gewalt und Materialismus im Vordergrund. In Ellis' Werk ist Gewalt allgegenwärtig. Konfrontiert uns der Autor mit Gewalt nur um ihrer selbst willen oder lässt sie sich auch als Symptom einer Krankheit lesen, deren Ursache anderswo liegt? Die Analyse von *American Psycho* widmet sich daher vor allem der Fragestellung, ob der Protagonist des Romans als realistische Darstellung eines Serienmörders zu verstehen ist oder eher als ein Symbol für den alles verschlingenden Hunger des Kapitalismus.

Bei der Kurzgeschichtensammlung *The Informers* wäre es nicht sinnvoll, die teilweise extrem unterschiedlichen Geschichten unter einem einzelnen Aspekt zu betrachten. Stattdessen wird jede einzelne Geschichte für sich kurz untersucht und auf die jeweiligen Eigenheiten der Geschichte, sowie auf ihre Parallelen zu anderen Geschichten in Ellis' Gesamtwerk eingegangen.

Im Verlauf von Ellis' Gesamtwerk lässt sich die Tendenz beobachten, die fiktionale Realität mit der Phantasie seiner Protagonisten immer stärker verschwimmen zu lassen. Daher steht bei *Glamorama* die Frage der Realität und der Simulation im Vordergrund. Es wird gezeigt, dass dieser Roman, gerade in Hinsicht auf die Darstellung der Hyperrealität, eine konsequente Weiterentwicklung der Gedanken ist, die auch vorher schon immer wieder in Ellis' Geschichten auftreten.

Ellis' neuester Roman *Lunar Park* stellt schließlich eine deutliche Abkehr von Ellis' bisherigem Schreiben dar. Sowohl stilistisch als auch inhaltlich beschreitet Ellis mit *Lunar Park* neue Wege. Als einziges Element, das den Roman mit seinen Vorgängern verbindet, verbleibt Ellis' Hang zur Metafiktionalität, die mit *Lunar Park* dann so weit geht, dass der Autor sich selbst zum Protagonisten seiner Geschichte macht. Daher wird im Kapitel zu *Lunar Park* betrachtet, wie Ellis Autobiographie mit Fiktion verknüpft, was seine Ziele dabei sind und welche Schwachpunkte sich bei Ellis'

Umgang mit Metafiktionalität aufzutun. Wie ist der Roman im Rahmen von Ellis' Gesamtwerk zu sehen?

Die Aspekte, unter denen die einzelnen Romane betrachtet werden, sind in zweierlei Hinsicht mit Bedacht gewählt. Zum einen müssen sie natürlich den Eigenheiten des jeweiligen Romans gerecht werden. Es hätte keinen Sinn, *Glamorama* auf existentialistische Elemente zu untersuchen, da die Frage des Existentialismus weder im Roman selbst noch von Seiten der Kritik jemals aufgeworfen wurde. Zum anderen sind die Aspekte so gewählt, dass man bei der Betrachtung der späteren Romane durchaus auf zuvor bereits abgehandelte Werke zurückgreifen kann, bei den früheren Romanen aber nichts von den späteren Werken vorwegnehmen muss. Beispielsweise finden sich Aspekte der Gewalt und der Hyperrealität auch in *Less Than Zero*, doch werden diese nicht im eigentlichen Kapitel zu *Less Than Zero* betrachtet, sondern bei der Untersuchung von *American Psycho*, beziehungsweise *Glamorama* mit eingeflochten. Es wird aber vermieden auf Werke vorzugreifen, die an der entsprechenden Stelle noch nicht untersucht worden sind.

1. *Less Than Zero: Das Ende der Suche nach dem Authentischen*

In diesem Kapitel wird anhand von *Less Than Zero* der Frage nachgegangen, wie die Gesellschaft, die Ellis in seinen Romanen darstellt, aussieht, was für Ideale und Moralvorstellungen sie zusammenhalten und welche Rollen dem Einzelnen in dieser Gesellschaft zukommen können. Wie sind die Werte beschaffen, die die Gesellschaft vertritt, und ist es einem einzelnen Charakter möglich, gegen die Gesellschaft zu rebellieren, sofern er diese Werte nicht übernehmen möchte? Clay, der Protagonist in Ellis' Erstlingswerk, nimmt den Leser mit auf eine Reise in die Welt der reichen, schönen und jungen Vertreter der Oberschicht von Los Angeles. Nun gibt es Stimmen in der Kritik, die in Clays Blick auf die Gesellschaft eine gewisse existentialistische Grundhaltung erkennen, und es soll geklärt werden, in wieweit diese Ansicht berechtigt ist. Ein Charakteristikum des Existentialisten ist die Tatsache, dass er sich von der Menge abhebt. Dies steckt schon im Wort 'Existentialismus' selbst, wie John Killinger in seiner Untersuchung *Hemingway and the Dead Gods*, in der er sich mit dem Existentialismus im Werk Hemingways befasst, erkennt. Denn die Wurzel des Wortes

'Existentialismus' ist das lateinische *ex sistere* für 'hervortreten'.³⁰³ Unterscheidet sich Clay nun tatsächlich vom Rest der Gesellschaft, tritt er aus der Menge hervor?

Um diese Frage zu beantworten, wird nicht nur *Less Than Zero* selbst analysiert, sondern es wird auch ein Vergleich zu Ernest Hemingways *The Sun Also Rises* angestellt. Dies geschieht aus mehreren Gründen. Zum einen ist *The Sun Also Rises* das Buch, das in Bezug auf thematische und stilistische Ähnlichkeiten mit *Less Than Zero* in der Kritik am häufigsten genannt wird. Noch häufiger sogar als Joan Didions *Play It as It Lays* und Jerome D. Salingers *The Catcher in the Rye*. Die verglichenen Romane haben beide die Erlebnisse einer Gruppe Jugendlicher oder junger Erwachsener, die sich vorzugsweise mit Partys und Alkohol beschäftigen, zum Inhalt. Beide Romane behandeln rastlose, unzufriedene Charaktere, und in beiden Romanen verweilen die Charaktere nicht an einem Fleck, sondern ziehen von Ort zu Ort, wobei sowohl *Less Than Zero* als auch *The Sun Also Rises* immer real existierende Lokalitäten als Hintergründe wählen. Darüber hinaus scheitern in beiden Romanen sämtliche Beziehungen.

Aber nicht nur thematisch und inhaltlich, sondern auch stilistisch und erzähltechnisch haben beide Werke viel gemeinsam. Beide verwenden die erste Person als Erzählperspektive und zeichnen sich durch einen distanzierten, kameraartigen Erzählstil aus. Nicht nur Kritiker wie Michael Schumacher oder Nikki Sahlin finden hemingwaysche Merkmale bei Ellis,³⁰⁴ auch der Autor selbst gibt den Einfluss Hemingways auf sein Werk unumwunden zu: "I owe a lot of my 'control' to Hemingway, at least in this piece of work [i.e. *Less Than Zero*]. I read him relentlessly all during high school – he became, like, my god when I was first starting to take writing seriously. It was Hemingway in high school and Joyce in college – which is so weird because they're two wildly disparate figures."³⁰⁵ Und von allen Büchern Hemingways ist *The Sun Also Rises* dasjenige, das Ellis am besten gefällt. Er zählt es neben *Play It as It Lays* und *Ulysses* sogar als eines seiner drei Lieblingsbücher auf.³⁰⁶ Ellis nennt *The Sun Also Rises* eines seiner Lieblingsbücher, obwohl er *A Farewell to Arms*, *Islands in the Stream* und auch *A Moveable Feast* für schriftstellerisch besser

³⁰³ vgl. John Killinger. *Hemingway and the Dead Gods: A Study in Existentialism*. Lexington: University of Kentucky Press, 1960. S. 2

³⁰⁴ vgl. Michael Schumacher. *Reasons to Believe, New Voices in American Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1988. S. 123 oder Nikki Sahlin. "'But This Road Doesn't Go Anywhere': The Existential Dilemma in *Less Than Zero*" in *Critique*, 33:1 (Herbst 1991) S. 25

³⁰⁵ Schumacher. *Reasons*. S. 124

³⁰⁶ vgl. Anonym. "Barnes and Noble Author Chat Transcripts." Dienstag, 19.1.1999 Internetadresse: <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat2.html>> S. 4, sowie Murphet. *American Psycho. A Reader's Guide*. S. 12

gelungene Bücher hält.³⁰⁷ *The Sun Also Rises* war auch das Buch, das Ellis dazu inspirierte, überhaupt erst einmal zu versuchen, einen echten Roman zu schreiben. Vorher hatte er Geschichten wie "Harry the Flat Pancake" geschrieben, bei der ein Junge in kafkaesker Manier eines Morgens erwacht und sich in einen Pfannkuchen verwandelt findet (Ellis schrieb das im Alter von sechs oder sieben Jahren) oder "The Angel's Trip" (im Alter von zehn oder elf), in der eine Engelsfigur von der Spitze des Weihnachtsbaumes herab fällt und sich wieder nach oben durchkämpfen muss. *The Sun Also Rises* ist der Roman, anhand dessen Ellis lernt, wie ein Autor mit Sprache umgeht, wie man Absätze bildet und Dialoge aufbaut. Danach schreibt Ellis in seiner High School-Zeit zwei Romane, von denen der zweite die Grundform für *Less Than Zero* bildet.³⁰⁸

Der Hauptgrund dafür, in die Untersuchung von *Less Than Zero* Hemingways *The Sun Also Rises* mit einzubringen, ist jedoch die Frage des Existentialismus. Denn beiden Romanen wird von manchen Kritikern eine existentialistische Grundhaltung unterstellt. Bei *The Sun Also Rises* sind diese Kritiker unter anderen John Killinger und Dieter Wellershoff, bei *Less Than Zero* vor allem Nicki Sahlin. Das Hauptanliegen bei der Untersuchung der beiden Romane ist daher die Frage, wie sich eine existentialistische Lebenshaltung mit modernistischem und postmodernistischem Gedankengut in Einklang bringen lässt. Von dieser Fragestellung ausgehend kann untersucht werden, wo die Unterschiede zwischen den in *The Sun Also Rises* und *Less Than Zero* gezeigten Gesellschaften liegen, und so können wiederum die Unterschiede nicht nur zwischen modernistischer Literatur und postmodernistischer Literatur, sondern auch zwischen der modernen und der postmodernen Gesellschaft aufgezeigt werden.

In dem Abschnitt "Zwei Erstlingswerke" werden die beiden Romane und ihre Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte vorgestellt. Es wird außerdem betrachtet, wie *The Sun Also Rises* und *Less Than Zero* in ihr jeweiliges zeitgeschichtliches und kulturelles Umfeld eingebettet sind.

Nachdem in dem Abschnitt "Was ist Existentialismus?" dann eine kurze Begriffsbestimmung stattgefunden hat, geht der folgende Abschnitt "die (Un-)Möglichkeit der Transzendenz" der Frage nach, welche Formen von Religion und Glauben in den beiden Romanen vorkommen. Zwar ist offensichtlich, dass spirituelle

³⁰⁷ vgl. Jaime Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis."

Internetadresse: <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint2.html>>, gedruckt erschienen im *Mississippi Review* 1999.

³⁰⁸ vgl. Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil I. S. 1-2

Erlösung den Hauptcharakteren in beiden Romanen verwehrt bleibt, aber es wird zu untersuchen sein, ob das Verhältnis der Charaktere zur Transzendenz in *Less Than Zero* deshalb auch das gleiche wie in *The Sun Also Rises* ist.

Der Abschnitt "Innen und Außen: Soziale Strukturen und Sündenböcke" wendet Derridas Vorstellung von der Funktionsweise des Sündenbocks auf die beiden Romane an und überprüft, in welchem der Romane das Sündenbockprinzip durchaus noch aktiv ist, in welchem nicht und woran das liegt. Wo liegen die Unterschiede zwischen der Gesellschaft, die *The Sun Also Rises* zeigt, und der in *Less Than Zero*?

Auf Peter Zima aufbauend, wird im Abschnitt "die Gleichgültigkeit der Werte" untersucht, wie sich das Bild des Materialismus vom modernistischen *The Sun Also Rises* zum postmodernistischen *Less Than Zero* verändert hat.

Im letzten Abschnitt, "Tiefe und Oberfläche", wird unter Bezugnahme auf Jamesons Tiefenmodell des Existentialismus anhand der Unterschiede in den Darstellungen der Natur und anhand der unterschiedlichen Funktionsweisen von Sprache in den beiden Romanen analysiert, ob und wie bei Hemingway und bei Ellis die Erfahrung des Authentischen noch möglich ist.

Zwei Erstlingswerke

In diesem Abschnitt werden zuerst Struktur und Inhalt der beiden Romane betrachtet, dann ihre Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte, und schließlich sollen noch kurz die realen Geschehnisse und Hintergründe, die für die Fiktionen Pate gestanden haben, beleuchtet werden.

Zuerst zur Struktur von *Less Than Zero*: Der knapp zweihundert Seiten lange Roman besteht aus insgesamt hundertacht Kapiteln, d.h. das durchschnittliche Kapitel ist nur zwei Seiten lang, so manches Kapitel erstreckt sich gar nur über eine halbe Seite oder weniger. Zwölf der hundertacht Kapitel sind kursiv gedruckt und in der Vergangenheitsform geschrieben. In ihnen erinnert sich der Protagonist Clay an vergangene Ereignisse, bei denen es sich zumeist um prägende Kindheitserlebnisse handelt. Der Rest des Romans ist im Präsens und in der ersten Person geschrieben, wodurch ein starker Eindruck von Unmittelbarkeit entsteht. Die kurzen Kapitel, in Verbindung mit der schnellen, teilweise gehetzt wirkenden Sprache, erinnern an MTV-Clips, wie Peter Freese und auch Horst Steur ganz richtig bemerken.³⁰⁹

³⁰⁹ vgl. Freese. "Entropy." S. 72. und Steur. *Schein*. S. 35/36

Less Than Zero beginnt damit, dass der Protagonist Clay von seiner Freundin Blair am Flughafen in Los Angeles abgeholt wird. Er kommt zuhause an und ruht sich aus, dann geht er auf eine Party. Die vielen, kurzen Kapitel stellen Fragmente aus Clays Aufenthalt in Los Angeles dar und sind inhaltlich selten miteinander verbunden, so dass kein zusammenhängender Plot zustande kommen kann. Dies macht es schwierig, den Inhalt des Romans in wenigen Worten zusammenzufassen. Es können lediglich verschiedene Szenerien, die sich untereinander abwechseln, unterschieden werden. Entweder ist Clay bei sich zuhause, auf einer der vielen Partys, die seine Freunde unentwegt ausrichten, geht einkaufen oder essen oder hat einen Termin bei seinem Psychiater. Gelegentlich ist er einfach nur unterwegs, d.h. 'on the road'.

Obwohl die einzelnen Kapitel kaum miteinander verknüpft sind, kann man, bei genauem Hinsehen, zwei Handlungsstränge erkennen, die allerdings eigentlich nicht viel mehr sind als mehrmals wiederkehrende Themen. Diese beiden Handlungsstränge sind das allmähliche Auseinanderbrechen von Clays Beziehung zu Blair und das Abrutschen von Julian in die Szene harter Drogen und der Prostitution. Freese erkennt, dass die Personen Blair und Julian in der scheinbar plotfreien Geschichte einen Rahmen bilden, da beide sowohl am Anfang als auch am Ende des Romans auftreten: Blair holt Clay vom Flughafen ab und bringt ihn nach Hause, wo er eine Nachricht von Julian auf dem Anrufbeantworter findet. Am Ende des Romans beobachtet Clay dann die Erniedrigung Julians zum Prostituierten und hat dann ein letztes Gespräch mit Blair, bevor er abreist.³¹⁰

Dieser Ansatz eines Rahmens und die beiden damit verbundenen Handlungsstränge kann aber keinesfalls als Plot im herkömmlichen Sinne verstanden werden, und Steur fühlt sich zu Recht an Fredric Jamesons Diagnose erinnert, die besagt, dass die Existenz eines Plots so etwas wie der Beweis für die Vitalität des gesellschaftlichen Organismus darstellt, dass die Gesellschaft aber bereits einen Zustand erreicht habe, in dem diese Möglichkeit nicht länger existiert:

That the possibility of plot may serve as something like a proof of the vitality of the social organism we may deduce, negatively, from our own time, where that possibility is no longer present, where the inner and the outer, the subjective and the objective, the individual and the social, have fallen apart so effectively that they stand as two incommensurable realities, two wholly different languages or codes, two separate equation systems for which no transformational mechanism has been found: on the one hand, the existential truth of individual life, which at its limits is incommunicable, and at its most universal turns out to be nothing more than the case history; and on the other, the interpretive stereotype, most generally a sociological overview of

³¹⁰ vgl. Peter Freese. "Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*: Entropy in the 'MTV Novel'?" in Reingard M. Nischik, (Hrsg.) *Modes of Narrative*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990. S. 72-73

collective institutions that deals in types of character when it is not frankly expressed in statistics or probabilities.³¹¹

In Hinblick auf seinen eigenen Schreibstil spricht sich Ellis selbst gegen einen Plot aus, weil in seinen Büchern dafür 'einfach kein Platz ist': "Imposing a narrative on these books [i.e. *Less Than Zero* & *The Rules of Attraction*] seems to make everything else you're trying to do invalid. My least favorite section of *Less Than Zero* is the last quarter, where it does get this plot and semi-storyline."³¹² Allerdings stammt diese Aussage aus einem Interview, das Michael Schumacher noch in den Achtzigern mit Ellis geführt hat. Mit *Glamorama* und *Lunar Park* hat es mittlerweile den Anschein, dass Ellis sich mit der Möglichkeit eines Plots nun doch anfreunden kann.

Zumindest von der äußeren Struktur her hat Hemingway *The Sun Also Rises* etwas übersichtlicher aufgebaut. Der Roman ist in drei Bücher unterteilt, wenngleich diese drei Bücher auch von recht unterschiedlicher Länge sind. Das erste Buch umfasst die Kapitel I-VII und spielt in Paris, während das zweite und umfangreichste Buch (Kapitel VIII-XVIII) das ländliche Spanien als Gegenpol zum mondänen Paris als Hintergrund hat. Das dritte Buch besteht nur aus einem einzigen Kapitel (XIX) und handelt vorrangig in Madrid.

Der Roman beginnt damit, dass der Protagonist, Jake Barnes, dem Leser seinen Bekannten Robert Cohn vorstellt und beschreibt. Man lernt einige von Jake Barnes' Freunden und Bekannten mit ihren eher oberflächlichen Beziehungsproblemen kennen und begleitet die Expatriates auf ihren Trinktouren durch Paris. Jake Barnes hat eine Art freundschaftlicher Liebesbeziehung zu Brett Ashley, einer englischen Adligen, die auf Männer offensichtlich ausgesprochen anziehend wirkt. Die beiden scheinen ineinander verliebt zu sein, aber da Barnes durch eine Kriegsverletzung seiner Männlichkeit beraubt ist, während Brett als eher nymphomanisch veranlagt dargestellt wird, erscheint die Beziehung recht komplex und ihre genaue Natur bleibt relativ undefiniert.³¹³

Das zweite Buch beginnt einige Wochen nach dem ersten Buch. Jake erfährt, dass Brett und Cohn in der Zwischenzeit in San Sebastian eine kurze Affäre hatten. Jake und

³¹¹ Fredric Jameson. "Metacommentary" in: ders. *Ideologies of Theory, Volume 1: Situations of Theory*. London: Routledge, 1988. S. 9 (Steuer bringt auf S. 34 einen Teil des Zitates, verstümmelt es jedoch ohne Auslassungsmarkierungen)

³¹² Ellis in Schumacher. *Reasons*. S. 124

³¹³ Man darf vermuten, dass die seltsame Art und Weise, in der Brett und Jake häufig miteinander umgehen mit dem Verhältnis, das die realen Vorlagen für die Protagonisten hatten, zusammen hängt. Von denjenigen, die damals gemeinsam mit Hemingway nach Pamplona gereist sind, behaupten ja einige, allen voran Harold Loeb, dass Hemingway selbst in Lady Duff verliebt gewesen sei. Identifiziert man Hemingway mit seinem Protagonisten Jake Barnes, so lässt sich Barnes Impotenz nicht nur als erzähltechnische Notwendigkeit erklären, sondern auch dadurch, dass Hemingway zu diesem Zeitpunkt schon verheiratet war und Brett Ashley eben erkennbar nicht an seine Frau angelehnt ist.

sein Freund Bill fahren zum Angeln nach Burguete, wo sie einen Engländer namens Harris kennen lernen, dann treffen sie sich mit Robert Cohn, Bret und Mike, Bretts Verlobtem, zur Fiesta in Pamplona. Wieder wird viel gefeiert und getrunken, doch leidet die Stimmung unter Bretts nicht unkomplizierten Liebesleben. Mike ist auf Cohn schlecht zu sprechen und zwar nicht nur, weil dieser mit Mikes Verlobter im Bett war, sondern auch weil sich Cohn, der sich für Stierkampf überhaupt nicht interessiert, der Freundesgruppe einfach unaufgefordert angeschlossen hat, nur um in der Nähe von Brett zu sein, der er offensichtlich hoffnungslos verfallen ist. Brett selbst interessiert sich nur für den Stierkämpfer Romero, den sie bei der Corrida beobachtet und der ihr später von Jake vorgestellt wird. Während Brett mit Romero zusammen ist, sucht Cohn nach ihr. Er schlägt Jake nieder, als dieser ihm nicht sagen will, wo Brett ist. Später entschuldigt Cohn sich unter Tränen bei Jake. Am nächsten Morgen ist Cohn abgereist und Jake erfährt, dass er neben Mike auch noch Romero verprügelt hat. Mit einem letzten Stierkampf endet die Fiesta und jeder aus der Freundesgruppe geht seiner Wege. Brett bleibt bei Romero.

Das dritte Buch besteht nur aus einem Kapitel (XIX). Nachdem Jake alleine in San Sebastian schwimmen war, erhält er ein Telegramm von Brett aus Madrid. Er besucht sie und erfährt, dass sie sich von Romero getrennt hat, da sie fürchtet, einen zu schlechten Einfluss auf ihn auszuüben. Der Roman endet mit der offenen Frage, wie es zwischen Jake und Brett wohl gewesen wäre, wenn Jake seine Männlichkeit nicht verloren hätte.

The Sun Also Rises hat zwar im Gegensatz zu *Less Than Zero* durchaus einen durchgehenden Handlungsstrang, aber auch hier entwickelt sich keine Geschichte im herkömmlichen Sinn. Der Roman macht es sich zur Aufgabe, den Leser mit dem Lebensgefühl der dargestellten Charaktere vertraut zu machen, aber nicht irgendeine Form bemerkenswerter Charakterentwicklung aufzuzeigen. *The Sun Also Rises* gleicht drei aneinander gehängten *slice-of-life* Episoden, in denen sich wiederum etliche der von Hemingway gerne bearbeiteten Themen *slice-of-life-artig* wieder finden. So lässt sich beispielsweise der Angelausflug nach Burguete durchaus mit der Kurzgeschichte "Big, Two-Hearted River" aus *In Our Time* vergleichen, und es ist wohl wert bemerkt zu werden, dass der Burguete-Abschnitt von *The Sun Also Rises* keinerlei Auswirkungen auf den Rest der Geschichte hat.

Ernest Hemingway gelang mit *The Sun Also Rises* der Durchbruch, so wie Bret Easton Ellis mit *Less Than Zero*. Ellis hatte vor *Less Than Zero* noch gar nichts

veröffentlicht, Hemingway hatte die Kurzgeschichtensammlung *In Our Time* und die Satire *The Torrents of Spring* veröffentlicht. Beide Autoren waren zu dem Zeitpunkt, als ihre ersten Romane erschienen, noch recht jung und wurden mit ihren Büchern schnell berühmt. "Famous at twenty-five; thirty a master"³¹⁴ zitiert Carlos Baker Hemingways Freund Archibald McLeish. Hemingway begann die Arbeit an *The Sun Also Rises* am 21. Juli, seinem sechsundzwanzigsten Geburtstag, in Valencia. Er schrieb die Urform des Romans dann innerhalb weniger Wochen, wobei er nach eigenem Bekunden jeden Tag fast bis zur völligen Erschöpfung schrieb. Im September in Paris beendete er die erste Fassung.³¹⁵ Dann schrieb er den Roman noch einmal komplett von vorne neu, ganz ähnlich wie Ellis es später mit *Less Than Zero* tun würde. Im April 1926 reichte Hemingway das Manuskript ein, und der Roman erschien im Oktober desselben Jahres.

Hemingways erster Roman wurde von der Kritik gut aufgenommen. Einige einflussreiche Kritiker, wie beispielsweise Edmund Wilson, hatten sein Talent bereits bei *In Our Time* erkannt und standen Hemingways erstem echten Roman nun sehr positiv gegenüber.³¹⁶ Vor allem Hemingways Stil und sein Gefühl für Dialoge wurden hoch gelobt: "No other American, writing today, can match his dialogue for its apparent naturalness, its intimacy and its concealed power of revealing emotion."³¹⁷ Der *Kansas City Star*, bei dem Hemingway früher als Reporter gearbeitet hatte, schrieb: "Mr. Hemingway, who once served an apprenticeship to letters on *The Star*, writes with a swinging, effortless precision, that puts him in the very first flight of American stylists."³¹⁸ Und die folgende, fast schon poetisch zu nennende, Lobpreisung von Hemingways Kunst wirkt wie eine unbewusste Vorwegnahme der Iceberg theory: "Under the hard, flat glass of Mr. Hemingway's virtuosity the ever-present yet unmentionable tragedy ebbs and flows like dark water."³¹⁹

Es wurden allerdings auch etliche negative Stimmen laut. Zahlreiche Rezensenten von *The Sun Also Rises* reagierten mit moralischer Empörung auf die "freimütige

³¹⁴ Carlos Baker. *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton: Princeton University Press, 1973. S. 76

³¹⁵ Nach Georges-Albert Astre hat Hemingway die Erstfassung am sechsten September fertiggestellt, während Carlos Baker den einundzwanzigsten September als Datum der Fertigstellung angibt. (siehe: Astre, Georges-Albert. *Hemingway*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961. S. 60, sowie Baker. *The Writer as Artist*. S. 75)

³¹⁶ vgl. Linda Wagner-Martin. "Introduction". In dieselbe. *Ernest Hemingway's The Sun Also Rises. A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2002. S. 4. Siehe auch: Edmund Wilson. "The Sportsman's Tragedy." In *New Republic*. 53, 14 Dezember 1927. S. 102-103.

³¹⁷ Lawrence Morris. "Warfare in Man and among Men." In *New Republic*. 22 Dezember 1926, S. 142-143

³¹⁸ Schuyler Ashley. "Hemingway Leady Young Ineffectuals Through Europe." In James Nagel. *Critical Essays on Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995. S. 39-41. Ursprünglich erschienen in: *Kansas City Star*. 4 Dezember 1926, S. 8.

³¹⁹ Anonym. "The New Books." In James Nagel. *Critical Essays on Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995. S. 38. Ursprünglich erschienen in *New Yorker*. Nr 2, 20 November 1926. S. 88&90

Darstellung sexueller und alkoholischer Ausschweifungen"³²⁰ und schon direkt nach Erscheinen des Romans fragte man sich, wie viel Alkohol ein Mensch denn realistischerweise überhaupt vertragen kann. Schuyler Ashley, der Hemingway für seine stilistische Präzision lobt, kann sich dennoch nicht mit dem hochprozentigen Inhalt des Romans anfreunden: "The amount of beer, wine and brandy consumed in 'The Sun Also Rises' runs, I should judge, to a higher average per page and per character than in any other fiction since Rabelais."³²¹ Die *London Times* fand den Roman langweilig und war, ebenso wie Ashley, der Ansicht, dass die Protagonisten mehr Alkohol zu sich nähmen, als es normalen Menschen eigentlich möglich wäre: "it is frankly tedious after one has read the first hundred pages and ceased to hope for anything different. [...] Drink, indeed is an extraordinary bugbear for these Americans in Paris, almost more troublesome than sex. However, they are all artists, and it seems to be the artistic lot to be able to consume quantities of liquid which would send most human beings to the grave."³²²

Natürlich musste man sich in den Vereinigten Staaten der zwanziger Jahre, die ganz im Zeichen der Prohibition standen, darüber aufregen, dass Jake Barnes seine Freunde danach einschätzt, ob sie 'a good drunk' oder 'a bad drunk' sind und dass diejenigen, die niemals betrunken sind, am schlechtesten abschneiden.³²³ An so etwas stört sich die Kritik heutzutage nicht mehr. Dafür hat man heute Probleme mit der stereotypischen Darstellung des Robert Cohn, der allzu sehr auf seine jüdische Religion reduziert wird, während keinem Rezensenten in den Zwanzigern die mehrfachen antisemitischen Äußerungen von Cohns Bekannten aufgefallen zu sein scheinen. Es ist schon faszinierend zu beobachten, wie sich bei einem Roman, der sein eigenes zeitliches Umfeld überlebt und auch später noch gelesen wird, die Kritik abhängig von der Zeit verändert, während das Werk an sich doch die ganze Zeit das gleiche bleibt.

Auch die Entstehungsgeschichte von *Less Than Zero* ist einigermaßen gut dokumentiert.³²⁴ Während seiner Zeit im Bennington College nahm Ellis an einem *creative writing* Kurs teil, der von Joe McGinniss, selbst ein Bestsellerautor, gehalten

³²⁰ Kurt Müller. *Ernest Hemingway. Der Mensch – der Schriftsteller – das Werk*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. S. 58.

³²¹ Schuyler Ashley. "Hemingway Leads Young Ineffectuals Through Europe." S. 41

³²² Anonym. "Fiesta". In James Nagel. *Critical Essays on Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995. S. 45. Ursprünglich erschienen in: *The [London] Times Literary Supplement*. 30 Juni 1927. S. 454

³²³ vgl. Ernest Hemingway. *The Sun Also Rises*. London: Granada, 1976 S. 124. siehe auch Wagner-Martin. *Casebook*. S. 3-4

³²⁴ vgl. Steur. *Schein*. S. 7-18; Torres. *Screenplay*. S. 78-80; Voßmann. *Paradise*. S. 12-13; Schumacher. *Reasons*. S. 124-126

wurde. McGinniss erkannte das Talent seines Schülers und sandte dem Verlag Simon & Schuster Proben zu. Von seinem Mentor ermutigt schrieb Ellis, nach eigenem Bekunden, die Rohform von *Less Than Zero* innerhalb eines einzigen Monats auf dem Fußboden seines Schlafzimmers.³²⁵ Das ursprüngliche, 400 Seiten umfassende, Manuskript von *Less Than Zero* wurde von Simon & Schuster zwar zunächst abgelehnt, die in Zusammenarbeit mit McGinniss auf 200 Seiten zusammengekürzte Version wurde dann aber angenommen und im Mai 1985 veröffentlicht.

Der Roman, und auch die Tatsache, dass der Autor erst Anfang zwanzig war, wurde geschickt vermarktet und *Less Than Zero* war auf Anhieb ein Erfolg. Neben Jay McInerney, Jill Eisenstadt und Tama Janowitz wurde Ellis Teil der 'Brat Pack' Autoren, allesamt junge, zuvor unbekannte Autoren, die mit ihren Büchern über weiße, wohlhabende Jugendliche mit großem Erfolg die literarische Szene eroberten und die, wie böse Zungen ihnen gelegentlich vorwarfen, ebensoviel Zeit mit Werbetouren, Signierstunden und Fernsehinterviews verbrachten, wie sie auf das Schreiben ihrer Bücher verwendeten.³²⁶ 1987, also gerade einmal zwei Jahre nach Erscheinen des Buches war der Roman bereits verfilmt und lief in den amerikanischen Kinos.³²⁷ Ellis selbst spricht aber nicht von einer geschickten Vermarktung. Er erzählt vielmehr, dass niemand damit gerechnet habe, dass sich *Less Than Zero* so gut verkaufen würde: "We had no promotional money. There was not going to be any ads. There was a first printing of about 5000 copies. And it just went out there, all alone, into the void. [...] *Less Than Zero* was really a word-of-mouth book. There was not a lot of press at first."³²⁸

Von den Kritikern wurde *Less Than Zero* sehr unterschiedlich aufgenommen. Die Reaktionen waren zumeist entweder sehr ablehnend oder überschwänglich begeistert, aber selten neutral und objektiv.³²⁹ Das Buch wurde wegen seiner inhaltlichen Oberflächlichkeit ("In spite of its surface vitality and macabre glitter, *Less Than Zero* offers little more than its title promises"³³⁰) und seiner Sprache ("written in the inarticulate style of a petulant suburban punk"³³¹) angegriffen. Oder aber als kulturelles

³²⁵ vgl. Freese. "Entropy." S. 68 und Steur. *Schein*. S. 11

³²⁶ vgl. Torres. *Screenplay*. S. 79

³²⁷ vgl. Steur. *Schein*. S. 12

³²⁸ Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil II. S. 3

³²⁹ mehr dazu bei Steur. *Schein*. S. 14-17

³³⁰ Paul Gray. "Zombies." In *Time*. 10 Juni 1985, S. 80.

³³¹ Anonym. "Brief Reviews. *Less Than Zero* by Bret Easton Ellis." In *The New Republic*. 10. Juni 1985, S. 42

Dokument seiner Zeit gelobt und Ellis als "the spokesperson of a new generation"³³² bezeichnet. Amanda Urban, Ellis' Agentin bringt die Sache treffend auf den Punkt, wenn sie sagt: "Ellis has a tendency to get bad reviews but very good press."³³³ Zumindest bis er *American Psycho* veröffentlichte, war Ellis bei den Medien sehr beliebt, auch wenn viele Kritiker seine Bücher ablehnten. Diese Ablehnung rührte zum Teil daher, dass seine Bücher als 'politisch nicht korrekt' eingestuft wurden. Michael Schumacher beobachtet, dass Ellis zu den Autoren gehört, deren Bücher schlechte Rezensionen bekommen, weil Kritiker häufig die Ansicht vertreten, dass, wenn man die Charaktere eines Buches nicht mag und nicht mit ihnen mitfühlen kann, es keinen Sinn mache, dieses Buch überhaupt erst zu lesen.³³⁴

Ein weiterer Grund, warum so mancher Kritiker dem Roman ablehnend gegenüberstand, mag in der von Freese und Steur aufgestellten These zu finden sein, dass *Less Than Zero* viele Symbole und Codes einer Generation enthält, die nur dem Eingeweihten, also einem Angehörigen dieser Generation und Zeit, verständlich sind. Es handelt sich dabei also um einen "Material- und Verweishorizont, der dem traditionellen Literaturkritiker kaum verfügbar ist."³³⁵ Was damit gemeint ist, wird schon klar, wenn man nur die Titel der beiden hier verglichenen Romane betrachtet. Hemingways Romantitel *The Sun Also Rises* entstammt der Bibel. In Prediger I heißt es: "Es ist alles ganz eitel, sprach der Prediger, es ist alles ganz eitel. Was hat der Mensch für Gewinn von all seiner Mühe, die er hat unter der Sonne? Ein Geschlecht vergeht, das andere kommt; die Erde aber bleibt immer bestehen. Die Sonne geht auf und geht unter und läuft an ihren Ort, dass sie dort wieder aufgehe." Zusammen mit dem Zitat von Gertrude Stein "Ihr gehört alle einer verlorenen Generation an" bildet der Predigerspruch das Epigraph von *The Sun Also Rises*. Schon hier wird also das Gefühl einer existentiellen Sinnlosigkeit evoziert. Auch beim Titel von *Less Than Zero* handelt es sich um ein Zitat. Allerdings stammt dieses nicht aus der Bibel, sondern von dem Sänger Elvis Costello. "Less Than Zero" ist der Titel der ersten Single Costellos, erschienen im März 1977 in Großbritannien.³³⁶ Einem zu der Zeit groß gewordenen Jugendlichen ist die Herkunft des Titels somit wahrscheinlich ein Begriff, dem durchschnittlichen Kritiker vermutlich aber eher nicht. So ist schon der Titel ein

³³² Joan Davis. "S&S's Newest Vice President, Bob Asahina, Rides the Crest of a New Bestseller: *Less Than Zero*." In *Publishers Weekly*. 13 September 1985, S. 103.

³³³ Schumacher. *Reasons*. S. 119

³³⁴ vgl. Schumacher. *Reasons*. S. 120

³³⁵ Steur. *Schein*. S. 16. vgl. auch Freese. "Entropy." S. 69

³³⁶ vgl. Steur. *Schein*. S. 148. Der Titel war auch auf Costellos erster LP *My Aim Is True* enthalten.

Beispiel für den ungewöhnlichen Verweishorizont des Romans. Die wenigsten Rezensenten des Romans erkannten die Herkunft des Titels, und auch wenn der Titel identifiziert wurde, konnten immer noch inhaltliche Fehler unterlaufen. Der Text des Liedes ist der folgende:

Calling Mister Oswald with the swastika tattoo,
there is a vacancy waiting in the English voodoo,
carving v for vandal on the guilty boy's head.
When he's had enough of that maybe you'll take him to bed
to teach him he's alive before he wishes he was dead.
Turn up the TV. No one listening will suspect,
even your mother won't detect it,
no your father won't know.
they think that I've got no respect
but everything means less than zero.
Oswald and his sister are doing it again.
They've got the finest home movies that you have ever seen.
They've got a thousand variations: every service with a smile.
They're gonna take a little break, and they'll be back after a while.
well I hear that South America is coming into style.
A pistol was still smoking, a man lay on the floor.
Mister Oswald said he had an understanding with the law.
He said he heard about a couple living in the USA.
He said they traded in their baby for a Chevrolet.
Let's talk about the future now we've put the past away.

Peter Freese geht auf die metaphorische Bedeutung des Songs für den Romantitel ein und glaubt dies: "Costello's song refers to 'Mr Oswald with his swastika tattoo' and obliquely relates President Kennedy's assassination to general social decay by stating that 'Mr Oswald said he had an understanding with the law'³³⁷. Was auf den ersten Blick recht gut zu passen scheint, hat in Wirklichkeit einen komplett anderen Hintergrund, da Freese nämlich die Oswalds verwechselt hat. Costello meint nicht den Kennedymörder Lee Harvey Oswald, sondern Sir Oswald Mosley, der in den dreißiger Jahren die 'British Union of Fascists' gegründet hat. In den siebziger Jahren hatten Faschismus und Rassismus in Großbritannien durch die 'National Front' wieder Zulauf erhalten und Costello wollte mit seinem Lied gegen diese Bewegung Stellung beziehen.³³⁸ Es ist offensichtlich also recht einfach, die Bedeutung des Titels von Ellis' Roman falsch zu verstehen, selbst wenn man den Bezug zu Costellos Liedtext kennt. Verzichten wir einmal darauf, Freese zum Vorwurf zu machen, dass er sich nicht über die Hakenkreuztätowierung gewundert hat, die zu Lee Harvey Oswald, einem bekennenden Marxisten und offenen Anhänger Castros, der sogar versucht hatte, Sowjetbürger zu werden, nun wirklich nicht besonders gut passt. Letztendlich dürfte der Text von Costellos Lied für Ellis' Roman weniger bedeutend sein als die Tatsache, dass

³³⁷ Freese. "Entropy." S. 83

³³⁸ vgl. Steur. *Schein*. S. 150-153

Less Than Zero als Titel einfach gut klingt. Das lässt sich vielleicht vergleichen mit Hemingways "Big Two-Hearted River". Die Inspiration für das Schreiben dieser Kurzgeschichte erhielt Hemingway durch einen Angeltrip mit Freunden an den 'Fox River'.³³⁹ Am eigentlichen 'Big Two-Hearted River', der vom Fox einige Meilen entfernt liegt, hat Hemingway nie gefischt. Hemingway sagt, er hat den Namen geändert: "not from ignorance nor carelessness but because [the name] Big Two-Hearted River is poetry."³⁴⁰

Wer intertextuellen Querverweisen nachgehen möchte und sich für die kulturellen Hintergründe seiner Romane interessiert, hat man es bei Ellis sicherlich einigermaßen schwer, sofern er nicht das Glück hat, zu Ellis' Generation zu gehören und in einem kulturell ähnlichen Hintergrund aufgewachsen zu sein. Es gibt gewiss mehr Menschen auf der Welt, die eine Anspielung auf die Bibel erkennen als eine Anspielung auf populäre Musik der siebziger Jahre. Nur die Zukunft kann zeigen, ob Vertrautheit mit dem Verweishorizont seiner Werke eine notwendige Voraussetzung für das Verständnis von Ellis' Romanen ist. Falls dem so sein sollte, dann wird er – im Gegensatz zu Hemingway – in fünfzig Jahren wohl nicht mehr gelesen werden.

Natürlich ist auch *The Sun Also Rises* in seine eigene Zeit eingebettet. Als Jake sich mit Bill über Marmelade unterhält, macht er beispielsweise einen Witz mit der Doppeldeutigkeit des Wortes 'jam' und sagt: "I could ask her [i.e. the spanish waitress] what kind of a jam they think they've gotten into in the Riff."³⁴¹ Damit bezieht er sich auf einen Krieg, den Spanien zu der Zeit in Marokko gegen die Rifkabylen führte. Dieser Witz gehört zu den Anspielungen in *The Sun Also Rises*, die so sehr mit dem Tagesgeschehen der zwanziger Jahre verbunden sind, dass sie heutige Leser kaum noch verstehen werden. Tatsache ist aber auch, dass dieser Scherz über die spanische Außenpolitik für das Verständnis des Romans absolut nicht von Bedeutung ist, und man sollte vorsichtig sein, dass man es mit der 'Kulturverweishorizontsuche' nicht übertreibt, wie Horst Steur es meines Erachtens nach bei *Less Than Zero* an der einen oder anderen Stelle tut. Beispielsweise gibt es in Ellis' Roman eine Situation, in der Julian die Worte "we went straight into darkness, out over that line, yeah straight into darkness, straight into night"³⁴² aus dem Lied "Straight into Darkness" von Tom Petty summt. Diese Worte evozieren ein Gefühl des Verlorenseins und des bevorstehenden Endes, das der

³³⁹ vgl. Baker. *The Writer as Artist*. S. 5

³⁴⁰ Jack Jobst. "Hemingway in Seney." In *Michigan History Magazine*. Vol. 74, Nr.6. Internetadresse: <<http://www.northquest.com/hemingway/conf97/jobst.html>>

³⁴¹ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 95.

³⁴² Bret Easton Ellis. *Less Than Zero*. London: Picador, 1985. S. 40

durchschnittliche Leser sicher mit Julian identifizieren wird. Steur aber kennt den Text des ganzen Liedes und weiß, dass diese negativen Gefühle des ersten Teils des Liedes in der letzten Strophe dem Optimismus und der Hoffnung auf einen neuen Anfang Platz machen. Da er von diesem Wissen ausgehen möchte und es auch bei Julian voraussetzt (der den Liedtext im übrigen nicht ganz korrekt zitiert), ist er gezwungen, Julian als einen Charakter zu interpretieren, der sich in einer Selbsttäuschung, die ihm nicht bewusst ist, an des positive Lebenskonzept der letzten Strophe klammert.³⁴³ Es ist aber sicherlich mindestens genauso überzeugend, wenn man Julian als einen Charakter liest, der sehr wohl weiß, dass er direkt auf die Dunkelheit zusteuert.

Selbstverständlich wurde Ellis' Werk hinsichtlich autobiographischer Details sehr viel weniger beachtet als das Hemingways. Nichtsdestotrotz hat mehr als ein Kritiker den Fehler gemacht, den Autor mit seinen Protagonisten zu identifizieren. Im Falle von *American Psycho* mag das mehr am Bedürfnis des Lesers liegen, den Autor für das Entsetzen, das das Buch hervorruft, verantwortlich zu machen, aber bei *Less Than Zero* liegen schon einige Details vor, die eine Identifikation von Autor und Protagonist auf den ersten Blick nahe liegend erscheinen lassen. So waren die Protagonisten in seinen Romanen bisher immer fast genauso alt wie Ellis selbst zum Zeitpunkt des Verfassens des jeweiligen Romans. Und Ellis stammt, wie Clay, aus einem wohlhabenden Elternhaus in Los Angeles und hat, auch wie Clay, zwei jüngere Schwestern. In einem Interview sagt Ellis, dass er, weil er in der Schule schlechte Noten hatte, einen Sommer lang in Nevada in einem der Casinos seines Großvaters arbeiten musste.³⁴⁴ Das erinnert uns daran, dass Clays Großvater Casinos besitzt. Das ist ein kleines und nebensächliches, aber verdächtig autobiographisches Detail. Ebenso autobiographisch ist auch, dass Clay, ebenso wie Ellis, es vorzieht, im Osten statt an der Westküste zu studieren. Und darüber hinaus scheint Ellis' sexuelle Orientierung genauso uneindeutig wie die Clays und auch der vieler anderer Charaktere in Ellis' Werk. Ellis selbst spielt mit der Neugierde der Presse: "Ich habe nie ein Geheimnis daraus gemacht, dass ich mit Frauen *und* Männern geschlafen habe [...] Ich habe vieles ausprobiert. Ich finde es cool zu sagen: Ja, ich habe mit einem Mann geschlafen. Vielleicht ist es auch gar nicht wahr. Vielleicht finde ich es nur cool, so etwas zu behaupten."³⁴⁵ Dementsprechend wurde Ellis nach Erscheinen von *Less Than Zero* von seinen Lesern auch oft mit seinem

³⁴³ vgl. Steur. *Schein*. S. 181-183

³⁴⁴ Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil I. S. 1 von 7

³⁴⁵ Ellis in Chrissy Iley. "Der erschrockene Werwolf." In *Kultur Spiegel*. 9/2000. S. 21

Protagonisten gleichgesetzt und manche Leute behaupten sogar, seinen Dealer in Los Angeles getroffen zu haben.³⁴⁶

Ellis teilt mit Hemingway – und sehr vielen anderen Schriftstellern – die Erfahrung, dass seine Romane anders rezipiert werden, als sie vom Autor beabsichtigt waren. Nicht zuletzt wegen des Gertrude-Stein-Epigraphs wurde Hemingway von der Kritik zum Sprachrohr einer verlorenen Generation gemacht, ganz ohne sich selbst verloren zu fühlen: "It was one of the ironies that Hemingway, having rejected the lost-generation tag both for himself and for his generation, should find his first book widely accepted as Exhibit A of 'lost-generationism'."³⁴⁷ Und es sollte eigentlich auch nicht Wunder nehmen, dass so mancher Leser (und auch so manche Leserin) sich mehr vom Lebensstil Bretts und ihrer trinkenden Kumpane angezogen fühlte als von der Erde, die für Hemingway die eigentliche Heldin des Romans ist.³⁴⁸ Genauso sind heutzutage viele Leser vom Lebensstil der Reichen, den Ellis in seinen Romanen beschreibt, fasziniert und überlesen dabei die moralische Botschaft seiner Bücher.

Was ist Existentialismus?

'Existentialistisch' gehört wohl weder bei Hemingway noch bei Ellis zu den ersten Adjektiven, die dem durchschnittlichen Leser in den Sinn kommen würden, würde er aufgefordert, das Werk Hemingways oder Ellis' zu charakterisieren. Dennoch haben verschiedene Kritiker den Begriff auf diese Autoren angewandt. Dieter Wellershoff, beispielsweise, vertritt in *Der Gleichgültige* die Auffassung, dass gerade *The Sun Also Rises* als existentialistischer Roman gelesen werden kann und Nicki Sahlin sieht in einer der ersten wissenschaftlichen Arbeiten zu Ellis' Erstlingswerk, dem Essay "'But This Road Doesn't Go Anywhere': The Existential Dilemma in *Less Than Zero*", Clay als einen existentialistischen Helden an.

In ihrem Essay fasst Sahlin die existentialistischen Elemente in *Less Than Zero* als eine Mischung zwischen Camus und Sartre auf. "Whatever the immediate influences, the elements of existentialism evident in *Less Than Zero* are most readily seen as a mixture stemming from both Camus and Sartre."³⁴⁹ Das Gefühl der Entfremdung und der Drang, sich dem Absurden entgegenzustellen, verbindet Clay mit

³⁴⁶ vgl. Schumacher. *Reasons*. S. 119

³⁴⁷ Baker. *Writer as Artist*. S. 81-82

³⁴⁸ vgl. Baker. *Writer as Artist*. S. 82

³⁴⁹ Nicki Sahlin. "'But This Road Doesn't Go Anywhere': The Existential Dilemma in *Less Than Zero*" in *Critique*, 33:1 (Herbst 1991) S. 25

Camus, die Erfahrung des Nichts und die Angst, die aus der daraus entstehenden Bürde der Verantwortung für seine eigene Freiheit entsteht, verbindet ihn mit Sartre:

Like the "stranger" or "outsider" portrayed in Camus's *L'étranger* (1942), Ellis's narrator feels intensely alienated, a stranger even in familiar territory. Moreover, he feels compelled to confront and question the absurd; he becomes aware of the absurd in its existential sense as his month-long experience tells him that all the practices and values that he has previously accepted actually have no meaning. [...] Ellis's protagonist also becomes painfully aware of the void or "nothingness" (Sartre's *le néant*), and the resulting anxiety brings him the burden of freedom and responsibility, a burden that is part of both Camus's and Sartre's existential schemes.³⁵⁰

Clay fühlt sich von der Gesellschaft entfremdet, weil das materialistische Wertesystem Hollywoods letztlich nur in die Selbstzerstörung führen kann. Diese Entfremdung treibt ihn zu einer existentialistischen Suche nach sich selbst: "When one's family has not given one an adequate sense of personal identity, when one's goal in life is to achieve not so much pleasure as a kind of numbness, one is not so much living as courting death, Ellis suggests. The potential for self-destruction that lies insidiously at the heart of the Hollywood value-system gives Clay's existential quest a believable urgency."³⁵¹ Die existentielle Angst Clays, hervorgerufen durch die Abwesenheit moralischer Werte und gesellschaftlicher Sicherheit, führt zu einer Sensibilisierung und Faszination für den Tod. Diese Faszination verbindet Clay mit den existentialistischen Helden Hemingways:

Clay's sense of existential dread builds with his increasing sensitivity to suggestions of death all around him; his anxiety deepens, the images of death intensify. His reportorial manner of noting death images and actual deaths may at first seem obsessive and ritualistic, but it also may be seen as part of the existential quest. One of Ellis's primary influences, Hemingway, has been analyzed in an existential context as a writer "who has been more ritualistic about death-seeking than almost any other figure in the modern world," creating heroes who "have seen real life, vital, authentic life, through the trauma of death, and they must continually recreate it."³⁵²

Sahlin's Ansicht wird jedoch nicht von jedermann geteilt. So weist Horst Steur darauf hin, dass Sahlin den Begriff Existentialismus nicht differenziert genug auffasse. Indem sie Sartre und Camus in der Anwendung auf *Less Than Zero* in einen Topf werfe, trage sie der Tatsache, dass das Absurde bei Camus einer anderen Grundhaltung entspringt als bei Sartre, nicht ausreichend Rechnung.³⁵³ Steurs Vorwurf ist zumindest in sofern berechtigt, als Sahlin mit dem Wort Existentialismus relativ großzügig umgeht, ohne jemals genau zu erläutern, was sie unter dem Begriff denn nun genau versteht.

In dieser Hinsicht läuft man bei der Verwendung des Begriffes Existentialismus die gleichen Gefahren, die auch bei dem Umgang mit dem Begriff Postmoderne auftreten. Fasst man den Begriff allzu allgemein auf, enthebt man sich der Möglichkeit

³⁵⁰ Sahlin. "Road." S. 25

³⁵¹ Sahlin. "Road." S. 33

³⁵² Sahlin. "Road." S. 33

³⁵³ vgl. Steur. "Schein." S. 20-21

präziser Aussagen, reduziert man ihn hingegen auf die Sichtweise eines einzelnen Vertreters der jeweiligen Denkrichtung, lässt sich das Konzept als Ganzes nicht mehr erfassen.

Um die Frage, ob es sich bei Clay um einen existentialistischen Helden handelt, sinnvoll beantworten zu können, erscheint es daher unumgänglich, das Konzept des Existentialismus, so wie es im Rahmen dieser Arbeit verstanden wird, im folgenden einigermaßen präzise darzustellen. Dazu soll zuerst eine Annäherung an diesen Begriff stattfinden, indem verschiedene Aussagen über den Existentialismus zu einer freien Synthese verbunden werden, um sich auf einen gemeinsamen Grund zu begeben.

Einer der Grundzüge des Existentialismus ist nach Zima die "existentialistische Problematik der Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, Subjekt und Welt"³⁵⁴. Der Existentialist fühlt sich nicht als Teil der Welt, die ihn umgibt, er ist der Welt, und dabei vor allem der Gesellschaft, entfremdet. Dem gleicht Frederik Jamesons Auffassung, der den Existentialismus auf die folgende Weise beschreibt: Der Existentialismus in seinen verschiedenen Formen gründet auf der Unterscheidung zwischen, einerseits, authentischer Existenz und, auf der anderen Seite, dem Nicht-Authentischen: das Authentische ist die Wahrheit des Seins, das von den durch das Nicht-Authentische hervorgerufenen Verzerrungen versteckt wird.³⁵⁵ Der Existentialist erkennt, dass das Nicht-Authentische nicht real ist und begibt sich auf die Suche nach der Wahrheit, nach authentischen Werten.

Für Jean-Paul Sartre, der von Heideggers Begriff der *Geworfenheit* des Menschen inspiriert ist, ist "im Existentialismus die Existenz primär und die Essenz sekundär"³⁵⁶. Sartre betont also die Freiheit des Handelnden gegenüber dem Objekt. Der Mensch existiert zuerst und definiert sich danach, denn Sartre verneint in seinem atheistischen Existentialismus einen Schöpfergott, der dem Menschen im Voraus eine Essenz mitgeben könnte. Und da es diesen Gott nicht gibt, vollzieht sich die Definition des Selbst auch in absoluter Freiheit und Eigenverantwortlichkeit.

Auch in Albert Camus' Welt ist für Gott kein Platz. Seine Charaktere leben in Revolte gegen ihre eigene Endlichkeit. Camus verwehrt sich dem Glaubenssprung, den Existentialisten wie Jaspers oder Kierkegaard machen, wenn sie, obwohl sie die Endlichkeit den Menschen eingestehen, die Beziehung zwischen dem Endlichen und der

³⁵⁴ Peter V. Zima. *Die Dekonstruktion, Einführung und Kritik*, Uni-Taschenbücher Francke Verlag, Tübingen, 1994, S. 101

³⁵⁵ vgl. Jameson. *Postmodernism*. S. 12

³⁵⁶ Peter V. Zima. *Der gleichgültige Held, Textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1983, S. 196

Unendlichkeit 'Gott' nennen³⁵⁷. Camus' Vorstellung vom Existentialisten ist die eines Menschen, "der in einer absurden Welt auf sich selbst zurückgeworfen dennoch durchhalten müsse"³⁵⁸. Mehr noch als Sartre geht Camus also in die Richtung des hemingwayschen Helden, der den Daseinskampf, dessen letztendlicher Sinnlosigkeit er sich wohl bewusst ist, dennoch mit Würde ficht. So spricht Santiago in *The Old Man and The Sea*: "man is not made for defeat [...] A man can be destroyed but not defeated."³⁵⁹ Auf diese Weise könnte man die Quintessenz von Hemingways Idee der 'Grace under pressure' zusammenfassen. Wie Meursault in Camus' *Der Fremde* wissen die Helden Hemingways, dass sie dem Dasein keinen Sinn vermitteln können, aber dennoch tragen sie es mit Stil und Würde.

Killinger bestimmt in seinem Buch *Hemingway and the Dead Gods* den Existentialismus anhand drei aufeinander aufbauender Merkmale: Das Individuum, eine grundlegende Frage und eine Lebensweise. Der Existentialismus setzt ein Individuum im Sinne eines Individualisten, und nicht einen Masse-Menschen, voraus: "The basic attempt of all existentialism has been to establish the separate identity of the individual."³⁶⁰ Alle sozialen Systeme sind immer bestrebt, den Menschen in die Masse zu integrieren, sei es das körperschaftliche Christentum (Kierkegaards Feind), die Sklavenmoral (Nietzsches Feind), die durch das technologische Zeitalter hervorgerufene Systemkonformität (Jaspers Feind) oder der kollektive Sittenkodex (Beauvoirs Feind). Der Grund, warum der gemeine Mensch das Bedürfnis hat, in der Masse aufzugehen, ist seine Angst vor dem Alleinsein. Erich Fromm lehrt, dass in primitiven Religionen die Einheit des Menschen mit der Masse durch sexuelle Orgien hergestellt wurde und dass die moderne Gesellschaft die Orgie durch Alkohol, Drogen und vor allem durch Systemkonformität ersetzt.³⁶¹ Dieser Form von Flucht, vor allem der Systemkonformität, verweigert sich der Existentialist, wenn er sich die grundlegende Frage stellt, ob er lieber ein Individuum oder ein Teil der Masse sein möchte: "Every man faces the choice of being a genuine individual or of being just part of the crowd."³⁶² Der Mensch muss sich also entscheiden, ob er als Teil der Masse leben will und somit sein wahres, eigenes Ich verleugnen, indem er sich so verhält, wie es von ihm erwartet wird, oder ob er sich so verhalten möchte, wie es seiner wahren Natur entspricht. "In

³⁵⁷ vgl. Killinger. *Dead Gods*. S. 5

³⁵⁸ Albert Camus. *Der Fremde*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994. Kladdentext

³⁵⁹ Ernest Hemingway. *The Old Man and The Sea*. London: Arrow Books, 1993. S. 89.

³⁶⁰ vgl. Killinger. *Dead Gods*. S. 6

³⁶¹ vgl. Erich Fromm. *The Art of Loving*. New York: Harper, 1956. S. 13

³⁶² Killinger. *Dead Gods*. S. 10

this world, where a man can thus choose to be himself or to remain anonymous, good and evil become mere qualities of the way of life which the individual chooses."³⁶³ Gut und böse sind dann nicht mehr von der Gesellschaft festgelegte fixe und verbindliche Kategorien, sondern vom Individuum abhängig, also relativ. "Evil is to act and to exist in a warped and privative way; good is to act in accordance with nature – to exist authentically in the highest degree."³⁶⁴

Wenn man diese Aussagen in lockerer Form zusammenfasst, lässt sich der Begriff des Existentialismus so beschreiben: Die Existenzphilosophie soll das Wesen des Menschen erfassen. Existieren heißt sich zu sich selbst verhalten, womit nicht nur ein theoretisches Nachdenken über das eigene Bewusstsein gemeint ist, sondern auch ein inneres Handeln an sich. Das Individuum erfährt die Beschränktheit des eigenen Daseins, weiß aber auch, dass es in seinen Entscheidungen frei und für seine Handlungen alleine verantwortlich ist. Diese Verantwortung und Schuld führt zu Gefühlen der Angst und der Furcht, ermöglicht aber gleichzeitig eine Erfahrung des Seins im Ganzen, die über den Bereich des Rationalen hinausgeht. Der Existentialist ist daher nicht bereit, die Werte und Normen der Gesellschaft, die ihm Richtlinie, Stütze und auch Entschuldigung für sein Dasein und seine Handlungen sein könnten, zu übernehmen, sondern er sucht nach authentischen Werten und handelt so, wie er es selbst für richtig hält.

Die (Un-)Möglichkeit der Transzendenz

Auch der gläubigste Mensch wird nicht leugnen wollen, dass es eine der Aufgaben jeder Religion ist, den Einzelnen in die Masse zu integrieren, oder – positiver ausgedrückt – ihn sich in der Gemeinschaft der Gläubigen heimisch fühlen zu lassen. Durch orgiastische Zustände und Konformität mit der Gruppe soll das Gefühl der Trennung des Einzelnen von seiner Umgebung und der damit verbundenen Angst überwunden werden. Das Gefühl, Teil eines übergeordneten Ganzen zu sein, wird vom Existentialisten jedoch als trügerisch empfunden und abgelehnt. Existentialismus und Glaube passen also nicht gut zusammen.

Die erste Annäherung an existentialistische Aspekte der beiden betrachteten Romane soll daher anhand der Frage erfolgen, wie die Religion in *The Sun Also Rises* und in *Less Than Zero* dargestellt wird. Wo bestehen noch Möglichkeiten der

³⁶³ Killinger. *Dead Gods*. S. 11

³⁶⁴ John Wild. *The Challenge of Existentialism*. Bloomington, Indiana University Press, 1955, S. 23 (aus Killinger S. 12)

Transzendenz und wo beschränkt sich das Dasein der Menschen auf die "pure Faktizität des Daseins"³⁶⁵, wie Wellershoff die nicht-transzendierbare Welt beschreibt?

Ernest Hemingways Verhältnis zum Glauben ist nicht ganz klar. Seine Kirchenbesuche begannen, als er Pauline Pfeiffer kennen lernte. Vermutlich ist er aber bereits 1918, also direkt nach seiner Verwundung bei Fossalta, zum katholischen Glauben übergetreten, was aber nur sehr wenigen Menschen bekannt war. Hemingway selbst wollte seine Umgebung glauben machen, dass seine Bekehrung um das Jahr 1926 stattgefunden hatte.³⁶⁶ Auf alle Fälle erscheint es unwahrscheinlich, dass der Autor zum Zeitpunkt des Schreibens von *The Sun Also Rises* dem christlichen Glauben ein besonders ausgeprägtes Interesse entgegengebracht haben könnte.³⁶⁷

Im Roman selbst lassen sich mehrere unterschiedliche Positionen des Glaubens, bzw. des Nicht-Glaubens unterscheiden. Der Erzähler Jake nimmt dabei die am wenigsten definierte, und vermutlich auch von ihm selbst am wenigsten reflektierte, Haltung ein. Als Bill ihn fragt ob er wirklich Katholik sei, antwortet er "Technically" und auf die Rückfrage, was dies denn bedeute "I don't know"³⁶⁸. Bei einer anderen Gelegenheit betet er in der Kathedrale von Pamplona. Als während des Gebetes seine Gedanken abschweifen, bedauert er dies: "I was a little ashamed and regretted that I was such a rotten Catholic, but I realized that there was nothing I could do about it."³⁶⁹ Dennoch hält er den Katholizismus für eine großartige Religion und hofft, dass er sich bald einmal religiöser fühlen würde. Gegenüber Brett behauptet er sogar, ziemlich religiös zu sein.³⁷⁰

Sein Freund Bill ist dagegen ein bekennender Atheist. Er verbirgt seinen Ärger nicht, als er und Jake während der Zugfahrt von Frankreich nach Spanien nicht zum Essen kommen, weil eine Gruppe amerikanischer Pilger, die unterwegs sind von Rom nach Biarritz und Lourdes, den gesamten Speisewagen besetzen. Die Pilger sind für ihn keine Landsleute, sondern eine "gang of Pilgrim Fathers"³⁷¹ und "Goddam Puritans"³⁷². Während der Angelepisode in Burguete geht Bill dann erneut auf Religion ein, dieses Mal in ausgesprochen ironischer Weise. Bill und Jake picknicken, und Bill legt Wert

³⁶⁵ Dieter Wellershoff. *Der Gleichgültige: Versuche über Hemingway Camus Benn und Beckett*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1963. S. 34

³⁶⁶ vgl. Carlos Baker. *Ernest Hemingway: A Life Story*. London: Collins, 1969. S. 183, 595-596 und Sarason. S. 94, Fußnote 88

³⁶⁷ vgl. Bertram D. Sarason. "Hemingway and *The Sun Set*." In ders. *Hemingway and The Sun Set*. Washington, D.C.: NCR/Microcard Editions, 1972. S. 32

³⁶⁸ Hemingway. *The Sun Also Rises* S. 104

³⁶⁹ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 82

³⁷⁰ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 174

³⁷¹ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 73

³⁷² Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 72

darauf, dass zuerst das hartgekochte Ei und dann das gebratene Hähnchen gegessen werden muss: "'First the egg,' said Bill. 'Then the chicken. Even Bryan could see that.'"³⁷³ Die Person, die Bill meint, ist der 1860 geborene William Jennings Bryan, der, wie Bill von Jake beim Angeln erfährt, tatsächlich 1925 gestorben ist. Der dreifache Präsidentschaftskandidat Bryan war ein sehr religiöser Mensch und trat gerne als Anwalt des gemeinen Amerikaners auf, weshalb er im Volksmund, wie auch in *Fiesta* erwähnt,³⁷⁴ 'the Great Commoner' genannt wurde. Kurz vor seinem Tod war Bryan in den Gerichtsstreit um den Lehrer John T. Scopes verwickelt, der, indem er Darwins Evolutionslehre in der Schule unterrichtet hatte, gegen das Gesetz verstoßen hatte. Der tief-gläubige Bryan sprach sich gegen Scopes aus, Scopes wurde für schuldig befunden und zu einer Strafe von \$100 verurteilt. Auf diesen damals sehr aktuellen Streit zwischen puritanischem Christentum und Naturwissenschaft (Scopes Verteidiger, Clarence Darrow, sagte "Civilization is on trial") bezieht sich Bill, wenn er sagt:

[...]Let us not doubt, brother. Let us not pry into the holy mysteries of the hen-coop with simian fingers. Let us accept on faith and simply say – I want you to join with me in saying – What shall we say, brother?' He pointed the drumstick at me and went on. 'Let me tell you. We will say, and I for one am proud to say – and I want you to say with me, on your knees, brother. Let no man be ashamed to kneel here in the great out-of-doors. Remember the woods were God's first temples. Let us kneel and say: "Don't eat that, Lady – that's Mencken.'" 'Here,' I said. 'Utilize a little of this.' We uncorked the other bottle.³⁷⁵

Die Sprache, die Bill verwendet, macht sich über die Religion lustig. Vermutlich missfällt auch Hemingway der pathetische und vielleicht sogar demagogisch zu nennende Sprachduktus puritanischer Priester. Doch stellt Bills ironische und nicht mehr ganz nüchterne Rede keine Verteidigung der Evolutionstheorie dar, sondern sie spricht sich vielmehr für eine existentialistische Lebensführung aus, wie Hemingway sie befürwortet, nämlich den Genuss greifbarer Dinge, wie gebratene Hühnerbeine und ein Glas Wein anstelle von wie auch immer gearteten Ideologien.

Das Konkrete wird dem Abstrakten allemal vorgezogen, die Natur, also die Erde, ist mehr wert als irgendeine Form von Glauben. Diese Einstellung zeigt sich auch als Jake, Bill und Harris, der Engländer, den die beiden auf ihrem Fischausflug kennen gelernt haben, das Kloster Roncesvalles besuchen. Während sie durch das Kloster laufen, findet der folgende kurze Dialog statt:

³⁷³ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 101 An dieser Stelle werden die Namen übrigens etwas problematisch. Sarason vermutet, dass Bill an dieser Stelle William Cullen Bryants "A Forest Hymn" zitiert, wenn er sagt: "Remember the woods were God's first temples." Bryants Gedicht beginnt mit den Worten "The Groves were God's first temples." Wen Sarason jedoch nicht erwähnt ist die Person, auf die Bill sich bezieht, wenn er von der Henne und dem Ei spricht. Das kann nämlich nicht William Cullen Bryant sein, weil Bryant (1794-1878) 1925 schon lange tot war und sich darüber hinaus mit einem 't' am Ende schreibt.

³⁷⁴ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 102

³⁷⁵ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 102

'It's a remarkable place, though,' Harris said. 'I wouldn't not have seen it. I'd been intending coming up each day.'
'It isn't the same as fishing, though, is it?' Bill asked. He liked Harris.
'I say not.'³⁷⁶

Die Naturerfahrung beim Fischen gibt Jake, Bill und Harris mehr als die spirituelle Erfahrung bei der Besichtigung des Klosters, und selbstverständlich begeben die drei sich auch direkt nach dem Besuch des Klosters in die nächste Wirtschaft, wo sich jeder eine Flasche Wein gönnt.

Auch Brett ist nicht gläubig, doch unterscheidet sich ihr Atheismus in mancherlei Hinsicht von dem Bills. Während bei Bill der Eindruck entsteht, dass er sich bewusst dafür entschieden hat nicht zu glauben, wirkt Brett eher so, als wollte sie gläubig sein, es aber nicht könne. Brett ist von Natur aus nicht für den Glauben gemacht. Einmal gehen Brett und Jake gemeinsam in eine Kirche. Brett hat die Absicht dafür zu beten, dass Romeros letzter Tag der Corrida gut verlaufen möge, aber sie wird nervös und verlässt die Kirche. Sie ist der Ansicht, dass sie die falsche Art von Gesicht für den Glauben hat.³⁷⁷ Doch nicht nur ihr Gesicht taugt nicht zum Christentum, auch ihre Sprache ist eine andere, wie Jake in einer mehrdeutigen Aussage anmerkt: "I went to church a couple of times, once with Brett. She said she wanted to hear me go to confession, but I told her that not only was it impossible, but it was not as interesting as it sounded, and, besides, it would be in a language she did not know."³⁷⁸ Baker ist der Ansicht, dass die Sprache, die Brett nicht versteht, Latein sei.³⁷⁹ Vermutlich ist eher Spanisch damit gemeint, da es unwahrscheinlich erscheint, dass Jake auf Lateinisch beichtet, auch wenn zum damaligen Zeitpunkt in Spanien die Messen tatsächlich noch auf Latein gehalten wurden. Vor allem aber, und hier hat Baker Recht, ist die Sprache, die Brett nicht spricht, die der christlichen Religion. Brett betet nicht, weil es ihr nichts bringt. Als sich Brett und Jake vor dem Stierkampf wegen des Windes Sorgen machen und hoffen, dass er bis zu Beginn des Kampfes abgeflaut sein wird, schlägt Jake Brett im Spaß vor zu beten. Aber Brett sagt "'Never does me any good. I've never gotten anything I prayed for."³⁸⁰ Aber selbst wenn sie nicht nur willig, sondern auch fähig wäre, diese Fremdsprache zu lernen, würde sich dennoch keinen Lehrer finden, da die Kirche selbst sie nicht aufnehmen will. Sie ist dafür einfach zu weltlich. Im Zuge einer religiösen Prozession wollen Brett, Jake und Bill eine Kapelle betreten, doch Brett wird

³⁷⁶ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 107

³⁷⁷ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 173

³⁷⁸ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 125-126

³⁷⁹ Baker. *Writer as Artist*. S. 89

³⁸⁰ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 174

der Eingang verwehrt, da sie keinen Hut trägt. Als die drei wieder auf die Straße treten werden sie von einer Gruppe knoblauchtragender Tänzer mitgenommen, die einen Kreis um Brett formen. Bill und Jake werden in den Kreis aufgenommen und dürfen mittanzen. Brett, die auch gerne tanzen würde, muss im Mittelpunkt des Kreises stehen bleiben und sich umtanzen lassen. Dann setzen die Tänzer Brett auf ein Weinfass und schmücken sie mit Knoblauch.³⁸¹ Die Art, wie Brett von den Tänzern behandelt wird, erinnert an die Anbetung einer heidnischen Göttin. Baker bezeichnet sie als eine "lamia with a British accent, a Morgan le Fay of Paris and Pamplona"³⁸² und es ist offensichtlich, dass sie weder ihre Natur ändern noch einen christlichen Glauben wählen kann.

Im Gegensatz zu Hemingway stellt sich bei Ellis nicht die Frage, welche Position er der Religion gegenüber einnimmt. Ellis selbst gibt nämlich offen zu, dass er kein gläubiger Mensch ist. Kurz nach der Veröffentlichung von *American Psycho* wurde er in einem Interview gefragt, ob er an Gott glaube. Seine Antwort darauf war die folgende:

Are you asking me if I was raised in a religious family or if I go to church? I was raised an agnostic. I don't know – I hate to fly, I have a fear of flying. That means either that I have no faith in air-traffic controllers or that I've done something really bad, and this is God's way of getting at me. Maybe I'm caught in the middle... But no, I don't believe in God. That's such a strange thing to admit in an interview.³⁸³

Wie auch alles andere in *Less Than Zero*, aber im Gegensatz zu *The Sun Also Rises*, wird in Ellis' Roman die Religion dem Tauschwert untergeordnet. Es dürfte kaum Zufall sein, dass Ellis den zeitlichen Rahmen des Romans um die Weihnachtszeit herum setzt, dasjenige Fest, welches wohl am deutlichsten zeigt, wie der Markt, also das 'Weihnachtsgeschäft', ehemals spirituelle Werte assimiliert und zu umsatzsteigernden Elementen umwandelt. Elizabeth Young geht vielleicht ein bisschen zu weit, wenn sie meint, dass Palmbäume und heiße Winde Weihnachten unsinnig erscheinen lassen.³⁸⁴ Als Britin ist sie da wohl etwas zu sehr von den Weihnachts-Gepflogenheiten im eigenen Land geprägt, aber es ist Young auf alle Fälle Recht zu geben, wenn sie beobachtet, dass *Less Than Zero* ein Bild von Weihnachten zeichnet, das rein künstlicher Natur ist und ein Produkt der Konsumgesellschaft.³⁸⁵ So bekommt Clay beispielsweise ein Grußkarte, auf der 'Fuck Christmas' steht. Nach Öffnen der Karte

³⁸¹ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 129

³⁸² Baker. *Writer as Artist*. S. 90

³⁸³ Robert Love. "Psycho Analysis". In *Rolling Stone*. Apr.4, 1991. S. 50-51

³⁸⁴ vgl. Elizabeth Young. "Vacant Possession. Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*." In Graham Caveney und Elizabeth Young. *Shopping in Space*. London: Serpent's Tail, 1992. S. 28

³⁸⁵ vgl. Young. "Vacant Possession." S. 28

wird daraus 'Let's Fuck Christmas Together'.³⁸⁶ Egal welche der beiden Bedeutungen man nimmt, mit der ursprünglichen Weihnachtsbotschaft haben sie wenig zu tun.

Neben dem Hintergrund der Weihnachtszeit, vor dem der gesamte Roman spielt, geht *Less Than Zero* dreimal direkt auf Religion ein. Jedes Mal handelt es sich um religiöse Programme im Fernsehen. Das erste Mal geschieht in einem Kapitel, in dem Clay zuhause ist und Angst hat. Das Kapitel hat surreale und schauerromantische Elemente, es ist die Rede von irgendeinem Monster, vielleicht ein Werwolf, der in der Nachbarschaft die Runde macht. Die Angst, die Clay empfindet, ist keinesfalls nur das angenehme Schaudern, das eine Gespenstergeschichte hervorrufen könnte, die sich eindeutig in das Reich der Fiktion verweisen lässt. Wie viel Wahres und wie viel Fiktion an den Gerüchten dran ist, lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Es scheinen tatsächlich auch Menschen verschwunden zu sein, und es heißt, dass eine der Suchmannschaften einen verstümmelten Hundekadaver gefunden habe. Clays konkrete Furcht vor Einbrechern ist hier nur ein Teil einer allgemeinen Existenzangst. In dieser Situation sieht Clay einem Prediger im Fernsehen zu, der wiederholt ruft "Let God use you. God wants to use you. Lie back and let him use you, use you."³⁸⁷ Der Prediger bleibt von Clay unkommentiert, um nicht zu sagen, er wird ignoriert. Er hat keine Chance an Clays Angstgefühlen vorbei zu ihm durchzudringen.

Nur wenige Seiten später sieht Clay erneut ein religiöses Programm. Hier zerbrechen zwei Priester in Geschäftsanzügen Led Zeppelin Schallplatten mit der Begründung, dass diese, rückwärts gespielt, Botschaften des Teufels enthalten. Als gottesfürchtige Christen würden sie dies nicht erlauben, sagen die Priester. Diese Musik sei schlecht für die Jugend und die Jugend sei die Zukunft dieses Landes. Dann zerbrechen sie weiter Schallplatten.³⁸⁸ Auch dieses Programm bleibt von Clay als Erzähler komplett unkommentiert, es scheint ihn nicht weiter zu interessieren. Dennoch, oder gerade weil Clay keine Meinung abgibt, entwickelt der Abschnitt aber eine starke Wirkung. Dass die Priester Geschäftsanzüge und Krawatten tragen, kennzeichnet sie als Teil des Kommerzes, nicht der Geistlichkeit. Der Leser wird einem Priester im Anzug, der eine rosa Sonnenbrille auf der Nase hat und gerade dabei ist Schallplatten zu zerbrechen, kaum Sympathien entgegenbringen. Dass es mit der Jugend, in deren Namen die Priester zu agieren behaupten, nicht besonders weit her ist, hat der Leser zu diesem Zeitpunkt im Roman auch bereits erkannt. Ohne dass es eines Kommentars des

³⁸⁶ Ellis. *Less Than Zero*. S. 3

³⁸⁷ Ellis. *Less Than Zero*. S. 69

³⁸⁸ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 78

Protagonisten bedarf, gelingt es Ellis hier, die traditionell eher positiv konnotierten Begriffe des Priesters, des gottesfürchtigen Christen und der Religion zu entwerten und dem Materialismus einzugliedern. Dabei nimmt er, sozusagen im Vorübergehen, die Jugend und die Zukunft des Landes, also den Patriotismus, gleich noch mit und zeigt dem Leser so ein komplett werteloses Fragment der Gesellschaft auf.

Erst bei dem dritten religiösen Fernsehprogramm, das Clay sieht, wird seine Reaktion darauf geschildert. Wieder trägt ein Prediger eine rosa eingefärbte Sonnenbrille. Ein mit Neonlicht angestrahlter Jesus steht einsam im Hintergrund. Der Priester spricht den Zuschauer, und damit Clay, an:

'You feel confused. You feel frustrated,' he [the preacher] tells me. 'You don't know what's going on. That's why you feel hopeless, helpless. That's why you feel there is no way out of the situation. But Jesus will come. He will come through the eye of that television screen. Jesus will put a roadblock in your life so that you can turn around and He's gonna do it for you now. Heavenly Father, You will set the captive free. They, who are in bondage, teach them. Celebrate the Lord. Let this be a night of Deliverance. Tell Jesus, "Forgive me of my sins," and then you may feel the joy that is unspeakable. May your cup overflow. In Jesus' name, Amen ... Hallelujah!'³⁸⁹

Nach dieser Ansprache des Priesters wartet Clay darauf, dass etwas passiert. Er wartet annähernd eine Stunde lang. Als dann immer noch nichts passiert ist, steht er auf und nimmt den Rest an Kokain, der ihm noch verbleibt und geht aus. Die Tatsache, dass Clay fast eine Stunde lang vor dem Fernseher sitzt und wirklich auf seine Erlösung wartet, erscheint auf eine recht zynische Art und Weise als lustig. Es ist natürlich klar, dass nichts passieren kann; Erlösung durch Gott liegt in *Less Than Zero* nicht im Bereich des Möglichen.

Es ist aber erstaunlich, wie genau die Analyse der Gefühlswelt des Zuschauers durch den Prediger auf Clay zutrifft. Versucht man Clays Gefühlswelt zu beschreiben drängen sich die Attribute verwirrt, frustriert, hoffnungslos und hilflos geradezu auf. Ebenso wie die Beobachtung, dass Clay wirklich keinen Ausweg aus seiner Situation sieht. Gleichzeitig fügt sich die Predigt aber so fließend in den trockenen Erzählstil des Romans ein, dass man die Genauigkeit der Analyse dabei leicht übersieht. Besondere Bedeutung kommt dem Symbol der Straße zu. Der Prediger verspricht eine Straßensperre, mit der Jesus den umherirrenden Reisenden aufhalten würde. Die Straße kommt in *Less Than Zero* sehr häufig vor. Als Clay auf dem Sunset unterwegs ist, kommt er an einer Plakatwand vorbei, auf der "Disappear Here"³⁹⁰ steht. Dieses "Disappear Here", eigentlich eine Werbung für einen Ferienort, wird häufig wiederholt und zum Leitmotiv für das Gefühl des 'Auf-der-Straße-Seins'. Clay und seine Freunde

³⁸⁹ Ellis. *Less Than Zero*. S. 129

³⁹⁰ Ellis. *Less Than Zero*. S. 30

fahren viel und ziellos durch die Gegend, ebenso wie sie ziellos durch ihr Leben irren. Mit einer Straßensperre durch Jesus ist aber nicht zu rechnen. Etliche Kapitel nachdem Clay das Erlebnis der Nicht-Erlösung im Fernsehen hatte, (weit genug entfernt, dass der Leser die Verbindung eher unterbewusst als bewusst herstellen wird) wird gezeigt, wie die Straße tatsächlich funktioniert. Clay und Rip sind auf dem Mulholland unterwegs, bei einer Kurve über einem Abhang hält Rip an, steigt aus und zeigt in die Tiefe. Dort unten, am Fuß des Hügels sieht Clay zwanzig bis dreißig Autowracks liegen. Es sind die Fahrzeuge von Menschen, die in der Nacht die Kurve falsch eingeschätzt haben: "People who made a mistake late in the night and who sailed off into nothingness."³⁹¹ Hier gibt es keine Straßensperre und keinen Jesus, vermutlich noch nicht einmal ein Warnschild. Die Menschen fahren so lange auf der Straße, das heißt, sie leben so lange, bis sie aus eigenem Verschulden oder wegen der Tücke der Straße, also des Lebens, aus der Bahn geraten und sie sterben, indem sie in das Nichts hinaussegeln. Sie werden nicht erlöst, sondern sie verschwinden einfach: *Disappear Here*.

Diese Symbolik setzt sich fort, als Clay und Rip wieder in ihr Auto einsteigen und weiterfahren. Clay glaubt, dass Rip falsch abbiegt und in eine Sackgasse hinein fährt.

'Where are we going?' I asked.
'I don't know,' he said. 'Just driving.'
'But this road doesn't go anywhere,' I told him.
'That doesn't matter.'
'What does?' I asked, after a little while.
'Just that we're on it, dude,' he said.³⁹²

Der Weg, den sie fahren, ist eine Sackgasse. Das Gegenteil dessen, was der Prediger verheißen hat, als er von Jesus' Straßensperre und der Möglichkeit, kehrt zu machen, sprach. Genau genommen müsste das direkte Gegenteil zu *Jesus' roadblock* ein *one-way* sein, kein *dead end*, aber da die Metapher der Sackgasse die Assoziation des unvermeidlichen Endes evoziert, während die Einbahnstraße eher für einen Mangel an Wahlmöglichkeiten steht, ist es wohl verständlich, wenn Ellis die Sackgasse hier der Einbahnstraße vorzieht. Ohnehin kommt es, wie Rip klar macht, den Reisenden nicht darauf an, wo die Straße endet, sondern dass man – gut – drauf ist. Am Ende segelt man so oder so ohne Hoffnung auf Erlösung in das Nichts.

An dieser Stelle, an der es um Vorstellungen vom Ende des Lebens geht, soll ein kurzer Exkurs in die Apokalypse erfolgen. Einige Kritiker, wie etwa Peter Freese, Horst Steur und Clare Weissenberg, ordnen *Less Than Zero* nämlich in den Bereich der apokalyptischen Literatur ein. Es wird das Bild einer Welt gezeichnet, die kurz vor dem

³⁹¹ Ellis. *Less Than Zero*. S. 182

³⁹² Ellis. *Less Than Zero*. S. 183

Ende steht, sei es wegen des atomaren Vernichtungspotentials, Überbevölkerung, Umweltkatastrophen oder des Zusammenbruchs des sozialen Gefüges.³⁹³ Dem Endzeitgefühl, das den Roman kennzeichnet, fehlen dabei aber die metaphysischen Konnotationen der Apokalypse im Sinne des jüngsten Gerichts, welches Tod, aber auch Wiedergeburt, verheißt.³⁹⁴ Es gibt hier keinen auf das Ende folgenden Neuanfang, aus dem den Menschen etwas Neues und Besseres erwachsen könnte, da es auch keine transzendente Macht gibt, die eine solche Neuordnung herbeiführen könnte. Freese zieht dem metaphysisch angehauchten Begriff der Apokalypse daher den naturwissenschaftlichen Begriff der Entropie vor: "Therefore, the atmosphere which pervades *Less Than Zero* is not that of apocalypse, that is, of an impending Last Judgement which will bring both death and rebirth, an end and a new beginning, but that of entropy with its irreversible movement towards final chaos and decay."³⁹⁵ Dies zeigt sich auch in der Unmöglichkeit der Kommunikation, die sich aus dem Übermaß an Information und der daraus resultierenden Bewegung von Unterschiedlichkeit zu Gleichheit ergibt.

Das physikalische Modell der Entropie auf ein literarisches Werk zu übertragen erscheint in einem Zusammenhang wie hier, in dem man der christlichen Apokalypse mit ihren metaphysischen Implikationen ein naturwissenschaftliches Modell, das nicht der Transzendenzvorstellung bedarf, gegenüberstellt, zweifelsohne sinnvoll. Auf die Entropie aufbauend führt Freese dann jedoch die ebenfalls physikalische Vorstellung des Hitzetodes ein. Die Anwendung des Begriffes Hitzetod auf *Less Than Zero* wird nun aber bedenklich, da Freese die in dem Roman durchaus vorkommende Symbolik der Hitze in ein naturwissenschaftliches Modell hineinpresst, das zwar Hitzetod genannt wird, in dem die Temperatur aber keinesfalls besonders hoch ist.

Der Begriff des *Heat Death* bezeichnet den Zeitpunkt, an dem das Universum den Zustand maximaler Entropie erreicht hat. Das bedeutet, dass sämtliche aus Hitzequellen stammende Energie sich an Orte mit geringerer Energie, also kältere Orte verlagert hat. Sobald dieses Stadium einer überall gleichen Energieverteilung erreicht ist, kann im Universum keine Arbeit mehr stattfinden, denn wenn keine Wärme mehr fließt, kann

³⁹³ Nebenbei sei angemerkt, dass Ellis selbst in einem Interview bemerkt hat, dass das von ihm in *Less Than Zero* gezeichnete Bild von Los Angeles noch aus der Zeit vor den Rassenunruhen, den letzten Erdbeben und Feuern und der vollen Entfaltung von AIDS stammt. Das reale, gegenwärtige LA hat das fiktive LA des Romans also bereits überholt. Vgl. Clare Weissenberg. *This is Not an Exit: Reading Bret Easton Ellis*. 1997 (Diss. University of Essex; Microfiche). S. 85

³⁹⁴ vgl. Freese. "Entropy." S. 81.

³⁹⁵ Freese. "Entropy." S. 81

aus Wärmeübertragung auch keine Arbeit mehr gewonnen werden.³⁹⁶ Beim Hitzetod endet das Universum in Stagnation.

Zwei weitere Szenarien, die das Ende des Universums beschreiben, werden *Cold Death* und *Big Crunch* genannt. Beim *Cold Death* dehnt sich das Universum einfach immer weiter aus und kühlt im Verlauf dieser Ausdehnung immer weiter ab, bis es schließlich zu kalt wird, um irgendeine Form von Leben zu erhalten. Das direkte Gegenteil zum *Cold Death* ist jedoch nicht der *Heat Death*, sondern der *Big Crunch*, bei dem das Universum, nachdem es seine maximale Ausdehnung erreicht hat, aufgrund der Gravitation wieder zu schrumpfen beginnt, um sich dann letztendlich wieder in einem einzigen Punkt zu konzentrieren. Beim *Big Crunch* wäre die Temperatur am Ende des Universums tatsächlich enorm hoch, nicht jedoch beim Hitzetod, wo sie – trotz des irreleitenden Namens – nur ganz knapp über dem absoluten Nullpunkt liegen würde. Aber Freese erklärt in seinem Aufsatz zu *Less Than Zero* nicht einmal ansatzweise, was unter Hitzetod zu verstehen ist, er beschränkt sich auf eine Erläuterung des Begriffes der Entropie. Die Vermutung liegt nahe, dass Freese hier einen wohlklingenden Begriff aus der Physik übernommen hat, ohne es mit dessen naturwissenschaftlichen Hintergründen allzu genau zu nehmen.

Und bei Steur geschieht nun etwas, das in der Literaturwissenschaft anscheinend leider häufig vorkommt, aber besser nicht vorkommen sollte. Steur greift Freeses Ansatz auf, scheint aber auch die Schwachpunkte darin zu erkennen. Allerdings verlagert er die Schwächen der Interpretation auf subtile Weise vom Kritiker Freese weg und hin zum Autor des Romans selbst, indem er postuliert, dass "Ellis Capras populärwissenschaftliche Darstellung des ersten und zweiten Gesetzes der Thermodynamik kennt und – wenn auch nicht immer ganz korrekt – in seinem Roman berücksichtigt hat [...] Wenn Ellis von der Sonne spricht als 'huge and burning, an orange monster' (172) oder als 'a ball of fire' (195), so knüpft er damit nicht an apokalyptische Visionen aus *The Revelation of Saint John the Divine* an, sondern dahinter steht seine – sicher nicht ganz korrekte Vorstellung – eines entropischen *heat*

³⁹⁶ Chemische Reaktionen bedeuten immer, dass die Entropie zunimmt. Verbrennt man beispielsweise Benzin, so entsteht Hitze und die vergleichsweise langen Molekülketten des Benzins werden in Wasserdampf und Kohlendioxyd aufgespalten, beides kurze, einfacher strukturierte Moleküle. Nach der Verbrennung ist die Umgebungstemperatur also erhöht und die Unordnung der Moleküle hat zugenommen, die Entropie ist also angestiegen. Jede irreversible chemische Reaktion bedeutet also Abgabe von Hitze oder Ansteigen der Entropie. Wenn in einer fernen Zukunft alle chemischen Prozesse, die möglich waren, abgelaufen sind, werden nur noch Hitze und einfachste Partikel übrig bleiben, die zu keiner Reaktion mehr in der Lage sind, weil das Maximum an Entropie erreicht wurde.

death.³⁹⁷ Man beachte, dass die Formulierungen 'nicht immer ganz korrekt' und 'sicher nicht ganz korrekte Vorstellung' sich auf Ellis' Gebrauch des Hitzetod-Modells in seinem eigenen Roman bezieht und nicht auf ein von einem Kritiker von außen auf den Roman angewendetes Interpretationsschema.

Indem Steur also von der – durch Textanalyse weder beweisbaren noch widerlegbaren – Prämisse ausgeht, dass Ellis das Hitzetod-Modell kennt, kann er Interpretationsschwierigkeiten, die bei der Anwendung des Modells auf den Roman auftreten, dadurch erklären, dass der Autor das Modell nicht ganz korrekt wiedergibt, anstatt zugeben zu müssen dass das Modell nicht ganz korrekt auf den Roman passt.

Von hermeneutischen Tricks und Kniffen zurück zur Transzendenz: Während der Glaube an sich in *The Sun Also Rises* nicht in Frage gestellt wird, ist die Darstellung der Religion in *Less Than Zero* von einer Art und Weise, die so künstlich und unauthentisch erscheint, dass sie schon von vornherein keinen Ausweg darstellen kann. In *The Sun Also Rises* gibt es damit immer noch eine potentielle Transzendenz. Diese Transzendenz ist Charakteren wie Bill und Brett zwar nicht zugänglich, aber die Möglichkeit ihrer Existenz wird nicht verneint. Hemingway verneint niemals, dass, während es Brett nicht gelingt zu beten, für die anderen Kirchgänger der Glaube an die Transzendenz noch intakt ist. Nur den Kriegsversehrten und den Angehörigen der verlorenen Generation verschließt sich dieser Glaube.

Bei Ellis hingegen wird nicht nur die Institution der Kirche, sondern auch der Glauben an sich von vorneherein als eine Sache gezeigt, die nicht nur in das soziale Gefüge eingebettet ist, sondern auch aus der Gesellschaft heraus entstanden ist und von daher niemals auf etwas außerhalb der Gesellschaft stehendes, nämlich die Transzendenz, verweisen kann. Mit anderen Worten: Brett und Bill glauben nicht, weil sie nicht glauben wollen (Bill) oder nicht glauben können (Brett), während Clay nicht deshalb umsonst auf seine Erlösung wartet, weil er sich dem Glauben verschließt, sondern deshalb, weil es keine Erlösung gibt.

Der Unterschied im Zugang zum Glauben bei Hemingway und Ellis lässt sich in Analogie zur Fragmentiertheit der Welt im Modernismus und der Postmoderne sehen. Hemingways Transzendenz geht verloren, als die Erfahrung des Krieges sein Weltbild zerstört. Die einstmals heile Welt zersplittert, und das Zentrum verschwindet. Ellis dagegen hat die Transzendenz niemals gekannt. Er ist in einer fragmentierten Welt groß geworden, in der niemals ein Zentrum vorhanden war.

³⁹⁷ Steur. *Schein*. S. 88

Selbstverständlich muss man das Werk der beiden Autoren nicht auf diese Weise lesen. Man kann sich ebenso gut darauf beschränken festzustellen, dass Ellis eben Atheist ist, während Hemingway, wenn überhaupt, höchstens als Agnostiker bezeichnet werden könnte.

In Hinblick auf den Existentialismus gelangt man bei der Betrachtung der Transzendenz in den beiden Romanen zu folgendem Ergebnis: Die Expatriates in *The Sun Also Rises* stehen der Transzendenz entweder gleichgültig oder ablehnend gegenüber, so wie man das vom Existentialisten – zumindest wie er im Rahmen dieser Arbeit verstanden wird – erwarten kann. Diese Haltung ist jedoch auf die Angehörigen der verlorenen Generation beschränkt, während beispielsweise die amerikanischen Pilger, die nach Lourdes unterwegs sind, durchaus gläubige Katholiken sein können. Die Möglichkeit der Transzendenz wird also zumindest nicht verneint. Nicht so bei Ellis. In Ellis' Welt besteht noch nicht einmal die theoretische Möglichkeit der Transzendenz. Hier sind selbst die Priester keine Statthalter des Jenseits, sondern Teil des kapitalistischen Systems. Da es in Ellis' Roman keine Transzendenz gibt, könnte es sich bei Clay auf den ersten Blick tatsächlich um einen existentialistischen Charakter handeln. Dabei dürfen wir aber nicht übersehen, dass wir nicht wissen, ob Clay, wenn ihm seine Gesellschaft die Möglichkeit zur Transzendenz anbieten würde, diese Möglichkeit nicht vielleicht wahrnehmen würde. Immerhin bleibt er ja tatsächlich eine Stunde lang vor dem Fernsehpriester sitzen und wartet. Und es darf nicht vergessen werden, dass es der Existentialist selbst ist, der sich weigert Teil der Gesellschaft zu werden, die ihm die Illusion der Transzendenz verheißt. Es ist nicht die Gesellschaft, die dem Existentialisten die Aufnahme verweigert. Im Folgenden soll daher betrachtet werden, wie sich die sozialen Strukturen in *Less Than Zero* von denen in *The Sun Also Rises* unterscheiden.

Innen und Außen: Soziale Strukturen und Sündenböcke

Dieser Abschnitt geht von der etwas provokativen These aus, dass alle Formen von menschlichem Zusammenleben in Gruppen sich primär durch das definieren, was die jeweilige Gruppe aus ihrem Kreis ausgrenzt, wogegen sie sich abgrenzt und dass es dementsprechend – zumindest bisher – nicht möglich ist, sich soziale Gefüge vorzustellen, die ohne Sündenbockfunktion auskommen könnten.

Was ist damit gemeint? In "Platons Pharmazie" macht sich Derrida über die Wurzeln der westlichen Zivilisation Gedanken, die er letztendlich auf den binären Gegensatz von Innen und Außen zurückführt. Derrida illustriert dies anhand des

Sündenbockrituals in der Antike. Er macht den Sprung vom *Pharmakon* zum *Pharmakos*. Im alten Athen hatte das Ritual des *Pharmakos* die Aufgabe, das Böse aus dem Körper und aus der Stadt auszutreiben und auszuschließen. Dazu gewährten die Athener Außenseitern der Gesellschaft, Ausgestoßenen, Wilden oder Deformierten, auf Staatskosten Nahrung und Obdach in ihrer Stadt. Wenn nun Krankheit, Hunger, Dürre oder irgendeine andere Geißel die Stadt bedrohten, wurde der Abstoßendste dieser Außenseiter ausgewählt, aus der Stadt gebracht und außerhalb der Stadtmauern grausam erschlagen. Das Übel, das die Stadt von außen angegriffen hatte, wurde wieder nach außen gebracht, um das Innen zu beschützen. So wurde das Innere der Stadt vom Bösen gereinigt. Doch Derrida bemerkt, dass der Außenseiter als Repräsentant des Außen (als *Pharmakos*) nichtsdestotrotz im Innern der Stadt unterhalten wird. Um nach draußen gebracht werden zu können, muss der Sündenbock zuerst innerhalb der Stadt gewesen sein: "Die Zeremonie des *pharmakos* spielt sich also auf der Grenze des Drinnen und des Draußen ab, und ihre Funktion ist die, diese Grenze unaufhörlich zu ziehen und nachzuziehen. *Intra muros/extra muros*."³⁹⁸ Die binäre Opposition von Innen und Außen kann so als die Urform aller binären Oppositionen angesehen werden und bildet die Grundlage der Funktionsweise unserer Gesellschaft. Und gleichzeitig zeigt Derrida, wie auch schon an den beiden Bedeutungen des Begriffes *Pharmakon*, auf, dass die beiden Elemente der binären Opposition nicht disjunkt voneinander stehen, sondern miteinander verwoben sind, sich gegenseitig bedingen.

Bei einer Betrachtung des Beziehungsgeflechtes in *The Sun Also Rises* dürfte als erstes auffallen, dass Robert Cohn vom Kreis der Menschen um Jake Barnes herum nicht wirklich akzeptiert wird. Schon von vorne herein trennen ihn zwei wichtige Eigenschaften von den anderen wichtigen Personen im Roman. Zum einen ist er der einzige unter den tragenden Charakteren, der nicht im Krieg dabei war. Jake wurde schwer verletzt, Mike hat höchste Auszeichnungen erhalten und sogar Brett war als Krankenschwester tätig. Und zum zweiten ist er Jude. Der Roman enthält etliche Äußerungen, die heutzutage als klar antisemitisch klassifiziert würden. Als Robert Cohn Brett anschaut, beschreibt Jake dessen Blick folgendermaßen: "She stood holding her glass and I saw Robert Cohn looking at her. He looked a great deal as his compatriot must have looked when he saw the promised land. Cohn, of course, was much younger. But he had that look of eager, deserving expectation."³⁹⁹ Dies sind Jakes Gedanken. Wenn derartige Gedanken ausgesprochen werden, dann kommen sie allerdings meistens

³⁹⁸ Derrida. *Dissemination*. S. 150

³⁹⁹ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 21

nicht aus Jakes Mund, sondern aus Bills oder auch Bretts. So sagt Bill über seine Meinung zu Cohn: "'That Cohn gets me,' Bill said. 'He's got this Jewish superiority so strong that he thinks the only emotion he'll get out of the fight will be being bored.'"⁴⁰⁰ Und an anderer Stelle: "'Well, let him not get superior and Jewish.'"⁴⁰¹ Brett bezeichnet Cohn als "damned Jew"⁴⁰² und wenn sie sich Jake gegenüber beschwert, dass Cohn immer so leidend aussähe⁴⁰³, dann ist darin wohl auch das Vorurteil des ewig leidenden Juden zu finden. Auch Mike macht keine Ausnahme. Er ist eigentlich daran gewöhnt, dass seine Verlobte ihn öfter einmal betrügt, aber in Cohns Fall ist er besonders sauer, weil Brett ihn vorher noch nie mit einem Juden betrogen hat.⁴⁰⁴

Heute dürfte etwas Derartiges keinesfalls mehr geschrieben werden. Während die erste Kritik an *The Sun Also Rises* sich primär am Sex und dem Alkoholkonsum im Roman gerieben hat, hat die neuere Kritik eher Probleme mit der Figur des Robert Cohn, die man als antisemitisch gezeichnet empfindet. So sieht beispielsweise Leslie Fiedler in Cohn das Produkt antisemitischer Boshaftigkeit.⁴⁰⁵

Hemingway weiß aber auch, wie Antisemitismus entsteht. Gegen Ende des Romans sagt Mike, dass Brett fünfhundert Pfund im Jahr erhält, wovon sie dreihundertfünfzig an Zinsen an Juden bezahlen müsse. Auf Bills Bemerkung, dass die es sich an der Quelle nähmen, antwortet Mike, dass es gar keine richtigen Juden seien, sondern Schotten. Man würde sie nur Juden nennen.⁴⁰⁶ Wäre Hemingway ein echter Antisemit, dann hätte er die Gläubiger auch zu echten Juden gemacht und nicht zu Schotten. So zeigt er aber, dass die Menschen die Tendenz haben, in jedem, der erfolgreich mit Geld arbeitet, einen Juden zu sehen und ihn für seinen Erfolg zu verurteilen.⁴⁰⁷

⁴⁰⁰ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 135

⁴⁰¹ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 81

⁴⁰² Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 153

⁴⁰³ Hemingways. *The Sun Also Rises*. S. 152

⁴⁰⁴ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 120

⁴⁰⁵ vgl. Leslie Fiedler. "The Jew in the American Novel." In ders. *To the Gentiles*. New York: Stein & Day, 1972. S. 66

⁴⁰⁶ vgl. Hemingways. *The Sun Also Rises*. S. 191

⁴⁰⁷ Übrigens hat Harold Loeb selbst Hemingway gegen Vorwürfe des Antisemitismus verteidigt, auch wenn er verständlicherweise ansonsten nicht mehr besonders viel Freundschaft Hemingway gegenüber empfand (vgl. Sarason. S. 15 am gleichen Ort verteidigt Loeb Hemingway nebenbei bemerkt auch gegenüber Anspielungen der Homosexualität). Auch Bill Smith und Donald Ogden Stewart betonen, dass der in *The Sun Also Rises* enthaltene Antisemitismus der damaligen Zeit gewesen sei und dass weder die Vorbilder für die Charaktere noch Hemingway selbst eine ausgeprägt antisemitische Haltung vertreten hätten (vgl. Donald St. John. "Bill Gorton" S. 188, Fußnote 1 & Donald St. John. "Donald Ogden Stewart". S. 201) Der in *The Sun Also Rises* vielleicht vorhandene Antisemitismus ist für diese Arbeit jedoch ohnehin nicht von vorrangiger Bedeutung, da es sich dabei um ein spezifisch soziales Phänomen handelt, nicht aber um die Frage, ob eine beliebige Form von Religion die Möglichkeit zur Transzendenz nun bietet oder nicht. Zu einer genaueren Betrachtung des Antisemitismus in *The Sun Also Rises* siehe Kurt Müller. "Zwischen Ressentiment und Kunst:

Aber auch wenn es übertrieben wäre, Hemingway als Antisemiten zu bezeichnen, ist es doch unbestreitbar, dass Cohn als das 'Andere' konzipiert ist, gegen das die anderen Personen des Romans sich abgrenzen. Niemand möchte Cohn dabei haben, es gibt keine einzige Situation im Roman, in der die Anwesenheit Cohns wirklich erwünscht wäre, es gibt höchstens Gelegenheiten, in denen er etwas weniger unerwünscht ist als sonst. Cohn ist ein Mensch, der sich aufdrängt, er weiß nicht, wann es Zeit ist sich dezent zurückzuziehen. Kurt Müller bemerkt, dass Cohns mangelndes Gespür für Distanz und Diskretion den Roman wie ein Leitmotiv durchzieht.⁴⁰⁸ Als Brett sich einmal mit Jake unter vier Augen unterhalten will, fordert sie Cohn unverblümt auf endlich das Feld zu räumen, da dieser nicht von selbst bemerkt, dass drei unter bestimmten Umständen einer zu viel ist.⁴⁰⁹ Mike sagt Cohn sogar mitten ins Gesicht, dass er nicht zu ihnen, d.h. dem Kreis der Auserwählten, gehört: "Do you think you belong here among us?"⁴¹⁰ Dann fordert er ihn sogar auf zu gehen, aber Cohn erwidert ganz ruhig, dass er nicht gehen wird.⁴¹¹

Barnes selbst denkt schlecht, oder doch zumindest abfällig, über Cohn, äußert diese Gedanken aber im Allgemeinen nicht. Während er Cohn eher mit Passivität begegnet, halten sich die anderen mit Anti-Cohn Äußerungen nicht zurück. Brett sagt "I'm so sick of him"⁴¹², Bill meint "he makes me sick, and he can go to hell"⁴¹³ und Mike nennt ihn 'steer'.⁴¹⁴ Es wäre allerdings ein Fehler, nur deshalb, weil Barnes von allen Beteiligten am wenigsten aggressiv gegen Cohn ist, darauf zu schließen, dass der Protagonist oder der Autor irgendwelche Sympathien für Cohn hegen könnte. Dass der Protagonist Barnes zumindest eine unterschwellige Abneigung gegen Cohn hegt, wird durch die Vorstellung Cohns ganz zu Beginn des Romans deutlich. Und es gibt keinen Anlass zu vermuten, dass da irgendeine Diskrepanz zwischen der Meinung des

Das antisemitische Stereotyp in *The Sun Also Rises*." In ders. *Ernest Hemingway. Der Mensch. Der Schriftsteller. Das Werk*. S. 58-79 Sarason. S. 15.

⁴⁰⁸ vgl. Müller. *Hemingway*. S. 65

⁴⁰⁹ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 150

⁴¹⁰ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 147

⁴¹¹ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 148

⁴¹² Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 150

⁴¹³ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 86

⁴¹⁴ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 118 Barnes erklärt bei jener Gelegenheit, dass Ochsen verwendet werden, um die Stiere zu beruhigen, wenn sie aus den Käfigen gelassen werden. Während die Stiere die Ochsen in ihrer Wut angreifen und häufig auch verletzen oder sogar töten, wehren sich die kastrierten Ochsen nicht gegen die Angriffe, sondern versuchen stattdessen sich mit den Stieren anzufreunden (vgl. Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 111) Bei genauerer Betrachtung, besonders unter Einbezug der körperlichen Gegebenheiten, würde die 'steer'-Metapher Mikes besser auf Jake als auf Cohn zutreffen, da auch Jake häufig versucht, vermittelnd einzuschreiten

Protagonisten und der Meinung des Autors bestehen könnte. Hemingways Abneigung gegen Loeb, die ihm in Pamplona erwachsen war, sollte sich in seinem Roman widerspiegeln. Kitty Cannell (die für Cohns Mätresse Frances Clyne Pate stand) gegenüber bemerkte er: "I'm writing a book with a plot and everything. Everybody's in it. And I'm going to tear these two bastards apart."⁴¹⁵ Mit den beiden 'Bastarden' sind Harold Loeb und Hemingways Jugendfreund Bill Smith gemeint; letzterem nahm Hemingway es übel, dass er sich so gut mit Loeb verstand. Aber nicht nur diese private, 'außer-literarische' Äußerung Hemingways belegt, dass der Autor der Außenseiterposition Cohns nicht neutral gegenüber steht. Auch in der Art, wie die Geschichte selbst erzählt wird, ist dies zu erkennen: Bill, Cohn und Jake sind unterwegs nach Pamplona. Zwischen Bill und Jake besteht eine enge Männerfreundschaft, die durch die im Roman dann folgende Angelepisode dargestellt wird. Cohn gehört nicht zu diesem Kreis. Während der Fahrt im Auto sieht Jake sich um und genießt die Schönheit der Landschaft. Als er sich zu Bill und Cohn umdreht, schläft Cohn, während Bill nickt.⁴¹⁶ Zwischen Bill und Jake bedarf es also keiner Worte, die Verständigung unter den Männern funktioniert auch so. Cohn hingegen schläft und gehört nicht dazu.⁴¹⁷

Etwas derber ist die Symbolik der folgenden Szene, in der Bill und Jake im Foyer eines Hotels auf Cohn warten: "[...] and we had the bags sent down and waited for Robert Cohn. While we were waiting I saw a cockroach on the parquet floor that must have been at least three inches long. I pointed him out to Bill and then put my shoe on him."⁴¹⁸ Wieder verstehen Bill und Jake sich wortlos, dies erinnert an die Episode während der Autofahrt. Bill und Jake bilden das Innen, der abwesende Cohn, als Kakerlake symbolisiert, ist das Außen. Und da die Verbindung zwischen Cohn und der Kakerlake auf rein symbolischer Ebene stattfindet – und vom Leser auch leicht übersehen werden kann – kann nur geschlossen werden, dass es der Autor, nicht der Erzähler, ist, der unterschwellig Grenzen zieht und bestimmt, wer dazugehört und wer nicht. Allerdings sollte man nicht weiter gehen, als in der Kakerlake ein Motiv für die Abneigung Jakes (und Hemingways) gegen Cohn (und Loeb) als Individuum zu sehen. Cohn einzig auf sein Judentum zu reduzieren und von einer "haßerfüllten Pogrom- und Vernichtungsmentalität, die auf dem Höhepunkt der Handlung offen ausbricht"⁴¹⁹ zu

⁴¹⁵ Kathleen Cannell. "Scenes with a Hero". In Bertram D. Sarason. *Hemingway and The Sun Set*. Washington, D.C.: NCR/Microcard Editions, 1972. S. 66, 149. Siehe auch Müller. *Hemingway*. S. 59

⁴¹⁶ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 78-79

⁴¹⁷ vgl. Baker. *Writer as Artist*. S. 84

⁴¹⁸ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 76-77

⁴¹⁹ Müller. *Hemingway*. S. 66

sprechen, wie Müller es tut, erscheint übertrieben und verflacht die Charaktere darüber hinaus zu Stereotypen, die sie nicht sind.

Allgemein ist aber auf alle Fälle zu erkennen, dass Cohn in der neueren Sekundärliteratur ganz klar als der Sündenbock in *The Sun Also Rises* erkannt wird, und die Kritiker eilen ihm gerne zur Hilfe.⁴²⁰ Diesen Arbeiten geht es aber gemeinhin nur darum zu zeigen, dass Cohn das Opfer ist, nicht jedoch *warum*. Dabei ist, wenn man von Derridas Sündenbockmechanismus ausgeht, diese Erklärung eigentlich ganz einfach. Der Sündenbockmechanismus baut auf *binary oppositions* auf. Es wird eine Andersartigkeit erkannt, die aber auch Elemente umfasst, die man in sich selbst wieder findet, jedoch nicht wieder finden will, und daher auf einen separaten Anderen projiziert. Daher wohnt dem Sündenbock ein doppelter Charakter inne. Er ist gleichzeitig heilig und verflucht. "Wohltuend, insofern er heilt – und deshalb verehrt und umsorgt – Schlechtes bewirkend, insofern er die Mächte des Bösen verkörpert – und deshalb gefürchtet und mit Schutzvorkehrungen versehen. Ängstigend und beruhigend. Geheiligt und verfehmt."⁴²¹ Er ist der heilende Wohltäter und gleichzeitig der Kriminelle, der die Kräfte des Bösen verkörpert. So gleicht der *Pharmakos* dem *Pharmakon*, das gleichzeitig schädliche Droge wie nützliches Heilmittel sein kann. Dieselbe Eigenschaft findet sich auch in Cohn. Bill bemerkt zynisch, dass keiner seiner jüdischen Freunde von der ausgesuchten Qualität Robert Cohns sei, fügt aber gleichzeitig – ernst gemeint – hinzu: "The funny thing is he's nice, too. I like him. But he's just so awful."⁴²² Cohn ist also gleichzeitig nett und schrecklich. Solch ein Bild eines Menschen, das auf den ersten Blick widersprüchlich und paradox erscheint, erweist sich, betrachtet man es unter dem Sündenbock-Aspekt, nicht nur als möglich, sondern sogar als die Regel. In menschlichen Gemeinschaften wird immer derjenige zum Sündenbock und Prügelknaben gemacht, der sich nicht nur durch irgendeinen Mangel oder Makel auszeichnet, sondern gleichzeitig auch durch Freundlichkeit, das heißt durch Nicht-Aggression gegenüber seinen Mitmenschen. Man macht sich nur dann über die Nase eines Menschen lustig, wenn dieser Mensch nicht allzu breiten Schultern hat. Und Cohn ist zwar ein Boxer, aber er ist kein Kämpfer, denn eigentlich mag er Boxen genauso wenig wie Stierkämpfe.

⁴²⁰ Arbeiten, die den Charakter Cohn vor seinem Erschaffer Hemingway verteidigen, sind beispielsweise: Müller, Kurt. "Zwischen Ressentiment und Kunst: Das antisemitische Stereotyp in *The Sun Also Rises*." In ders. *Ernest Hemingway. Der Mensch. Der Schriftsteller. Das Werk*. S. 58-79. oder Rudat, Wolfgang E.H. "Jake's Narration and Other Biases: In Defense of Robert Cohn Once More." In ders. *Alchemy in The Sun Also Rises. Hidden Gold in Hemingway's Narrative*. Lampeter, Wales: The Edwin Mellen Press, 1992. S. 47-92.

⁴²¹ Derrida. *Dissemination*. S. 133

⁴²² Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 85

Cohns Verhältnis zu Jakes Freundeskreis ist zwar die offensichtlichste Innen-Außen Dichotomie in *The Sun Also Rises*, aber keineswegs die einzige. Vielmehr ist der Roman sehr reich an Gruppen, die sich gegeneinander abgrenzen. Häufig geht es dabei um Ausländer und das 'in einem anderen Land sein'. Während der Fiesta steht auf einem spanischen Banner "Hurray for the Foreigners!" Natürlich ist es Cohn, der fragt "Where are the foreigners?" und Bill antwortet "We're the foreigners."⁴²³ Wieder ist es Cohn, der nicht gemerkt hat, dass die Gruppe einen Fremdkörper darstellt.

Die amerikanischen Expatriates und Bohemiens bilden in Paris ihre eigene Gruppe. In wieweit sie von der einheimischen Pariser Gesellschaft akzeptiert werden, macht der Roman nicht klar. Aber er macht klar, dass die Expatriates sich gegenüber dem Rest der Amerikaner, und vor allem den amerikanischen Touristen, abschotten und nicht mit ihnen identifiziert oder in einen Topf geworfen werden wollen. Beispielsweise ist Bill mit Madame Lecomte, der Besitzerin eines französischen Restaurants, persönlich bekannt.⁴²⁴ Das Restaurant war in der 'American Women's Club list' als "merkwürdiges, von den Amerikanern noch unberührtes Restaurant auf den Pariser Quais"⁴²⁵ aufgeführt und ist aufgrund dieser Werbung von amerikanischen Touristen völlig überlaufen, als Brett, Bill und Jake es besuchen. Die drei müssen eine dreiviertel Stunde lang auf einen Tisch warten. Offensichtlich betrachten sich die Expatriates Bill und Jake hier als Teil der Pariser Gesellschaft, die sich an der Unmenge amerikanischer Touristen stört, und sehen sich selbst ganz und gar nicht als störende Amerikaner an.

Die bisher genannten Formen von Gruppen sind Zugehörigkeiten, die über einen längeren Zeitraum hinweg entstanden sind. Daneben gibt es in *The Sun Also Rises* aber auch spontane Gruppenbildungen. So bilden während der Zugfahrt von Frankreich nach Spanien Bill und Jake mit der Familie, mit der sie sich ihr Abteil teilen, eine Gruppe, die sich gegenüber der Gruppe amerikanischer Pilger, die den Speisewagen besetzen, abgrenzt.⁴²⁶ Und im dritten Kapitel steht Jake im Eingang eines Tanzlokals und beobachtet, wie zwei Taxis ankommen, denen eine Gruppe junger Männer entsteigen. Ein neben der Tür stehender Polizist beobachtet die Männer ebenfalls und grinst Jake dann an.⁴²⁷ Bei den neu ankommenden Männern handelt es sich um englische Aristokraten, die mit recht hoher Wahrscheinlichkeit homosexuell sind. Durch den

⁴²³ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 128

⁴²⁴ Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 65

⁴²⁵ vgl. Ernest Hemingway. *Fiesta*. Übersetzt von Annemarie Horschitz-Horst. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1984. S. 64

⁴²⁶ vgl. Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 72-74

⁴²⁷ vgl. Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 19-20

Augenkontakt mit dem Polizisten bilden Jake und der Polizist das 'Innen' der 'Normalität', während die homosexuellen Aristokraten, die einem anderen sozialen und sexuellen Kreis angehören, das 'Außen' darstellen. Marc D. Baldwin bemerkt darüber hinaus, dass der Polizist als Symbol der Staatsgewalt die vorherrschende Ideologie verkörpert, wie sie die 'Ideological State Apparatuses' (Althusser) lehren und fordern.⁴²⁸

In einer halbwegs gesunden Gesellschaft ist es also völlig normal, dass sich Gruppen bilden und es ist ebenso normal, wenngleich auch nicht besonders schön, dass viele Gruppen sich gerade nicht dadurch definieren, wer zu ihnen gehört, sondern dadurch, wen sie von der Teilnahme ausschließen. Soziale Strukturen verlangen nach Gruppenbildung, weil die Gruppe dem Einzelnen das Gefühl gibt, Teil eines Ganzen zu sein und was ist die Aufgabe der Gesellschaft, wenn nicht die, das Individuum zu integrieren und zu kontrollieren?

Wie sieht das nun mit *Less Than Zero* aus, haben wir es hier auch mit einer funktionierenden Gesellschaft zu tun, in der die Menschen durch Gruppenbildung und Ausgrenzung ein Gefühl der Zusammengehörigkeit erfahren? Schon die allerersten Worte, mit denen der Roman beginnt, lassen im Leser den Verdacht reifen, dass dem nicht so ist. Der Roman beginnt mit dem Satz "**People are afraid to merge** on freeways in Los Angeles."⁴²⁹ Dabei sind die Wörter "People are afraid to merge" auch im Originaltext fett gedruckt und zeigen so nicht nur den Anfang des Kapitels an, sondern werden auch von der zusätzlichen Information "on freeways in Los Angeles" getrennt. Freese und Steur bemerken ganz richtig, dass der Satz aus seinem direkten Kontext, also dem Verhalten der Autofahrer auf den Straßen um Los Angeles herum, herausgelöst wird und eine Begriffserweiterung erfährt. Die Menschen haben nicht nur auf der Autobahn, sondern auch überall sonst Angst vor anderen Menschen, sie wollen ganz allgemein niemanden zu nahe an sich heran lassen.⁴³⁰

Dieses "People are afraid to merge" bezieht sich aber nicht nur auf Angst vor Fremden oder überhaupt auf eine Gleichgültigkeit gegenüber dem, was Menschen, die einem nicht persönlich bekannt sind, passiert. Vielmehr wird gerade diejenige Beziehungsstruktur, die traditionell am ehesten Sicherheit und Verständnis verspricht, nämlich die Familie, von Ellis als der Ort der größten Beziehungslosigkeit und der größten Kontaktängste entlarvt. Dies zeigt sich schon ganz zu Anfang des Romans. Als

⁴²⁸ Marc D. Baldwin. *Reading The Sun Also Rises. Hemingway's Political Unconscious*. New York: Peter Lang Publishing, 1998. S. 15-16

⁴²⁹ Ellis. *Less Than Zero*. S. 1

⁴³⁰ vgl. Freese. "Entropy" S. 73 und Steur. *Schein*. S. 55-56

Clay nach mehreren Monaten an der Ostküste in das Haus seiner – selbstverständlich geschiedenen – Eltern zurückkehrt, ist niemand zuhause, um ihn zu begrüßen. Stattdessen findet Clay auf dem Küchentisch eine Notiz, auf der steht, dass seine Mutter und seine beiden jüngeren Schwestern Weihnachtseinkäufe machen. Das, was seine Mutter davon abhält ihren Sohn zu begrüßen, oder ihn gar selbst vom Flughafen abzuholen, sind also keine dringenden anderweitigen sozialen Verpflichtungen, sondern der reine Materialismus des Einkaufens.⁴³¹ In dem Kapitel 'My mother and I'⁴³² sitzt Clay dann mit seiner Mutter in einem Restaurant. Offensichtlich ist beiden die Gegenwart des anderen unangenehm. Es kommt keine richtige Unterhaltung zustande. Auf die Frage, was er sich zu Weihnachten wünsche, antwortet Clay 'nothing'. Eine durchaus realistische Antwort, denn materiell gesehen hat er ja schon alles, und etwas anderes als materielle Güter kann er von seinen Eltern nicht erwarten. Dabei ist Clays Verhältnis zu seinen Eltern keineswegs ein Sonderfall, sondern vielmehr die Norm. Griffin, der Junge, der Clay auf einer Party bei Kim Avancen macht, lädt Clay zu sich nach Hause ein, weil er das Haus für sich hat, während seine Eltern über Weihnachten in Rom sind.⁴³³ Und als Clay seinen Kommilitonen Daniel besucht, weiß dieser nicht einmal, wo seine Eltern sind, und es ist ihm auch egal:

'Where are your parents?' I ask.
 'My parents?'
 'Yeah.'
 'In Japan, I think.'
 'What are they doing there?'
 'Shopping.'
 I nod.
 'They might be in Aspen,' he says. 'Does it make any difference?'⁴³⁴

Man muss unwillkürlich an Lyotards kapitalbasierten postmodernen Eklektizismus denken, wenn die Eltern Daniels in Japan zum Einkaufen sein könnten, oder auch in Aspen; dann vermutlich zum Skifahren. Vielleicht kauft Daniels Mutter in Tokio tatsächlich französisches Parfüm, vielleicht essen die Eltern in Aspen mittags bei MacDonalds und kosten abends die heimische Küche (vgl. Teil I, Kapitel 8: Konstrukte der Realität, der Abschnitt zu Lyotards Erhabenheit). Was die Eltern genau machen und wo sie sich aufhalten, ist letztendlich irrelevant, von Bedeutung ist lediglich, dass sie ihr Kind über Weihnachten alleine lassen.

Es gelingt Ellis sogar, das Bild, das er von der Entfremdung der Kinder von ihren Eltern zeichnet, noch weiter zu verschärfen. Bei einer Weihnachts-Party, die Clays

⁴³¹ vgl. auch *Steuer*, S. 57

⁴³² Ellis. *Less Than Zero*. S. 10-11

⁴³³ Ellis. *Less Than Zero*. S. 29

⁴³⁴ Ellis. *Less Than Zero*. S. 47

Freundin Blair ausrichtet, sind deren Eltern zwar da, aber der Vater hat auch seinen Liebhaber dabei und die Mutter, vermutlich ohnehin alkoholabhängig, sieht deswegen nur noch tiefer in die Schüssel mit dem Punch: "Oh, God, I wish Blair's father wouldn't invite Jared to these things. It makes her mother so nervous. She gets totally bombed anyway, but having him around makes it worse."⁴³⁵ Und geradezu absurd erscheint der Fall von Clays Freundin Kim, die gerade eine Party in einem uneingerichteten Haus ausrichtet, und dabei nach ihrer Mutter gefragt wird:

'What's your mom doing?' Blair asks. 'Is she going out with Tom anymore?'

'Where did you hear that? The *Inquirer*?' Kim laughs.

'No. I saw a picture of them in the *Hollywood Reporter*.'

'She's in England with Milo, I told you,' Kim says as we get closer to the lighted water. 'At least that's what I read in *Variety*.'⁴³⁶

Kim muss sowohl den Aufenthaltsort als auch den momentanen Liebhaber ihrer Mutter dem *Variety* Magazin entnehmen. Sie weiß über ihre Mutter also genauso viel wie ein durchschnittlich interessierter Leser der Boulevardpresse und dadurch, dass Ellis drei unterschiedliche Blätter nennt, stellt er gleichzeitig heraus, dass diese Informationen keinesfalls verlässlich sind.

Selbst die Eltern-Ersatzpersonen versagen. Clay hat einen Psychiater. Die Qualitäten oder Ausbildung des Psychiaters werden nicht genannt, dafür aber die Tatsache, dass er einen 450 SL fährt, einen Bart hat und ein Haus in Malibu.⁴³⁷ Der Bart gehört wohl zum Erscheinungsbild eines Psychiaters, das Fahrzeug und das Haus bedeuten wohl, dass er genügend Geld hat, was ihn wohl wiederum zu einem 'guten', oder doch zumindest erfolgreichen Psychiater macht. Offensichtlich funktioniert die Therapie aber nicht besonders gut. Der Psychiater redet, während Clay schweigt. Ellis verdreht also auf ironische Weise die üblichen Werte und Erwartungen des Lesers. Schließlich will der Psychiater sogar, dass Clay ihm hilft, ein Drehbuch zu schreiben.⁴³⁸ Und dabei ist es keinesfalls klar, dass es sich dabei um einen Teil der Therapie handelt und der Psychiater sich nicht einfach Clays Verbindungen zunutze machen möchte. Bei seinem nächsten Psychiaterbesuch weint Clay, weiß aber nicht warum. Es könnte wegen seiner Eltern sein, wegen seiner Freunde, wegen der Drogen, oder weil er sich manchmal mit seinem Auto verfährt. Doch der Psychiater hat mehr Interesse daran, sich mit Clay über Elvis Costello zu unterhalten. Als Clay ihn daraufhin dreimal hintereinander fragt "What about me?" antwortet er "Come on, Clay [...] Don't be so ...

⁴³⁵ Ellis. *Less Than Zero*. S. 8-9

⁴³⁶ Ellis. *Less Than Zero*. S. 73

⁴³⁷ Ellis. *Less Than Zero*. S. 17

⁴³⁸ Ellis. *Less Than Zero*. S. 98-99

mundane."⁴³⁹ Der Psychiater interessiert sich nicht wirklich für Clay, Clays Existenzangst langweilt ihn, und sein Überlebensinstinkt scheint dem Psychiater absurd. Ebenso wie auch seine Eltern steht Clays Psychiater den Problemen des Teenagers völlig gleichgültig gegenüber, und Clay findet sich wirklich alleine gelassen in der Welt.⁴⁴⁰

Eine besonders zynische Form des Elternersatzes stellt Julians Zuhälter Finn dar. Sahlin beobachtet zu Recht, dass schon der Name Assoziationen an einen Hai wachruft.⁴⁴¹ Julian hat durch seine Heroinabhängigkeit Schulden bei Finn, die dieser benutzt, um Julian zur Prostitution zu zwingen. Er spritzt ihm weiter Heroin, obwohl Julian es nicht will⁴⁴² und nachdem er ihn selbst vergewaltigt hat, behauptet er, Julian sei wie ein Sohn für ihn: "Now, you know that you're my best boy and you know that I care for you. Just like my own kid. Just like my own son ..."⁴⁴³

Da die Teenager von den Erwachsenen jenseits von Geld offensichtlich keinerlei Unterstützung erhalten, könnte man erwarten, dass die Jugend selbst durch Freundschaft und Vertrauen in den eigenen Reihen einen Ersatz für den elterlichen Rückhalt herstellt. Doch genau das Gegenteil ist der Fall. Auch untereinander haben die Teenager kein besonders ausgeprägtes Interesse an festen Beziehungen. Bei einem Gespräch zwischen Blair, Alana, Kim und Clay stellen die drei Mädchen fest, dass keine von ihnen von den anderen beiden weiß, mit wem sie gerade gehen oder mit wem sie vorher gegangen sind, beziehungsweise mit wem sie geschlafen haben. Und Clay, der zuhört, stellt im Verlauf des Gespräches fest, dass er nicht mehr weiß, mit wem er selbst geschlafen hat.⁴⁴⁴

Bei einer anderen Gelegenheit telefoniert Clay mit Daniel, der ihm berichtet, dass er von Vanden, einer Bekannten aus New Hampshire, einen Brief erhalten hat. Darin berichtet Vanden, dass sie schwanger sei und das Kind sei vielleicht, vielleicht aber auch nicht, von Daniel. Die Beschreibung des Briefes durch Daniel zeugt von der Orientierungs- und Ziellosigkeit Vandens, aber nicht von echter Besorgnis. Daniel fragt Clay, ob er, Daniel, sich wohl mit Vanden in Verbindung setzen sollte oder besser nicht: "Daniel asks if he should get in touch with Vanden and I'm surprised at how much strength it takes to care enough to urge him to do so and he says that he doesn't see the

⁴³⁹ Ellis. *Less Than Zero*. S. 111-112

⁴⁴⁰ vgl. Sahlin. "Road". S. 30

⁴⁴¹ vgl. Sahlin. "Road". S. 30

⁴⁴² Ellis. *Less Than Zero*. S. 171

⁴⁴³ Ellis. *Less Than Zero*. S. 159

⁴⁴⁴ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 19-21

point and says Merry Christmas dude and we hang up."⁴⁴⁵ Clay interessiert sich nicht für Daniels Probleme, und Daniel interessiert sich nicht für Vandens Probleme, Vanden selbst scheint sich nicht einmal besonders für ihre eigenen Probleme zu interessieren. Allerdings fällt auf, dass Clay sich durchaus selbst beobachtet und ihm wird bewusst, dass er Schwierigkeiten hat, Mitgefühl zu zeigen.

In *Less Than Zero* schläft jeder mit jedem, aber keiner ist bereit, für die Konsequenzen seiner Handelns Verantwortung zu übernehmen, wie Daniels Reaktion auf Vandens Schwangerschaft beispielhaft zeigt. Kein Mensch interessiert sich wirklich für den anderen, denn das Leben wird viel einfacher, wenn man anderen Menschen gegenüber keine Gefühle hegt. Das macht Clay in einer Unterhaltung mit Blair deutlich, wenn er sagt: "I don't want to care. If I care about things, it'll just be worse, it'll just be another thing to worry about. It'll be less painful if I don't care."⁴⁴⁶

In einer Welt, in der keiner dem anderen wirklich zugetan ist, wird Gruppenbildung in dem zuvor beschriebenen Sinne unmöglich, denn es kann kein Zusammengehörigkeitsgefühl geben. Bei *The Sun Also Rises* richtet sich das Verhalten der Gruppe um Jake Barnes immer danach, ob Cohn gerade anwesend ist oder nicht. In diesem speziellen Freundeskreis stellt der Sündenbock Cohn das bestimmende Kriterium dar und niemand sonst. Das Verhalten in der Gruppe ändert sich nicht grundlegend, wenn Mike oder Bill einmal abwesend sind, bei Cohn aber schon. In *Less Than Zero* verhält sich das gänzlich anders. Hier sind alle Charaktere miteinander austauschbar. Es macht keinen Unterschied, ob Blair, Alana, Kim und Clay gemeinsam unterwegs sind⁴⁴⁷ oder Alana und Kim und Benjamin und Clay⁴⁴⁸ oder Kim und Blair und Lene und Clay⁴⁴⁹ oder Clay und Trent und Rip⁴⁵⁰ oder Trent und Blair und Clay⁴⁵¹ oder Blair und Clay und Trent und Rip⁴⁵² oder Alana und Rip und Griffin und Blair und Kim und Clay⁴⁵³ oder Trent und Blair und Daniel und Clay⁴⁵⁴. Die Liste lässt sich in fast beliebigen Permutationen fortführen. Niemand hat eine ausreichend starke Zuneigung oder Abneigung einem anderen gegenüber, als dass sich nicht jeder andere durch einen beliebigen anderen ersetzen ließe.

⁴⁴⁵ Ellis. *Less Than Zero*. S. 55-56

⁴⁴⁶ Ellis. *Less Than Zero*. S. 192

⁴⁴⁷ im Kapitel "I'm sitting in Du-par's"

⁴⁴⁸ im Kapitel "At the sushi bar"

⁴⁴⁹ im Kapitel "We drive to Westwood"

⁴⁵⁰ im Kapitel "I park my car"

⁴⁵¹ im Kapitel "I'm sitting in Spago"

⁴⁵² im Kapitel "The girl I'm sitting next to"

⁴⁵³ im Kapitel "It's a really sunny"

⁴⁵⁴ im Kapitel "Trent calls me up"

Es kann also festgehalten werden, dass die Gesellschaft in *The Sun Also Rises* noch immer nach dem Innen-Außen Prinzip funktioniert. Bindungen bestehen oder haben doch die Möglichkeit zu bestehen, und dementsprechend gibt es natürlich auch die Möglichkeit des Ausgeschlossenseins. In *Less Than Zero* funktioniert die Gesellschaft nicht mehr so. Weder auf der Ebene der Familie, noch auf der des Freundeskreises oder irgendeiner anderen gibt es eine soziale Struktur, die es einem Individuum erlauben würde, so zum Teil einer Gruppe zu werden, dass er das Getrenntsein von seiner Umgebung vergessen könnte. Jeder einzelne Charakter in *Less Than Zero* ist für sich isoliert. Vor einem solchen Hintergrund kann sich kein Charakter von sich aus von seiner Umgebung abgrenzen, wie man das von den existentialistischen Helden Hemingways oder Camus' her kennt. Hemingways Helden verwehren sich dem, was die Gesellschaft von ihnen verlangt und verzichten so auch bewusst auf den Trost, der ihnen zuteil werden könnte, ließen sie sich zu einem Teil der Gesellschaft machen. Ellis' Charaktere sind hingegen schon von Anfang an isoliert, ob sie dies wollen oder nicht. Sie können sich daher niemals bewusst gegen die Gesellschaft entscheiden.

Die Gleichgültigkeit der Werte

Peter V. Zimas These, dass vor dem übermächtigen Tauschwert alle anderen Werte gleich-gültig, und damit bedeutungslos, werden, wurde bereits im ersten Teil der Arbeit vorgestellt. Hier soll nun untersucht werden, wie es sich mit dem Tauschwert in *The Sun Also Rises* und in *Less Than Zero* verhält und wie andere Werte auf den Tauschwert reagieren.

Harold Loeb, der das Vorbild für Robert Cohn lieferte, ist für *The Sun Also Rises* noch in einer zweiten Hinsicht bedeutend, nämlich eben in Bezug auf den Tauschwert. Loeb hat für das in den Zwanzigern in Paris von ihm selbst herausgegebene Magazin *Broom* ein Manifest verfasst, das unter dem Titel "The Mysticism of Money" stand. Darin spricht Loeb dem Geld eine Macht zu, die groß genug ist, um die gesamte Kunstproduktion zu überdecken und somit weist Loeb's Vorstellung vom Geld gewisse Parallelen zu Zimas These von der Übermächtigkeit des Tauschwertes auf, vor dem alle anderen Werte gleich-gültig werden. In "The Mysticism of Money" vertrat Loeb die Überzeugung "that art was the expression of a culture and that many artifacts spewed out by American business activity, tools as well as music, advertisements as well as

movies, were true and often beautiful expressions of the prevailing faith of America."⁴⁵⁵ Diesen vorherrschenden Glauben nennt Loeb den 'Mystizismus des Geldes': Da Werte vornehmlich subjektiver Natur sind, können sie als mystisch angesehen werden. Und da das Geld zum Maßstab für Werte geworden ist, kann dementsprechend auch das Geld als mystisch angesehen werden. Loeb stellt eine klare Beziehung zwischen Geld und Kunst her und verteidigt nicht nur die Auswirkung des Geldes auf die Kunst, sondern erklärt die Kunst aus dem Geld heraus. Damit redet er einem Kapitalismus das Wort, bei dem die Kunst – und damit die Kultur – nicht systemkritisch, sondern systemerhaltend wirkt. Während Zima die aus der Übermächtigkeit des Tauschwertes resultierende Indifferenz natürlich als keineswegs erstrebenswerten Zustand ansieht, hat Loeb offensichtlich kein Problem damit, das Geld zum Maß aller Werte zu machen, wenn er sagt: "if one believed in Democracy, measuring value by money was good since by this means, everyone had a vote, big or little, on the relative desirability of things."⁴⁵⁶

Hemingway gefiel Loeb's Einstellung nicht. Gewiss wollte Hemingway, der nach dem Genuss des Konkreten und sinnlich Erfassbaren strebte, sein Leben nicht der Kontrolle durch ein abstraktes Konzept, wie das des Geldes, untergeordnet sehen. Loeb selbst berichtet, dass er "The Mysticism of Money" mit Hemingway diskutiert habe, aber auf Ablehnung gestoßen sei.⁴⁵⁷ Das verwundet nicht weiter; nicht zuletzt auch deshalb, weil es ja ohnehin kein Geheimnis ist, dass Hemingway allen Theorien und abstrakten Ideen eher ablehnend gegenüberstand. In vielen Situationen in *The Sun Also Rises* wird gezeigt, dass man für Geld zwar anscheinend alles kaufen kann, aber niemals wirklich etwas dafür bekommt. Als Beispiel dafür mag der ausgestopfte Hund dienen, den Bill im volltrunkenen Zustand unbedingt kaufen will. Erfolglos versucht er den nüchternen Jake vom Nutzen dieses Dings zu überzeugen: "Mean everything in the world to you after you bought it. Simple exchange of values. You give them money. They give you a stuffed dog."⁴⁵⁸ Damit führt Hemingway das System des Tauschwertes ad absurdum, denn mit einem ausgestopften Hund, den man im Alkoholrausch erstanden hat, kann man, wenn man wieder nüchtern ist, nun recht wenig anfangen. Und während Bill später mit einem McGinty Fliegenköder fischt, also einem künstlichen

⁴⁵⁵ Harold Loeb. "Broom: Beginning and Revival." In *Connecticut Review*, IV, 1, (1970), S. 9, zitiert nach Sarason. *Hemingway*. S. 28

⁴⁵⁶ Loeb zitiert in Sarason. *Hemingway*. S. 29

⁴⁵⁷ vgl. Sarason. *Hemingway*. S. 28

⁴⁵⁸ Hemingway. *The Sun Also Rises* S. 62

Köder, den man für Geld kaufen muss, verwendet Jake einen Wurm, den er aus der Erde, der 'Heldin des Romans', ausgräbt.⁴⁵⁹

Man kauft in *The Sun Also Rises* aber nicht nur nutzlose Dinge, sondern auch Menschen. Als Brett beispielsweise Jake einmal auf seinem Zimmer besuchen möchte, hat sie große Probleme an der Concierge vorbei zu kommen. Es ist mitten in der Nacht und Brett ist sehr betrunken, daher hinterlässt sie keinen guten Eindruck bei der Concierge.⁴⁶⁰ Als die Concierge einige Zeit später Jake berichtet, dass Brett tagsüber noch einmal da war, Jake aber verpasst hat, ist sie hingegen geradezu begeistert von Lady Brett, bezeichnet sie als "trés, trés gentille" und meint dass sie aus sehr gutem Hause stamme.⁴⁶¹ Der Leser, der an dieser Stelle nun vermutet, dass der Meinungswandel der Concierge durch Bretts Schönheit und die Tatsache, dass sie bei ihrem zweiten Besuch zu einem zivilen Zeitpunkt und nicht betrunken erschienen ist, hervorgerufen worden sei, täuscht sich jedoch. Denn Brett hat, wie sie Jake später erzählt, der Concierge einfach zweihundert Francs gegeben und sich damit ihr Wohlwollen sehr effektiv erkaufte.⁴⁶²

Als er nach der Fiesta in Pamplona wieder zurück in Frankreich ist, ist Barnes ein paar Tage lang alleine unterwegs. In einem Restaurant empfiehlt ihm der Kellner nach dem Essen einen baskischen Schnaps, der Jake aber nicht schmeckt. Jake bestellt stattdessen einen Marc. Der Kellner ist deswegen etwas beleidigt, aber Jake macht sich bei ihm wieder beliebt, indem er ihm zuviel Trinkgeld gibt. Die folgenden Gedanken Jakes zeigen ganz klar, wie der Tauschwert und Freundschaft in Frankreich nach Ansicht des Erzählers funktionieren:

The waiter seemed a little offended about the flowers of the Pyrenees, so I overtipped him. That made him happy. It felt comfortable to be in a country where it is so simple to make people happy. You can never tell whether a Spanish waiter will thank you. Everything is on a clear financial basis in France. It is the simplest country to live in. No one makes things complicated by becoming your friend for any obscure reason. If you want people to like you you have only to spend a little money. I spent a little money and the waiter liked me. He appreciated my valuable qualities. He would be glad to see me back. I would dine there again sometime and he would be glad to see me, and would want me at his table. It would be a sincere liking because it would have a sound basis. I was back in France.⁴⁶³

Sarason vertritt nun die Ansicht, dass Jake hier Loeb's These ernsthaft propagiere: "The mysticism of money, which Loeb had declared to be good as a means to securing objects of manufactured art, has become for Jake, grown cynical, the means to things

⁴⁵⁹ vgl. Hemingway. *The Sun Also Rises* S. 99

⁴⁶⁰ vgl. Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 29-30

⁴⁶¹ vgl. Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 46

⁴⁶² vgl. Hemingway. *The Sun Also Rises*. S. 47

⁴⁶³ Hemingway. *The Sun Also Rises* S. 194

spiritual."⁴⁶⁴ Die Überzeugung Sarasons erklärt sich vielleicht am ehesten dadurch, dass Loeb sein Nachbar war und Sarason sich in seinem Buch über die historischen Gestalten, die für *The Sun Also Rises* Pate standen, immer große Mühe gibt, alle Aussagen Loeb's als objektiv richtig hinzustellen. Geht man vom reinen Text in *The Sun Also Rises* aus, ist es aber kaum anzunehmen, dass Jakes das, was er hier denkt, wirklich ernst meint. Er hat vielleicht nach den Erlebnissen in Pamplona von seinen Freunden erst einmal genug und genießt das Alleinsein. Und vielleicht zieht er für den Moment das simple und durchschaubare System von Geld im Austausch gegen gespielte Freundlichkeit den komplexeren Interdependenzen, die echte zwischenmenschliche Beziehungen mit sich bringen, vor. Aber er wünscht sich nicht wirklich eine Welt, in der immer alles nur im Austausch gegen Geld stattfindet und in der es keine echte Freundschaft mehr gibt. Denn so überspitzt, wie er sich hier ausdrückt, kann er es nicht wirklich ernst meinen: Die Gegenüberstellung von 'clear financial basis' und 'friend for any obscure reason' kann nicht tatsächlich zugunsten der finanziellen Basis getroffen werden. Und genauso darf man wohl davon ausgehen, dass die Reduktion aller 'valuable qualities' Jakes auf die Tatsache, dass er Geld hat, ironisch gemeint ist.

Während im oben zitierten Abschnitt von *The Sun Also Rises* der vom Tauschwert abhängigen, vorgetäuschten Freundschaft die echte Freundschaft mit ihren undurchschaubaren Zusammenhängen gegenübergestellt wird, gibt es in *Less Than Zero* keine vom Tauschwert unabhängigen Beziehungen mehr. Gefühle, sofern sie vorhanden sind, können hier nur noch vermittels des Tauschwertes ausgedrückt werden. Noch häufiger kommt es jedoch vor, dass Gefühle schon von vornherein nicht mehr vorhanden sind und sie daher komplett durch den Tauschwert ersetzt werden. Als Muriel, eine anorektische und heroinsüchtige Freundin Clays, aus dem Cedars-Sinai Hospital entlassen wird, wo sie wegen ihrer Magersucht behandelt wurde, wird als einzige Reaktion ihrer Mutter die Tatsache erwähnt, dass sie ihrer Tochter einen Porsche im Wert von fünfundfünfzig tausend Dollar schenkt.⁴⁶⁵ An einer anderen Stelle reicht der Materialismus der Gesellschaft sogar so weit, dass noch nicht einmal mehr gekaufte Geschenke die Zuneigung der Eltern ersetzen, sondern das Vermögen der Eltern selbst. Anstelle von gekauften oder gar selbstgemachten Geschenken, schreibt Clays Vater während der Bescherung am Weihnachtmorgen für seine Kinder Schecks aus.⁴⁶⁶ Sogar das Geld selbst tritt nicht mehr in greifbarer Form als Banknoten in

⁴⁶⁴ Sarason. *Hemingway*. S. 31

⁴⁶⁵ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 71

⁴⁶⁶ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 64

Erscheinung, die vielleicht mit einer Karte in einem Umschlag übergeben werden. Es gibt lediglich einen direkt vor der Übergabe ausgestellten Scheck, der den Kindern den Zugang auf das Bankkonto des Vaters ermöglicht; ein Zugang, der ihnen vermutlich das ganze Jahr über ohnehin schon offen steht. Auch die Geschenke, die die Kinder ihren Eltern machen, sind von leicht paradoxer Natur. Während Clay gemeinsam mit seiner Mutter und seinen Schwestern Weihnachtsgeschenke einkaufen geht, merkt er ganz beiläufig an, dass die Schwestern die Geschenke, die sie ihm und ihrem Vater kaufen, auf die Kreditkartennummer des Vaters buchen.⁴⁶⁷ Der Vater bezahlt die Geschenke, die ihm gemacht werden.

Auch der Gebrauchswert einer Ware ist nicht mehr von Belang: Auf der Rückfahrt von den Weihnachtseinkäufen sehen die Mädchen ein Videospiel namens Galaga, das sie unbedingt haben wollen. Als ihre Mutter sie darauf hinweist, dass sie bereits Atari hätten, sagen die Schwestern "Atari's cheap"⁴⁶⁸, denn das haben sie ja bereits. Sie brauchen unbedingt das neue Galaga, und zwar nur deshalb, weil sie es noch nicht haben. Es geht ihnen nur um den Reiz des Neuen und das Prestige, das mit einem Videospiel verbunden ist, das die Freundinnen der Schwestern vermutlich noch nicht haben. Was Galaga tatsächlich gegenüber Atari auszeichnen könnte, wird hingegen niemals erwähnt.

In der in *Less Than Zero* dargestellten Gesellschaftsschicht sind die Menschen so unverschämt reich, dass sie sich anscheinend alles leisten können, was sie wollen. Das bedeutet in logischer Konsequenz auch, dass sie das Gefühl, etwas zu begehren, nicht mehr kennen, da alle Konsumbedürfnisse immer sofort befriedigt werden können. Obwohl Clay im Roman mehrmals einkaufen geht, tut er das niemals mit echtem Interesse. Als er einen Plattenladen besucht, gibt er keinerlei Hinweis darauf, warum er überhaupt hineingeht. Und als er sich die Platten ansieht, findet er nichts, das ihm gefallen würde, das er nicht bereits hätte.⁴⁶⁹

Diese materielle Übersättigung führt letztendlich dazu, dass die Jugendlichen sich ihre Stimulation auf anderen Gebieten holen. In dem Abschnitt, der mit den Worten "**When we get to Rip's apartment**"⁴⁷⁰ beginnt, zeigt Rip Clay und Trent ein zwölfjähriges Mädchen, das Rip unter Drogen gesetzt hat, an sein Bett gefesselt und wiederholt vergewaltigt. Auf Clays halbherzigen Vorwurf, er denke nicht, dass dies

⁴⁶⁷ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 15

⁴⁶⁸ Ellis. *Less Than Zero*. S. 16

⁴⁶⁹ Ellis. *Less Than Zero*. S. 85

⁴⁷⁰ Ellis. *Less Than Zero*. S. 175

richtig sei, antwortet Rip: "What's right? If you want something, you have the right to take it. If you want to do something, you have the right to do it."⁴⁷¹ Und auf Clays Bemerkung, dass er so etwas nicht nötig habe, weil er doch bereits alles habe, behauptet er, dass er doch nicht alles habe. Die Antwort auf Clays Frage "What don't you have?" lautet dann: "I don't have anything to lose." Es gibt hier also keinerlei moralischen Werte mehr. Dies erkennt man auch an der subtilen Veränderung in der Bedeutung, die der Begriff 'right' erfährt und die fast schon ein Wortspiel ist. Wenn Clay sagt "I don't think it's right", dann meint er damit 'richtig' im Sinne von moralisch vertretbar. Rips 'right' in "you have the right to take it" übersetzt sich hingegen mit das 'Recht' etwas zu nehmen und meint damit also die Macht etwas zu tun, nicht jedoch die moralische Verpflichtung dazu.

Keinem der Kritiker, die sich etwas genauer mit *Less Than Zero* befasst haben, ist entgangen, dass der Mangel an Werten, den die Jugendlichen im Roman ganz offensichtlich aufweisen, daraus herrührt, dass ihre Umgebung ihnen nichts anderes bietet außer einer Unmenge von Geld.⁴⁷² Das einzige Wertesystem, das sie kennen, ist das des Materialismus, wie auch Nicki Sahlin beobachtet: "The novel's young characters have absorbed from their families the idea that their own existence and actions are of very little import. The only value system that has been handed down to them is materialism, and they apply the ethic freely, sometimes viewing even themselves as material goods."⁴⁷³ Die Frage "wonder if he's for sale", die Clay sich selbst zum ersten Mal stellt, als er in einem Restaurant einen Weihnachtsmann aus Plastik betrachtet,⁴⁷⁴ taucht im Roman immer wieder auf und bezieht sich letztlich auf Julian. Als Clay beobachtet, wie Julian sich für einen Geschäftsmann (er ist wie Ellis' Vater ein Immobilienmakler) prostituiert,⁴⁷⁵ wird klar, dass die Frage zu bejahen ist.

Auch in *The Sun Also Rises* prostituieren sich die Menschen auf eine gewisse Weise. Damit ist nicht nur die echte Prostituierte Georgette gemeint, sondern alle Personen, die bereit sind, für Geld ihr Verhalten an den Kunden anzupassen, wie die Concierge oder der Kellner. Diese Menschen verkaufen sich wie eine Ware, sie verkaufen freundliches Auftreten wie ein Bäcker Brötchen, aber sowohl Verkäufer als auch Kunde wissen, dass die mit Geld erkaufte Zuneigung letztlich nur Fassade ist und

⁴⁷¹ Ellis. *Less Than Zero*. S. 177

⁴⁷² vgl. beispielsweise Freese. "Entropy." S. 70-71

⁴⁷³ Sahlin. "Road." S. 31

⁴⁷⁴ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 18

⁴⁷⁵ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 164

nur in der direkten Interaktion zwischen Verkäufer und Kunde Belang hat. Außerhalb dieser Interaktion bleibt der Mensch, der sich wie eine Ware verkauft, er selbst.

Ellis geht mit *Less Than Zero* einen großen Schritt weiter. Nicht umsonst wird die Frage "wonder if he's for sale" zuerst mit einem Plastikweihnachtsmann, einem Ding, und dann mit Julian, einem Menschen, assoziiert.⁴⁷⁶ Hier verkaufen sich die Menschen nicht wie eine Ware, sondern sie sind eine Ware. Der Roman illustriert an Julian, wie ein Mensch im Vorgang des Verkaufs sein Menschsein verliert. Am Ende dieses Vorgangs steht etwas wie das Mädchen, das Rip gefangen und unter Drogen gesetzt hat. Sie ist auf ihre reine Körperlichkeit reduziert, ebenso wie der Junge und das Mädchen aus dem Snuff-Movie, den die Teenager sich ansehen.⁴⁷⁷

Wie man sieht, ist der Materialismus als das einzige Wertesystem in *Less Than Zero* so mächtig, dass er die Menschen nicht nur kontrollieren, sondern auch absorbieren und selbst zur Ware machen kann. Der Materialismus macht alles gleich. Dies zeigt sich auch an der Gleichheit und Auswechselbarkeit der Charaktere. Alle Jungen, die Clay trifft, werden immer mit den Attributen 'blond' und 'gebräunt' beschrieben und alle tragen sie immer Sonnenbrillen. Die Sonnenbrillen verdecken die Augen und sind somit gleichzeitig Schutz vor der Außenwelt und Symbol für die Auswechselbarkeit der Charaktere.⁴⁷⁸ Die Jugend in *Less Than Zero* erinnert an Nietzsches Zitat einer zukünftigen, gleichen Menschheit: "Kein Hirt und eine Herde! Jeder will das gleiche, Jeder ist gleich: wer anders fühlt, geht freiwillig ins Irrenhaus."⁴⁷⁹

Bei einer Jugend, die von der Macht des Tauschwertes derart gleich gemacht worden ist, dass alle Teenager sogar gleich aussehen, ist es schwerlich vorstellbar, dass ein Charakter über genügend Individualität verfügen könnte, um aus der Menge identischer Personen auf existentialistische Weise 'hervor zu treten'.

Tiefe und Oberfläche

Wie bereits im sechsten Kapitel des ersten Teils bemerkt wurde, beschreibt Fredric Jameson den Existentialismus als ein Tiefenmodell, das zwischen authentischem

⁴⁷⁶ Eine direkte Parallele dazu stellt auch die Stelle dar, an der die Frage "I wonder if he's for sale" zum ersten Mal im Roman auftaucht. Dort unterhalten sich Clays Schwester und seine Mutter über einen Jungen, den die Mädchen kennen. Die Mutter merkt an, dass das Haus seiner Eltern zum Verkauf stünde, woraufhin eine der Schwestern scherzhaft fragt "I wonder if he's for sale." (S. 15-16) Auch hier wird wieder zuerst ein Ding, dann ein Mensch mit Verkäuflichkeit assoziiert.

⁴⁷⁷ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 141-142

⁴⁷⁸ vgl. Steur. *Schein*. S. 67-68

⁴⁷⁹ Friedrich Nietzsche. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1964. S. 14

Sein und nicht-authentischem Dasein unterscheidet. Für Jameson hat dieses Tiefenmodell in der Zeit der Postmoderne, die den Unterschied zwischen Original und Kopie anzweifelt, seine Daseinsberechtigung verloren. Von dieser These ausgehend, lässt sich zeigen, wo der Unterschied zwischen der existentialistischen Lebenseinstellung eines Jake Barnes und dem 'Schein-Existentialismus' Clays liegt. Man vergleiche einmal die beiden folgenden Selbstbetrachtungen der Protagonisten aus *Less Than Zero* und *The Sun Also Rises*. Nachdem Clay die Nacht mit einem Jungen namens Griffin verbracht hat, den er auf einer Party am Abend zuvor kennen gelernt hat, beschreibt er, wie er am folgenden Morgen aufwacht:

I wake up sometime before dawn. My mouth is really dry and it hurts to unstick my tongue from the roof of my mouth. I close my eyes tightly and try to go back to sleep, but the digital clock on the nightstand says it's four-thirty and I only now fully realize where I am. I look over at Griffin, lying on the other side of the big double bed. I don't want to wake Griffin up, so I get out of the bed as carefully as possible and walk into the bathroom and close the door. I take a piss and then stare at myself, nude, in the mirror for a moment, and then lean against the sink and turn on the faucet and splash cold water on my face. Then I look at myself in the mirror again, this time longer. I go back into the bedroom and put my underwear on, making sure it's not Griffin's, then I look around the room and panic, because I can't find my clothes. Then I remember that it started in the living room last night, and I quietly walk down the stairs of the huge, empty mansion and into the living room. I find my clothes and dress quickly.⁴⁸⁰

Der folgende Abschnitt aus *The Sun Also Rises* steht am Ende des Abends, an dem Robert Cohn das erste Mal Lady Brett trifft. Brett und Jake flüchten in einem Taxi und nachdem er Brett im Café Select abgesetzt hat, kehrt Jake alleine nach Hause zurück. Er bereitet sich darauf vor ins Bett zu gehen:

I lit the lamp beside the bed, turned off the gas, and opened the wide windows. The bed was far back from the windows, and I sat with the windows open and undressed by the bed. Outside a night train, running on the street-car tracks, went by carrying vegetables to the markets. They were noisy at night when you could not sleep. *Undressing, I looked at myself in the mirror of the big armoire beside the bed.* That was a typically French way to furnish a room. Practical, too, I suppose. *Of all the ways to be wounded. I suppose it was funny.* I put on my pyjamas and got into bed. I had the two bull-fight papers, and I took their wrappers off. One was orange. The other yellow. They would both have the same news, so whichever I read first would spoil the other. Le Toril was the better paper, so I started to read it. I read it all the way through, including the Petite Correspondance and the Cornigrams. I blew out the lamp. *Perhaps I would be able to sleep.*⁴⁸¹

Stilistisch gesehen sind sich die beiden Texte sehr ähnlich. Die Sprache ist parataktisch strukturiert, die Sätze fließen nahezu ineinander über. In beiden Szenarien gehen die Charaktere der vollkommen alltäglichen Handlung des An- bzw. Auskleidens nach. Die kursiv gesetzten Sätze im Zitat aus *The Sun Also Rises* geben jedoch Hinweise darauf, dass sich Jake bewusst bemüht, nicht zu denken, denn die unterdrückten Gedanken drängen immer wieder an die Oberfläche. Clay hingegen denkt offensichtlich wirklich nichts Bemerkenswertes. Der Ursprung der Panik, die Clay einen Moment lang

⁴⁸⁰ Ellis. *Less Than Zero*. S. 29-30. Der erste Satz ist auch im Original fett gedruckt, um den Kapitelbeginn anzuzeigen.

⁴⁸¹ Hemingway. *The Sun Also Rises* S. 28. Markierungen in Kursiv AF.

überkommt, liegt genau auf der gleichen Höhe wie die Oberflächlichkeit des Vorgangs des Anziehens; in keiner Weise verweist diese Panik auf irgendein tiefer liegendes Motiv.

Bei Jake ist der Sachverhalt ein anderer. Während der Leser Jake dabei beobachtet, wie er den Fokus auf die Trivialität alltäglicher Handlungen legt und sich ganz auf die Oberflächlichkeit dieser Handlungen konzentriert, erkennt er, dass das fast schon besessene Festhalten am Konkreten und Trivialen der Oberfläche dazu dient, etwas Abstraktes und Komplexes, das in der Tiefe lauert, zu verdrängen. "Hemingway will einen Mann zeigen, der nur das Allergewöhnlichste tut. Und während man Jake dabei zusieht, begreift man allmählich, daß er zu Tode erschöpft ist."⁴⁸² Vordergründig gesehen ist das, worüber sich Jake keine Gedanken machen will, weil es ihn so sehr erschöpft, die Tatsache dass er in Brett Ashley verliebt ist, diese Liebe aber wegen seiner Kriegsverletzung nicht vollziehen kann. Doch ist die Entmannung Jakes wiederum nur ein Symptom für ein Problem, das Hemingway mit der Welt nach dem Krieg hat. Unter dem Mörserbeschuß ist in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs für Hemingway die Vorstellung einer sinnzentrierten Welt zusammengebrochen. Er kann das Weltbild, wie es ihm die Gesellschaft in seiner Kindheit beigebracht hat, nicht länger akzeptieren. Hemingway hat während des Ersten Weltkriegs die Erfahrung gemacht, dass die Ideologien und die Propaganda, die die jungen Soldaten über Jahre hinweg veranlasste, sich in den Schützengräben gegenseitig umzubringen, auf falschen gesellschaftlichen Werten basierte. Vor allem nach dem Vertrag von Versailles erkennt der heimkehrende Soldat, dass der Krieg und die Toten nichts verändert haben, die Welt ist so, wie sie zuvor war, aber der Soldat fühlt sich entfremdet und findet seinen Platz in der Gesellschaft nicht mehr. Er erkennt den Schein und die Hohlheit der Propagandaphrasen, mit denen er zum Kämpfen motiviert wurde. Die Wörter haben den Sinn verloren, der vorher mit ihnen verbunden wurde.

Die Funktion der Sprache, die zwischen dem Menschen und der Wirklichkeit gleichzeitig vermittelt und Distanz schafft, bricht zusammen, der Mensch steht vor der Unmittelbarkeit der Dinge. Während andere Existentialisten dieses Phänomen im Alltag zeigen, beschränkt sich Hemingway noch auf Ausnahmesituationen, wie Krieg und Gewalt.

Aber dahinter steht schon die fundamentale Erfahrung, dass der Mensch der puren Faktizität des Daseins ausgesetzt ist. Er kann die Welt nicht mehr transzendieren und wird von einer Inflation des Konkreten bedrängt. So muss auch der Erzähler die überlegene Position eines Weltschöpfers und souveränen Regenten aufgeben. Jetzt steht er vor einer übermächtigen, unüberblickbaren

⁴⁸² Wellershoff. *Der Gleichgültige*. S. 17

Wirklichkeit. Dem Schwund an Verfügungsgewalt entspricht stilistisch der Detailrealismus, der alles, auch das Zufällige und Belanglose, notiert, syntaktisch die Auflösung der gestuften Perioden in kurze nebengeordnete Aussagesätze und strukturell der offene Schluß, der unausdrücklich die Ohnmacht eingesteht, den Stoff noch in eine entschiedene Sinnfigur zu fassen. Thematisch realisiert sich die Erfahrung in der Passivität und Ohnmacht der Romanfiguren.⁴⁸³

Weil er der von der propagandistischen Kriegsmaschinerie missbrauchten Sprache misstraut, sucht Hemingway die Erfahrung des Authentischen im Konkreten. Weil, wie Jameson es zeigt, Zeichen und Referent getrennt sind, können abstrakte Konzepte nicht mehr funktionieren. Als in *A Farewell to Arms* ein italienischer Offizier sagt, der Krieg dürfe nicht umsonst gewesen sein, reagiert der Protagonist, Lieutenant Henry folgendermaßen:

I did not say anything. I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them, sometimes standing in the rain almost out of earshot, so that only the shouted words came through, and had read them, on proclamations that were slapped up by billposters over other proclamations, now for a long time, and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it. There were many words that you could not stand to hear and finally only the names of the places had dignity. Certain numbers were the same way and certain dates and these with the names of the places were all you could say and have them mean anything. Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates.⁴⁸⁴

Dies drückt in literarischer Form den gleichen Verlust von Werten, die mit abstrakten Phrasen assoziiert werden, aus, den auch der Surrealist André Breton meint, wenn er sagt: "Die Wörter, die sie [die Werte] bezeichneten, wie zum Beispiel Recht, Gerechtigkeit, Freiheit, hatten beschränkte, widersprüchliche Bedeutungen angenommen. Ihre Elastizität wurde von beiden Seiten so gut ausgenutzt, daß es gelang, sie auf alles Mögliche anzuwenden, bis sie genau das Gegenteil von dem ausdrückten, was sie ursprünglich bedeuteten."⁴⁸⁵

Dass man mit Sprache Menschen manipulieren kann, ist keine Erfindung des Ersten Weltkrieges, sondern das wurde wohl schon immer so praktiziert. Der manipulative Aspekt von Sprache wird aber erst dann deutlich erkennbar, wenn verschiedene Überzeugungen, die sich durch unterschiedlichen Sprachgebrauch auszeichnen, in Konfrontation aufeinander treffen. Peter Zima bemerkt bezüglich der Ideologie und des Soziolekts: "Wörter wie 'falsch', 'wahr', 'authentisch', 'realistisch', 'illusorisch', 'normal' (von den 'großen' Wörtern wie 'Demokratie', 'Freiheit', und 'Sozialismus' soll hier gar nicht die Rede sein) sind, wie unzählige andere Vokabeln des täglichen Sprachgebrauchs, mit widersprüchlichen gesellschaftlichen Bedeutungen beladen. Gruppen, Bewegungen und politische Parteien setzen sich für bestimmte

⁴⁸³ Wellershoff. *Der Gleichgültige*. S. 34

⁴⁸⁴ Ernest Hemingway. *A Farewell to Arms*. New York: Scribner, 1982. S. 184-185

⁴⁸⁵ André Breton. *Arcane 17*. Paris: Union générale d'éditions, 1965. S. 76

Bedeutungen ein und versuchen, andere Bedeutungen des selben Wortes auszuschließen."⁴⁸⁶ Jede Gruppe benutzt Sprache so, wie sie ihr am Besten zu Nutzen ist und verändert die Bedeutung von Wörtern und Worten, um das eigene Ziel zu verfolgen, nicht um eine objektive Wahrheit auszudrücken. Dabei macht es keinen Unterschied, ob es bei dem spezifischen Wortgebrauch einer Gruppe um faschistische Propaganda, demokratische Parteiparolen oder um die Sprache des Großbürgertums geht. Sobald die Gesellschaft pluralistisch wird und die Interessen verschiedener Gruppen miteinander kollidieren, sobald also ein Individuum außer mit dem eigenen Soziolekt noch mit den Soziolekten anderer Gruppen, die die gleichen Begriffe mit anderen Bedeutungen gebrauchen, in Berührung kommt, muss das Individuum erkennen, dass die Wahrheit, die er vorher in der Sprache zu finden glaubte, nicht objektiv ist und vielleicht sogar überhaupt nicht existiert.

Im Krieg prallen nun die verschiedenen Soziolekte mit ihrem jeweiligen Propagandagebrauch nicht nur besonders heftig gegeneinander, sondern die Propaganda der Sprache prallt, mit Wörtern wie 'sacred', 'glorious' und 'sacrifice', auch besonders heftig gegen die außersprachliche Realität des gewaltsamen Todes in den Schützengräben. Was zuvor schon Nietzsche erkannte, erkennen Hemingway und viele andere seiner Generation nun in der greifbaren Wirklichkeit des Kugelhagels, nämlich dass Wahrheit durch Illusionen geschaffen wird, von denen man vergessen hat, dass sie Illusionen sind.

Auf seiner These aufbauend, dass in einer Welt, in der alle Werte als gleich (un-)gültig erkannt werden, die Personen notgedrungen zur Gleichgültigkeit verdammt sind, bietet Zima folgende Begriffsbestimmung des Existentialismus an:

Ohne andere Verwendungen des verbrauchten Adjektivs ausschließen zu wollen, nenne ich hier einen Romantext existentialistisch, in dem der Übergang von der soziosemantischen Ambivalenz zur Indifferenz nicht nur eine Krise des Subjekts (der subjektiven Identität) verursacht, sondern zugleich ein Weltbild entstehen lässt, in dem das individuelle Subjekt allmählich von den objektiven Zwängen überwältigt wird.⁴⁸⁷

Das Buch, aus dem diese Definition stammt, ist *Der gleichgültige Held*, in dem Zima Alberto Moravias *Gli Indifferenti*, Albert Camus' *L'Etranger* und Jean-Paul Sartres *La Nausée* unter dem Aspekt des Existentialismus untersucht. Für Zima ist das kritische Element, welches *Gli Indifferenti*, *L'Etranger* und *La Nausée* miteinander verbindet "ihr kompromissloser Widerstand gegen Ideologie als falsches Bewusstsein, als naturalistisches, unreflektiertes Denken. Der existentialistische Diskurs versucht, ähnlich wie der Musils oder Prousts, über die eigene Position in Gesellschaft und

⁴⁸⁶ Zima. *Held*. S. 16

⁴⁸⁷ Zima. *Held*. S. 196

Geschichte nachzudenken: und über die Position der anderen."⁴⁸⁸ Dahingehend lässt sich auch *The Sun Also Rises* in die Reihe der drei genannten existentialistischen Romane einreihen. Jake Barnes verwehrt sich der Gesellschaft, deren heuchlerische Natur er durch die Erfahrung des Weltkriegs durchschaut hat, und damit verwehrt er sich auch allen abstrakten Ideen, die von dieser Gesellschaft propagiert werden. Er kämpft jedoch nicht gegen die Gesellschaft an, denn wenn er sich gegen die Gesellschaft stellen würde, wäre dies ein Zeichen dafür, dass die Werte dieser Gesellschaft noch immer einen Einfluss auf ihn ausüben. Daher steht er der Gesellschaft in Gleichgültigkeit gegenüber.

Beim hemingwayschen Helden ist die Gleichgültigkeit gleichzeitig ein Schutzmechanismus, eine Form der Flucht aus der traumatischen Erfahrung des Krieges. Er will sich nicht mehr erinnern und auch nicht mehr nachdenken, da er erkannt hat, dass Nachdenken zu nichts führt, denn der Sinnverlust des Daseins, den der Krieg gebracht hat, kann nicht mehr rückgängig gemacht werden. Also gibt er sich den einfachen Dingen des Lebens, wie essen und trinken, hin, und sein Bestreben besteht darin, diese Dinge konkret zu erfahren, ohne über abstrakte Begriffe nachzudenken. Wellershoffs Beschreibung des gleichgültigen Helden trifft im folgenden Teil besonders auf die Charaktere Hemingways zu:

Er [der Gleichgültige] ist ein Mensch nach der Ernüchterung, nach dem Schock des Glaubensverlustes, um welche Inhalte es sich auch immer gehandelt haben mag, ein Zeuge kollektiven Wahnsinns, ein Zeuge menschlicher Gemeinheit und Bestialität, ein Überlebender von Katastrophen. Aus allem hat er eine defensive Konsequenz gezogen, 'ohne mich', sagt er, oder bössartiger: 'wenn ich das Wort "Gemeinschaft" höre, entsichere ich meine Pistole"⁴⁸⁹

Aber wenngleich das Leben als Teil der Gesellschaft auch als nicht-authentisch empfunden wird, so gibt es bei Hemingway dennoch noch immer die Erfahrung des Authentischen und zwar in Form des Lebens in der Natur. Im Epigraph von *The Sun Also Rises* stellt Hemingway dem Stein-Epigraph der verlorenen Generation das Bibelzitat aus Prediger I gegenüber, worin es heißt, dass ein Geschlecht kommt, das andere geht, die Erde aber immer bestehen bleibt. So ist denn auch für Hemingway *The Sun Also Rises* keinesfalls als eine bittere Satire auf die hohle Gesellschaft zu sehen, sondern als Tragödie mit der Erde als Heldin: "a damn tragedy with the earth abiding forever as hero."⁴⁹⁰ Die Erde ist die Rettung, in der Natur erleben die Charaktere – zumindest die, die einen Zugang dafür haben, also weder Cohn noch Brett, dafür aber Jake und Bill – das Authentische. Carlos Baker komprimiert die Erfahrungen der Natur

⁴⁸⁸ Zima. *Held*. S. 39

⁴⁸⁹ Wellershoff. *Der Gleichgültige*. S. 7

⁴⁹⁰ Baker. *Writer as Artist*. S. 81

und des sinnlichen Lebens, die in *The Sun Also Rises* auf der Reise nach Bayonne geschildert werden:

It was a lovely day, not too hot, and the country was beautiful from the start. We went to the diner and had breakfast. ... [Later] we ate the sandwiches and drank the Chablis and watched the country out of the window. The grain was just beginning to ripen and the fields were full of poppies. The pastureland was green, and there were fine trees, and sometimes big rivers and chateaux off in the trees. ... About seven-thirty we had dinner and watched the country through the open window of the diner. ... It got dark and we could feel the country hot and sandy and dark outside the window, and about nine o'clock we got into Bayonne. ... It was a nice hotel, and the people at the desk were cheerful, and we each had a good small room. ... Bayonne is a nice town. It is like a very clean Spanish town and it is on a big river. ...⁴⁹¹

Eine Natur, die Trost spendet und das Leben versinnbildlicht, sucht man in *Less Than Zero* vergeblich. Dort sieht es so aus: "I watched a rerun of 'The Twilight Zone' that night and took a walk. No one was out. The palm trees were trembling and the street lights were very bright and if you looked past the house and into the desert, all there was was blackness."⁴⁹² Hier besteht die Natur aus umgefallenen Bäumen, die die Straße blockieren⁴⁹³ und Stürmen, die Häuser umwerfen.⁴⁹⁴ Andauernd weist der Roman darauf hin, wie sehr die Sonne brennt, dass es zu heiß ist und so gut wie nie regnet.⁴⁹⁵ Als es dann doch einmal anfängt zu regnen, träumt Clay, er würde vom Schlamm verschlungen, und er liest von Häusern, die mit dem Schlamm die Hänge herunterrutschen.⁴⁹⁶ Natürlich kommt es auch zu Erdbeben.⁴⁹⁷ Selbst die Tiere, die in *Less Than Zero* auftreten, scheinen kein natürliches, also authentisches, Verhalten zu kennen. Die Katzen in Clays Nachbarschaft werden von Kojoten gefressen⁴⁹⁸ und Blairs Hund, der wie alle anderen Tiere übrigens namenlos bleibt, drückt eine Zigarette mit der Pfote aus und isst sie dann auf.⁴⁹⁹ Ein einziges Mal, als Clay am Strand liegt und auf den Ozean hinausschaut, scheint die Natur Trost spenden zu können. Aber auch diese kurze Hoffnung wird durch einen sofort folgenden Sonnenbrand wieder zunichte gemacht.⁵⁰⁰

Für Ellis' Charaktere gibt es die Erfahrung des Authentischen nicht. Weder in der Natur noch anderswo. Während Hemingways Helden das Gefühl der Einheit mit dem, was sie umgibt, verloren haben, haben Ellis' Charaktere dieses Gefühl niemals kennen gelernt und können es daher auch nicht bewusst vermissen. Sie leben von Geburt an in

⁴⁹¹ Hemingway in Baker. *Writer as Artist*. S. 83-84

⁴⁹² Ellis. *Less Than Zero*. S. 126-127

⁴⁹³ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 2

⁴⁹⁴ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 118

⁴⁹⁵ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 50, 58, 59, 60,61, 66, 67, 112

⁴⁹⁶ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 103,104

⁴⁹⁷ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 130

⁴⁹⁸ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 180

⁴⁹⁹ Ellis. *Less Than Zero*. S. 87

⁵⁰⁰ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 65

der Welt der Hyperrealität, in der nur der Schein existiert. In *Less Than Zero*, wo noch ein gewisser Realismus vorherrscht, äußert sich dies vor allem in der Unfähigkeit der Charaktere zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden und echte Bindungen einzugehen. In *American Psycho* hat Patrick Bateman die Tendenz sich so zu verhalten, als ob eine Kamera auf ihn gerichtet sei, obwohl der Leser weiß, dass dies nicht der Fall ist. In *Glamorama* schließlich wird es selbst für den Leser unmöglich zu unterscheiden, ob die Handlung nun tatsächlich von einem immer anwesenden Kamerateam aufgenommen wird oder nicht.

Henry, für den abstrakte Begriffe ihre Bedeutung verloren haben, kann die Beziehung zwischen Sprache und außersprachlicher Realität doch zumindest anhand konkreter Regimentsnamen und Orte wieder herstellen. Auch Clay liefert zu den verschiedenen Vorfällen, von denen er berichtet, immer Ortsnamen mit. Wie Clare Weissenberg ganz richtig bemerkt, scheint es fast so, als wüsste sich Clay, dass die Angabe des Namens einer Erklärung für die jeweiligen Vorfälle, die immer blutiger und sinnloser Natur sind, gleichkäme.⁵⁰¹

Clay scheint hier genau das gleiche erreichen zu wollen wie Lieutenant Henry, aber während der Leser Henrys Erklärung für seine Sichtweise vermutlich nachvollziehen kann, wird er Clays Wunsch, einem Vorfall durch Angabe des Ortes, an dem er geschehen ist, einen Sinn zu verleihen, für absurd erklären. Letztendlich heißt das, dass nun auch den konkreten Namen die Bedeutung entzogen wird. Wenn die Taten der Einheit bekannt sind und nur noch der Namen der Einheit genannt werden muss, werden pathetische Worte unnötig, dies ist Hemingways Ziel beim Rekurrieren auf das Konkrete. Wenn aber der Ortsname nicht nur auf eine Tat verweisen soll, sondern gleichzeitig auch als Erklärung für diese Tat vorgeschoben wird, dann wird offensichtlich, dass es keine Erklärung geben kann und dass auch der Ortsname an sich keine Aussagekraft hat. Auf ein linguistisches Modell übertragen bedeutet das, dass Hemingway bemüht ist, eine natürliche Verbindung zwischen Signifikat und Signifikant herzustellen, wobei der Signifikant den Namen des Ortes oder die Nummer der Einheit bezeichnet, während das Signifikat für die am Ort vorgefallenen Geschehnisse oder die Taten der militärischen Einheit steht. Auf diese Weise wäre es Hemingway gelungen, bei konkreten Namen die stabile Signifikat-Signifikant Beziehung herzustellen, die sich bei den abstrakten Begriffen nicht mehr herstellen lässt. Existentialistisch gesehen wäre das so zu verstehen, dass dem nicht-authentischen Sprachgebrauch einer

⁵⁰¹ vgl. Clare Weissenberg. *This is Not an Exit: Reading Bret Easton Ellis*. 1997 (Diss. University of Essex; Microfiche). S. 106

ideologieverseuchten Gesellschaft, in der Sprache sich immer nur auf sich selbst beziehen kann, eine Beziehung zwischen Sprache und außersprachlicher Wirklichkeit entgegengestellt werden kann, die zumindest so lange als authentisch gelten kann, wie das Bezeichnete nur konkret genug ist. An dieser Stelle ist es für Hemingway also noch möglich, von der Oberfläche in die Tiefe, vom Äußerlichen zum Kern, vom Schein zum Sein vorzudringen.

Clay versucht aber nun absurderweise nicht nur eine Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat aufzubauen, sondern die Existenz des Signifikanten, also den Ort, an dem ein Mord oder ein Unfall geschehen ist, gleichsam als Erklärung für das Signifikat, also die Ursache für den Mord oder Unfall, zu deuten. Dies ist ein verzweifelt und offensichtlich komplett sinnloses Unterfangen, das dem Bedürfnis entspringt, dem Nichts, das ihn umgibt, einen Sinn entgegensetzen zu können. Während Hemingway eine kratyliche Beziehung zwischen dem Namen der Einheit und ihren Taten herstellt, die aufgrund der Umstände zumindest auf den ersten Blick zu überzeugen vermag, zeigt Ellis anhand von Clays unsinniger Verbindung zwischen Ort und Ursache, dass der Kratyismus eine Illusion ist. Damit geht in Clays Welt auch noch der letzte Rettungsanker, den Hemingway in der Sprache hatte, verloren. Es wird unmöglich, den Dingen eine Bedeutung zuzuweisen. In dieser Hinsicht gilt auch für Clay, was Wellershoff über die Welt, in der der Existentialist sich wieder findet, zu sagen hat: "Die Dinge sind aus allen Sinnzusammenhängen entlassen und erscheinen in purer Faktizität. Sie sind vorhanden, aber sie bedeuten nichts und stehen in eigentümlicher Gleichgültigkeit nebeneinander."⁵⁰²

Nicki Sahlin ist nun der Ansicht, dass Clay Parallelen zu Camus' und Sartres Existentialisten aufweise, weil er sich, wie Meursault, selbst in vertrauter Umgebung entfremdet vorkomme und sich des Nichts (Sartres *le néant*) auf schmerzliche Weise bewusst werde. Das aus der Erkenntnis des Nichts erwachsende Gefühl der Existenzangst bringe Clay die Bürde der Freiheit und der Verantwortung: "For the most part, a reliance on the most familiar elements of existentialism – alienation and anxiety, increasing awareness of the absurd and of nothingness, then, more positively, the awakening to individual responsibility – serves as the best way to approach a novel that is consistently existential in its outlook without being highly sophisticated in a philosophical sense."⁵⁰³ Sahlin gesteht Clay im Roman eine besondere Beobachtungsgabe zu. Sie trennt Clay vom Rest der Charaktere und behauptet, er

⁵⁰² Wellershoff. *Der Gleichgültige*. S. 32

⁵⁰³ Sahlin. "Road." S. 25

würde, bewusst oder unbewusst, eine Entscheidung fällen und die Sinnlosigkeit alles ihn Umgebenden erkennen, während die anderen Personen weiterhin so agieren, als würde alles Sinn ergeben. Und schließlich gelangt Sahlin zu dem Schluss, dass Clay ein Stadium der Wahrheit erreiche und ein Bewusstsein für das Absurde entwickle, das ihn letztendlich veranlasst, Los Angeles den Rücken zu kehren und zurück in den Osten zu gehen.⁵⁰⁴ Sie schließt mit den Worten: "Ellis has created a character who is in realistic terms no hero but who has nevertheless grappled with a fundamental question. Clay has become aware of his own anxiety and alienation, as well as the meaninglessness around him; and though he has found no solution, he has found the courage to continue to live. In having faced the absurd as he finds it, Clay takes on the proportions of an existential hero."⁵⁰⁵

Andere Kritiker, wie beispielsweise Horst Steur, sind der Ansicht, dass Clay keine echte Entwicklung durchläuft und dass er während seines vierwöchigen Aufenthalts eben keinen Zuwachs an Reife, Einsicht und Verantwortungsbewusstsein erfährt.⁵⁰⁶

Diesbezüglich schließt sich die vorliegende Arbeit eher Steurs als Sahlins Auffassung an. Denn die Angst und die Entfremdung, unter der Clay leidet, bedeuten nicht notwendigerweise, dass ihm daraus ein existentialistisches Bewusstsein erwachsen würde. Wie lässt sich die Angst des Existentialisten von 'alltäglicher' Angst unterscheiden? Sartre betont die Freiheit des Menschen: "Der Mensch ist verurteilt, frei zu sein."⁵⁰⁷ Und diese Freiheit, die den Menschen ständig dazu zwingt zu wählen, ermöglicht es ihm, sich selbst zu entwerfen: "Der Mensch ist, wozu er sich macht."⁵⁰⁸ Wenn der Mensch weder durch eine transzendente Macht noch durch die Werte der Gesellschaft geformt werden kann, dann muss er sich eben selbst formen: "When God is overthrown and the world is without values, then the rebel must set up his own laws and moral codes."⁵⁰⁹ Indem der Existentialist sich seine eigenen Regeln zusammenstellt, akzeptiert er aber auch, dass er diese Regeln in Eigenverantwortung in die Tat umsetzen muss. Da sich dem Existentialisten die Frage, ob er sich seiner eigenen selbsterschaffenen Natur gemäß richtig verhält, nicht einmal, sondern immer und immer wieder stellt, wird daraus ein schmerzhafter Prozess. Der Existentialist leidet dauernd Angst.

⁵⁰⁴ vgl. Sahlin. "Road." S. 40-41

⁵⁰⁵ Sahlin. "Road." S. 41

⁵⁰⁶ vgl. Steur. "Schein." S. 248

⁵⁰⁷ Jean-Paul Sartre. "Ist der Existentialismus ein Humanismus?" in ders. *Drei Essays*. Berlin: Ullstein, 1968. S.

16

⁵⁰⁸ Jean-Paul Sartre. "Ist der Existentialismus ein Humanismus?" S. 25

⁵⁰⁹ Killinger. *Dead Gods*. S. 64

Nun ist es unbestreitbar, dass auch Clay unter Angstzuständen leidet. Angst spielt eine große Rolle in *Less Than Zero*, der Roman ist angefüllt mit einer Unzahl von Dingen, die in Clay Furcht erzeugen: Tote Tiere, Schreie in der Nacht, Zeitungsartikel über Morde, Leichen in Seitengassen, etc. Diese furchterregenden Dinge sind in ihrer Konkretheit nicht isoliert, sondern sie stehen stellvertretend für eine formlose und undefinierbare Angst, die den gesamten Roman durchdringt.⁵¹⁰ Dieser Effekt erinnert an die Unterscheidung, die Heidegger zwischen Angst und Furcht vornimmt. Während Furcht von konkreten, definierten Dingen hervorgerufen wird, hat die Angst kein Objekt. Sie bezeichnet das Gefühl, das man gegenüber dem Nichts empfindet und erinnert somit sehr an die Beklemmung, die Clay empfindet, wenn er das Schild "disappear here" sieht oder von Autos hört, die von der Straße abgekommen und im Nichts verschwunden sind.

Allerdings sollte bedacht werden, dass die Tatsache, dass ein Mensch wie Clay Existenzangst fühlt, noch nicht genügt, um ihn zum Existentialisten zu machen. Bei Clay fehlt nämlich das für den Existentialisten unabdingbare Element, sich der Freiheit seiner Entscheidung, und der daraus resultierenden erdrückenden Verantwortungslast, bewusst zu sein. Der Roman gibt keinerlei Hinweis darauf, dass Clay sich der Existenzangst, unter der er leidet, in analytischer Weise annähern würde. Clay leidet tatsächlich unter der existentialistischen Problematik der Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, aber ihm fehlen alle drei Elemente, die Killinger als Merkmal des Existentialisten auflistet: Weder ist er ein Individuum, das sich vom Rest der ihn umgebenden Menschen unterscheidet, noch stellt er sich die grundlegende Frage ob und wie er aus der Masse der Menschen ausbrechen könnte, noch eignet er sich eine existentialistische Lebensweise an. Er ist also weit davon entfernt, sich im Sinne Sartres selbst zu formen. Die vorherigen Abschnitte sollten deutlich gemacht haben, warum Clay das nicht kann. Der Abschnitt zur Transzendenz hat gezeigt, dass in Clays Welt keine sinnspendenden Instanzen mehr vorstellbar sind, die nicht komplett in den Kommerz integriert wären und jenseits der Gesellschaft existieren könnten. Der Abschnitt "Innen und Außen" hat gezeigt, dass die Gesellschaft in *Less Than Zero* so beschaffen ist, dass alle ihre Mitglieder uniform und austauschbar werden, womit gleichzeitig auch alle zwischenmenschlichen Bindungen unmöglich werden. Weder kann der Mensch als Teil der Gesellschaft in der Gemeinschaft Rückhalt erfahren, noch kann er sich selbst ausschließen, weil in der bindungsfreien Gesellschaft ohnehin alle

⁵¹⁰ vgl. Young. "Possession" S. 27

Menschen schon von Anfang an ausgeschlossen sind. Im Abschnitt zur "Gleichgültigkeit der Werte" wurde gezeigt wie der Tauschwert alle anderen Werte so weit überstrahlt, dass sie vor ihm gleich-gültig werden. Dadurch wird es Clay unmöglich, sich auf irgendeine Art selbst zu formen, die nicht auf dem materialistischen Wertesystem beruhen würde. Und schließlich hoffe ich in diesem letzten Abschnitt gezeigt zu haben, dass die Vorstellung von einer Tiefenstruktur, die unter der Oberfläche verborgen wird und zu der der Existentialist durchdringen kann, in Clays Welt nicht mehr existiert. Selbst wenn Clay die Voraussetzungen zum Existentialisten mitbringen würde – was nicht der Fall ist – dann könnte es sich bei ihm dennoch nicht um einen existentialistischen Helden handeln, weil in der Welt von *Less Than Zero* das Konzept des Existentialismus selbst zum Scheitern verurteilt ist. Weder kann in der Natur authentisches Sein erfahren werden, noch ist es möglich eine authentische Beziehung zwischen der Sprache und den Dingen herzustellen.

Sowohl Hemingway als auch Ellis beschreiben fragmentierte Welten. Aber während Hemingways Helden Zeugen waren, wie das Zentrum ihrer Welt durch den Krieg zerschmettert wurde, haben Ellis' Charakter niemals ein Zentrum gekannt. Das Zentrum wäre in Platons Höhlengleichnis die Sonne, die für die Ideenwelt steht, in der die Erklärung für den Sinn des Ganzen liegt (vgl. In Teil I, Kapitel 8: Konstrukte der Realität). In Hemingways Welt ist die Sonne Platons untergegangen und es verbleibt nur das Konkrete. Hemingway erfährt dann das Sein durch den Schein, wenn er den Schein anfassen kann. In Ellis' Welt hat die Sonne Platons dagegen niemals geschienen.

2. The Rules of Attraction: Fiktives Zentrum Ellis' postmoderner Welt

The Rules of Attraction erschien im Jahr 1987, ein Jahr nachdem Ellis seinen College-Abschluss gemacht hatte, und somit dem gleichen Jahr, in dem *Less Than Zero* als Film auch schon in die Kinos kam. Allerdings war Ellis' zweiter Roman sowohl aus finanzieller als auch aus kritischer Sicht gesehen sehr viel weniger erfolgreich als sein Erstlingswerk.⁵¹¹

Im Rahmen von Ellis' bisherigem Gesamtwerk gesehen fällt das Buch in zweierlei Hinsicht auf: Neben *Lunar Park* ist *The Rules of Attraction* Ellis' einziger Roman, der nicht an einem realen, sondern an einem erfundenen Ort spielt, und es ist Ellis' einziger Roman, der aus mehr als nur einer einzigen Erzählperspektive heraus erzählt wird.

⁵¹¹ vgl. Weissenberg. *Exit*. S. 345, sowie Julian Murphet. *Bret Easton Ellis's American Psycho. A Reader's Guide*. New York: Continuum contemporaries, 2002. S. 14

Darüber hinaus scheint sich der Roman, obwohl es ihm nicht an Zynismus mangelt, doch auf eine seltsame Weise zahmer und nostalgischer zu geben, als man es von Ellis ansonsten gewöhnt ist.

Nach einer kurzen Zusammenfassung des Inhalts von *The Rules of Attraction*, wird in diesem Kapitel das College Bennington, das die reale Vorlage für des fiktive Camden des Romans geliefert hat, beschrieben und das gegenwärtige Studentenleben, so wie Allan Bloom es in *The Closing of the American Mind* darstellt, mit dem in *The Rules of Attraction* gezeigten Studentenleben verglichen. Danach soll die besondere Erzählperspektive, die der Roman mit seinen vielfachen Erzählern verwendet, analysiert werden. Und schließlich wird aufgezeigt, wie Ellis die Charaktere all seiner Romane immer wieder über den Nexus Camden miteinander verknüpft.

The Rules of Attraction ist mit über dreihundert Seiten Länge schon ein deutlich dickeres Buch als sein Vorgänger *Less Than Zero*. Ebenso wie *Less Than Zero* ist auch *The Rules of Attraction* in der ersten Person geschrieben und verwendet überwiegend das Präsens als Erzählzeit. Darüber hinaus haben es beide Romane gemeinsam, dass sie keinen durchgängigen Erzählfluss bieten, sondern in viele, fragmentarisch wirkende Einzelteile aufgespaltet sind. Während in *Less Than Zero* aber alle Fragment-Kapitel aus der Perspektive des selben Erzählers, Clay, geschrieben sind, kommen in *The Rules of Attraction* viele unterschiedliche Erzähler zu Wort. *The Rules of Attraction* besteht aus insgesamt einhundertfünf 'Fragment-Kapiteln'. Den drei wichtigsten Charakteren Paul, Sean und Lauren sind dabei jeweils 30, 29 und 26 Kapitel gewidmet. Ein in Sean verliebtes Mädchen namens Mary kommt insgesamt sechsmal zu Wort, Victor, den wir später in *Glamorama* wieder treffen werden, spricht in vier Kapiteln und der in Paul verliebte Stuart ist drei mal der Erzähler. Jeweils ein Kapitel erhalten Pauls Mutter Eve, Roxanne, die Marys Leiche findet, Mitchell, der Ex-Freund Pauls, und Seans Mitbewohner Bertram, dessen Kapitel komplett in französisch geschrieben ist, da es sich bei ihm um einen Austauschstudenten aus Frankreich handelt. Auch Clay, der Protagonist aus *Less Than Zero* und Patrick, Protagonist von *American Psycho* und Bruder Seans kommen jeweils einmal zu Wort.

Der Name des jeweiligen Erzählers wird immer am Anfang des entsprechenden Kapitels genannt, so dass der Leser bei der Zuordnung der Erzählstimmen keinerlei Probleme hat. Eine Ausnahme bilden die Kapitel, in denen das Mädchen spricht, das Sean Liebesbriefe schreibt und schließlich Selbstmord begeht. Ihr Name wird niemals

explizit am Kapitelanfang genannt,⁵¹² aber ihre Erzählstimme ist einfach deshalb leicht zu identifizieren, weil alle Kapitel, die aus ihrer Sicht geschrieben sind, komplett kursiv gedruckt sind.

Auch das einleitende Kapitel bildet im sonst üblichen Schema eine Ausnahme. Es ist das einzige Kapitel, das durchgängig in der dritten Person und im Präteritum geschrieben ist. Das Kapitel beginnt mitten im Satz und beschreibt eine sehr unschöne Szene, in der ein Mädchen auf einer Studentenparty unter Alkohol seine Jungfräulichkeit verliert. Die Handlung dieses ersten Kapitels ist drei bis vier Jahre vor dem eigentlichen Zeitrahmen von *The Rules of Attraction*, der im Herbst des Jahres 1985 liegt, anzusiedeln. Die Rückblende in die Vergangenheit dürfte der Grund dafür sein, dass Ellis hier ausnahmsweise das Präteritum als Erzählzeit gewählt hat. Der Name des Mädchens wird in der Rückblende nicht genannt, mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich aber um Lauren, da das Mädchen seine Unschuld an einen *townie* verliert, etwas das in Ellis' Camden wohl selten vorkommt und eher vermieden werden sollte. Da sich nur sehr wenige Studenten mit *townies* einlassen und Lauren zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt im Roman in der Stadt einen Kellner wieder erkennt, den sie als "the townie I lost my virginity to"⁵¹³ identifiziert, ist also fast mit Sicherheit davon auszugehen, dass Lauren die Protagonistin des ersten Kapitels ist.

Nach der Rückblende beginnt die Gegenwart des Romans gleich wieder mit einer Studenten-Party. Diese Party wird nacheinander aus den Perspektiven von Sean, Paul und Lauren beschrieben. Es gelingt Ellis schon in den ersten drei Kapiteln, die auf die Einleitungs-Rückblende folgen, sehr gut die Charaktere durch ihre individuelle Sprache und die Art, wie sie beobachten, zu charakterisieren. Seans Lieblingsäußerungen sind "deal with it" und "Rock'n'Roll", und Paul wird später bemerken, dass er mit diesen

⁵¹² den Namen erfährt man in dem kursiven Kapitel auf den Seiten 114 und 115. Hier denkt sie einmal "*Mary, I tell myself, tomorrow is the night.*" (114) und auf der nächsten Seite stellt sie sich die folgenden Fragen: "*Who can turn the world on with her smile? Who can take a nothing day, and suddenly make it all seem worthwhile? Well, it's you girl and you should know it, with each little glance and every movement you show it. Love is all around, no need to fake it, you can have it all, why don't you take it, your gonna...*" Das sind die ersten Zeilen des Liedtextes der Erkennungsmelodie der *Mary Tyler Moore Show*, die von 1970 bis 1977 in Amerika lief. Diese Show drückte ein Paradox der amerikanischen Kultur aus, das sich in den Siebzigern abzuzeichnen begann, nämlich dass die wachsende Freiheit und Gleichberechtigung, die die Menschen (vor allem die Frauen) genossen, begleitet wurde von einem Gefühl der Beschränktheit und des Verlusts von Optimismus. Mary Richards, die Protagonistin der Serie, ist eine sympathische Frau, die in einer ausgesprochen mittelmäßigen Welt feststeckt und trotz der Tatsache, dass sie vermutlich der perfekte Partner wäre, keinen Mann finden kann. In dieser Hinsicht ähnelt der Charakter der Mary Richards aus der *Mary Tyler Moore Show* nicht nur dem Charakter der Mary aus *The Rules of Attraction* sondern kann, wie der Abschnitt "Das reale Bennington als Vorlage für das fiktive Camden" zeigen wird, auch als paradigmatisch für Allan Blooms Sichtweise der gegenwärtigen Gesellschaft gesehen werden.

⁵¹³ Bret Easton Ellis. *The Rules of Attraction*. London: Picador, 1987. S. 318

beiden Ausdrücken jede beliebige Frage beantworten kann.⁵¹⁴ Wenn er Frauen ansieht, achtet er in stereotypisch männlicher Manier nur darauf, wie sie gebaut sind und ob sie aufreizend gekleidet sind. Er lügt seine Mitmenschen gewohnheitsmäßig und ohne jeden Grund an und scheint außer Sex und Drogen keinerlei Interessen zu haben. Sean ist in seinem Leben offensichtlich so ziemlich alles egal. Gelangweilt und desinteressiert lässt er sich treiben, so dass die wenigen Entscheidungen, die er trifft, von unwichtigen Kleinigkeiten bedingt werden. So verlässt er die Studentenparty mit einem Mädchen, das ihm eigentlich nicht besonders gefällt, nur deshalb, weil das Bier sich dem Ende neigt.

Pauls Sprache ist gehobener, sein Wortschatz umfasst Ausdrücke wie "semi-*appalled*"⁵¹⁵ und "*charming*"⁵¹⁶, Wörter, die Sean niemals benutzen würde. Wenn er Menschen beobachtet, interessiert er sich vorwiegend für den Kleidungsstil und die Aufmachung der Person. Er ist ein einigermaßen aufmerksamer Beobachter und scheint sogar über Ansätze von Moral zu verfügen. Da das Mädchen, mit dem er die Party verlässt, einen Teddybär und das Poster eines Einhorns in ihrem Zimmer hat, entscheidet er, dass sie zu jung ist und sie keinen Sex haben werden. Sean hätte sich vom Alter des Mädchens kaum abhalten lassen und den Teddybär hätte er wohl überhaupt nicht registriert.

Lauren besucht die Party in Begleitung ihrer Freundin Judy. Beide finden die Party von Anfang an langweilig, bleiben aber dennoch dort: "Judy says, 'Let's leave' and I agree. We don't."⁵¹⁷ Lauren erscheint von Anfang an als eine gesplante und widersprüchliche Persönlichkeit, dies wird schon im ersten Kapitel, in dem sie spricht, an mehreren Stellen deutlich. Der Freshman, mit dem sie sich unterhält, obwohl sie eigentlich gar nicht mit ihm sprechen will, wird als "*The typical drunk (not too drunk) nervous Freshman*"⁵¹⁸ beschrieben. (Solche Relativierungen in Klammern sind typisch für Lauren und kommen häufig vor. Ein gutes Beispiel, wie Lauren ihre Gedanken in Klammern ins Gegenteil verkehrt, so dass weder sie noch der Leser weiß, was sie denn nun eigentlich will, ist, als sie ihre Freundin Judy mit deren Freund Franklin betrügt und dabei denkt: "I really hope (but not really) that Judy comes back so I won't end up doing this."⁵¹⁹) Laurens erste Gedanken über den Freshman sind: "Does he actually think I'll

⁵¹⁴ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 108

⁵¹⁵ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 11

⁵¹⁶ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 11

⁵¹⁷ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 13

⁵¹⁸ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 14

⁵¹⁹ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 83

go to bed with him?"⁵²⁰ Das klingt, als ob es jenseits jeglicher Vorstellungskraft läge, mit dem Freshman ins Bett zu gehen und trotzdem tut sie es danach dennoch. Der folgende Sex wird mit den Worten beschrieben: "It feels good but I'm not turned on."⁵²¹ Wenn es darum geht, wie Lauren andere Menschen einschätzt, wirkt sie auf eine fast schon arrogante Weise selbstsicher, aber andererseits scheint sie unter dem Zwang zu stehen Dinge zu tun, die sie eigentlich nicht tun will. Sie ist davon überzeugt, in Victor verliebt zu sein und hängt romantischen Gedanken an ihn nach, andererseits betrügt sie ihn mit einem Freshman, den sie noch nicht einmal sympathisch findet.

In diesen drei Kapiteln erweist sich Ellis als guter 'Charakterdarsteller'. Durch die Gegenüberstellung der verschiedenen Denkweisen, die man in seinen anderen, immer nur aus einer Perspektive heraus geschriebenen Romanen so nicht findet, gelingt es ihm, den Personen deutliche individuelle Charakterzüge zu verleihen, die sich vor allem darin ausdrücken, wie die Personen die Welt wahrnehmen. Der Charakter des Menschen zeigt sich also darin, was ihm auffällt und was ihm nicht auffällt, wenn er seine Umgebung beobachtet.

Mit den ersten drei Kapiteln werden aber nicht nur Sean, Paul und Lauren treffend charakterisiert, sondern das Ende der Party kann bereits als Vorwegnahme des Endes des Buches angesehen werden. Alle drei Hauptpersonen lassen sich auf der Party mit Personen ein, die ihnen letztendlich überhaupt nichts bedeuten, und keine der Begegnungen endet auf angenehme Weise. Sean denkt: "I'm thinking about throwing up but do some bonghits instead, then flee. Deal with it. Rock'n'roll."⁵²² Paul denkt: "I was a Senior. She was a nice girl. She ended up telling everyone I couldn't get it up, anyway."⁵²³ Lauren denkt: "Wish I was very drunk. It feels good but I'm not turned on. I just think about Victor and lay there. Victor."⁵²⁴ Alle drei bleiben also unbefriedigt und der Text legt nahe, dass jeder von ihnen schon in dem Moment, in dem er sich mit dem jeweiligen Sex-Partner eingelassen hat, bereits wusste, dass er – oder sie – unbefriedigt bleiben würden.

Der Leser begleitet Sean, Paul und Lauren dann in ihrem Studentenleben bis zum Ende des Semesters. Auf einer weiteren Party freunden sich Sean und Paul, die sich beide vorher nur vom Sehen kannten, miteinander an. Die Art dieser Freundschaft wird von Sean und Paul jedoch sehr unterschiedlich interpretiert; während Paul sich in Sean

⁵²⁰ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 14-15

⁵²¹ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 16

⁵²² Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 10

⁵²³ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 13

⁵²⁴ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 16

verliebt, sieht Letzterer in Ersterem nur einen Bekannten, noch nicht einmal einen richtigen Freund. Eher beiläufig wird dann noch der homosexuelle Stuart eingeführt, der in Paul verliebt ist, von diesem aber nicht wahrgenommen wird. Paul muss seine Mutter dann über das Wochenende in Boston besuchen, was ihm gar nicht behagt, da er Sean alleine auf die berühmte *Dressed-to-get-screwed* Party gehen lassen muss. In Boston trifft Paul Richard, den Sohn einer Freundin seiner Mutter mit dem er früher einmal eine Beziehung gehabt hatte. Diese Beziehung erneuern die beiden nun. Mittlerweile freundet sich Sean auf der Party mit Lauren an, denn Sean erhält seit einiger Zeit anonyme Liebesbriefe, bei denen er irrtümlicherweise davon ausgeht, dass sie von Lauren verfasst seien. In Wirklichkeit stammen die Briefe von einem anderen Mädchen, dessen Name nie genannt wird und die nie jemand zu bemerken scheint. Nachdem sie auf der Party gesehen hat, wie Sean mit Lauren gegangen ist, verlässt die Briefschreiberin der Mut, und sie öffnet sich in der Badewanne die Pulsadern. Nachdem Paul von Boston nach Camden zurückgekehrt ist, trennt sich Sean von ihm. Als Sean dann mit Lauren an einem Umtrunk bei Laurens Lyrik Professor Vittorio teilnimmt, erlebt er einen Anfall von Eifersucht und nimmt diesen zum Anlass, Lauren mit ihrer Freundin Judy zu betrügen, was Lauren wiederum dazu bringt, sich von Sean zu trennen. Sean versucht Selbstmord zu begehen, scheitert jedoch an der unzureichenden Tragekraft der Krawatte, mit der er sich erhängen will, und an der unzureichenden Betäubungswirkung des Grippemittels, das er in Ermangelung von Schlaftabletten nimmt. Dann verlässt er für ein paar Tage Camden, um seinen kranken Vater in New York zu besuchen. Dadurch erfährt der Leser, dass Sean keineswegs der Sohn von ärmlichen Farmern aus den Südstaaten ist, wie er gegenüber Paul behauptet hatte,⁵²⁵ sondern aus einer enorm vermögenden New Yorker Familie stammt. Zurück in Camden teilt Lauren Sean mit, dass sie schwanger ist. Lauren hat eigentlich vor, das Kind abzutreiben, aber als Sean ihr daraufhin einen Heiratsantrag macht, willigt sie ein. Dann beginnt Sean jedoch zu zweifeln, ob das Kind tatsächlich von ihm ist, und es kommt schließlich doch zur Abtreibung. Danach endet das Semester, und jeder der Beteiligten geht seines Weges.

Das reale Bennington als Vorlage für das fiktive Camden

The Rules of Attraction spielt im Herbst den Jahres 1985 in Camden, einem College in New Hampshire. Dieses College gibt es jedoch nicht wirklich. Ellis hat es

⁵²⁵ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 98

erfunden. Die reale Vorlage für das fiktive Camden ist jedoch nicht schwer zu finden. Es ist das Bennington College im Südwesten Vermonts, das für Camden Pate stand und das Ellis auch selbst besucht hat. Ellis hat für *The Rules of Attraction* lediglich den Namen seines College geändert und es von Vermont nach New Hampshire verlagert, ansonsten findet sich alles, was im Roman zu Camden beschrieben wird auch im realen Bennington. So gibt es beispielsweise sowohl in Camden als auch in Bennington einen "Commons Lawn"⁵²⁶, um den herum die Häuser der Studenten gruppiert sind und der sowohl im Camden des Buches als auch im Bennington der Realität von den Studenten "The End of the World"⁵²⁷ genannt wird. Ellis hat den richtigen Namen des College vermutlich entweder deshalb nicht genannt, weil er den Ruf seiner Alma mater durch *The Rules of Attraction* nicht schädigen wollte oder einfach, weil er rechtliche Konsequenzen fürchten musste, denn weder die Studenten, noch die Dozenten oder das universitäre System, können, so wie sie in *The Rules of Attraction* dargestellt werden, als liebenswert und vorbildlich bezeichnet werden. Großstädte wie Los Angeles oder New York, die sonst das Setting für Ellis' Romane liefern, bedürfen in dieser Hinsicht keines Schutzes, weil sie zu groß und anonym sind, um durch Ellis' Bücher Schaden zu erfahren und weil sie ohnehin schon einen schlechten Ruf haben. Dem mit deutlich weniger als tausend Studenten insgesamt aber doch recht kleinen Bennington College⁵²⁸ hätte Ellis vermutlich aber schon schaden können, wenn er den richtigen Namen verwendet hätte.

In Bennington legt man viel Wert auf eine künstlerische Ausbildung und vertritt liberale Lehrmethoden, die der Kreativität und Selbst-Disziplin der Studenten gegenüber festen Lehrplänen und von außen aufgezwängter Disziplin den Vorzug geben. Die Studenten dort sind zum Großteil künstlerisch veranlagt und möchten Dichter, Tänzer, Musiker oder Schriftsteller werden. Ellis hatte an seiner Highschool in Kalifornien kaum Mitschüler gehabt, die den Künsten zugeneigt waren, und wenn einer der jungen Kalifornier schriftstellerisch tätig sein wollte, dann nur als Drehbuchautor. Nach der Highschool empfand Ellis das College daher als ausgesprochen angenehm, denn nun fand er sich in einer wirklich künstlerischen Umgebung wieder. Auf sein Studentenleben angesprochen, sagt Ellis im Clarke Interview, dass er sich in Bennington auch deshalb sehr leicht eingelebt habe, weil er aus L.A. kommend ohnehin

⁵²⁶ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 200

⁵²⁷ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 51

⁵²⁸ 820 Studenten im Jahr 2005. siehe <<http://www.bennington.edu/main.htm>>, At a Glance; The Facts

schon ziemlich 'jaded' gewesen sei.⁵²⁹ In der Tat hatte Ellis sich schnell sogar so gut eingelebt, dass er nach dem ersten Jahr Gefahr lief, aus dem College wieder hinausgeworfen zu werden. Genau wie die Charaktere in seinem Roman hatte er sich nämlich mehr mit Partys und Biertrinken als mit dem Studium beschäftigt.

Ellis ist die Veränderung in der Studentenszene von den Sechzigern zu den Achtzigern nicht entgangen. Und obwohl er selbst so manches Fass angezapft hat, steht er der allgemeinen Haltung der Studenten durchaus kritisch gegenüber. Kurz nachdem *Less Than Zero* erschienen ist, also zwei Jahre vor der Veröffentlichung von *The Rules of Attraction*, sagt er in dem Essay "Down and Out at Bennington College", das er für das *Rolling Stone Magazine* geschrieben hat:

I've talked to students at other colleges, especially politically outspoken ones such as Columbia and Oberlin and Berkeley and UCLA, and they agree that student activism has taken a strange, pervasive party atmosphere. A keg in the name of nuclear disarmament or a keg in the name of antiapartheid or a keg for the starving masses of Ethiopia or for the prochoice movement. The one topic you'd think college students, especially males, would have protested against would have been the Solomon Amendment, which said that federal aid to students would be cut if they didn't register for the draft. But then, you think, who didn't register? And you have the answer. In reality, the only activists left on most college campuses are the teachers who were activists in the Sixties, who can't instill those values in a generation of students so party-close-minded.⁵³⁰

Das erinnert an die niederschmetternde Diagnose des gegenwärtigen Studentenlebens, die Allan Bloom in seinem kontroversen Bestseller *The Closing of the American Mind* von 1987 lieferte.⁵³¹ Auch wenn man die manchmal doch etwas reaktionär anmutenden Ansichten, die Bloom in seinem Buch vertritt, nicht immer teilen mag, so kann doch nicht geleugnet werden, dass die Studenten in den Achtzigern politisch wesentlich weniger aktiv waren als in den Sechzigern. Den Grund dafür sieht Bloom vor allem darin, dass die Studenten der Gegenwart von den Problemen der Welt nicht mehr direkt betroffen sind und daher auch nicht unmittelbar zum Handeln gezwungen werden:

Survivalism has taken the place of heroism as the admired quality. This turning in on themselves is not, as some would have it, a return to normalcy after the hectic fever of the sixties, nor is it preternatural selfishness. It is a new degree of isolation that leaves young people with no alternative to looking inward. The things that almost naturally elicit attention to broader concerns are simply not present. Starvation in Ethiopia, mass murder in Cambodia, as well as nuclear war, are all real calamities worthy of attention. But they are not immediate, not organically connected to student's lives. The affairs of daily life rarely involve concern for a larger community in such a way as to make the public and private merge in one's thought.⁵³²

Doch äußert sich die Ich-Bezogenheit der Studenten der Achtziger nicht nur in einem Mangel an politischem Interesse, sondern sie wird auch bestimmend für die Art des

⁵²⁹ vgl. Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil I. S. 2

⁵³⁰ Ellis. "Down and Out at Bennington College" in *Rolling Stone* (zitiert aus Schumacher. *Reasons*. S. 131-132)

⁵³¹ Allan Bloom. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon & Schuster, 1987. Das Epigraph des Buches lautet: "How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students." Peter Freese sieht in *The Rules of Attraction* eine fiktionale Bestätigung der Darstellung des gegenwärtigen Studentenlebens, wie Bloom es zeichnet. (vgl. Freese. "Entropy." S. 68)

⁵³² Bloom. *The Closing of the American Mind*. S. 84

Zusammenlebens unter den Studenten. Die zwei großen, aufeinander folgenden Bewegungen der sexuellen Revolution und des Feminismus haben das Verhältnis der Geschlechter zueinander grundlegend geändert. Doch während die sexuelle Revolution unter dem Banner der Freiheit stand, steht der Feminismus unter dem Banner der Gleichberechtigung, und in Anlehnung an Tocqueville weist Bloom darauf hin, dass das Freiheitsprinzip mit dem Prinzip wahrer Gleichberechtigung letztlich unvereinbar ist. Während sich die sexuelle Revolution von den Beschränkungen durch die bürgerliche Moral zu befreien wollte, stellt der Feminismus, so Bloom, eher eine Befreiung von der Natur als von der Gesellschaft dar.⁵³³ So finden sich die Studenten in einer Welt wieder, in der die alten Werte der Familie und Rollenverteilung bei den Geschlechtern nicht mehr gelten, die neueren Vorstellungen, soweit sie überhaupt Handlungsanweisungen geben, aber in paradoxen Widersprüchen zueinander stehen: "The uneasy bedfellowship of the sexual revolution and feminism produced an odd tension in which all the moral restraints governing nature disappeared, but so did nature."⁵³⁴

Die moderne Jugend ist, zumindest in sexueller Hinsicht, so aufgeklärt und frei, dass ihr der Fehler nicht mehr unterläuft, der früheren Generationen häufig zum Verhängnis wurde, nämlich Sex mit Liebe zu verwechseln. In Blooms Augen hat die Jugend die romantische Vorstellung der Liebe entzaubert, und so gleichen ihre Beziehungen eher Zweckpartnerschaften als Liebesaffären: "Many live together, almost always without expectations of marriage. It is just a convenient arrangement. They are not couples in the sense of having simulacra of marriage or a way of life different from that of other students not presently so attached. They are roommates, which is what they call themselves, with sex and utilities included in the rent."⁵³⁵

Blooms Beschreibung von Zimmergenossen, bei denen der Sex sozusagen in den Nebenkosten inklusive ist, trifft recht gut auf die Art von Beziehungen zu, die in *The Rules of Attraction* dargestellt werden. Auch hier funktioniert das universitäre Beziehungssystem auf eine Weise, die es praktisch jedem ermöglicht, Sex zu haben, wann immer er oder sie es will, und niemals bedeutet die Tatsache, dass man Geschlechtsverkehr hat, dass die daran Beteiligten miteinander eine Beziehung hätten oder sich gar aufeinander festlegen würden. Die traditionelle Rollenverteilung der Geschlechter, bei der der Mann den aktiven Teil übernimmt, indem er die Rolle des Werbers und Beschützers ausfüllt, und der Frau der passive Teil zukommt, indem sie

⁵³³ vgl. Bloom. *The Closing of the American Mind*. S. 97-100

⁵³⁴ Bloom. *The Closing of the American Mind*. S. 105

⁵³⁵ Bloom. *The Closing of the American Mind*. S. 106

sich durch Sittsamkeit auszeichnet, gibt es nicht mehr. Zwischen den Geschlechtern herrscht Gleichberechtigung, und jeder Einzelne hat die Freiheit der Wahl, die es ihm oder ihr ermöglicht, sich einer beliebigen anderen Person anzunähern. Nur lassen sich eben, wie bereits oben gesagt, echte Freiheit und wirkliche Gleichberechtigung schwer auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Die althergebrachten 'Regeln des Spiels'⁵³⁶ sind zwar aufgehoben, aber es sind noch keine neuen Regeln eingeführt worden.

An diesem Punkt beginnen sich die Studenten, wie sie von Bloom beschrieben werden, von denen in *The Rules of Attraction* zu unterscheiden. Bloom spricht den modernen Studenten die Fähigkeit zu lieben einfach kategorisch ab, wenn er unzweideutig sagt: "They do not experience love"⁵³⁷. Gefühle wie Eifersucht oder den Drang den Partner zu kontrollieren und zu besitzen, gibt es laut Bloom bei jungen Menschen nicht mehr, weil sie sich Beziehungen auf eine derart vernunftbasierte Weise annähern, dass sie solche Gefühle logisch entkräften können noch bevor sie entstehen. Angesichts dieses Mangels an Leidenschaft vergleicht Bloom die Studenten von heute mit Robotern.⁵³⁸

Zwar sieht es auch in *The Rules of Attraction* am Anfang so aus, als würde sich alles nur um Sex drehen, bei dem Gefühle, geschweige denn Liebe, keine Rolle spielen. Wenn man aber weiter in den Roman vordringt, stellt man fest, dass alle Beziehungen zwischen den Charakteren immer dann problematisch werden, wenn einer der Partner beginnt, Gefühle zu entwickeln. Alle drei Hauptpersonen in *The Rules of Attraction* scheitern daran, dass sie versuchen in eine Beziehung, die als Zweckpartnerschaft funktionieren würde, das Konzept der Liebe zu integrieren. Während in Blooms Augen der Wandel von einer Gesellschaft mit traditioneller Rollenverteilung zu einer Gesellschaft, in der völlige Gleichberechtigung und absolute Freiheit in der Wahl herrscht, bereits komplett vollzogen ist und die romantische Liebe vom freien Sex verdrängt wurde, befinden sich die Personen in *The Rules of Attraction* noch in einem unklaren Zwischenstadium.

In Camden kennt jeder jeden und fast jeder war anscheinend auch schon mit fast jedem anderen einmal im Bett. Wären nun alle Personen des Romans so frei von der Last der Liebe wie Bloom sich die moderne Jugend vorstellt, hätte das Buch den emotionalen Tiefgang eines Pornofilmes. Ellis aber zeigt, wie eine jede Person, die im

⁵³⁶ *Die Regeln des Spiels* ist übrigens auch der deutsche Titel der Verfilmung von *The Rules of Attraction* aus dem Jahr 2002. Diese Übersetzung kann als wesentlich gelungener angesehen werden, als *Einfach unwiderstehlich*, der Titel unter dem der Roman auf deutsch erschienen ist.

⁵³⁷ Bloom. *The Closing of the American Mind*. S. 122

⁵³⁸ vgl. Bloom. *The Closing of the American Mind*. S. 123

Buch vorkommt, eine andere Person findet, der sie ehrlich Gefühle entgegenbringt, aber auf Grund der großen Wahlmöglichkeiten ist die Wahrscheinlichkeit einfach zu gering, dass diese andere Person sich im Gegenzug für erstere und nicht für wiederum eine andere entscheidet wird. Stuart will Paul, Paul will Sean, Sean will Lauren, Lauren will Victor, Victor will Jaime. Lauren beispielsweise denkt den gesamten Roman über fast immer nur an den von ihr so verehrten Victor. Sie ist fest davon überzeugt, in ihn verliebt zu sein, formuliert diese Überzeugung aber auf recht seltsame Weise, wenn sie denkt: "Since I was under, am under, the impression that we're in love."⁵³⁹ Genauso wie Bloom es bei realen Studenten beobachtet hat,⁵⁴⁰ so gebrauchen auch die Studenten in *The Rules of Attraction* für ihre Beziehungen normalerweise nicht das Wort 'Liebe'. Dementsprechend unsicher drückt Lauren sich auch gegenüber sich selbst aus, wobei die Unsicherheit aber zum einen daher rührt, dass sie sich nicht sicher ist, wie Victor empfindet, und zum anderen daher, dass in Camden Treue kein Thema mehr ist. In ihren Gedanken fügt Lauren zwar sogleich hinzu, dass sie Victor Treue geschworen habe, aber sie weiß auch, dass sie ihn bereits einmal betrogen hat und sie ist gerade im Begriff, ihn ein zweites Mal zu betrügen, auch wenn sie dauernd an ihn denkt. Ganz gewiss handelt es sich bei Lauren also nicht um einen gefühllosen Roboter, sondern die unvereinbaren Vorstellungen von romantischer Liebe und einem freizügigen Sexualleben treffen in ihrer Person besonders hart aufeinander. Die Regeln des Spiels sind, dass es in der neuen Spielweise, die von den jungen Studenten praktiziert wird, keine Regeln mehr gibt, sie aber immer noch von den Gefühlen und Moralvorstellungen, die die alten Spielregeln mit sich gebracht haben, belastet werden. Lauren ist in Victor verliebt, aber der Leser weiß, dass diese Liebe auf keine Gegenliebe stößt. Dabei ist es nicht einmal so, dass Victor Lauren bewusst betrügen würde, vielmehr hat er sie bereits komplett vergessen und reist in Europa einer gewissen Jaime hinterher. Freie Liebe ist ein Konzept, das die Personen in *The Rules of Attraction* nur akzeptieren können, wenn sie es selbst betreiben, nicht wenn andere es tun. Lauren ärgert sich über Franklin, weil der ihre Freundin Judy betrügt, bedenkt bei diesem Ärger aber keineswegs, dass es ja sie selbst ist, mit der Franklin Judy betrügt.⁵⁴¹

⁵³⁹ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 15

⁵⁴⁰ vgl. Bloom. *The Closing of the American Mind*. S. 122

⁵⁴¹ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 83

Camden als Nexus von Ellis' Charakteren

Obwohl *The Rules of Attraction* erst Ellis' zweiter Roman ist, wird Camden zu einem Nexus, den Ellis in allen seinen Werken benutzen wird, um die Charaktere in seinen verschiedenen Romanen miteinander zu verknüpfen.

So treffen wir beispielsweise Clay aus *Less Than Zero* wieder. Die anderen Personen in *The Rules of Attraction* beziehen sich fast ein dutzend mal auf ihn, wobei er allerdings nur ein einziges Mal beim Namen genannt wird⁵⁴², ansonsten wird er als "guy from L.A."⁵⁴³, "boy from L.A."⁵⁴⁴, "geek from L.A."⁵⁴⁵, "blond dude from L.A."⁵⁴⁶ oder sogar als "dumb guy from L.A."⁵⁴⁷ bezeichnet. Ein Leser, der *Less Than Zero* nicht kennt, wird mit den dauernden Verweisen auf 'den Typen aus L.A.' wenig anfangen können und noch weniger mit der Notiz, die auf Clays Tür steht, nämlich: "Rest In Peace Called"⁵⁴⁸, womit natürlich Rip, Clays Dealer aus *Less Than Zero* gemeint ist. Solche intertextuellen Witze, so erheiternd sie auch sein mögen, sind für das Verständnis von *The Rules of Attraction* glücklicherweise nicht von Belang. Aber obwohl Clay in *The Rules of Attraction* keine tragende Rolle spielt, ist es dennoch interessant zu beobachten, was aus ihm geworden ist. Clay, der in *Less Than Zero* unter seinen Freunden eine Sonderposition eingenommen hat, weil er in Kleidung, Auftreten und Mangel an Bräune zu sehr nach Ostküste aussah, um sich ganz in seinen alten Freundeskreis re-integrieren zu können, verbringt nach Meinung seiner Ostküsten-Kommilitonen in Camden nun zu viel Zeit in Schwimmbad, Fitness-Center und Solarium. Hier wie dort scheint er zwar kein Außenseiter, aber doch ein Sonderfall zu sein. Und sein Lebenswandel ist hier wie dort der gleiche; er schläft mit 'einigen reichen Jungs und einigen noch reicheren Mädchen'⁵⁴⁹ und befindet sich, wie schon zuvor in *Less Than Zero*, in einem Zustand permanenter Angst, die er auch auf seine Umgebung projiziert. Sein Kapitel beginnt mit den Worten "People are afraid to walk across

⁵⁴² Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 248. Es ist übrigens Ellis Sturheit zu verdanken, dass Clay in *The Rules of Attraction* überhaupt mit seinem richtigen Namen auftreten darf. Die Film-Firma, die die Rechte an *Less Than Zero* erworben hatte, hatte nämlich verboten, dass der Protagonist aus *Less Than Zero* in Ellis neuem Roman auftreten dürfe und Ellis musste ihm einen anderen Namen geben. Erst nach einem Rechtsstreit konnte Ellis zwischen Korrekturabzügen und Veröffentlichung des Buches den Namen zu Clay zurückkändern. (vgl. Schumacher. *Reasons*. S. 133)

⁵⁴³ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 8, 14, 89

⁵⁴⁴ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 11, 30, 127, 158, 259

⁵⁴⁵ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 137

⁵⁴⁶ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 248

⁵⁴⁷ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 9

⁵⁴⁸ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 158

⁵⁴⁹ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 207

campus after midnight"⁵⁵⁰, was dann in einem Anflug von 'Kultur-Humor' erweitert wird mit "People are also afraid to eat sushi in New Hampshire"⁵⁵¹. Es handelt sich hier natürlich um Variationen des Motivs "People are afraid to merge on freeways in Los Angeles", mit dem *Less Than Zero* beginnt. Diese Variationen des bekannten Motivs zeigen, dass das Verlassen von Los Angeles nicht die Rettung gebracht hat, die Clay sich mit seiner Flucht an die Ostküste ersehnt hatte. Egal ob West- oder Ost-Küste, egal ob 'Freeway', Campus oder Sushi, in Clays Weltsicht haben die Menschen immer Angst. Dies bedeutet bei genauerer Betrachtung allerdings auch, dass der Leser, der *Less Than Zero* kennt, aufgrund des Clay-Kapitels in *The Rules of Attraction* das Los Angeles Bild aus *Less Than Zero* modifizieren müsste. Der in *Less Than Zero* erweckte Eindruck, es sei die Stadt Los Angeles selbst, die in ihren Bewohnern – und zwar in allen – Angstzustände und Paranoia auslöst, wird in *The Rules of Attraction* nicht bestätigt, da Clay auch weit von seiner Heimatstadt entfernt unter den gleichen Problemen leidet wie zuvor. Clays Angstzustände würden damit zu einer individuellen Charakterschwäche, die sich nicht mehr allein durch das apokalyptische Los Angeles erklären ließe. So schlüssig eine derartige Interpretation aber auch erscheinen mag, es ist unwahrscheinlich, dass diese Sichtweise im Sinne des Autors liegt. Daher erscheint es sinnvoller, Clay als das Produkt der Stadt Los Angeles zu sehen; einer Stadt, die in ihren Einwohnern massive Ängste auslöst, denen man auch dann nicht entkommen kann, wenn man der Stadt selbst den Rücken kehrt.

Die Verbindung zwischen *The Rules of Attraction* und *American Psycho* wird vor allem dadurch hergestellt, dass Sean der Bruder Patrick Batemans ist. Eines der Kapitel von *The Rules of Attraction* ist sogar direkt aus Patrick Batemans Perspektive geschrieben und handelt von Seans Besuch am Sterbebett seines Vaters. Dabei versucht Patrick seinem Bruder ins Gewissen zu reden und ihn zu einer verantwortungsvolleren Lebensführung zu bewegen. Allerdings scheidet dieses Unterfangen. Immerhin erfährt der Leser aber, dass Sean nicht nur über beträchtliche finanzielle Ressourcen verfügt, von denen er keinen Gebrauch macht, sondern offenbar auch über eine beträchtliche Begabung, die er ebenfalls brachliegen lässt, denn Patrick versucht Sean zu verletzen, indem er ihn daran erinnert, wie sehr ihr Vater sich immer darüber geärgert habe, dass Sean keines der verschiedenen Football-Stipendien, die ihm zur Auswahl standen, angenommen habe.⁵⁵² Durch das Patrick-Kapitel in *The Rules of Attraction* wird

⁵⁵⁰ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 205

⁵⁵¹ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 206

⁵⁵² vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 276

offensichtlich, dass die beiden Brüder sich hassen und verabscheuen, aber es liefert keinerlei Hinweise darauf, dass es sich bei Seans Bruder um einen psychopathischen Serienmörder handeln könnte. Das verwundert aber auch nicht weiter, denn *American Psycho* war zu diesem Zeitpunkt ja noch nicht geschrieben.

Sean selbst wird später in *American Psycho* auch einen kurzen Gastauftritt haben. Im Auftrag der Vermögensverwalter seines Vaters lädt Patrick seinen Bruder an dessen Geburtstag zum Essen ein. Er soll herausfinden, womit Sean seine Zeit verbringt, kommt aber zu keinem klaren Ergebnis. Anscheinend führt Sean sein Leben genau in der Weise weiter, in der *The Rules of Attraction* geendet hat: Er zieht weiterhin planlos durch die Welt, wobei niemand außer ihm weiß, wann er sich wo aufhält. Vielleicht hat er einige Zeit in Europa verbracht, da er von dort aus eine beträchtliche Hotelrechnung an die Vermögensverwalter seines Vaters geschickt hat, allerdings ist die Unterschrift auf den Rechnungen nicht die seine.⁵⁵³ Dieses Rätsel wird niemals aufgelöst. Sean war für etwa drei Wochen wieder in Camden, dann in New York, um danach entweder nach Palm Beach oder New Orleans weiter zu fliegen.⁵⁵⁴ Er produziert in seinem Leben also offensichtlich überhaupt nichts. Dennoch schafft er es in *American Psycho*, seinen Bruder komplett zu beschämen. Einmal einen Tisch im Restaurant Dorsia zu bekommen, steht nämlich ganz oben auf Patricks Prioritätenliste, aber es gelingt ihm nicht, selbst wenn er versucht auf Monate im Voraus zu buchen. Sean hingegen redet einfach kurz mit dem Besitzer, und schon hat er für den gleichen Abend einen Tisch um neun reserviert.⁵⁵⁵ Das treibt Patrick natürlich fast in den Wahnsinn, zumal Sean am Abend eine halbe Stunde zu spät kommt und der wartende Patrick sich während dieser Zeit noch nicht an den von Sean reservierten Tisch setzen darf. Auch bei den Frauen hat Sean mehr Erfolg als Patrick. Die Bedienung ignoriert Patrick, lächelt Sean aber an, während Sean sie übersieht. Sean kann es sich offensichtlich auch leisten, eine seiner Bekannten, die zum Tisch der Brüder kommt, um ihn zu begrüßen, ebenfalls zu ignorieren. Patrick stuft Seans Bekannte dagegen als 'physisch annähernd perfekt' ein und würde jederzeit mit ihr ins Bett gehen. Sogar mit den New Yorker Clubs kennt Sean sich besser aus als sein Bruder. Die Clubs, mit denen Patrick Sean beeindrucken will, werden von diesem allesamt als nicht mehr hip eingestuft. Nell's, Chernoble, Contraclub East sind alle out. Sean geht ins Petty's, einen Club der so neu ist, dass Patrick nicht gewusst hatte, dass er bereits eröffnet war.

⁵⁵³ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 226

⁵⁵⁴ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 226

⁵⁵⁵ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 225

Die Szene mit der Begegnung der beiden Brüder in *American Psycho* unterscheidet sich von der in *The Rules of Attraction* letztendlich nur durch den Hintergrund. Das Verhältnis zwischen den beiden und ihre Absichten sind hingegen beide Male gleich. Patrick ist ein Wall Street Broker, Sean ist ein Rumtreiber. Sean verabscheut Patrick, weil er ein Teil des Establishments ist, zu dem er selbst auf keinen Fall gehören möchte, und Patrick verabscheut Sean, weil er offensichtlich über Ressourcen verfügt, die ihm selbst nicht offen stehen.

Auch in *The Informers* wird Sean noch einmal vorkommen. Er ist der Adressat der Briefe, die eine Kommilitonin aus Camden, die an die Westküste gereist ist, in der Kurzgeschichte "Letters from L.A." schreibt. Aus den Briefen wird deutlich, dass Sean auch dieses Mädchen ignoriert, wie er es offensichtlich so gut kann. Da diese Kurzgeschichte aber ein bis zwei Jahre vor den Ereignissen aus *The Rules of Attraction* spielt – die Briefe stammen aus den Jahren 1983 und 1984 – kann man den *Informers* keine Informationen über Seans weiteren Lebensweg entnehmen. In *Glamorama* tritt Sean dann in zwei Rückblenden auf, in denen Victor sich an seine Zeit in Camden erinnert.⁵⁵⁶

Auch Paul hat in *American Psycho* einen kurzen Gastauftritt. Bateman erwähnt einen Paul Denton, den er nicht kennt, der ihn aber anstarrt.⁵⁵⁷ Patrick Bateman vermutet, Denton sei auf einer Kreuzfahrt im vergangenen März dabei gewesen, wo Bateman vermutlich mehrere Menschen umgebracht hat. Er überlegt, ob er sicherheitshalber seine Nummer erfragen soll, um den Mitwisser später beseitigen zu können. Ellis sieht davon ab, Dentons Verhalten zu erklären, weil das aus der Perspektive seines Protagonisten Bateman einfach nicht möglich ist. Der Leser, der *The Rules of Attraction* gelesen hat, wird aber vermuten, dass Denton Bateman deshalb anstarrt, weil Patrick eben seinem Bruder Sean ähnlich sieht und Paul, der Seans erlogenen Familienhintergrund ja niemals in Frage stellt, keine Verbindung zwischen Sean und Patrick in New York herstellen kann.

Vanden Smith, ein eher unbedeutender Nebencharakter aus *The Rules of Attraction*, kommt sowohl in *Less Than Zero* als auch in *American Psycho* vor. In *Less Than Zero* spricht Daniel kurz über sie, weil er gehört hat, sie sei schwanger.⁵⁵⁸ In *The Rules of Attraction* wird Vanden zwei Mal genannt. Einmal bemerkt sie über eine

⁵⁵⁶ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 183, 467

⁵⁵⁷ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 89-90

⁵⁵⁸ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 55

Kommilitonin, dass sie ein "total tuna"⁵⁵⁹ sei, ein anderes Mal bemerkt Clay, dass Vanden den Rahmen seines Futon-Bettes schwarz gestrichen hat.⁵⁶⁰ In *American Psycho* bildet sie gemeinsam mit ihrem Freund Stash bei einem Abendessen das Pärchen, das nicht zur New Yorker Yuppie-Szene dazugehört. Es ist interessant zu beobachten, wie Ellis in späteren Werken auf die wenigen Eigenschaften, die er unbedeutenden Nebencharakteren in einem früheren Roman verliehen hat, aufbaut. In *American Psycho* fällt Vandens Freund Stash nämlich dadurch auf, dass er ganz in schwarz gekleidet ist und sich von einem Stück Tunfisch auf seinem Teller faszinieren lässt, von dem er glaubt, es würde sich bewegen.⁵⁶¹ Als Vanden in *Psycho* gefragt wird, wo Camden denn liege, antwortet sie "Vermont", obwohl alle Anwesenden wissen, dass es in New Hampshire liegt.⁵⁶² Vandens Motivation für die Lüge bleibt im Dunkeln, aber auch hier entdeckt der eingeweihte Leser eine kleine metafiktionale Spielerei Ellis', denn Bennington, die reale Vorlage für das fiktive Camden, liegt ja tatsächlich in Vermont und nicht in New Hampshire.

Victor, dem unter den Nebencharakteren in *The Rules of Attraction* neben dem namenlosen Mädchen wohl die größte Rolle zukommt, wird in *Glamorama* seinen eigenen Roman erhalten. Aber auch viele andere Charaktere aus *The Rules of Attraction* werden in *Glamorama* wieder aufgegriffen. So wird Victor in *Glamorama* beispielsweise wieder auf Lauren treffen, an die er sich zwar nicht erinnern wird, aber genau genommen erkennt er sie ja bereits in *The Rules of Attraction* nicht wieder.

Und Victor wird in *Glamorama* endlich Jamie Fields treffen, bei der es sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um die Jaime handelt, der er in *The Rules of Attraction* in Europa andauernd hinterher reist, denn an einer Stelle verwendet Victor auch in *The Rules of Attraction* anstelle ihres Vornamens ihren kompletten Namen, als er im Studentenwohnheim anruft und fragt, ob Jaime Fields da sei.⁵⁶³ Es ist kein offensichtlicher Grund erkennbar, warum Ellis in *Glamorama* den Namen von Jaime in Jamie geändert. Vielleicht hat es rechtliche Gründe, da Ellis *The Rules of Attraction* ja noch bei Simon & Schuster veröffentlicht hat, *Glamorama* hingegen bei Alfred A. Knopf. Oder Ellis mag den Namen Jaime nicht mehr, weil er ihn mit Jaime Clarke

⁵⁵⁹ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 11

⁵⁶⁰ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 206

⁵⁶¹ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 10-17

⁵⁶² vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 13-14

⁵⁶³ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 264

assoziiert, der sich Ellis nicht nur literarisch an die Fersen geheftet hat.⁵⁶⁴ Oder es gefällt Ellis einfach, mit dem Namen des Charakters zu spielen, denn schon in *The Rules of Attraction* wird der Name variiert. Als Sean in Begleitung seines Freundes Robert in New York unterwegs ist, berichtet er von einer Affäre mit einem 'Camden dropout' namens Janey Fields.⁵⁶⁵ Auch hier legt die Namensähnlichkeit nahe, dass es sich um Jamie Fields handelt. Später wird Victor in *Glamorama* übrigens beiläufig bemerken, dass auch Sean mit Jamie geschlafen hat.⁵⁶⁶

Seans Zimmergenosse Bertrand, der in dem auf französisch geschriebenen Kapitel in *The Rules of Attraction* zu Worte kommt, tritt in *Glamorama* ebenfalls kurz auf. Schon in *The Rules of Attraction* erfahren wir, dass Bertrand rettungslos in Lauren verliebt ist, die ihn allerdings ignoriert, weil er sie an Europa erinnert und damit an Victor.⁵⁶⁷ In *Glamorama* arbeitet Bertrand mit den Terroristen zusammen und trägt es Victor immer noch nach, dass er Lauren schlecht behandelt hat.⁵⁶⁸

Scott und Anne sind ein Ehepaar, das mit Lauren befreundet ist. In *The Rules of Attraction* besuchen Lauren und Sean die beiden in New York und gehen mit ihnen Essen. Während Scott von seinem neuen CD-Spieler schwärmt und seine Frau Vorträge über kalifornische Küche hält, erkennt Lauren, dass sie Sean nicht liebt und dass die Aussicht auf Ehe und Familie weder ihr noch Sean behagt.⁵⁶⁹ Auch in *American Psycho* taucht das Ehepaar wieder auf, und zwar in einer ganz ähnlichen Szene. Hier gehen Scott und Anne mit Patrick Bateman und Courtney essen, und wieder doziert Anne über kalifornische Küche und wieder schwärmt Scott von seiner Stereoanlage.⁵⁷⁰ Dieses an Oberflächlichkeit kaum noch zu überbietende Ehepaar soll, wie Ursula Voßmann ganz richtig erkennt, vor allem "die Abneigung des Lesers gegenüber einer gesetzelten, saturierten Oberschicht provozieren."⁵⁷¹

⁵⁶⁴ Jaime Clarke scheint tatsächlich ausgesprochen stark an Ellis interessiert zu sein. Clarke hat in Bennington studiert, weil dieses College auch von seinem Idol besucht wurde, er ist nach dem Studium ebenfalls nach New York gezogen und hat einen *roman a clef* geschrieben, der Ellis gewidmet ist und dessen Titelheld Vernon Downs sich leicht als Ellis selbst identifizieren lässt. In ihrer Rezension zu *Lunar Park* bezeichnen Karen Holt und Charlotte Abbott Clarke sogar als 'stalker'.

(vgl. Karen Holt und Charlotte Abbott. "Lunar Park: The Novel" in *Publishers Weekly*. Nr 27, 11.Juli 2005.

Internetadresse: <www.publishersweekly.com/article/CA624404.html>)

Clarke wird übrigens auch in *Lunar Park* selbst erwähnt, wo Ellis behauptet, Clarke plane eine nicht autorisierte Biographie mit dem Titel *Ellis Island* zu veröffentlichen. (vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 24)

⁵⁶⁵ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 284

⁵⁶⁶ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 183

⁵⁶⁷ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 83

⁵⁶⁸ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 363

⁵⁶⁹ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 295-299

⁵⁷⁰ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 93-101

⁵⁷¹ Ursula Voßmann. *Paradise Dreamed: Die Hölle der 80er Jahre in Bret Easton Ellis' Roman American Psycho*. Essen: Die Blaue Eule, 2000. S. 34

The Rules of Attraction nimmt also in sofern eine Sonderposition in Ellis' Werk ein, als er mit Camden zum einen einen Nexus schafft, der alle seine anderen Romane miteinander verbindet und zum anderen, indem er den Roman aus der Sicht von so vielen unterschiedlichen Personen heraus erzählt.

Die Besonderheit der Perspektive in *The Rules of Attraction*

Es ist zweifellos die Vielzahl der Erzählerstimmen, die *The Rules of Attraction* zu Wort kommen, die diesem Roman eine Sonderstellung in Ellis' Werk verleiht. Normalerweise zieht Ellis es vor, sich ganz auf die Sichtweise eines einzigen Charakters zu beschränken. Dabei lässt sich in Ellis' Romanen eine Entwicklung verfolgen, im Zuge derer die Unterscheidung zwischen fiktiver Realität und Phantasie des Erzählers immer schwieriger wird. Während Clay in *Less Than Zero* noch einen recht verlässlichen Erzähler abgibt, ist Patrick Bateman in *American Psycho* schon über größere Strecken ein sehr unverlässlicher Erzähler. In *Glamorama* wird es schließlich fast unmöglich Victors Phantasien und Wahnvorstellungen von einer fiktiven Realität (sofern es in *Glamorama* denn eine geben sollte) zu trennen. Es wird für den Leser also immer schwieriger, sich in Ellis' Romanen ein objektives Realitätsbild zu konstruieren.

Es liegt in der Natur der Sache, dass eine Erzählperspektive aus der ersten Person heraus den Leser dazu einlädt, sich mit dem Protagonisten zu identifizieren, und die Arbeit, die der Leser in den auf *The Rules of Attraction* folgenden Romanen zu leisten hat, besteht primär darin, sich dieser Identifikation zu entziehen und zu entscheiden, was er dem Erzähler glauben kann und was nicht. Bei *The Rules of Attraction* ist die Position, die der Leser einnimmt, jedoch eine andere. Zwar wird auch bei diesem Roman fast durchgängig in der ersten Person berichtet, aber die Vielzahl der Erzählerstimmen und der häufige Wechsel des Erzählers arbeiten einer Identifikation des Lesers mit dem jeweils berichtenden Charakter entgegen. Indem er durch viele verschiedene Augen sieht, kann sich der Leser in *The Rules of Attraction* ein umfassenderes und objektiveres Bild vom Leben in Camden machen, als der Leser in *American Psycho* oder *Glamorama* vom Leben in New York. Bei *American Psycho* und *Glamorama* müssen die Hinweise darauf, dass der Leser den Worten des Erzählers in einer bestimmten Hinsicht nicht trauen sollte, im Text des unverlässlichen Erzählers selbst gefunden werden. Wahrheit und Lüge sind dort also in einer Stimme und einer Perspektive vereint. Im Falle von *The Rules of Attraction* kann der Leser dagegen leicht erkennen, dass eine Erzählerstimme in ihrer Darstellung der Dinge an der fiktiven Realität vorbei geht, wenn ein anderer Erzähler eine andere Sichtweise vertritt. Jeder einzelne

Erzähler in *The Rules of Attraction* weiß immer sehr viel weniger als der Leser. So glaubt Paul beispielsweise, dass er ein deutlich besserer Lügner sei als sein neuer Freund Sean,⁵⁷² wohingegen der Leser zu diesem Zeitpunkt bereits weiß, dass das Gegenteil der Fall ist. Auch scheint niemand außer dem Leser und Sean selbst zu wissen, wie vermögend dieser in Wirklichkeit ist. Auch Lauren glaubt, Sean hätte den MG, mit dem er in der Gegend herum fährt, geliehen, während der Leser Zeuge dabei war, wie Sean ihn zuhause abholt hat. Doch auch Sean irrt sich oft. Zum Beispiel als er Lauren auf der Gitarre "You're Too Good to Be True" vorspielt und sie anfängt zu weinen. In dieser Situation glaubt er, dass er sie mit seinem Lied zu Tränen gerührt hätte, während der Leser in der Lauren-Perspektive zu der entsprechenden Begegnung bereits erfahren hat, dass sie weint, weil sie an Victor denkt.⁵⁷³ Dergleichen Beispiele, in denen die Fehleinschätzungen einzelner Erzähler durch die Perspektiven anderer Erzähler deutlich gemacht werden, lassen sich in *The Rules of Attraction* zuhauf finden. Doch geht es dem Roman weniger darum anhand der verschiedenen Erzähler ein objektiv auflösbares Konstrukt einer Wahrheit/Lüge-Verteilung aufzubauen, als vielmehr die Subjektivität der Wahrnehmung der einzelnen Erzähler – und analog dazu auch jedes Menschen in der alltäglichen Realität – aufzuzeigen.

Ein Beispiel hierfür ist die Subjektivität der Ästhetik. In einem Roman, der auf traditionelle Weise aus einer einzigen, verlässlichen Erzählperspektive geschrieben ist, wird der Leser dem Erzähler vermutlich Glauben schenken, wenn dieser einen bestimmten Charakter als attraktiv oder schön bezeichnet, und dies in die subjektive Vorstellung, die der Leser sich vom Roman macht, als objektive Wahrheit übernehmen. Dagegen liegt in *The Rules of Attraction* die Attraktivität einer Person, genau wie in der Realität, im Auge des Betrachters. Paul, der einmal in Mitch verliebt war, findet diesen viel zu gutaussehend für dessen neue Freundin Candice, während Sean, der an Candice interessiert ist, Mitch als nicht besonders attraktiv einschätzt.⁵⁷⁴

Ein anderes Beispiel sind die vielen Missverständnisse, die den Charakteren unterlaufen und die für sie selbst niemals aufgeklärt werden. Nur der Leser kann sich durch einen Vergleich der verschiedenen Darstellungen einen Reim darauf machen, wer wann was gemeint hat. Als Paul und Sean sich während einer Party an einen Bierfass treffen und feststellen, dass es leer ist, fragt Sean Paul: "do you want to go and get a case of beer?", weil er vermutet, dass Paul noch Bier auf seinem Zimmer haben könnte.

⁵⁷² vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 109

⁵⁷³ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 186, 185

⁵⁷⁴ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 50, 52

Paul, der fälschlicherweise davon überzeugt ist, dass Sean mit ihm flirte, versteht jedoch: "do you want to go and get a quesadilla?"⁵⁷⁵ und meint, Sean habe ihn zum Essen eingeladen. Aus diesem Missverständnis entsteht eine seltsame Beziehung, in der Paul glaubt, Sean sei in ihn verliebt, während Sean Paul nur als einen Bekannten, nicht einmal als richtigen Freund ansieht. Paul beschreibt die Beziehung als sehr innig und spricht auch davon, wie Sean sich im Bett verhält.⁵⁷⁶ In den aus Seans Perspektive geschriebenen Kapiteln erscheint Paul hingegen höchstens als nerviges Anhängsel und er spricht niemals davon, dass er mit Paul eine sexuelle Beziehung habe. Es ist zwar offensichtlich, dass Paul zu viel in die Beziehung hinein interpretiert, aber letztendlich bleibt es unklar, wie es 'in Wirklichkeit' zwischen den beiden aussieht. Bildet Paul sich den Geschlechtsverkehr mit Sean nur ein, oder erwähnt Sean den Sex mit Paul niemals, weil er dabei immer betrunken ist und sich nicht daran erinnern kann, oder ist es ihm einfach so egal, dass es keiner Erwähnung bedarf oder verdrängt er seine homosexuelle Seite? Der Roman liefert darauf keine eindeutige Antwort; es ist am Leser zu entscheiden, wie er die Wirklichkeit des Textes interpretieren will. Denn die vielen Erzählstimmen in *The Rules of Attraction* konstruieren nicht aus sich heraus eine objektive Wirklichkeit, über der der Leser gottgleich schwebt, sondern sie ermöglichen es dem Leser, ja sie zwingen ihn dazu, diese Wirklichkeit selbst zu erschaffen. In diesem Sinne kann *The Rules of Attraction* als Beispiel für Hassans Unbestimmtheit und de Mans Unlesbarkeit gelten, die im dritten Kapitel des ersten Teils vorgestellt wurden.

Zima erinnert daran, dass "der Gedanke, dass Literatur, Philosophie und Wissenschaft die Wirklichkeit nicht mimetisch abbilden, sowohl im Modernismus als auch in der Postmoderne anzutreffen"⁵⁷⁷ ist, weist aber gleichzeitig darauf hin, dass modernistischer Konstruktivismus unauflöslich mit den Überlebenschancen des Subjekts verbunden ist, während der postmoderne Konstruktivismus auf eine Reflexion der eigenen Partikularität hinweist, "aus der kein Wesen, kein Wahrheitsgehalt, kein allgemeines Gesetz (*une loi*, Proust) abgeleitet werden kann."⁵⁷⁸ Sowohl den konventionell geschriebenen postmodernen Romanen eines Umberto Eco oder eines John Fowles als auch den postmodernen Sprachexperimenten eines John Barth geht es nicht darum Wahrheit abzubilden, sondern den Konstruktcharakter des Textes – und damit auch des Wahrheitsbegriffes – bloß zu legen. Dafür bedient man sich gerne einer

⁵⁷⁵ Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 61

⁵⁷⁶ vgl. Ellis. *The Rules of Attraction*. S. 108

⁵⁷⁷ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 345

⁵⁷⁸ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 346

selbstreflexiven Erzählhaltung und verschiedener, miteinander konkurrierender Erzählperspektiven.

Zu postmodernen Texten, in denen mehr als ein Erzähler auftritt, meint Zima:

Diese gattungsaflösende *Polyphonie*, die als Reaktion auf eine extreme *Polysemie* oder Unbestimmbarkeit der Tatsachen erklärt werden könnte, geht mit einer *Intertextualität* einher, die von der kryptischen Anspielung bis zum wörtlichen (oft fremdsprachigen) Zitat reicht und sich jedem Versuch, den postmodernen Text monologisch zu vereinheitlichen, in den Weg stellt. Intertextualität als Vielstimmigkeit ist möglicherweise – neben dem radikalen Konstruktivismus – das wichtigste Merkmal der literarischen Postmoderne. Autoren wie Thomas Pynchon, Oswald Wiener und Jürgen Becker lassen zahlreichen miteinander konkurrierende Stimmen in ihren Texten erklingen, die vereinheitlichende Interpretationen vorab ausschließen.⁵⁷⁹

Es ist interessant, dass Zima gerade Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* als Beispiel für einen gattungsübergreifenden Text anführt und als 'reine Polyphonie' bezeichnet, denn Ellis selbst berichtet, dass er während er *The Rules of Attraction* geschrieben hat, unter dem Einfluss von Joyces *Ulysses*, Nabokovs *Pale Fire* und Pynchons *Gravity's Rainbow*, stand, da diese Romane in einem Kurs zur Postmoderne durchgenommen wurden, den Ellis in dem Semester, während er an *The Rules of Attraction* arbeitete, besucht hat.⁵⁸⁰ Da nimmt es nicht wunder, dass Ellis sich dafür entschieden hat, sich in seinem zweiten Roman einer postmodernen Polyphonie hingeeben hat, anstatt sich auf einen einzelnen Erzähler zu beschränken.

Neben den vielen Erzählern unterscheidet sich *The Rules of Attraction* aber auch durch seine Stimmung von Ellis' anderen Büchern. Der Roman ist von einer unterschwelligem Sentimentalität durchzogen, die zwar nirgendwo offen zutage tritt, aber dennoch immer da ist. Julian Murphet vermutet, dass Ellis eine sehr enge Bindung an die Charaktere dieses Romans aufgebaut habe, was sich nicht zuletzt daran zeige, dass viele von ihnen in späteren Romanen wieder auftauchen.⁵⁸¹ Dies unterscheidet *The Rules of Attraction* von Ellis' anderen Romanen, deren blanker Zynismus nicht durch 'süße Erinnerungen an die Collegezeit' oder 'sentimentale Bindungen an die Charaktere' untergraben wird und arbeitet gegen die Absicht des Romans zu zeigen, dass Camden und der Osten der Vereinigten Staaten nicht der Ausweg sind, den Clay sich in *Less Than Zero* erhofft hatte.

⁵⁷⁹ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 352

⁵⁸⁰ Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil I. S. 5

⁵⁸¹ vgl. Murphet. *American Psycho. A Reader's Guide*. S. 14



Bennington College:

1. Student Houses
2. The Barn: Administrative Offices and Classrooms
3. Commons Building, Cafeteria, Mail-Boxes, Flea-Market
4. Visual and Performing Arts Center
5. Dance Spaces
6. Greenwall Music Workshop
7. Theater Stages
8. Galleria dedicates to architecture, painting, photography and printmaking
9. Usdan Gallery
10. Cricket Hill Admissions Office
11. Edward Clark Crossett Library
12. The Café
13. Jennings Music Building
14. Deane Carriage Barn: Music Performance Space
15. Dickinson Science Building and Computer Center
16. Early Childhood Center
17. Fitness Center
18. Tishman Lecture Hall
19. Stickney Observatory
20. 'End of the World': Commons Lawn with a great view over the Hills of Vermont and New York

3. American Psycho: Die Gewalt des Materialismus

Auf die Frage: "Do you feel that human nature is inherently evil?" antwortet Ellis kurz und bündig "Yes."⁵⁸² Dieser Ansicht scheint Ellis mit seinem Roman *American Psycho* ein Denkmal gesetzt zu haben. Auch wenn man vielleicht zweimal nachdenken sollte, bevor man den Inhalt des Romans als frauenfeindlich bezeichnet, menschenfeindlich ist er allemal. Und entsprechend feindlich fiel dann auch die Reaktion auf Ellis' bisher bekanntestes und provokativstes Werk aus.

Insgesamt lassen sich drei große Aspekte ausmachen, an denen sich die Meinung der Öffentlichkeit schied, wobei mit Öffentlichkeit die Gesamtheit derer gemeint ist, die den Roman gelesen haben, derer, die den Roman nicht gelesen haben und derer, die sich als Kritiker oder Schriftsteller für besonders kompetent erachten. Der erste Aspekt war die Frage, ob man dieses 'Monster von einem Roman' überhaupt der Öffentlichkeit zugänglich machen sollte. Sollte *American Psycho* gelesen werden oder nicht? Ist der Roman ein literarisches Kunstwerk oder eine Anleitung zum Mord? Diesbezüglich wird in diesem Kapitel in dem Abschnitt "Inspiration und Rezeption" zuerst auf die Rezeptionsgeschichte von *American Psycho* eingegangen, wobei vor allem auf die Ansichten, die der einflussreiche Norman Mailer in seinem Artikel "Children of the Pied Piper" vertritt, genauer unter die Lupe genommen werden. Zweifellos stand die Öffentlichkeit dem Roman nicht zuletzt deshalb so ablehnend gegenüber, weil er eine ausgesprochen starke Wirkung auf den Leser ausübt. Daher versucht der Abschnitt "die Gewalt in Ellis' Romanen" zu erklären, welche Mittel sich Ellis bedient, um diese Wirkung zu erreichen. Im Anschluss daran zeigen einige "Beobachtungen zur Aggression" aus dem Blickwinkel der Verhaltensforschung die aggressionsförderlichen Elemente auf, die Bateman zum Morden treiben und die der Leser, bewusst oder unbewusst, wieder erkennen wird.

Die Frage, ob der Roman als realistische Darstellung eines Serienmörders oder als eine Allegorie für den Kapitalismus zu lesen sei, stellt den zweiten – und für die vorliegende Arbeit wichtigsten – Aspekt dar, in dem sich die Meinungen scheiden. Hierfür wird zuerst "Bateman als realistischer Serienmörder" betrachtet, und es wird untersucht, ob sich das Mordverhalten dieses fiktiven Charakters anhand der Daten, die über reale Serienmörder gesammelt wurden, erklären lässt oder ob Bateman eine Ausnahmeposition unter den Serienmördern einnimmt. "Der Psychopath als Symbol des

⁵⁸² Anonym. "Bret Easton Ellis on Hotwired." 29. September 1995.
Internetadresse: <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/ellishotwired.html>>. S. 4

Materialismus" stelle Bateman dann in Beziehung zu den restlichen Charakteren des Buches und wirft die Frage auf, ob es sich bei den anderen Personen im Roman auch um Psychopathen handeln könnte. Danach wird untersucht, wie es Ellis gelingt in *American Psycho* das System des Tauschwertes ad absurdum zu führen und ins Gegenteil zu verkehren.

Der Abschluss des Kapitels steht unter der Fragestellung "Sind die Morde Batemans eingebildet oder real?" Diese Frage ist der dritte große Aspekt, in dem die Geister der Kritiker sich scheiden. Bezüglich dieser Frage soll aber auch untersucht werden, ob es letztlich überhaupt einen Unterschied macht, ob Bateman seine Untaten nun wirklich begeht oder sie sich nur einbildet oder ob diese Frage aufgrund der besonderen Wirkungsweise des Romans nicht irrelevant ist.

Doch zunächst zum Inhalt und zur Struktur des Romans. *American Psycho* beginnt "ABANDON ALL HOPE YE WHO ENTER HERE"⁵⁸³, den berühmten Worten, mit denen die Aufschrift auf dem Tor zur Hölle in Dantes *Divina Comedia* endet. Patrick Bateman, der Protagonist des Romans, liest sie in roter Farbe auf die Seitenwand der 'Chemical Bank' gesprüht, während er mit seinem Bekannten Timothy Price im Taxi in New York unterwegs ist. Die Worte werden gleich darauf von einem Bus mit einer Werbung für *Les Misérables* verdeckt und Price zählt weiter Obdachlose, während er, aus der Zeitung zitierend, über den Zustand der Stadt schimpft.

Die Worte, mit denen der Roman beginnt, also die Aufforderung an den Eintretenden, alle Hoffnung abzutun, kann gleichzeitig auf dreierlei Weisen gelesen werden. Zum einen im Sinne desjenigen, der in der fiktionalen Realität die Worte auf die Wand der Bank gesprüht hat und damit seiner Abneigung gegen die Finanzwelt Ausdruck verleiht: 'Hier gibt es keine Hoffnung auf Kredit'. Zum zweiten lassen sich die Worte auch als eine metafiktionale Warnung an den Leser verstehen: 'Vergiss die Hoffnung, dass dich hier ein konventionelles Lesevergnügen erwarten könnte.' Und zum dritten kann man die Aufschrift auf der Wand im Rahmen von Price und Batemans Taxifahrt durch New York und Prices Auflistung der Gewalt und des Elends in der Stadt als gleichbedeutend mit 'diese Stadt ist die Hölle' verstehen. Wenn man dann einmal die komplette Aufschrift auf dem Tor zum Inferno betrachtet, findet man einiges, was an das Bild von New York, das Price im Taxi zeichnet, erinnert:

PER ME SI VA NELLA CITTÁ DOLENTE,
PER ME SI VA NELL'ETERNO DOLORE,
PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.
GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE:

⁵⁸³ Ellis. *American Psycho*. S. 3

FECEMI LA DIVINA POTESTATE,
LA SOMMA SAPIENZA E 'L PRIMO AMORE.
DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNO DURO.
LASCIAE OGNI SPERANZA, VOI CH'ENTRATE.

(Dante, *Inferno*, III, 1-9)

Bateman fährt in seinem Taxi durch die Stadt New York (la città dolente) und leidet, unter verlorenen Menschen (la perduta gente) und ohne Hoffnung auf ein Ende oder einen Ausweg, ewige Qualen (l'eterno dolore). Denn bei Dante ist die Hölle eine Stadt (cittá di Dite⁵⁸⁴: Stadt Luzifers), die der Stadt Gottes (cittá di Dio⁵⁸⁵), also dem Paradies, gegenübersteht und die Eigenschaften, mit denen Price in seiner Invektive New York versieht, könnten direkt aus Dantes *Inferno* übernommen sein: Krankheiten, Obdachlosigkeit, Raub, Folter, Mord.

Dantes Text aus dem vierzehnten Jahrhundert lässt sich im Rahmen von *American Psycho* als eine zynisch-parodistische Anspielung auf die Verheißung der Freiheitsstatue im Hafen von New York lesen. Auf einer Bronzeplatte am Fuße der Statue steht ein Gedicht, das Emma Lazarus 1883 geschrieben hat, und die Worte, mit denen es endet, sind den Bewohnern der Vereinigten Staaten mit Sicherheit mindestens ebenso bekannt wie die *Göttliche Komödie*:

Give me your tired your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,
The wretched refuse of your teeming shore.
Send these, the homeless, tempest-tossed to me,
I lift my lamp beside the golden door!

Es ist schon bezeichnend, dass Lazarus' Sonnet die Alte Welt auffordert, ihre Armen und Heimatlosen, die so gerne Freiheit atmen würden, in die Neue Welt zu schicken und Price, während er mit dem Taxi durch New York, dem Tor zu diesem 'gelobten Land' fährt, sich einen Spaß daraus macht Obdachlose zu zählen.

Wie schon in den beiden Romanen zuvor, liefert Ellis auch in *American Psycho* bereits im ersten Kapitel wieder die Quintessenz dessen, mit dem der Roman sich beschäftigen wird, und die Fahrt im Taxi durch New York kann als symbolisch für Batemans Sicht der Welt betrachtet werden: Batemans Sphäre ist die des jungen, erfolgreichen, schönen, männlichen, weißen Yuppies und Price, der sich mit im Taxi befindet, gehört dieser Sphäre ebenfalls an. Was Bateman und Price durch die Scheiben des Taxis beobachten, was außerhalb des Taxis liegt, liegt auch außerhalb von Batemans Sphäre: Homosexuelle und Heimatlose, Alte und Arme, Frauen und Farbige. Für alles, was außerhalb dieser Sphäre liegt, haben Bateman und Price keinerlei

⁵⁸⁴ Dante. *Inferno*. VIII, 68; X,22; XI, 73

⁵⁸⁵ Dante. *Inferno*. I,126; *Purgatorio*. XIII,95; *Paradiso*. XXX,130

Verständnis, sondern nur Spott und Verachtung übrig. Dass Bateman das 'Andere' nicht nur nicht verstehen *will*, sondern auch überhaupt nicht verstehen *kann*, wird sich später im Roman zeigen. Beispielsweise dann, wenn er, als sich in einem seiner Nachtclubs zu später Stunde die Klientel verändert hat und statt Wall Street Yuppies Punk Rocker und Rapper anwesend sind, mit seinen Versuchen sich zu integrieren auf das Kläglichste scheitert.⁵⁸⁶

Die Struktur von *American Psycho* erinnert an die von *Less Than Zero*. Auch hier wird das Leben des Protagonisten in vielen fragmentarisch wirkenden, größtenteils voneinander unabhängigen Einzelkapiteln mosaikartig beschrieben, ohne dass dabei ein kohärenter Plot zustande käme. Der Roman besteht bei vierhundert Seiten Länge aus sechzig Kapiteln, das heißt das Durchschnittskapitel ist mit knappen sieben Seiten etwas länger als das Durchschnittskapitel in *Less Than Zero*. Die Kritik – sowohl Zeitungsrezensionen als auch wissenschaftliche Abhandlungen – pflegen die Kapitel, aus denen *American Psycho* besteht, in zwei Kategorien zu unterteilen, die jeweils unter dem Motto *Boredom* und *Violence* stehen.⁵⁸⁷ Dabei machen die Kapitel, die sich der Langeweile widmen, den weitaus größeren Teil aus, auch wenn die Rezeption des Romans vor allem durch die Gewaltkapitel bestimmt wurde. Die 'langweiligen' Kapitel ähneln durchaus denen von *Less Than Zero*. Hier wie dort begleitet der Leser den Protagonisten zu unzähligen Partys, Restaurants, Kneipen und Nachtclubs, bei Sport, Sex und Drogenexzessen, sowie dabei, wie er zuhause versucht, sich die Zeit zu vertreiben. Hinzu kommen einige ausschweifende Abhandlungen, in denen sich Bateman detailliert über populäre Musik, moderne Unterhaltungselektronik und Körperpflegeprodukte auslässt. Darüber hinaus finden sich in *American Psycho* einige *Boredom*-Kapitel, die sich dem Büroalltag Batemans widmen. In diesen Szenen wird allerdings niemals beschrieben, wie Bateman wirklich arbeitet. Er kommandiert lediglich seine Sekretärin herum, bucht Tische in exklusiven Restaurants und erholt sich

⁵⁸⁶ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 199. Siehe dazu auch Julian Murphet. *American Psycho. A Reader's Guide*. S. 57

⁵⁸⁷ Diese Art der Kategorisierung hat den kleinen Nachteil, dass sich die beiden Begriffe nicht auf der gleichen narrativen Ebene befinden. Während sich *Violence* auf die Handlungen des Protagonisten bezieht, beschreibt *Boredom* das Gefühl, das anscheinend die meisten Leser bei den langatmigen Kapiteln überkommt, die sich nicht mit Gewalt beschäftigen. Bateman selbst ist in den Boredom-Kapiteln ja keinesfalls immer gelangweilt. Daher nimmt Stephen Busonik eine etwas andere Kategorisierung vor und unterteilt in *Boredom* und *Disgust*. Diese Unterscheidung hat den Vorteil, dass sie sich in beiden Fällen eindeutig auf die Gefühle bezieht, die die jeweiligen Kapitel im Leser erzeugen und nicht auf die Gefühle des Protagonisten. (vgl. Stephen Busonik. *Epistemic Structuralism*. S. 257-265). Nachdem an dieser Stelle auf den Schwachpunkt im *Boredom/Violence*-Dualismus hingewiesen wurde, möchte sich die vorliegende Arbeit aber dennoch der Unterteilung in Langeweile und Gewalt bedienen, weil diese schon von Norman Mailer vorgenommen und von nahezu allen folgenden Kritikern übernommen wurde.

von den Exzessen der vorhergehenden Nächte. Genau wie Clay in *Less Than Zero* bringt also auch Bateman niemals etwas Produktives zustande.

Hier wie dort wird der Leser auch mit expliziten Darstellungen von Gewalt konfrontiert. Der bedeutende Unterschied liegt hierbei aber darin, dass der Protagonist von *Less Than Zero* sich in Szenen, in denen Gewalt dargestellt wird, lediglich in einer Beobachterposition befindet, während in *American Psycho* die Gewalt immer vom Protagonisten selbst ausgeht. Da der Roman komplett aus der Perspektive des Protagonisten geschrieben ist und jede objektive Instanz fehlt, die die dargestellte Gewalt verurteilen könnte, ist darin vermutlich der Hauptgrund zu sehen, weshalb der Roman so einen Skandal ausgelöst hat und sich fast die gesamte Rezeption des Romans auf seine gewalttätigen Teile beschränkt hat. Dennoch beginnt die explizite Darstellung von Gewalt erst relativ spät im Roman. Obwohl Ellis schon ab dem zweiten Kapitel Hinweise auf Batemans gewalttätige Ader einfließen lässt,⁵⁸⁸ gehen der ersten Gewalttat Batemans fast hundertdreißig Seiten Langeweile-Kapitel voran. Erst dann findet Batemans erster Übergriff statt, bei dem er einen obdachlosen Farbigen niedersticht.⁵⁸⁹ Im weiteren Verlauf des Romans tötet Bateman dann einen Homosexuellen,⁵⁹⁰ einen chinesischen Lieferjungen, den er fälschlicherweise für einen Japaner hält,⁵⁹¹ seinen Geschäftskollegen Paul Owen,⁵⁹² seine ehemalige Kommilitonin Bethany,⁵⁹³ Elizabeth (ein Teilzeit-Fotomodell) und Christie (eine Prostituierte),⁵⁹⁴ ein Kind im Zoo,⁵⁹⁵ Torri und Tiffany (zwei Escort-Mädchen),⁵⁹⁶ ein weiteres namenlos bleibendes Mädchen⁵⁹⁷ und schließlich, während einer wilden Schießerei und Verfolgungsjagd in Downtown

⁵⁸⁸ *American Psycho*. S. 30: Auf einem Burberry Schal findet Bateman Flecken, die an getrockneten Schokoladensirup erinnern.

⁵⁸⁹ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 128-132 & 385 Es ist übrigens ein Hinweis auf die oberflächliche Lektüre vieler Rezensenten, dass in der Kritik hier häufig von Batemans erstem 'Mord' gesprochen wird. Batemans obdachloses Opfer tritt weiter hinten im Roman nämlich noch einmal auf, wo er sich als kriegsversehrter Vietnamveteran ausgibt. (vgl. auch. Applegate, Nancy & Joe. "Prophet or Pornographer: An Evaluation of Black Humor in *American Psycho*" in *Notes on Contemporary Literature* 25,8 (1995) S. 10) Sogar Clare Weissenberg, die *American Psycho* in ihrer Dissertation ansonsten ausgesprochen detailliert und präzise analysiert, macht den Fehler Batemans Angriff auf den Obdachlosen Al als Mord zu bezeichnen. (siehe Weissenberg. *Exit*. S. 320) Es entgeht ihr nicht, dass Bateman den Hund des Obdachlosen später wieder trifft, aber obwohl in diesem Treffen deutlich klar wird, dass der verstümmelte Obdachlose, der sich als Vietnamveteran ausgibt, in Wirklichkeit das erste Opfer Batemans ist, scheint Weissenberg so fest davon überzeugt, dass Bateman Al getötet hat, dass ihr dies entgeht (Weissenberg. *Exit*. S. 325). Tatsächlich wird Bret Easton Ellis später in *Lunar Park* selbst anmerken, dass während Bateman seine anderen Opfer tötet, Al 'lediglich' sein Augenlicht verliert. (vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 119)

⁵⁹⁰ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 164-166

⁵⁹¹ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 181

⁵⁹² vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 217-219

⁵⁹³ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 245-247

⁵⁹⁴ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 289-291

⁵⁹⁵ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 298-300

⁵⁹⁶ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 303-306

⁵⁹⁷ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 327-329

Manhattan, einen Saxophonspieler, einen Taxifahrer, einen Kassierer, einen Nachtwächter, einen Hausmeister und mindestens einen Polizisten.⁵⁹⁸

In *American Psycho* findet sich ebenso wenig ein zusammenhängender Plot wie in *Less Than Zero*. Der lose Handlungsstrang, der sich in *Less Than Zero* in Form des Auseinanderbrechens der Beziehung zwischen Clay und Blair identifizieren lässt (vgl. II.1.: "Zwei Erstlingswerke"), findet in *American Psycho* sein Äquivalent im Auseinanderbrechen des Protagonisten selbst. Während sich das erste Drittel des Romans primär darum bemüht, die Oberflächlichkeit Batemans, seiner Bekannten und der gesamten Yuppie-Szene zu vermitteln,⁵⁹⁹ tritt im zweiten Drittel dann die Gleichheit und Austauschbarkeit aller Charaktere in den Vordergrund; eine Austauschbarkeit, die vor allem in Batemans Mord an Paul Owen⁶⁰⁰ ihren Ausdruck findet. Die Austauschbarkeit der Menschen (der Mord an Owen wird niemals bemerkt, und Bateman benutzt einfach dessen Wohnung, ohne dass es irgendwem auffallen würde) ist als einer der Hauptgründe für Batemans innere Qualen zu sehen, die im weiteren Verlauf dann immer stärker in den Vordergrund treten und sich in der ersten Hälfte des letzten Drittels des Romans dann in einer massiven Anhäufung von Gewalttaten äußern.⁶⁰¹ Batemans Brutalität kulminiert dann in einem wilden Amoklauf im Kapitel **Chase, Manhattan**. Nach diesem Höhepunkt der Gewalt schlägt der Roman wieder eine ruhigere Gangart an, und es wird klar, dass Bateman für seine Untaten niemals wird gerade stehen müssen und dass er immer weiter morden wird, weil es ihm nicht gelingen wird, aus der Hölle seines Lebens auszubrechen. Für Bateman gibt es keinen Ausweg. So werden dann schließlich die Worte ABANDON ALL HOPE YE WHO ENTER HERE, mit denen der Roman begonnen hatte, bestätigt durch die Worte, mit denen er endet: THIS IS NOT AN EXIT.

Inspiration und Rezeption

Die Inspiration für *Psycho* erhielt Ellis, als er 1987 nach New York zog und sich dort entschied, ein Buch über die Stadt zu schreiben: "The city inspired me, like it does to all writers."⁶⁰² In New York traf er junge Männer, die an der Wall Street arbeiteten, unglaublich viel Geld machten und sich auch nur für Geld interessierten. Ellis sagt, es habe ihn damals fasziniert, dass diese Männer niemals über ihre Arbeit redeten, dass er

⁵⁹⁸ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 347-352

⁵⁹⁹ also bis zum Kapitel **Tuesday**. S. 126

⁶⁰⁰ Kapitel **Paul Owen**. S. 214

⁶⁰¹ in den zehn Kapiteln von **Girls** (S. 282) bis **Chase, Manhattan** (S. 347) tötet Bateman deutlich mehr Menschen als in den restlichen fünfzig Kapiteln zusammen.

⁶⁰² Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil I. S. 6

aber heute, da sie alle im Gefängnis sitzen, wisse, warum sie über gewisse Dinge niemals gesprochen haben, nicht sagten, worum es in ihrem Beruf ging, und ihm niemals ihre Büros zeigten. Ellis verbrachte gemeinsam mit diesen Leuten zwei Wochen, die, in Ellis' eigenen Worten beschrieben, tatsächlich wie ein Resümee des batemanschen Alltags aussehen: "At the end of the day, it was always meet at Harry's, meet the new bimbo they're dating, what's the hippest restaurant, talk about buying a car, talk about houses in the Hamptons they wanted to rent, which club to go, where their dealer was, buying suits, clothes, trips, etc."⁶⁰³ Nach diesen zwei Wochen, die Ellis selbst als sehr erschöpfend empfand, kam ihm die Idee, dass sein nächster Protagonist ein Serienmörder sein sollte, der von der Statusbesessenheit dieser Menschen zum Mord getrieben würde.⁶⁰⁴

Jahre später wird Ellis in *Lunar Park* dann zwar behaupten, dass es die Person seines Vaters gewesen sei, die die ursprüngliche Vorlage für Patrick Bateman geliefert habe,⁶⁰⁵ und nicht die Yuppies, die Ellis in den Achtzigern selbst kannte. Aber da sowohl bei Ellis' Vater als auch bei Ellis' Wall-Street Bekanntschaften die Statusbesessenheit der jeweiligen Personen als das entscheidende Motiv genannt wird, dürfte es höchstens von sekundärer Bedeutung sein, wer letztendlich denn nun die genaue Vorlage geliefert hat. Von primärer Bedeutung ist es, zu erkennen, dass es in beiden Fällen die Statusbesessenheit, also der Materialismus, ist, der bei der Erschaffung des Protagonisten das entscheidende Moment darstellt und die Tatsache, dass der Protagonist ein Mörder sein wird, sich in logischer Konsequenz daraus ergibt. Ellis hat sich also nicht zuerst dafür entschieden, über einen Mörder zu schreiben und sich dann eine Motivation für dessen Morde überlegt, sondern anders herum.

Daraus erklärt sich auch die Tatsache, dass Ellis zuerst alle *Boredom*-Kapitel geschrieben hat und diejenigen Passagen des Romans, in denen die Gewalttaten stattfinden, zunächst leer gelassen hat. Erst als er alle Teile, die sich mit dem Materialismus beschäftigen, beendet hat, fügt er die Szenen ein, in denen es um Gewalt geht. Um diese Szenen zu schreiben, bedient er sich verschiedener öffentlich zugänglicher Bücher über Serienmörder, aber auch Kriminologielehrbücher des FBI, die im drastischen Detail die Untaten von Serienmördern darstellen. Ellis sagt, er sei nicht in der Lage gewesen, derartige Dinge zu erfinden. Erst durch das Schreiben dieser

⁶⁰³ vgl. Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil I. S. 6

⁶⁰⁴ vgl. Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil I. S. 6

⁶⁰⁵ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 13

Szenen dringt die Stimme Batemans, den er beim Schreiben des restlichen Romans über lange Zeit im Kopf hatte, in die Beschreibung der Morde ein.⁶⁰⁶

Die Morde, die der Roman schildert, entsprangen also nicht Ellis' Phantasie, sondern basieren auf realen Untaten:

The research I did was only to inform the murder sequences because I really had no idea where to go with that. These were sequences, four or five of them scattered throughout the book, that I left blank and didn't work on until the book was completed; then I went back and filled those scenes in. I didn't really want to write them, but I knew they had to be there. So I read a lot of books about serial killers and picked up details from that and then I had a friend who introduced me to someone who could get criminology textbooks from the FBI that really went into graphic detail about certain motifs in the actual murders committed by serial killers and detailed accounts of what serial killers did to bodies, what they did to people they murdered, especially sex killings. That's why I did the research, because I couldn't really have made this up.⁶⁰⁷

Also ist schon die Vorgehensweise, die Ellis beim Schreiben des Romans verfolgt hat, bezeichnend für die zweigeteilte Struktur des Buches. Er hat zunächst einen Roman über den Alltag Batemans, der von der Sucht nach Status getrieben wird, geschrieben und dann alle Mordszenen auf einmal, die er erst danach über das Buch verteilt hat. Das Schreiben der Mordszenen hat Ellis nach eigenem Bekunden übrigens sehr mitgenommen. Was wäre wohl geschehen, wenn Ellis auf diesen zweiten Schritt verzichtet und seinen Roman ganz auf Batemans Gier nach Status beschränkt hätte? Vermutlich hätte er ein sehr lesenswertes Buch produziert, von dem nach dem relativen Misserfolg von *The Rules of Attraction* jedoch kaum jemand Kenntnis genommen hätte. So aber kam es anders.

Der Skandal, der das Erscheinen von *American Psycho* begleiten sollte, zeichnete sich schon ab, bevor das Buch in Druck ging. Vier Monate nachdem Ellis das Manuskript bei Simon & Schuster eingereicht hatte, im Frühjahr 1990, weigerte sich George Corsillo, der Grafiker, der die Einbände von Ellis' beiden vorangegangenen Romanen entworfen hatte, ein Cover für *American Psycho* zu erstellen und einige weibliche Mitarbeiter der Belegschaft wollten ebenfalls nichts mit dem Buch zu tun haben. Dennoch gaben sowohl die Verlagsredaktion als auch die Anwälte von Simon & Schuster ihre Zustimmung, das Buch ging in den Druck und einige Vorabexemplare wurden an Rezensenten versandt. Im Oktober erschien dann im *Spy Magazine* ein Ausschnitt aus einem der gewalttätigsten Kapitel des Romans und im Dezember ein weiterer Ausschnitt im *Time Magazine*, beide begleitet von vernichtenden Rezensionen. Diese Rezensionen erregten die Aufmerksamkeit in den oberen Etagen; nicht nur bei Simon & Schuster, sondern auch bei Paramount Communications, dem Mutterkonzern

⁶⁰⁶ vgl. Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil II. S. 1

⁶⁰⁷ Murphet. *American Psycho. A Reader's Guide*. S. 17

von Simon & Schuster. Martin Davis, Vorstandsvorsitzender bei Paramount, riet Simon & Schuster daraufhin von einer Publikation des Romans ab. Ein etwas bigott erscheinender Rat, da Paramount immerhin auch solche Filme wie die *Freitag der Dreizehnte* Reihe produziert.⁶⁰⁸ Richard E. Snyder, Chef bei Simon & Schuster, las den Roman übers Wochenende und entschied sich dann 'aus Gründen des guten Geschmacks', weniger als einen Monat vor dem geplanten Auslieferungsdatum, gegen eine Veröffentlichung. Auch wenn Snyder behauptete, diese Entscheidung in Eigenverantwortung getroffen zu haben, liegt doch der Verdacht nahe, dass es letztendlich der Einmischung eines Verlagsfremden zu verdanken war, dass der Roman bei Simon & Schuster nicht veröffentlicht wurde.⁶⁰⁹ Dementsprechend begann zu diesem Zeitpunkt in der Presse an verschiedenen Stellen das Schlagwort der *corporate censorship* aufzutauchen. Im Rahmen dieser Arbeit kann nicht der Frage nachgegangen werden, wo die Freiheit eines Verlages zu entscheiden, was er publiziert und was nicht, aufhört und wo *corporate censorship* beginnt. Aber egal ob es sich hier um eine Form von Zensur oder nur um eine Frage des guten Geschmacks handelt, sogar der Verlag selbst gab unumwunden zu, dass er mit seiner Entscheidung Vertragsbruch begangen hatte und Ellis konnte die dreihunderttausend Dollar, die er als Vorschuss erhalten hatte, behalten. Und kaum zwei Tage nachdem bekannt geworden war, dass Simon & Schuster *American Psycho* nicht veröffentlichen würde, erstand Sonny Mehta für Random House die Rechte an Ellis' Roman und gab bekannt, dass Random House den Roman im März 1991 in der Vintage-Reihe als Taschenbuch veröffentlichen würde.

Nun betraten die Feministinnen unter der Führung von Tammy Bruce, der Vorsitzenden der Los Angeles Abteilung von NOW (*National Organization for Women*), die Szene. Bruce organisierte einen Aufruf zum nationalen Boykott des Buches und richtete eine Hotline ein, in der besonders grausame Passagen des Buches, von Frauen vorgelesen und auf Tonband aufgenommen, zu hören waren. Die von NOW gewählte Vorgehensweise darf man dabei wohl als einigermaßen widersinnig bezeichnen. Denn falls es sich bei *American Psycho* tatsächlich um einen Roman handeln sollte, der zur Gewalt gegen Frauen aufruft, dann ist es als äußerst kontraproduktiv einzuschätzen, wenn der Feminismus diesen Aufruf selbst propagiert, indem er gewalttätige Teile des Buches von Frauen öffentlich vorlesen lässt. Ruft der

⁶⁰⁸ vgl. Robert Love. "Psycho Analysis". In *Rolling Stone*. Apr.4, 1991. S. 45, sowie Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 21-22

⁶⁰⁹ vgl. Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 22

Roman aber nicht zur Gewalt auf, dann ist auch der Aufruf zum Boykott unbegründet.⁶¹⁰

Im Dezember erschien Roger Rosenblatts Artikel "Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?"⁶¹¹ im *New York Times Book Review*. Dieser Artikel versieht den Roman mit Attributen wie 'moronic', 'sadistic', 'loathsome', 'pointless', 'themeless', 'everythingless', 'lame and unhealthy', 'worthless' und 'junk', zerreißt ihn in jedem möglichen und unmöglichen Aspekt in der Luft und fordert Zensur.⁶¹²

Mit Erscheinen des Romans im März 1991 folgte eine Vielzahl weiterer negativer Rezensionen. Der Tenor dieser Rezensionen war, dass es schon richtig gewesen sei, den Roman zu veröffentlichen, da in den USA ja immerhin 'freedom of expression' herrsche, dass man den Roman aber bitteschön aus freien Stücken nicht lesen solle. Genau den gleichen Ratschlag erteilte auch Tammy Bruce: "'We are not telling them not to publish' Tammy Bruce, the president of the Los Angeles Chapter, said. Instead, she said, members are being asked to exercise their right of free expression by refusing to buy the novel, so the publisher 'will learn violence against women in any form is no longer socially acceptable.'"⁶¹³ Der Buchhandel übernahm diese Haltung in leicht modifizierter Form. So wird denn auch von einem Buchhändler berichtet, der den Roman nur unter größten Bedenken in sein Sortiment aufnahm und jede Ausgabe mit Ablehnungshinweisen (*Disclaimers*) versah, in denen er sich vom Inhalt des Buches distanzierte und von einer Buchhändlerin, die den Roman nur deshalb vertrieb, weil sie der Ansicht war, sich andernfalls der Mithilfe zur Zensur schuldig zu machen.⁶¹⁴ Von Buchhändlern, die laut verkündeten, dass sie das Buch nicht verkaufen würden und es dann auch tatsächlich nicht in ihr Sortiment aufnahmen, wird indes nicht berichtet. Diese Haltung lässt sich auch aus einer Umfrage erkennen, die die besorgte Ladenkette B. Dalton in achthundert ihrer Buchläden durchführte. Das interessante und etwas paradoxe Ergebnis der Umfrage war, dass, während 90% der befragten Buchhändler der

⁶¹⁰ So sehen es auch Christopher Hitchens ("Minority Report." In *The Nation*. January 7/14, 1991. S. 7) und Ursula Voßmann (*Paradise Dreamed*. S. 24-25)

⁶¹¹ Roger Rosenblatt "Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?" *The New York Times Book Review*. (16.12.1990): 3,16 (Ursula Vossmann weist auf die Problematik des doppeldeutigen Titels hin: 'get away with murder' bedeutet im Slang allgemein mit etwas verdammenswertem ungestraft davonkommen, doch impliziert 'murder' in Rosenblatts Titel eine bedenkliche Gleichsetzung von Ellis mit seinem Protagonisten. Vgl. Vossmann. *Paradise Dreamed*. S. 25)

⁶¹² vgl. Murphet. *A Reader's Guide*. S. 68, sowie Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 25

⁶¹³ Edwin McDowell. "NOW Chapter Seeks Boykott of 'Psycho' Novel." *New York Times*, Dec.12,1990: C:17 (aus Eberly, S. 161)

⁶¹⁴ vgl. Rosa A. Eberly. *Novel Controversies: Public Discussions of Censorship and Social Change*. 1994 (Diss. Pennsylvania State University; Microfiche). S. 160, 167

Ansicht waren, dass ein Buch wie *American Psycho* nicht veröffentlicht werden sollte, 98% der Befragten das Buch verkaufen wollten.⁶¹⁵ Selbstverständlich wurde *American Psycho* sofort zum Bestseller und beweist damit, dass auch hier die Devise gilt: 'die einzige schlechte Publicity ist keine Publicity.' Ebenso wird damit auch bewiesen, dass die Moral im Zweikampf mit dem Markt heutzutage immer weniger Aussicht auf Sieg hat. Diese Beobachtung ist in keinerlei Hinsicht als wertend aufzufassen und soll keinesfalls bedeuten, dass in den Augen des Verfassers staatliche oder freiwillige Zensur angebracht gewesen wären.

Rosa Eberly bemerkt richtig, dass es weder Snyder noch Mehta um die sozialen Konsequenzen ging, die Ellis' Roman haben könnte, sondern lediglich um die Profitspannen ihrer Verlage.⁶¹⁶ Denn die Entscheidung Simon & Schusters den Roman nicht zu veröffentlichen, lag, ebenso wie die Entscheidung des Knopf Verlages den Roman zu übernehmen, einzig und allein in der erwarteten Reaktion des Marktes begründet. Simon & Schuster waren um das Ansehen ihres renommierten Hauses besorgt, während Random House aufgrund der Publicity, die der Roman durch den Skandal um die Ablehnung durch Simon & Schuster erhalten hatte, auf hohe Verkaufszahlen spekulierete. Dass in einem solchen Umfeld ein Aufruf zum Boykott den Absatz nur noch weiter erhöhen würde, verwundert kaum.

Die Publikationsgeschichte des Romans kann als Bestätigung für eine These angesehen werden, die Habermas in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* vertritt, nämlich dass die Öffentlichkeit des zwanzigsten Jahrhunderts sich von einer kultur-dabattierenden zu einer kultur-konsumierenden Öffentlichkeit gewandelt hat, eine Transformation, die ihre Ursachen im Eindringen der Marktgesetze in die öffentliche Meinung findet. Die kritische Debatte wird immer mehr durch Konsum ersetzt. Während man früher für Bücher, Theater und Konzert bezahlte, aber nicht für die Konversation über das Gelesene, Gesehene oder Gehörte, wird nun die Kulturdiskussion selbst zum Warenwert.⁶¹⁷

Während sich die Diskussion um *American Psycho* direkt nach Erscheinen des Buches primär um die vermeintliche Frauenfeindlichkeit des Romans gedreht hatte, verlagerte sich der Diskussionsschwerpunkt auf das Gebiet des künstlerischen Wertes, als Norman Mailer mit "Children of the Pied Piper", einem langen Artikel in *Vanity*

⁶¹⁵ Terry Pristin. "Gruesome Novel 'American Psycho' Hits Bookstores." *Los Angeles Times*. 1 März 1991: B1 (Eberly S. 160)

⁶¹⁶ vgl. Eberly. *Novel Controversies*. S. 164

⁶¹⁷ vgl. Eberly. *Novel Controversies*. S. 152-153

Fair, in die Diskussion eingriff. Mailer verschiebt darin das Gewicht der öffentlichen Debatte von Fragen der politischen und gesellschaftlichen Kontrolle ins Ästhetische und fragt, ob es sich bei *American Psycho* überhaupt um Kunst handelt. Er beginnt sein Essay mit einem Auszug aus dem Roman, und zwar der Stelle, als der Yuppie Bateman das erste Mal explizit gewalttätig wird und den Obdachlosen Al niedersticht. Mailer, für den *American Psycho* ein Umdrehen der Werte von *Bonfire of the Vanities* ist, sieht in Ellis' Roman eine Hasstirade auf die herrschende Klasse, und es ist Mailer wohl durchaus Recht zu geben, wenn er meint, dass Ellis den Geist der Achtziger für widerwärtig halte und in dem Buch einen Ausdruck dieser Abneigung sieht:

When an entire new class thrives on the ability to make money out of the manipulation of money, and becomes altogether obsessed with the surface of things – that is, with luxury commodities, food, and appearance – then, in effect, says Ellis, we have entered a period of the absolute manipulation of humans by humans: the objective correlative of total manipulation is coldcock murder.⁶¹⁸

Mailer erkennt ganz richtig, dass die Achtziger – vertreten durch die Yuppies – nach Oberfläche und Äußerlichkeit gieren und dass die Manipulation des Menschen durch den Menschen letztlich den Menschen zum Ding degradiert. Genau diese Besessenheit von Oberfläche, deren Ursprung und Bedeutung Mailer ja selbst erkennt, erscheint Mailer, wie so vielen anderen Kritikern auch, im Roman aber nur als überflüssiges Beiwerk und wird als 'unerträglich langweilig' abgetan. Er interessiert sich lediglich für die psychopathische Seite Batemans, den Teil des Romans, der auch den Rest von Amerika schockiert hat. Mailer sagt, Ellis habe es sich zum Ziel gesetzt, die Unschockbaren zu schocken. Das erscheint durchaus nicht unwahrscheinlich, zumal Ellis auch von sich selbst behauptet, dass seine Motivation beim Schreiben der Selbstekel sei.⁶¹⁹ Nachdem nun einmal unbestreitbar ist, dass *American Psycho* schockiert, stellt sich die Frage, ob der Roman sozusagen 'das Recht zum Schockieren' hat oder nicht. Für Mailer reduziert sich diese Problematik wiederum auf die Frage, ob es sich bei *American Psycho* um etwas künstlerisch Wertvolles handelt oder nicht: "Is Bateman the monster or Bret Easton Ellis? At best, what is to be said of such an imagination? The book is disturbing in a way to remind us that attempts to create art can be as intolerable as foul manners. One finishes with an uneasy impulse not to answer the question but to bury it. Of course, the question can come back to haunt us. A novel has been written that is bound to rest in unhallowed ground if it is executed without serious trial."⁶²⁰ Mailer betont, dass es eines großartigen Kunstwerkes bedürfe, um der

⁶¹⁸ Norman Mailer. "Children of the Pied Piper." In *Vanity Fair*. März, 1991. S. 159

⁶¹⁹ vgl. Chrissy Iley. "Der erschrockene Werwolf." In *kulturSpiegel*. Heft 9, September 2000. S. 20

⁶²⁰ Mailer. "Pied Piper." 159

mächtigen These 'das *objective correlative* totaler Manipulation ist brutaler Mord' zu werden. Alles, was weniger als großartig ist, muss unter dem Gewicht des Anspruches zusammenbrechen. Und offensichtlich hält Mailer *American Psycho* nicht für künstlerisch wertvoll genug, ansonsten würde er nicht vom 'Versuch', Kunst zu erschaffen, sprechen. Das Ergebnis der Verhandlung steht also bereits fest, noch bevor sie begonnen hat. *American Psycho* wird schuldig gesprochen, und Mailer begründet sein Urteil damit, dass Patrick Bateman als fiktiver Charakter einfach nicht überzeugend genug sei. Er verlangt einen Mörder mit genügend innerem Leben, damit seine Beweggründe dem Leser verständlich werden, und genau das ist bei Bateman nicht der Fall, er bleibt ein flacher Charakter. Mailer rechnet es dem Autor an, dass er seine Leser zwingt, sich mit untolerierbarem Material auseinanderzusetzen, etwas das heutzutage nur noch selten versucht würde. Vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, hält er den Roman jedoch für einen Fehlschlag.

Die literaturwissenschaftliche Kritik, die sich mit "Children of the Pied Piper" beschäftigt, weist durchaus darauf hin, dass Mailer Ellis' Roman statt einer objektiven Betrachtung letztendlich nur seinen eigenen Kriterien unterwirft, die bestimmen, was er selbst für literarisch wertvoll hält und was nicht. So wirft Clare Weissenberg Mailers Artikel vor, eher zu persönlichen Vorhaltungen als zu objektiver Kritik zu tendieren⁶²¹ und Julian Murphet bemerkt, dass Mailers Forderung nach einem überzeugenden Innenleben des Protagonisten genau das Gegenteil von Ellis' Intention ist.⁶²² Woher Mailers Einstellung stammt, wird in der Kritik indes nicht erwähnt, dabei ist es durchaus ergiebig, sich einmal eine Begebenheit vor Augen zu halten, die sich fast genau zehn Jahre vor dem Erscheinen von *American Psycho* abgespielt hat:

Im Jahre 1977 wurde Norman Mailer unaufgefordert von einem gewissen Jack Henry Abbott angeschrieben. Mailer arbeitete zu der Zeit an *The Executioner's Song*, einer Faktographie über den hingerichteten Mörder Gary Gilmore, der achtzehn seiner fünfunddreißig Lebensjahre als Strafgefangener zugebracht hatte. Jack Henry Abbott bot Mailer an, für ihn sozusagen als *in-house consultant* bei der Gilmore Story tätig zu werden.⁶²³ Es entstand ein reger Briefwechsel zwischen den beiden, im Zuge dessen

⁶²¹ vgl. Weissenberg, *Exit*. S. 12

⁶²² vgl. Murphet, *A Reader's Guide*. S. 70

⁶²³ Abbott war 1977 dreiunddreißig Jahre alt und hatte fast sein gesamtes Leben hinter Gittern zugebracht, wie Gilmore so saß auch er wegen Mordes ein. Da Mailer Gilmore niemals persönlich kennen gelernt hatte, sondern auf die Interviews, die der Journalist Lawrence Schiller mit Gilmore durchgeführt hatte, angewiesen war, könnte man vermuten, dass Mailer sich mit Abbott eine Art persönlichen 'Ersatz-Gilmore' erschaffen hatte. (vgl. auch Bruce Jackson, "Jack Henry Abbott, 58." Internetadresse: <<http://www.buffaloreport.com/020301abbott.html>> sowie Gary Dobry, "Murder and the Intellectuals." Internetadresse:

Mailer ein enormes literarisches Talent in Abbott zu erkennen glaubte. Die über zweitausend Seiten Beschreibung des Gefängnislebens, die Abbott Mailer im Verlauf der nächsten drei Jahre schickte, wurden in Buchform umgearbeitet und mit Mailers Hilfe bei Random House unter dem Titel *In the Belly of the Beast*⁶²⁴ veröffentlicht. Gleichzeitig trat Mailer auch dafür ein, dass Abbott vorzeitig auf Bewährung entlassen werden konnte, und auch Random House machte sich für Abbott stark; wenn Abbott gleichzeitig mit dem Erscheinen seines Buches das Gefängnis verlassen würde, würde dies die Verkaufszahlen mit Sicherheit erhöhen. Man war erfolgreich, und im Juni 1981 wurde Abbott freigelassen. Er besuchte Mailer in New York, wo er in einem Übergangwohnheim der Heilsarmee wohnte, von verschiedenen Zeitungen und Magazinen zu seinem Buch interviewt wurde und sogar im Fernsehen auftrat. Am frühen Morgen des achtzehnten Juli, knapp sechs Wochen nach seiner Entlassung, erstach Abbott dann im *Binon*, einem Restaurant in Manhattans East Village, den Kellner Richard Adan. Abbott war mit Adan in Streit geraten, weil dieser ihn nicht die Angestellentoilette benutzen lassen wollte. Nach dem Mord floh Abbott aus der Stadt, wurde jedoch ein paar Monate später bei New Orleans gefasst. Er wurde in New York vor Gericht gestellt und im Januar 1982 des *manslaughter in the first degree* schuldig befunden und zu fünfzehn Jahren Gefängnis verurteilt; außerdem hatte er noch acht Jahre seiner vorherigen Strafe, die zur Bewährung ausgesetzt worden war, zu verbüßen. Abbotts Antrag auf Hafterlass wurde 2001 abgelehnt und im Februar 2002 erhängte er sich in seiner Zelle mit Hilfe seiner Schnürsenkel.

Als Mailer sich für Abbotts Freilassung eingesetzt hatte, war er so von dessen literarischem Talent überzeugt gewesen, dass er Reportern, die Bedenken gegenüber der Entlassung des Messermörders geäußert hatten, mit "Culture is worth a little risk"⁶²⁵ geantwortet hatte. Es ist ihm allerdings anzurechnen, dass er nach Abbotts zweitem Mord nicht versuchte, seine Rolle in der Angelegenheit klein zu reden, sondern eingestand, dass er mit dem Wissen, dabei geholfen zu haben, Abbott aus dem Gefängnis zu bekommen, für den Rest seines Lebens leben müsse. Und Anfang der Neunziger gab er gegenüber den *Buffalo News* ganz klar zu, dass es in der Abbott Episode nichts gegeben habe, auf das er stolz sein könne.

<<http://dailybeacon.utk.edu/article.php/5148>> und Philip Terzian. "The Beast in the Belly." Internetadresse: <<http://www.jewishworldreview.com/cols/terzian021502.asp>>

⁶²⁴ Jack Henry Abbott. *In the Belly of the Beast: Letters from Prison*. New York: Vintage Books, 1982

⁶²⁵ Mailer in Mark Gado. "Jack Abbott." Internetadresse:

<http://www.crimelibrary.com/notorious_murders/celebrity/jack_abbott/index.html>

Übrigens wurde Richard Adans Witwe, Ricci Adan, die Abbott auf zehn Millionen verklagt hatte, Anfang der Neunziger der Verlust ihres Ehemanns durch 7,5 Millionen Dollar Schmerzensgeld erträglicher gemacht. Abbots *In the Belly of the Beast* hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt über 125 000 mal verkauft, und in den USA ist es Gefangenen per Gesetz verboten, mit der Vermarktung ihrer Verbrechen Gewinn zu erzielen.⁶²⁶

Etwa zu der gleichen Zeit schrieb Mailer in "Children of the Pied Piper", dass Bateman mit seinen Morden, die von allen außer den direkt Betroffenen ignoriert werden, in den Kern der Gleichgültigkeit New Yorks vorgedrungen sei. Und der Grund für diese Gleichgültigkeit ist: "If you argue with a stranger in New York, he may kill you."⁶²⁷ Es ist wohl durchaus nicht unwahrscheinlich, dass Mailer, als er diesen Satz schrieb, Richard Adan im Sinn hatte. Es geht hier aber nicht darum, Mailer für das Ergebnis der Hilfe, die er Abbott hatte zukommen lassen, in die Verantwortung zu nehmen, sondern darum zu zeigen, dass Mailers Forderungen an gute Literatur ganz anders geartet sind als die Ellis'. Mailer will wissen, was den Mörder – der glücklicherweise auch in der heutigen Gesellschaft immer noch eine Ausnahmeerscheinung darstellt – zu seinen Taten treibt und wie es in seinem Innern aussieht. Durch seine Studien über Gary Gilmore und Jack Henry Abbott sieht er sich auf diesem Gebiet als Spezialisten an, und Ellis' Protagonist vermag ihn in dieser Hinsicht selbstverständlich nicht zu überzeugen. Er stellt die etwas polemische Vermutung an, dass Ellis' Wissen über Gewalt aus Filmen wie *Texas Chainsaw Massacre* stamme und bezeichnet die Gewaltdarstellungen als "horror-shop plastic."⁶²⁸ Man darf sich hier zum einen wundern, dass der 'Mörderspezialist' Mailer nicht erkannt hat, dass Ellis zumindest in Bezug auf die Gewalttaten in seinem Buch tatsächlich Nachforschungen angestellt hat und sich die Beschreibungen nicht einfach so aus den Fingern gesogen hat. Zum anderen, und das ist der bei weitem wichtigere Punkt, entgeht es Mailer völlig, dass Batemans Oberflächlichkeit und sein Mangel an Innenleben tatsächlich beabsichtigt sein könnten. Ähnlich den Realisten des neunzehnten Jahrhunderts studiert Mailer seine Mörder von außen wie ein Wissenschaftler eine Ratte im Käfig. In Batemans Fall wird hingegen absichtlich auf eine Motivation verzichtet, denn je mehr individuelle Merkmale der Autor seinem Protagonisten verleiht, desto

⁶²⁶ vgl. Mark Gado. "Jack Abbott"

⁶²⁷ Mailer. "Pied Piper." S. 158

⁶²⁸ Mailer. "Pied Piper." S. 21

leichter wird es für den Leser, sich anhand dieser Merkmale vom Protagonisten zu distanzieren.

Die Gewalt in Ellis' Romanen

Im Kapitel zu *Less Than Zero* wurde nicht detailliert auf die in Ellis' erstem Roman dargestellte Gewalt eingegangen. Dies soll nun hier geschehen, und zwar im direkten Vergleich zu der Gewalt in *American Psycho*. Innerhalb der fiktiven Realität unterscheidet sich die Gewalt für sich selbst genommen in *Less Than Zero* nicht grundlegend von der in *American Psycho*. In beiden Romanen geschehen grausamste Dinge. Der Unterschied liegt darin, dass in *Less Than Zero* der Protagonist bei der Gewalt nur Beobachter, aber nicht Handelnder, ist und dass der Text bei der Beschreibung von Gewalt viele Leerstellen lässt, die vom Leser selbst ausgefüllt werden müssen.

Schon in *Less Than Zero* ist Gewalt allgegenwärtig. Die gesamte Gesellschaft ist gewalttätig und im Falle von Clays Bekanntenkreis entspringt die Gewalt einer Reizübersättigung und einem Nihilismus, in dem alles 'Normale' als langweilig empfunden wird. Dies wurde bereits im Abschnitt "die Gleichgültigkeit der Werte" im Kapitel zu *Less Than Zero* anhand von Rips Begründung für der Entführung und Vergewaltigung des zwölfjährigen Mädchens gezeigt. Aber auch die Gewalttat, von der Clay direkt im Anschluss an die Szene mit dem jungen Mädchen berichtet, steht der Gewalt in *American Psycho* kaum nach:

A few miles from Rancho Mirage, there was a house that belonged to a friend of one of my cousins. He was blond and good-looking and was going to go to Stanford in the fall and he came from a good family from San Francisco. He would come down to Palm Springs on weekends and have these parties in the house in the desert. Kids from L.A. and San Francisco and Sacramento would come down for the weekend and stay for the party. One night, near the end of summer, there was a party that somehow got out of hand. A young girl from San Diego who had been at the party had been found the next morning, her wrists and ankles tied together. She had been raped repeatedly. She had also been strangled and her throat had been slit and her breasts had been cut off and someone had stuck candles where they used to be. Her body had been found at the Sun Air Drive-In hanging upside down from the swing set that lay near the corner of the parking lot.⁶²⁹

Die Grausamkeiten und Perversionen dieser Schilderung brauchen den Vergleich mit *American Psycho* durchaus nicht zu scheuen. Aber die Art, wie die Gewalt geschildert wird, ist eine grundlegend andere. Der erste Unterschied liegt bereits bei der Erzählzeit, die in *American Psycho* immer Präsens ist. Clare Weissenberg ist sogar der Ansicht, dass es sich bei *Less Than Zero* um einen erinnernden Erzähler handle: "the narration of the whole book [...] is clearly occurring after the events portrayed."⁶³⁰ Man kann sicher

⁶²⁹ Ellis. *Less Than Zero*. S. 178

⁶³⁰ Weissenberg. *Exit*. S. 268

darüber diskutieren, ob es tatsächlich so klar ist, dass da eine deutliche zeitliche Differenz zwischen erlebendem Ich und erzählendem Ich besteht. Auf alle Fälle ist aber die Distanz zwischen dem Erzähler und demjenigen, der die Gewalt ausübt, in *Less Than Zero* deutlich größer als in *American Psycho*. Der Leser wird nicht, wie in *American Psycho*, mit einer sich im gegenwärtigen Moment abspielenden Gewalt direkt konfrontiert. Da Clay im obigen Beispiel kein Augenzeuge war, handelt es sich noch nicht einmal um eine erinnernde Erzählhaltung, sondern nur um die Wiedergabe eines Berichtes, den Clay aus zweiter Hand erhalten hat. Er erinnert an die Zeitungsartikel, die Clay seit seinem fünfzehnten Lebensjahr sammelt und die alle von sinnloser Gewalt und Unfällen berichten: ein Zwölfjähriger erschießt seinen Bruder, ein Mann nagelt sein Kind an die Tür, ein anderer Mann überfährt absichtlich seine Frau, eine Mutter kommt im Auto von der Straße ab und stürzt mit ihren drei Kindern in die Tiefe, ein Feuer im Altersheim tötet zwanzig Menschen.⁶³¹ Derartige Beispiele für gewaltsames Sterben finden sich über den ganzen Roman verstreut. Später, als Clay in den Osten zurückkehrt, leitet er ein Kapitel auf die folgende Weise ein:

Before I left, a woman had her throat slit and was thrown from a moving car in Venice; a series of fires raged out of control in Chatsworth, the work of an arsonist; a man in Encino killed his wife and two children. Four teenagers, none of whom I knew, died in a car accident on Pacific Coast Highway. Muriel was readmitted to Cedars-Sinai. A guy, nicknamed Conan, killed himself at a fraternity party at U.C.L.A. And I met Alana accidentally in the Beverly Center.⁶³²

Schon die Tatsache, dass Clay es in der Millionenstadt Los Angeles für notwendig hält darauf hinzuweisen, dass er die zu Tode gekommenen vier Teenager nicht kennt, verleiht der Aussage über den reinen Informationsgehalt einer Nachrichtenmeldung hinaus etwas Persönlicheres. Bei Muriel, die wieder in die berühmte Entzugsklinik Cedars-Sinai eingeliefert wurde, könnte es sich im Rahmen der Liste von Informationen um einen drogenabhängigen Star handeln, aber der Leser hat Muriel im Roman bereits kennen gelernt und weiß, dass es sich um eine Bekannte Clays handelt. Besagten Conan kennt der Leser nicht, aber von Alana weiß er, dass sie eine gute Freundin Clays ist. Von der anonymen Frau mit der durchschnittenen Kehle nähert Ellis sich graduell immer weiter an Clays direkte Umgebung an und stellt so zwischen dem von Clay eigentlich völlig isolierten Mord an der Frau und Clay selbst eine Verbindung her, die über so viele Ecken läuft, dass sie nicht auffällt, aber trotzdem vorhanden ist. Ähnlich verhält es sich auch mit Clays Bericht von der 'aus dem Ruder gelaufenen' Party. Die Vergewaltigung und der Mord an dem Mädchen, sind Vorfälle, mit denen Clay nicht direkt zu tun hat. Aber dadurch, dass das Haus dem Freund eines Cousins gehört, wird

⁶³¹ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 68

⁶³² vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 183

eine Verbindung hergestellt, die lose genug ist, um die Schilderung zu wenig mehr als einer Anekdote zu machen, aber doch eng genug, um ihr Authentizität zu verleihen.

Bei den Gelegenheiten, bei denen Clay selbst Zeuge von Gewalt wird, also beispielsweise als seine Freunde den Snuff-Movie ansehen⁶³³ oder das zwölfjährige Mädchen vergewaltigen,⁶³⁴ verlässt er das Zimmer. Und das eine Mal, bei dem Clay sich nicht zurückzieht, nämlich als er Zeuge wird, wie Julian zur Prostitution gezwungen wird, verzichtet der Erzähler darauf, das, was Clay dort eigentlich beobachtet, dem Leser zu schildern.⁶³⁵

Verbrechen, Gewalt und Tod rufen in einem normalen Menschen, der in der Lage ist, die auf ihn einströmenden Informationen auf eine gesunde Weise zu filtern, nur dann eine starke emotionale Reaktion hervor, wenn diese Dinge ihn selbst oder doch zumindest sein direktes Umfeld betreffen. Dann wird die Erfahrung als tragisch und schockierend empfunden. Erfährt man von Verbrechen, Gewalt und Tod hingegen nur aus zweiter Hand, wie beispielsweise durch die Nachrichten, werden die Dinge von der Vernunft als tragisch und schockierend registriert, aber nicht emotional nachvollzogen. Der Leser von *Less Than Zero*, der Ellis' Welt durch Clays Augen betrachtet, findet sich jedoch in einer Lage, in der diese Unterscheidung nivelliert wird. Dinge, die so weit von Clay entfernt oder so vage sind, dass sie ihn eigentlich nicht tangieren müssten, tragen massiv zu seiner Existenzangst bei, während schreckliche Vorfälle konkreter Natur, die in seiner direkten Umgebung stattfinden, erstaunlich wenig Reaktion in ihm auslösen.

Wenn des Nachts die Fensterläden klappern,⁶³⁶ wenn Trent von einem verstümmelten Hund erzählt, der Gerüchte über Werwölfe auslöst⁶³⁷ oder wenn Kojoten um das Haus schleichen,⁶³⁸ erleidet Clay schwere Angstattacken, die ihn zum Medizinschrank mit dem Valium treiben. Aber wenn, nach dem Besuch bei dem Zuhälter Finn, Clay mit Julian höchst symbolisch mit dem Aufzug nach unten fährt, erkennt er nach Julians Frage: "Who cares? Do you? Do you really care?"⁶³⁹, dass ihm Julian eigentlich egal ist, dass sein einziger Grund ihn zu begleiten ist: "I want to see the worst."⁶⁴⁰ Als Clay dann Zeuge wird, wie Julian von dem Geschäftsmann vergewaltigt

⁶³³ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 141-143

⁶³⁴ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 175-178

⁶³⁵ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 164-165

⁶³⁶ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 54

⁶³⁷ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 68-69

⁶³⁸ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 180

⁶³⁹ Ellis. *Less Than Zero*. S. 160

⁶⁴⁰ Ellis. *Less Than Zero*. S. 160

wird, versucht er sich zu übergeben, kann es aber nicht.⁶⁴¹ Die Stimulation reicht nicht aus, das Schlimmste ist nicht schlimm genug. Steur zeigt überzeugend auf, was man ohnehin schon lange vermutet hat: Der Wandel in der Struktur der Gesellschaft, der Verlust von Werten und familiären Bindungen, führt zu entfremdeten Jugendlichen mit einem immer weiter steigenden Alkohol- und Drogenkonsum. 'People are afraid to merge' und selbst die Sexualität verliert ihre soziale Dimension.⁶⁴² Die sexuelle Befreiung, die Herbert Marcuse sich noch erhoffte, muss als gescheitert angesehen werden, weil "Triebbefriedigung nur zu einer Gesellschaft von Triebesessenen"⁶⁴³ führt. Vor einem solchen Hintergrund wird es unmöglich, herkömmliche Gefühle der Freundschaft und der Liebe zu entwickeln. Stimulation erhält man nur noch durch sexuelle und gewalttätige Exzesse.

Die Formen von Gewalt, die in *Less Than Zero* gezeigt werden, sind mit denen von *American Psycho* nahezu identisch. Es geht immer um die beiden Aspekte Vergewaltigung und Mord. Dabei ist es erst einmal nebensächlich, ob diese beiden Formen der Gewalt voneinander getrennt oder in Tateinheit miteinander auftreten. Wichtig ist vielmehr, dass für keine der in den beiden Romanen geschilderten Gewalttaten jemals ein Motiv geliefert wird, das über die Lust an der Gewalt in sich hinausgeht. Weder Rache noch Habgier spielen eine Rolle. Der bedeutende Unterschied zwischen den Romanen liegt in der Art und Weise, wie der Leser an die Gewalt herangeführt wird. In *Less Than Zero* haben wir einen passiven Protagonisten, der in einer gewalttätigen Welt die Gewalt, die ihn umgibt, beobachtet und dem Leser davon berichtet, der aber niemals selbst Gewalt ausübt. Hinzu kommt eine Art, die Gewalt darzustellen, die sich doch an vielerlei Stellen mit Andeutungen begnügt anstatt explizit zu werden.⁶⁴⁴ *American Psycho* konfrontiert den Leser hingegen mit einem aktiven Protagonisten, der die Gewalt höchstpersönlich ausübt und mit einer Art der Darstellung, wie sie expliziter kaum sein könnte. Während Ellis dem Leser in *Less Than Zero* also noch die Möglichkeit gelassen hat, Gewalt als 'das Andere' zu betrachten, nimmt er ihm in *American Psycho* diese Möglichkeit, indem er den Leser durch die Erzählperspektive zwingt, sich mit dem Gewaltausübenden zu identifizieren.

So wird der Leser beispielsweise Zeuge, wie Bateman Bethany, eine Bekannte aus seiner Zeit in Harvard,⁶⁴⁵ bei sich zuhause brutal umbringt. Erst hat er sie ohnmächtig

⁶⁴¹ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 164

⁶⁴² vgl. Steur. *Der Schein und das Nichts*. S. 59-63

⁶⁴³ Herbert Marcuse. *Triebstruktur und Gesellschaft*. S. 199

⁶⁴⁴ vgl. Weissenberg. *Exit*. S. 269

⁶⁴⁵ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 211

geschlagen und dann damit begonnen ihre Finger am Fußboden festzunageln. Nachdem sie wieder zu Bewusstsein gekommen ist und er ihr einen Mantel über das Gesicht geworfen hat, um ihre Schreie zu dämpfen, folgt diese Szene:

Finally, in agony, after I've taken the coat off her face, she starts pleading, or at least tries to, the adrenaline momentarily overpowering the pain. "Patrick oh god stop it please oh god stop hurting me..." But, typically, the pain returns – it's too intense not to – and she passes out again and vomits, while unconscious, and I have to hold her head up so she doesn't choke on it and then I Mace her again. The fingers I haven't nailed I try to bite off, almost succeeding on her left thumb which I manage to chew all the flesh off of, leaving the bone exposed, and then I mace her, needlessly, once more. I place the camel-hair coat back over her head in case she wakes up screaming, then set up the Sony palm-sized Handycam so I can film all of what follows. Once it's placed on its stand and running on automatic, with a pair of scissors I start to cut off her dress and when I get up to her chest I occasionally stab at her breasts, accidentally (not really) slicing off one of her nipples through the bra. She starts screaming again once I've ripped her dress off, leaving Bethany in only her bra, its right cup darkened with blood, and her panties, which are soaked with urine, saving them for later.⁶⁴⁶

Expliziter als so kann man Gewalt kaum darstellen. Zwar irrt, wer glaubt, dass Bateman in dieser Szene sein Maximum an perverser Gewalt bereits erreicht habe. Aber das Geschilderte ist doch schon ausreichend extrem, um den Leser so zu schockieren, dass dieser vermutlich nicht mehr allzu genau darauf achtet, wie der Autor an dieser Stelle Sprache einsetzt. Die Gewalt, die Bateman an seinem Opfern übt, ist derb und offensichtlich, aber die Art, wie Ellis den Leser manipuliert ist durchaus subtil. Warum stellt Bateman eine Kamera auf? In der fiktiven Realität tut er das wohl, damit er sich seine Morde später immer wieder ansehen kann. Erzählperspektivisch gesehen erfüllt die Kamera aber eine andere Funktion. Sie spiegelt die Position des Lesers wieder, der – wie die Kamera, die nicht verhindern kann, dass Bateman sie aufstellt – das Geschehen mit ansehen muss, ob er will oder nicht. Zumindest vordergründig erscheint es so, als ob der Leser die Handlungen Batemans wie ein Voyeur durch die Kamera hindurch beobachten würde. Aber der Leser ist hier mehr als nur Voyeur. Denn warum und für wen sollte Bateman das Abschneiden von Bethanys Brustwarze mit den Worten 'zufällig (nicht wirklich)' beschrieben? Eigentlich ist Bateman ja alleine und hätte nun wirklich keinerlei Grund sich selbst gegenüber nicht zugeben zu wollen, dass er die Brustwarze absichtlich abgeschnitten hat. Der ihn beobachtenden Kamera, die Batemans Handlungen zwar sieht, seine Gedanken aber nicht kennt, müsste es so scheinen, als hätte Bateman die Brustwarze tatsächlich aus Versehen abgeschnitten, während er Bethany die Kleidung vom Leib schneidet. Dadurch, dass Bateman diese 'Fehleinschätzung' der Kamera und damit des Lesers berichtigt, wird die Perspektive des Lesers von der Kamera in Batmans Kopf hineinverlagert.

⁶⁴⁶ Ellis. *American Psycho*. S. 246

Der Leser oszilliert damit zwischen den Perspektiven des Beobachters und des Täters, genau wie Bateman selbst zum Zuschauer seiner eigenen Handlungen wird. Er wechselt mit großer Leichtigkeit von seiner Rolle als Charakter über die des Erzählers hin zum Leser seines eigenen Textes und wieder zurück. Dieser erzählperspektivische Effekt wird durch die häufige Verwendung des Passivs noch zusätzlich verstärkt: "A head has been nailed to the wall, fingers lie scattered or arranged in some kind of circle around the CD player. One of the bodies, the one on the floor, has been defecated on [...]."⁶⁴⁷ Es ist offensichtlich, dass es niemand anderes als Bateman selbst war, der den Kopf an die Wand genagelt hat, aber die passive Form distanziert ihn von seiner Tat. Der Erzähler nimmt die Position des Lesers ein und sieht seine eigenen Gewalttaten, als würde er im Kino sitzen: "As if in slow motion, like in a movie, she turns around."⁶⁴⁸ Bateman entfernt sich auch von sich selbst, wenn beispielsweise für seine eigenen Hände auf die besitzanzeigende Form verzichtet. Als er vor dem Mord an Bethany die Nagelpistole aus dem Schrank holt und Bethany ihn sieht, sind es statt "my gloved hands" nur "the gloved hands"⁶⁴⁹, die die Pistole halten und Bethany damit schlagen. Er übernimmt nicht die Verantwortung für das, was seine Hände tun, er beobachtet nur, was sie tun. Dadurch, dass Bateman die Position des Lesers als seine eigene beansprucht, überbrückt er die Distanz zwischen Leser und Übeltäter und enthüllt den Akt des Zusehens als integralen Bestandteil des Akts der Gewalt.⁶⁵⁰ Der Leser wird vom 'Clay-artigen' passiven Zuschauer zum Mittäter, ob er es will oder nicht.

Ellis will den Leser schockieren, und um dies in einer Welt, in der die Medien von Gewaltdarstellungen nur so strotzen, noch erreichen zu können, bedarf es subtiler Manipulation. Dieser Autor will den Leser an den Rand dessen, was er gerade noch so ertragen kann, heranführen und dann noch einen Schritt weiter gehen. Ellis beschreibt seine eigene Zielsetzung folgendermaßen: "If people are disgusted or bored, then they're finding out something about their own limits as readers. I want to challenge their complacency, to provoke them... *American Psycho* is partly about excess – just when readers think they can't take any more violence, or another description of superficial behavior, more is presented – and their response toward this is what intrigues me."⁶⁵¹ Hierzu muss die Gewalt auf eine Art und Weise präsentiert werden, die im Leser etwas

⁶⁴⁷ Ellis. *American Psycho*. S. 306

⁶⁴⁸ Ellis. *American Psycho*. S. 245

⁶⁴⁹ Ellis. *American Psycho*. S. 245

⁶⁵⁰ vgl. Laura E. Tanner. *Intimate Violence. Reading Rape and Torture in Twentieth-Century Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. S. 109

⁶⁵¹ Phoebe Hoban. "Psycho Drama". In *New York*. 17 Dezember 1990, S. 32-37

bewegt. Der Text muss den Leser dazu bringen, dass er die herkömmlichen Vorstellungen von Gewalt, die er in den Leseprozess mit hineinbringt, verändert. So ist die Reaktion des Lesers auf reine Gewalt und Folter wohl eine andere als die Reaktion auf Gewalt, die mit Sexualität einhergeht. Die Empörung gegenüber *American Psycho* rührte ja auch vor allem von der im Roman dargestellten Gewalt gegen Frauen her. Dementsprechend teilt Weissenberg dann auch den Gewaltaspekt in *American Psycho* in die beiden breiten Kategorien 'Gewalt, die gegenüber weiblichen Charakteren ausgeübt wird' und 'Gewalt gegenüber anderen Charakteren' ein. Das ist eine durchaus verständliche Kategorisierung. Wegen der von ihr untersuchten Beispiele für Gewalt gegen Frauen, nämlich des Mordes an Bethany und der Ermordung von Elizabeth und Christie, wird es dann aber nötig, dass sie die Rubrik der Gewalt gegen Frauen weiter unterteilt in Gewalt ohne vorherigen Geschlechtsverkehr und in pornographische Gewalt. Es zeigt sich also, dass es mit einer schlichten Zweiteilung nicht getan ist. Weissenbergs doppelte Unterteilung ist zwar sicherlich nicht verkehrt und erleichtert die Analyse verschiedener Formen von Gewalt, aber wenn man die Abfolge der Gewalttaten im Roman betrachtet, bemerkt man, dass diese nicht je nach Gewaltform in eine bestimmte Kategorie fallen, sondern dass Ellis eine fließende Steigerung vornimmt. Daher soll im Folgenden aufgezeigt werden, wie Ellis sich in seinen Gewaltdarstellungen sukzessive steigert und dem Leser Schritt für Schritt mehr zumutet. Er erreicht dies zum einen, indem er in seinen Darstellungen immer expliziter wird. Zum anderen aber, und das ist wahrscheinlich der Kniff, der im Leser viel mehr Unruhe auslösen wird, wird die Abscheu des Lesers auch dadurch gesteigert, dass Ellis Darstellungen von Gewalt immer dichter mit Darstellungen von Sexualität verknüpft. Die Art und die Reihenfolge der Gewaltdarstellungen im Roman sind nämlich keinesfalls so zufällig, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mögen. Zuerst sticht Bateman den Obdachlosen Al nieder, dann tötet er einen Homosexuellen und seinen Hund. Bis hierher ist die Gewalt noch völlig frei von Sexualität. An das Kapitel "Killing Dog" schließt sich das Kapitel "Girls" an, in dem Bateman Sex mit zwei Mädchen hat, die er danach foltert. Dieses Kapitel enthält eine lange pornographische Beschreibung, der gewalttätige Teil wird jedoch übersprungen. Es wird lediglich angemerkt, dass Bateman zum Schrank geht und ihm einen angeschärften Kleiderbügel entnimmt, aber nicht was er damit tut. Und so zynisch es auch klingen mag, die angedeutete Folter an den beiden Mädchen muss im Vergleich zu Batemans sonstiger Vorgehensweise als relativ leicht angesehen werden, denn die Nagelpistole, mit der er später Bethany quälen

wird, lässt er liegen und die beiden Frauen kommen mit dem Leben davon. Die zwei nächsten Morde, die Bateman begeht, sind wiederum frei von sexuellen Komponenten. Vor der sehr expliziten Beschreibung des Axt-Mordes an Paul Owen, wird noch eher beiläufig der Mord an dem asiatischen Lieferjungen erwähnt. Auch dem folgenden Mord an Bethany geht, wie auch Weissenberg bemerkt, kein Geschlechtsverkehr voraus. Während das Kapitel "Girls" den Leser erregen sollte, die Gewalt aber nur angedeutet hat, wird der Leser vom Mord an Bethany überrascht, ohne vorher erregt worden zu sein.⁶⁵² Im zweiten "Girls" Kapitel, in dem Bateman Elizabeth und Christie ermorden wird, findet sich dann wieder eine fast zwei Seiten lange pornographische Beschreibung, die mit einem abrupten Schnitt endet:

[...] During this I lick Christie's tits and suck hard on each nipple until both of them are red and stiff. I keep fingering them to make sure they stay that way. During this Christie has kept on a pair of thigh-high suede boots from Henri Bendel that I've made her wear.

Elizabeth, naked, running from the bedroom, blood already on her, is moving with difficulty and she screams out something garbled. My orgasm had been prolonged and its release was intense and my knees are weak. [...]⁶⁵³

Der Abschnitt beschreibt dann weiter wie Bateman zuerst Elizabeth bei ihrem Versuch zu flüchten niedersticht und dann Christie mit einer Zange erschlägt. Weissenberg hat gewiss Recht, wenn sie behauptet, dass dieser Text den Leser zuerst erregen soll und dann mit Gewalt konfrontieren.⁶⁵⁴ Dies ist das erste Kapitel, in dem sowohl Sexualität als auch Gewalt nicht nur angedeutet, sondern explizit dargestellt werden. Man sollte aber auch bedenken, dass der Übergang von Sexualität zu Gewalt hier noch nicht gezeigt wird. Der harte Schnitt zwischen den beiden Absätzen blendet ihn aus.

Bei Batemans nächstem Mord an zwei Frauen namens Torri und Tiffany ist dies nicht mehr der Fall:

[...] Tiffany hungrily tongues her pussy, wet and glistening, and Torri reaches down and squeezes Tiffany's big, firm tits. I'm biting hard, gnawing at Tiffany's cunt, and she starts tensing up. "Relax," I say soothingly. She starts squealing, trying to pull away, and finally she screams as my teeth rip into her flesh. Torri thinks Tiffany is coming and grinds her own cunt harder onto Tiffany's mouth, smothering her screams, but when I look up at Torri, blood covering my face, meat and pubic hair hanging from my mouth, blood pumping from Tiffany's torn cunt onto the comforter, I can feel her sudden rush of horror. I use Mace to blind both of them [...]⁶⁵⁵

Hier blendet Ellis überhaupt nichts mehr aus und zeigt direkt, wie sich der Geschlechtsakt in Mord verwandelt. Aber selbst nach dieser Szene findet Ellis einen Weg Mord noch enger mit Sexualität zu verbinden. Im oben zitierten Abschnitt wird vor dem Leser zwar nichts mehr versteckt, für die Opfer Batemans besteht der Übergang vom Geschlechtsakt zur Gewalt aber in einem Missverständnis. Torri interpretiert

⁶⁵² vgl. Weissenberg. *Exit*. S. 313

⁶⁵³ Ellis. *American Psycho*. S. 289

⁶⁵⁴ vgl. Weissenberg. *Exit*. S. 308

⁶⁵⁵ Ellis. *American Psycho*. S. 303

Tiffanys Schmerzenschreie als Lust und rechnet nicht mit Gewalt. Für diese beiden Frauen war die Gewalt also noch von der Sexualität getrennt, bevor sie Bateman zum Opfer gefallen sind.

Hingegen integriert Ellis in einem letzten Schritt bei Batemans nächstem Mord die Gewalt schon von Anfang an in den Geschlechtsakt, so dass die beiden Aspekte untrennbar miteinander verbunden werden:

In the bedroom she's naked and oiled and sucking my dick and I'm standing over her and then I'm slapping her in the face with it, grabbing her hair with my hand, calling her a "fucking whore bitch," and this turns her on even more [...] I'm scratching at her tits, until she warns me to stop. [...] Excited I slap her, then lightly punch her in the mouth, then kiss it, biting her lips. Fear, dread, confusion overwhelm her. [...] She cries, apologizing, sobbing hysterically, begging for me not to hurt her, in tears, covering her breasts, now shamefully. [...] Later, predictably she's tied to the floor, naked, on her back, both feet, both hands, tied to makeshift posts that are connected to boards which are weighted down with metal. The hands are shot full of nails and her legs are spread as wide as possible.⁶⁵⁶

Hier geht Bateman nicht abrupt von normalem Geschlechtsverkehr zu perversen Gewaltakten über, sondern er steigert seine Gewalttätigkeiten langsam, so dass sie von seinem Opfer anfangs noch als lust-steigernd empfunden werden und als nächstes dann als unangenehm, aber nicht gefährlich. Gewalt und Sex wechseln einander ab. Schlag, Kuss, Biss. Dabei wird der Gewaltaspekt langsam immer weiter hochgeschraubt, bis die Handlung in die vielleicht widerlichste Szene des ganzen Buches übergeht, in der Bateman dem Mädchen über die Vagina eine ausgehungerte Ratte einführt, die sie von innen auffrisst. Und selbst in dieser extremen Form perversierter Gewalt sind – leider – noch sexuelle Aspekte erkennbar.

Man sollte hier nicht übersehen, dass die Zunahme an Gewalt und die immer enger werdende Verknüpfung von Sexualität und Brutalität, die der Leser empfindet, durch die Art der Darstellung stattfindet, da der Text immer expliziter wird. Hingegen bleibt die Gewalt, die innerhalb von Batemans fiktiver Welt stattfindet, immer auf einem mehr oder weniger gleichmäßigen Niveau. Zwar lässt sich bei genauerer Betrachtung Batemans ein zunehmender Verfall seiner psychischen Stabilität feststellen und es scheint so, als würden ihn seine Morde ebenso zu langweilen beginnen wie der alltägliche Konsum; die Morde werden anscheinend immer mehr zur Routine. Aber Bateman hat bereits gemordet, bevor der Roman beginnt und er wird auch über den vom Roman abgedeckten Zeitrahmen hinaus weitermorden. Es ist der Leser, nicht der Protagonist, der im Verlauf des Romans eine Entwicklung durchmacht.

⁶⁵⁶ Ellis. *American Psycho*. S. 326-327

Die Art, wie Ellis die Grausamkeit steigert und der Leser darauf reagiert, lässt sich von der Wirkungsweise her mit dem Milgram Experiment vergleichen.⁶⁵⁷ Wie Milgram in 15 Volt Intervallen, so steigert auch Ellis die Gewaltdarstellungen in so kleinen Schritten, dass der Leser erst merkt, dass er die Grenze des Erträglichen überschritten hat, wenn diese Grenze schon weit hinter ihm liegt. Natürlich kann der Vergleich mit dem Milgram Experiment hier keine perfekte Analogie liefern, denn beim Milgram Experiment ist die Anwesenheit des Lehrers, der den Freiwilligen dazu drängt, der Testperson weiter Stromschläge zu verabreichen, von großer Bedeutung, während bei *American Psycho* niemand, außer ihm selbst, den Leser zum Weiterlesen anhält. Dennoch ist die Vorgehensweise beim Milgram Experiment die gleiche wie die Ellis'. Hätte Milgram von seinen Probanden verlangt, dass sie schon bei der ersten falschen Frage tödliche Stromstöße verabreichen, hätten wohl gewiss mehr als 40% den Gehorsam verweigert. Hätte Ellis seine Leser schon am Anfang mit dem konfrontiert, was gegen Ende des Romans auf sie wartet, hätten wohl gewiss noch mehr Leser das Buch schon nach den ersten Seiten aus der Hand gelegt.

Beobachtungen zur Aggression

Einer der Hauptgründe, warum der Roman so stark wirkt und warum er von den Hütern der Moral derart vehement angegriffen wurde, dürfte darin liegen, dass er psychopathologische Aspekte, die in jedem Menschen vorhanden sind, anspricht. Der Roman geht dem Leser besonders nahe, weil Bateman ein Leer-Charakter ist, der vom Leser ausgefüllt wird. Das Buch bringt gewisse Elemente, von denen der Leser unbewusst weiß, dass sie aggressionsförderlich sind. Im Folgenden soll kurz aufgezeigt werden, um was für Elemente es sich dabei handelt. Die Untersuchung dieser Elemente versucht dabei, auf eine Analyse der Psyche Batemans zu verzichten und orientiert sich mehr an allgemeinen Erkenntnissen der Verhaltensforschung zur Aggression. Diese Gewichtung muss so stattfinden, weil, wie die Vergleiche zwischen Bateman und realen

⁶⁵⁷ In diesem sogenannten 'Gehorsamkeitsexperiment', das Professor Stanley Milgram in den sechziger Jahren in der Universität Yale durchführte, wurden normale Menschen in die Position von Folterern gebracht. Nach außen hin erweckte das Experiment den Anschein, als ginge es darum zu testen, ob sich der Lernprozess durch Strafe verbessern lässt. Dies sollte so funktionieren, dass ein Freiwilliger einer Testperson, die sich in einem Nebenraum befand, Stromstöße verabreichte, wenn die Testperson Fragen falsch beantwortete, die ihr von einem Lehrer, der sich mit dem Freiwilligen im gleichen Raum befand, gestellt wurden. Dabei wurde die Intensität der Stromstöße mit jeder falschen Antwort in 15 Volt Intervallen erhöht. Die Skala reichte bis zu einer maximalen Spannung von 450 Volt. Tatsächlich war aber nicht die vorgebliche Testperson im Nebenraum der eigentliche Proband, sondern der Freiwillige, der den Stromschalter bediente. Wenn dieser Freiwillige den Schalter umlegte, waren aus dem Nebenraum Schmerzensschreie zu hören, von denen der Freiwillige glauben musste, dass sie von der vorgeblichen Testperson stammten. Milgram wollte feststellen, bei welcher Spannung der Freiwillige den Gehorsam verweigern würde und die Spannung nicht weiter erhöhen. Das erschreckende Ergebnis des Experiments war, dass 60% aller Freiwilligen den Testpersonen tödliche Stromstöße verabreicht hätten.

Serienmördern im folgenden Abschnitt zeigen werden, Batemans Charakter über zu wenig individuelle Züge, und somit über zu wenig Tiefe verfügt, um ihn einer erfolgreichen Psychoanalyse zu unterwerfen. Bedenkt man dann noch, was Jameson zum Verlust der Tiefenmodelle zu sagen hat, erscheint es ohnehin fraglich, ob sich das psychoanalytische Modell erfolgreich auf einen nach gängiger Sicht als postmodern klassifizierten Roman anwenden lassen könnte. Die Verhaltensforschung verzichtet hingegen auf eine Unterteilung von Latentem und Manifestem und geht empirisch vor.

Es geht hier jetzt also nicht darum, psychologische Motivationen zu finden, die begründen könnten, warum ausgerechnet Bateman zum Serienmörder wird. Eine solche Erklärung müsste Bateman notgedrungen als krank diagnostizieren, ihn damit außerhalb der Gesellschaft stellen und aus der Erfahrungswelt des Lesers entfernen. Das Anliegen dieses Abschnittes ist aber nicht herausfinden, was Bateman von Leser trennt, sondern was ihn mit dem Leser verbindet. Warum ist der Leser, wenn er vom Buch in die Rolle Batemans hineingedrängt wird und an seinen Gräueltaten teilhaben muss, von sich selbst angewidert und verweigert stattdessen nicht einfach dem Buch die Kollaboration mit der Begründung: 'Bateman ist ein Psychopath, aber ich bin keiner. Warum also sollte ich mir diese Beschreibungen antun?'

Eben deshalb, weil der Roman im Leser eine Saite anschlägt, die wohl in jedem Menschen vorhanden ist, deren dumpfen Klang man aber nicht gerne hört. In seinem Buch *Das sogenannte Böse* beschäftigt sich der bekannte Verhaltensforscher Konrad Lorenz mit der Naturgeschichte der Aggression. Dort definiert er den Psychopathen so:

Wir *leiden* alle unter der Notwendigkeit unsere Triebe beherrschen zu müssen, der eine mehr der andere weniger, je nach unserer sehr verschiedenen Ausstattung mit sozialen Instinkten oder Neigungen. Nach einer guten alten psychiatrischen Definition ist ein *Psychopath* ein Mensch, der unter den Anforderungen, die von der Sozietät an ihn gestellt werden, entweder selbst leidet, oder aber seinerseits die Sozietät leiden macht. In gewissem Sinne sind wir also *alle* Psychopathen, denn jeder von uns leidet unter den Triebverzicht, die das Gemeinwohl von ihm fordert.⁶⁵⁸

Im Folgenden soll nun zunächst einmal aufgezeigt werden, wie der Aggressionstrieb funktioniert, was für Aufgaben er zu erfüllen hat und wie erstaunlich groß das Feld der Verhaltensformen ist, die von diesem Trieb beeinflusst werden. Darauf aufbauend kann an Bateman dann konkret gezeigt werden, warum er über ein so hohes Aggressionspotential verfügt, das sich selbst durch seine Morde nicht abbauen lässt.

Bei Lorenz ist Aggression der auf den Artgenossen gerichtete Kampftrieb von Mensch und Tier. Die offensichtlichste und allgemein bekannteste Aufgabe dieses Triebes ist es, verschiedene Individuen, die alle der gleichen Art angehören, in

⁶⁵⁸ vgl. Konrad Lorenz. *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*. München: DTV, 1983. S. 236

Wettbewerb zueinander treten zu lassen, um festzustellen, wer der Stärkere ist. Den Sinn solcher Kämpfe hat schon Darwin erkannt, denn unter *survival of the fittest* ist nicht nur das Verdrängen einer Art durch eine andere zu verstehen, so wie beispielsweise der Dingo in Australien den Beutelwolf verdrängt hat und zu dessen Aussterben führte, sondern auch die Selektion innerhalb einer Art, denn es für das Überleben einer Art vorteilhaft, wenn sich der die für das Fortbestehen der Art geeignetsten Individuen fortpflanzen.⁶⁵⁹ Beim Menschen wird diese Form der Selektion allerdings in dem Moment gefährlich, in dem sein Hauptfeind nicht mehr die menschenfeindliche Natur, sondern der Mensch selbst ist:

Als die Menschen eben gerade soweit waren, daß sie kraft ihrer Bewaffnung, Bekleidung und ihrer sozialen Organisation die von außen drohenden Gefahren des Verhungerns, Erfrierens und Gefressenwerdens von Großraubtieren einigermaßen gebannt hatten, so daß diese nicht mehr die wesentlichen selektierenden Faktoren darstellten, muß eine böse intraspezifische Selektion eingesetzt haben. Der nunmehr Auslese treibende Faktor war der Krieg, den die feindlichen benachbarten Menschenhorden gegeneinander führten. Er muß eine extreme Herauszüchtung aller sogenannten >>kriegerischen Tugenden<< bewirkt haben, die leider noch heute vielen Menschen als wirklich anstrebenswerte Ideale erscheinen.⁶⁶⁰

Damit hat der Mensch sich im Verlauf seiner Evolution selbst zu einem viel aggressiveren Wesen gemacht, als die Natur es eigentlich verlangt hätte. Man weiß heute aber auch, dass der Kampf unter den Individuen einer Art nur eine von mehreren Aufgaben des Aggressionstriebes ist. Eine weitere Funktion des Aggressionstriebes, die mindestens ebenso wichtig ist wie die intraspezifische Selektion, ist es dafür zu sorgen, dass Wesen einer Art sich gegenseitig abstoßen. Dadurch, dass jede Katze ihr eigenes Revier hat, in der sie keine anderen Katzen duldet, wird sichergestellt, dass alle Katzen sich möglichst gleichmäßig über den ausnutzbaren Lebensraum verteilen, statt sich an einer Stelle zu häufen und andere Gegenden ungenutzt zu lassen.⁶⁶¹

Der Aggressionstrieb führt aber nicht nur dazu, dass Wesen der gleichen Art sich gegenseitig abstoßen und miteinander kämpfen. Er ist auch die Grundlage für persönliche Bindungen wie Freundschaft und Liebe. Herdentiere, die der intraspezifischen Aggression entbehren, leben zwar friedlich aber völlig anonym zusammen, während persönliche Bindungen nur bei Arten mit hoch entwickelter intraspezifischer Aggression auftreten. Bei letzteren finden sich zwei oder mehr Individuen zusammen, die sich zwecks Arterhaltung gegenseitig unterstützen. "Das persönliche Band, die Liebe, entstand zweifellos in vielen Fällen *aus* der intraspezifischen Aggression, in mehreren bekannten auf dem Wege der Ritualisierung

⁶⁵⁹ vgl. Lorenz. *Das sogenannte Böse*. S. 37

⁶⁶⁰ Lorenz. *Das sogenannte Böse*. S. 48-49

⁶⁶¹ vgl. Lorenz. *Das sogenannte Böse*. S. 37-38

eines neu-orientierten Angriffs oder Drohens."⁶⁶² In einfachen Worten ausgedrückt bedeutet dies: Anstatt den Artgenossen anzugreifen, droht man ihm nur, die Drohung wird ritualisiert, und eine Form von Kommunikation entsteht, anhand derer die Artgenossen sich darauf einigen, sich nicht gegenseitig anzugreifen. Die eigentlich auf den Artgenossen gerichtete Aggression wird neu-orientiert, das heißt sie wird auf andere Ziele gelenkt, an denen sie sich für die Sozietät ungestört entladen kann. So erklärt sich, warum urzeitliche Stämme sich in einer Art dauernden Kriegszustandes befanden. Es ist für den Fortbestand eines Stammes deutlich förderlicher, wenn sich seine Mitglieder ihre Faustkeile nicht gegenseitig auf die Schädel hauen, sondern jemandem aus dem Nachbarstamm.⁶⁶³ Problematisch wird es allerdings dann, wenn der Stamm so weit anwächst, dass seine Mitglieder den Überblick darüber verlieren, wer dazu gehört und wer nicht. Wenn die Zahl der zu einer Sozietät gehörenden Individuen zu groß wird, wird das Gleichgewicht zwischen gegenseitiger Anziehung und Abstoßung gestört.

Zum einen ermüden soziale Beziehungen in jeder Form, wenn man zu viele Individuen auf zu engem Raum zusammendrängt. Die Aggression steigt, weil man den anderen nicht aus dem Weg gehen kann (oder besser: weil die anderen einem nicht aus dem Weg gehen können): "Vermehrte Bereitschaft zu aggressivem Verhalten ist eine kennzeichnende Folge des Zusammengepferchtseins (engl. crowding), wie die experimentierenden Soziologen schon seit langem wissen."⁶⁶⁴

Und zum anderen schadet es der einzelnen persönlichen Bindung, wenn die Bindungen insgesamt zu viele werden: "Es ist alte Sprichwortweisheit, daß man nur wenige wirklich gute Freunde haben kann. Das große Angebot an >>Bekannten<<, wie jede größere Gemeinschaft es zwangsläufig mit sich bringt, vermindert daher die Festigkeit der Einzelbindung."⁶⁶⁵

Zwei weitere menschliche Regungen, die man gemeinhin eher weniger mit Aggression in Verbindung zu bringen geneigt ist, haben erstaunlicherweise dennoch ihren Ursprung im Aggressionstrieb: Die Begeisterung und das Lachen. Begeisterung wird durch "solche Außensituationen ausgelöst, die kämpferischen Einsatz für soziale Belange erheischen, besonders für solche, die durch kulturelle Tradition geheiligt sind."⁶⁶⁶ Es werden Werte bedroht, die dem Betroffenen heilig und wertvoll sind und

⁶⁶² vgl. Lorenz. *Das sogenannte Böse*. S. 204-205

⁶⁶³ Hier liefert die Verhaltensforschung übrigens die Erklärung dafür, warum wir dem 'Anderen' gegenüber aggressiver eingestellt sind als dem Vertrauten.

⁶⁶⁴ Lorenz. *Das sogenannte Böse*. S. 234-235

⁶⁶⁵ Lorenz. *Das sogenannte Böse*. S. 234

⁶⁶⁶ Lorenz. *Das sogenannte Böse*. S. 241

von denen man glaubt, dass sie es wert seien, dass man für ihren Weiterbestand kämpft. Dabei werden Gefühle wach, wie sie der Aggressionstrieb ursprünglich ausgelöst hat, wenn die Horde oder der Stamm sich einer Bedrohung gegenüber sah und das Individuum seine Familienmitglieder beschützen musste. In der modernen Welt geht es nun seltener um die Verteidigung konkreter, individuell bekannter Mitglieder der Gemeinschaft als vielmehr um die Verteidigung bestimmter kultureller Werte gegenüber Andersdenkenden.⁶⁶⁷

Das Lachen entstand vermutlich durch Ritualisierung einer neu-orientierten Drohbewegung. Vor diesem Hintergrund wird klar, warum das Lachen, ähnlich wie die Begeisterung, bei den Beteiligten Entspannung und ein Gefühl der Gemeinschaft erzeugt, bei Außenstehenden – selbst wenn sie wissen, dass sie nur Beobachter und nicht Ursache des Gelächters sind – aber das Gefühl ausgeschlossen und Ziel eines Angriffs zu sein.⁶⁶⁸

Betrachtet man *American Psycho* einmal im Lichte dieser Auswirkungen des Aggressionstriebes, stellt man fest, dass sich Batemans Charakter erstaunlich gut in Lorenz' Erkenntnisse über die Aggression in der modernen Welt einfügen. Dies beginnt schon beim Arbeitsumfeld Batemans, wo die Aggression in ihrem urtümlichsten darwinistischen Sinn eine rigorose intraspezifische Selektion betreibt. Durch seine Arbeit an der Wall Street gehört Bateman einer Berufsgruppe an, in der ein aggressives Geschäftsgebaren zweifellos eine Grundvoraussetzung für das Überleben darstellt. Hätte Lorenz statt Gänsen in der Wildbahn Broker an der Wall Street beobachtet, wäre er sicherlich schnell zu dem Ergebnis gekommen, dass sich aufgrund des Selektionsdrucks da eine Art von Mensch entwickelt, bei der Aggressivität und Rücksichtslosigkeit in jeder neuen Generation stärker ausgeprägt ist als in der vorangehenden. Man darf also davon ausgehen, dass Bateman aufgrund seiner Herkunft und seiner Arbeit über ein Aggressionspotential verfügt, das weit über dem Durchschnitt des modernen Menschen liegt. Und der moderne Mensch selbst hat sich, wie Lorenz zeigt, ja ohnehin schon ein unnötig hohes Aggressionspotential angezchtet.

Außerdem ist Bateman ein Großstadtmensch. Er ist permanent von Artgenossen umgeben, denen er nicht entgehen kann und die – noch schlimmer – ihm nicht entgehen können. Die Funktion des Aggressionstriebes, die Individuen von einander abzustößen, erfüllt ihre Aufgabe also nicht mehr und führt daher zu einer weiteren Steigerung des Aggressionspotentials. Bis zu diesem Punkt treffen unsere Beobachtungen nicht nur auf

⁶⁶⁷ vgl. Lorenz. *Das sogenannte Böse*. S. 243-244

⁶⁶⁸ vgl. Lorenz. *Das sogenannte Böse*. S. 256-257

den fiktiven Bateman, sondern vermutlich auch auf die meisten realen Großstadtbewohner, deren Berufe viel 'Ellenbogen' verlangen, zu. Aber Ellis erschafft eine Welt, die über reale Großstadtverhältnisse hinausgeht. Es ist kaum anzunehmen, dass das soziale Leben realer Wall Street Broker – auch von den Morden abgesehen – so aussieht, wie das in *American Psycho* dargestellt wird und dass die Menschen sich dort tatsächlich so sehr gleichen, dass sie nicht mehr auseinander zu halten sind. Ellis führt Lorenz' Beobachtung, dass bei steigender Zahl der Bekannten die Qualität der einzelnen Bindung leidet, ins Extrem. Bateman hat eine unüberschaubare Anzahl an Bekannten. Dabei ist unüberschaubar im wahrsten Sinne des Wortes aufzufassen, da selbst Bateman die Zahl seiner Bekannten nicht mehr überblickt. Und er ist dabei kein Sonderfall. So oft wie er andere Menschen verwechselt, so oft verwechseln andere Menschen ihn. Wenn die Menschen sich so sehr gleichen, dass man sie nicht mehr voneinander unterscheiden kann, wenn aber gleichzeitig der 'Wert' eines Menschen nicht zuletzt darin gemessen wird, wie viele andere Menschen er kennt, er also möglichst viele Bekannte haben muss, dann wird echte Freundschaft unmöglich. Die Zahl und die Gleichheit der Menschen verwandelt die menschliche Gesellschaft bei Ellis in eine anonyme Schar ohne persönliche Bindungen.

Es fällt auch auf, dass Bateman niemals für irgend etwas echte Begeisterung aufbringt. Zwar scheint es, als könne er sich für eine neue Stereoanlage oder einen beliebigen anderen neuen, modernen und teuren Gebrauchsgegenstand begeistern, doch werden die Betrachtungen zum Materialismus in *American Psycho* zeigen, dass es sich dabei nicht um eine ursprüngliche, wirklich aus Bateman stammende Begeisterung handelt, sondern eher um eine Wiedergabe der Begeisterung der Werbung. Hingegen setzt echte Begeisterung im Sinne von Konrad Lorenz ein Gefühl der Zusammengehörigkeit mit anderen voraus, die sich für die gleiche Sache begeistern und mit Sicherheit geht Bateman jedes Gefühl für Zusammengehörigkeit ab. Er ist damit also aus der Natur seiner selbst heraus begeisterungsunfähig.

Bateman lacht auch sehr selten und niemals im positiven, also gemeinschaft-erzeugenden, Sinn. Bei den vielen Unterhaltungen mit seinen Bekannten in verschiedenen Bars und Restaurants geht es immer darum, die vorhergehende scherzhafte Bemerkung eines anderen mit einer eigenen, noch lustigeren Bemerkung zu übertrumpfen. Nach jeder derartigen Bemerkung geben die Beteiligten sich dann *high five*, um die Qualität des Witzes zu bestätigen, aber jeder Witz geht immer auf Kosten eines anderen. Den Yuppies gelingt es durch Gelächter zwar andere auszugrenzen

(dabei ist es prinzipiell egal, ob die Ziele der Scherze anwesende Mit-Yuppies sind oder abwesende Randgruppen, wie beispielsweise Frauen), aber es gelingt ihnen nicht, ein Gefühl der Gemeinschaft aufzubauen.

In gewisser Hinsicht kann man Gewalt wohl als die offensichtlichste und deutlichste Auswirkung des Aggressionstriebes sehen. In Anlehnung an die Ausführungen zum Existentialismus in *Less Than Zero* bietet es sich hier an, die Gewalt, wie man sie bei Ellis dargestellt findet, einmal mit der Gewalt bei Ernest Hemingway zu vergleichen. So wird dann ein weiteres Argument offenbar werden, warum es in der Postmoderne eines Ellis keinen Existentialismus mehr geben kann. Gewalt spielt bei Hemingway eine mindestens ebenso große Rolle wie bei Ellis, die Vorzeichen sind jedoch völlig anders. Wenn sich eine Figur Hemingways in einer gewalttätigen Situation wiederfindet, sei es beim Stierkampf, in der Schlacht oder bei der Großwildjagd, dann erfährt die Figur in diesem Moment die größtmögliche (existentialistische) Freiheit, während das 'normale Leben' zur Bedeutungslosigkeit verblasst: "Nothing has any meaning at that instant [i.e. when man is exposed to extreme violence] except survival and existence. The superfluities of culture, race, tradition, even religion, all disappear in the face of one overpowering fact – the necessity to exist on an individual basis. This is the 'separate peace,' the only peace which can be won in our time."⁶⁶⁹ Bei Hemingway ist Gewalt das im kierkegaardischen Sinne *Absurde*, das die Subjekt-Objekt Dialektik enthüllt (wenngleich Hemingway selbst statt von Subjekt-Objekt Dialektik – ganz seinem eigenen Stil treu – wohl eher von *the simple vs the complicated* sprechen würde).⁶⁷⁰ Begegnung mit Gewalt bedeutet bei Hemingway automatisch auch immer Begegnung mit dem Tod. Fredric Hoffman geht sogar so weit, die Gewalt bei Hemingway einfach als eine Form von Tod aufzufassen, bei der das Opfer überlebt.⁶⁷¹ Wenn nun ein Held Hemingways in eine Situation der Gewalt und des Todes gerät, und sei es auch nur als Zuschauer, wie beispielsweise beim Stierkampf, dann lässt sich das, was in der Figur vorgeht, in Analogie setzen zu der Ironie de Mans, bei der der fallende Mann im Moment seines Sturzes die Funktionsweise der Welt erkennt.

Bei Ellis geschieht nichts dergleichen. Bateman quält und tötet seine Opfer, er filmt sie und sich selbst, aber Sätze wie "As usual, in an attempt to understand these

⁶⁶⁹ Killinger. *Dead Gods*. S. 18

⁶⁷⁰ vgl. Killinger. *Dead Gods*. S. 50

⁶⁷¹ vgl. Frederic Hoffmann. "No Beginning and No End: Hemingway and Death." In *Essays in Criticism*, III, (Jan. 1953). S. 75

girls I'm filming their deaths"⁶⁷² verraten, dass Bateman in Wirklichkeit absolut nichts versteht. Das lässt sich so erklären: Bei Hemingway ist die Gewalt Ausdruck eines Daseinskampfes, den die Charaktere in durchaus darwinistischer Manier fechten. In einer absurden Welt auf sich selbst zurückgeworfen, ist der aufrechte Kampf trotz der Unausweichlichkeit des sinnlosen Todes die einzige Möglichkeit *grace under pressure* zu beweisen. Der Kampf ist bei Hemingway ein natürlicher Vorgang, etwas, das die Natur fordert. Bei Ellis gibt es dagegen niemals Kämpfe, sondern immer nur Gewalt. Aggression und Gewalt können hier nicht dazu dienen, im wechselseitigen Wettkampf eine Rangordnung festzulegen, weil die Rollen bei Ellis schon im Voraus fest verteilt sind. Der Sieger ist immer der Gewalttätige, und das Opfer der Gewalt ist immer der Verlierer. Es findet keine intraspezifische Selektion statt. Im krassen Gegensatz zum aggressiven Kampf innerhalb der Art, bei dem die Rangordnung festgelegt oder das Revier verteidigt wird, muss bei Ellis der Gewaltausübende niemals Angst davor haben, selbst Opfer von Gewalt werden zu können.

Die Gewalt bei Ellis gleicht von ihrer Beschaffenheit und den Umständen her damit eher der Auseinandersetzung zwischen Raubtier und Beute als einem Kampf innerhalb der gleichen Spezies. Diese Unterscheidung ist deshalb bedeutsam, weil für das Raubtier die Jagd kein aggressiver Vorgang ist. Wölfe und Löwen haben einen völlig entspannten Gesichtsausdruck, wenn sie Beute jagen, aber nicht wenn sie mit Artgenossen kämpfen.⁶⁷³ Bei Batemans Jagdverhalten zeigen sich da deutliche Analogien: Batemans Opfer sind Beute, nicht Konkurrenten und sie befinden sich – mit Ausnahme von Paul Owen – immer außerhalb seiner Sphäre; sie sind Frauen, Obdachlose oder Ausländer und gehören für Batman so sehr einer anderen Art an, wie die Maus einer anderen Art angehört als die Katze, die die Maus jagt. Dies erklärt auch die von so vielen Kritikern beobachtete Verdinglichung von Batemans Opfern.

Seine Opfer sind für Bateman einfach das *Andere*. Unter diesem Aspekt betrachtet, lässt sich sogar erklären, warum Bateman immer weiter wird morden müssen: Wie gezeigt wurde, sorgen Batemans Herkunft und Umfeld dafür, dass sein Aggressionstrieb weit über das Normale hinaus gesteigert wird, mit seinen Morden kann er die aufgestauten Aggressionen aber nicht effektiv abbauen, weil der Aggressionsabbau einen Kampf innerhalb der eigenen Art verlangt.

Diese aggressionslose Funktion der Gewalt findet sich übrigens nicht erst in *American Psycho*, sondern bereits in *Less Than Zero*. Auch hier sind die Opfer bereits

⁶⁷² Ellis. *American Psycho*. S. 304

⁶⁷³ vgl. Lorenz. *Das sogenannte Böse*. S. 32

komplett verdinglicht. Als Rip Clay und Trent in sein Apartment einlädt, um das geraubte Mädchen zu begutachten, sagt er "I've got *something* at my place that will blow your mind"⁶⁷⁴, nicht etwa *someone*. So erklärt sich auch Weissenbergs Beobachtung, dass die Gewalt in *Less Than Zero* energielos wirke: "Although many of the scenes in the novel are hostile in nature, there is no feeling of the energy that term implies; rather the sense is one of casual violence which occurs without motivation, simply in the absence of other activity."⁶⁷⁵ Die Gewalt kann deshalb als energielos identifiziert werden, weil ihr die aggressive Komponente fehlt, die üblicherweise für das Gefühl der Energie in gewalttätigen Situationen verantwortlich ist.

Bateman als realistischer Serienmörder

Norman Mailer war bei weitem nicht der einzige, der *American Psycho* zum Vorwurf machte, dass sein Protagonist als Serienmörder nicht zu überzeugen vermöge. Terry Teachout, beispielsweise, kann nicht glauben, dass ein Serienmörder gleichzeitig ein erfolgreicher Banker sein könnte: "Manhattan may be crawling with serial killers, but I find it highly unlikely that any one of them are doubling as investment bankers."⁶⁷⁶ Denn in Teachouts Augen sind Serienmörder immer schwächliche Außenseiter, aber keinesfalls Menschen, die in ihrem Alltagsleben von anderen etwa bewundert werden könnten: "Anyone who knows anything about serial killers knows that all of this is perfect nonsense. They are weak, nondescript, maladjusted loners who kill women in order to satisfy their twisted sexual longings, not Masters of the Universe with a taste for human flesh."⁶⁷⁷

Nicht alle Kritiker sehen das so. Neben Joe Applegate ist vor allem Ursula Voßmann bemüht zu zeigen, dass Bateman als Serienmörder durchaus nicht als außergewöhnlich, sondern vielmehr als ausgesprochen typisch konzipiert ist. Ebenso wie der Großteil der früheren Rezensenten geht auch Voßmann grundsätzlich davon aus, dass *American Psycho* als ein realistischer Roman zu lesen sei, und stellt den fiktiven Bateman daher ins Verhältnis zu dem Wissen, das sich die Kriminologie über reale Serienmörder mittlerweile erarbeitet hat. Die Kriminologie unterteilt das Serienmörderphänomen in die beiden Kategorien Psychopathen und Psychotiker, wobei die Psychotiker unter einer verzerrten Realitätswahrnehmung leiden. Die Psychopathen

⁶⁷⁴ Ellis. *Less Than Zero*. S. 175 (Kursivsetzung von mir)

⁶⁷⁵ Weissenberg. *Exit*. S. 98

⁶⁷⁶ Terry Teachout. "Applied Deconstruction". *National Review*. 43.11 (24 Juni 1991): 45-46. S. 46 (siehe auch Voßmann S. 27 & Applegate S. 93)

⁶⁷⁷ Terry Teachout. "Applied Deconstruction". *National Review*. 43.11 (24 Juni 1991): 45-46. S. 46

sind im Gegensatz zu den Psychotikern dagegen im Allgemeinen geistig gesund, d.h. sie leiden nicht unter Schizophrenie oder einer anderen Geisteskrankheit, die sie auch ohne Untaten als 'Irre' kennzeichnen würde.⁶⁷⁸ Applegate stellt darüber hinaus noch zwei genauere Klassifizierungen vor: Die eine Klassifizierung teilt Serienmörder aufgrund ihres Jagdmusters in *territorial killers* (Mörder mit einem 'Revier'), *nomadic killers* (umherziehende Mörder) und *stationary killers* (Mörder am Arbeitsplatz oder im eigenen Haus) ein. Die zweite Klassifizierung unterteilt sie aufgrund der Motive, die die Serienmörder zum Töten treiben, in *visionary killers* (Mörder mit Wahnvisionen, daher meistens Psychotiker), *mission serial killers* (Mörder, die aufgrund einer Abneigung gegenüber einer gewissen Gesellschaftsgruppe Repräsentanten dieser Gruppe ermorden), *hedonistic serial killers* (Mörder aus Spaß am Töten) und *power/control serial killers* (Mörder, die wegen des Machtgefühles, und daher zumeist auch sexuell motiviert, töten).⁶⁷⁹ Bateman wäre nach diesem Schema im Großen und Ganzen wohl als ein *territorial hedonistic serial killer* mit Tendenzen zum *stationary power/control serial killer* einzuordnen. Ob eine solche spezifisch kriminologisch Klassifizierung, wie Vossman und Applegate sie vornehmen, beim Versuch, den Roman zu verstehen, in letzter Instanz wirklich weiterhilft, dürfte fraglich sein. Es ist dennoch sinnvoll, diese kriminologischen Klassifizierungen hier vorzustellen, denn in Kürze wird sich zeigen, dass Bateman den Erkenntnissen, die man über reale Serienmörder bisher gewonnen hat, zwar nicht widerspricht, dass er sich aber keinesfalls so eindeutig klassifizieren lässt, wie manche Kritiker das vielleicht gerne hätten.

Die Psychopathen – die den größeren Teil der Serienmörder ausmachen – führen, von ihren Untaten abgesehen, zumeist ein ganz normales Leben. Auch wenn Batemans Psyche nicht besonders stabil erscheint, so ist er doch als geistig gesund einzustufen und kann daher, ganz dem Romantitel entsprechend, als Psychopath gelten. Die Psychopathen stammen zumeist aus intakten, aber gefühlskalten Familien, ihr Intelligenzquotient liegt meistens über dem Durchschnitt, und sie gehören im Allgemeinen der Mittel- oder Oberschicht an. Außerdem sind sie fast immer Weiße und beginnen mit ihren Morden vor dem dreißigsten Lebensjahr.⁶⁸⁰ Dazu passen auch einige interessante Zahlen, die Applegate liefert: 76% aller Serienmörder der Welt stammen aus Nord Amerika, 85% der Serienmörder sind Männer, 82% der Serienmörder sind

⁶⁷⁸ vgl. Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 53-55.

⁶⁷⁹ vgl. Joe Applegate. *The Serial Killer as Postmodern Anti-Hero and Harbinger of Apocalypse in Contemporary Literature and Life*. 1996 (Diss. The Florida State University; Microfiche) S. 32-36.

⁶⁸⁰ vgl. Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 54

Weißer, 87% der Serienmörder begehen ihre Taten alleine.⁶⁸¹ Dies alles passt zu Bateman: Er ist ein weißer Nordamerikaner unter dreißig, er ist gebildet, gehört zur Oberschicht und, wie während des Restaurantbesuches mit seinem Bruder⁶⁸² und seines Besuches bei seiner Mutter im Sanatorium⁶⁸³ deutlich wird, stammt er aus einer äußerlich intakten Familie, in der sich die Familienmitglieder untereinander aber nicht verstehen und nicht unterhalten können. Ein weiterer statistischer Punkt, den Bateman mit realen Serienmördern gemein hat, ist die Tatsache, dass er niemals der Gerechtigkeit zugeführt wird. Die geschätzte Zahl der in den USA frei herumlaufenden Serienmörder variiert stark, ist aber immer erschreckend hoch.⁶⁸⁴ Auch Batemans Mordverhalten entspricht im Allgemeinen dem, was man über reale Serienmörder weiß. Diese töten meistens auf äußerst sadistische Weise, wobei sie dazu neigen, von Mord zu Mord immer grausamer zu werden.⁶⁸⁵ Auch Batemans Gewalttaten nehmen im Verlauf des Romans an Grausamkeit zu. Obwohl Bateman von vornherein mit seinen Opfern nicht zimperlich umgeht, so ist doch zu beobachten, dass er viel Phantasie darauf verwendet, sich immer neue und ungewöhnlichere Foltermethoden einfallen zu lassen. Dementsprechend erscheint jede Schilderung einer Gewalttat um eine Stufe pervertierter als die vorausgegangene. Man sollte allerdings nicht übersehen, dass, wie im Abschnitt zur "Gewalt in Ellis' Romanen" gezeigt wurde, der Eindruck, dass Bateman immer grausamer wird, mehr durch die Art der Schilderung entsteht und weniger durch den Inhalt der Handlungen Batemans an sich.

Wenn man nicht mehr nach dem *wie*, sondern nach dem *warum* von Batemans Morden fragt, beginnt das Problem der Authentizität Batemans als Serienmörder komplexer zu werden. Als Motive für Gewaltverbrechen gelten zum Beispiel Streit, Eifersucht, Habgier oder Rache. Derartige herkömmliche und daher nachvollziehbare Motive scheinen bei Serienmördern jedoch nicht zu greifen. Sie morden in dem meisten Fällen wegen des Tötens an sich und nicht weil ihnen jenseits des eigentlichen Mordes irgendein persönlicher Vorteil erwachsen würde. So betont Voßmann denn auch, dass

⁶⁸¹ vgl. Applegate. *Serial Killer*. S. 31-32

⁶⁸² vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 224-230

⁶⁸³ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 365-366

⁶⁸⁴ Applegate geht von 35 nicht gefassten Serienmördern aus, die in den USA unterwegs sind, verweist aber auch auf Quellen, die die Zahl auf 200 schätzen (Applegate S. 29). Voßmann spricht von 30 bis 500 nicht gefassten Serienmördern und weist darüber hinaus noch darauf hin, dass ein Großteil der von Serienmördern begangenen Morde gar nicht als solche erkannt werden. Dies liegt an der dezentralen Organisation des amerikanischen Polizeisystems, bei dem jedes Polizeirevier für sich selbst ermittelt. Wenn die Opfer eines Serienmörders in verschiedenen Polizeidistrikten gefunden werden, ist die Gefahr groß, dass die ermittelnden Reviere die Fälle jeweils als Einzeltaten betrachten und keine Verbindung zu den anderen Mordfällen hergestellt wird (vgl. Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 56).

⁶⁸⁵ vgl. Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 48

Bateman aus dem Mord an Paul Owen kein finanzieller Vorteil erwächst und er den von ihm so begehrten "Fisher Account" nicht übernehmen kann. Voßmann übernimmt das Categoriesystem Applegates zwar nicht explizit, aber es ist dennoch eindeutig, dass sie Bateman als einen *power/control killer* einstuft. Als Motivation für Batemans Morde sieht sie den Drang, Macht und Kontrolle über das Opfer auszuüben. Er hat das Bedürfnis "im eigenen Umfeld Herr der Lage zu sein."⁶⁸⁶ Voßmann versucht dies anhand der Gedanken zu belegen, die Bateman über die Unvermeidbarkeit des Schicksals anstellt, während er ein namenlos bleibendes Mädchen tötet:

I'm hoping she realizes that this would have happened to her no matter what. That she would have ended up lying there, on the floor of my apartment, hands nailed to posts, cheese and broken glass pushed up into her cunt, her head cracked and bleeding purple, no matter what other choice she might have made; that if she had gone to Nell's or Indochine or Mars or Au Bar instead of M.K., if she had simply not taken the cab with me to the Upper West Side, that this all would have happened anyway. *I would have found her.* This is the way the earth works.⁶⁸⁷

Voßmann liest diese Gedanken als Form von Größenwahn, sie ist der Ansicht, dass Bateman sich für die "Personifizierung des Schicksals"⁶⁸⁸ hält. Der Sucht nach Kontrolle und dem damit verbundenen Größenwahn wohnt eine starke sexuelle Komponente inne, daher ist Mord für Voßmann bei Bateman eine Sublimation des Sexualtriebes. Von dieser Basis ausgehend, kann Voßmann begründen, warum Bateman keine echte Befriedigung erfährt, als er im Zoo ein Kind tötet. Direkt nach diesem Mord denkt Bateman:

Though I am satisfied at first by my actions, I'm suddenly jolted with a mournful despair at how useless, how extraordinarily painless, it is to take a child's life. This thing before me, small and twisted and bloody, has no real history, no worthwhile past, nothing is really lost. It's so much worse (and more pleasurable) taking the life of someone who has hit his or her prime, who has the beginnings of a full history [...] I'm automatically seized with an almost overwhelming desire to knife the boy's mother too, who is in hysterics, but all I can do is slap her face harshly and shout for her to calm down.⁶⁸⁹

Voßmann meint dazu: "Die Verbindung von Sexualität und Machtgelüst wird hier besonders deutlich. Die Ermordung von vornherein unterlegener Personen stellt keine Herausforderung an deren Bezwingung. Die Befriedigung bleibt aus."⁶⁹⁰ Das kann man so sehen, muss man aber nicht. Wenn Bateman denkt, dass das Mädchen ihm nicht hätte entgehen können, dass er sie gefunden hätte, egal wohin sie gegangen wäre, dann bedeutet das zwar sicherlich, dass er der Überzeugung ist, dass das Mädchen ihrem Schicksal nicht hätte entgehen können. Daraus folgt aber nicht zwingend, dass Bateman sich selbst tatsächlich für die Personifizierung des Schicksals halten würde. Bateman

⁶⁸⁶ Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 51

⁶⁸⁷ Ellis. *American Psycho*. S. 328

⁶⁸⁸ Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 51

⁶⁸⁹ Ellis. *American Psycho*. S. 299-300

⁶⁹⁰ Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 52

leidet ja darunter, dass in der Welt, in der er lebt, die Menschen einfach so verschwinden können und dieses Verschwinden niemandem auffällt. Das zeigt sich unter anderem während seines Besuches in Owens alter Wohnung, die neu vermietet werden soll. Anstatt Erleichterung darüber zu empfinden, dass niemand Owens Verschwinden bemerkt hat, hat er eine Panikattacke, während der er denkt: "a feeling that others are creating my fate will not leave me for the rest of the day."⁶⁹¹ Wäre Bateman tatsächlich der Ansicht, dass er über das Schicksal bestimmt und nicht das Schicksal über ihn, dann würde er sich selbst da ausnehmen und es einfach nur genießen, dass er andere Menschen verschwinden lassen kann. Stattdessen sagt Bateman aber über sein Leben: "My life is a living hell"⁶⁹² und der Roman endet, wie bereits zitiert, mit den Worten: "THIS IS NOT AN EXIT."⁶⁹³ Wenn Bateman sein Leben als eine Hölle ohne Ausgang sieht, dann spricht das kaum dafür, dass er sich für den Herrn über das Schicksal erachtet, sondern vielmehr dafür, dass er auch von sich selbst den Eindruck hat, dem Schicksal nicht entgehen zu können.

Ähnlich verhält es sich, wenn man Batemans oben zitierte emotionale Reaktion auf seinen Mord an dem Kind im Zoo betrachtet. Voßmann hat zwar Recht, wenn sie sagt, dass dieser Mord Bateman keine Befriedigung verschafft, aber die Wortwahl seiner Gedanken lässt keinerlei sexuelle Komponente erkennen, und ebenso wenig wird dabei angedeutet, dass Batemans Mangel an Befriedigung der Tatsache entspringen könnte, dass das Kind nicht genug Widerstand leisten konnte, dass der Mangel an Befriedigung also aus dem Mangel an Herausforderung herrühren könnte. Tatsächlich wird der Grund, warum Bateman der Mord am Kind nicht genügt, ganz klar genannt: Da das Kind noch so jung ist, wird durch seinen Tod keine Geschichte zerstört, der angerichtete Schaden ist Bateman daher einfach nicht groß genug.

Übrigens wird auch in den übrigen Morden Batemans niemals explizit gemacht, dass es für Bateman eine Rolle spielen könnte, wie schwer seine Opfer zu bezwingen sind. Keines seiner Opfer, weder Männer noch Frauen, leisten jemals ernsthaft Widerstand. Wenn sie nicht sowieso von vornherein überrascht werden, versuchen sie höchstens halbherzig zu fliehen, sie stellen sich ihrem Angreifer aber niemals entgegen. Der einzige, aber wirklich der einzige Ansatz von Widerstand gegen Bateman im gesamten Roman kommt von der Prostituierten Christie, die in einer ohnehin völlig

⁶⁹¹ Ellis. *American Psycho*. S. 370

⁶⁹² Ellis. *American Psycho*. S. 141

⁶⁹³ Ellis. *American Psycho*. S. 399

aussichtslosen Situation erfolglos versucht, in Batemans Hand zu beißen.⁶⁹⁴ Bis zu *Glamorama* sind bei Ellis die Rollen von Täter und Opfer immer eindeutig verteilt und disjunkt. Zumindest in dieser Hinsicht gibt es bei Ellis keine Grauzonen und auch keine Chancen auf Rollenwechsel (siehe dazu auch den Abschnitt zu "The Fifth Wheel" in "The Informers: Die Polyphonie der Postmoderne").

Da Voßmann die fiktive Person Bateman aber als einen Serienmörder liest, der auch in der Realität existieren könnte, ist sie gezwungen, eine überzeugende kriminologische Motivation für seine Taten zu finden, die durchgängig ist und die Batemans Charakter entspricht. Dabei richtet sie, vermutlich unbewusst beeinflusst durch die gängige Rezeption des Romans, ihr Hauptaugenmerk auf die im Roman dargestellte Gewalt gegen Frauen. Es ist mittlerweile hinreichend bekannt, dass, wenn in der Realität Männer Frauen Gewalt antun, selbst bei Sexualstraftaten der Drang Macht auszuüben ein sehr viel stärkeres Motiv ist als der Sexualtrieb. Diese Erkenntnis scheint Voßmann auf den Roman zu übertragen. Batemans Motivation ist in ihren Augen eindeutig: "Aus dem Roman heraus betrachtet erweist sich der Mord als ein Mittel, Macht und Kontrolle über seine Opfer auszuüben."⁶⁹⁵ Das macht Bateman, wie weiter oben bereits bemerkt, eindeutig zum *power/control serial killer* und nicht zum *hedonistic serial killer*. Der Unterschied zwischen den beiden Kategorien liegt darin, dass der hedonistische Mörder, der von der Lust am Morden getrieben wird, sexuellen Genuss aus Folter und Mord gewinnt, während dem von Macht und Kontrolle besessenen Mörder die Lust weniger aus dem Vorgang des Tötens selbst, als vielmehr aus dem damit verbundenen Gefühl mit gottgleichen Kräften über Leben und Tod gebieten zu können, erwächst. Daher haben vom Kontrolldrang besessene Mörder nach dem Tod des Opfers keine Verwendung für die Leiche und ergehen sich sehr viel seltener in Akte der Nekrophilie oder Leichenverstümmelung als hedonistische Serienmörder.⁶⁹⁶ Für Bateman sind aber sowohl Nekrophilie als auch Leichenverstümmelung an der Tagesordnung. Die Sucht nach Macht und Kontrolle ist als einzige Erklärung für Batemans Drang zu töten also nicht ausreichend.

Ohnehin kann die Verbindung von Machtlust mit Sexualität nur dann als Motivation erhalten, wenn Bateman Frauen tötet. Natürlich sind diese Morde bei der Rezeption des Romans – gerade wegen der Verbindung von Sexualität und Gewalt – in

⁶⁹⁴ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 290

⁶⁹⁵ Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 51

⁶⁹⁶ vgl. Ronald M. Holmes. *Profiling Violent Crimes: An Investigative Tool*. London: Sage Publications, 1989. S. 56-59

den Vordergrund gestellt worden, man darf darüber aber nicht vergessen, dass Bateman auch etliche andere Opfer hat. So hat man bei der NOW-Hotline beispielsweise den Fehler gemacht, das Buch komplett auf Gewalt gegen Frauen zu reduzieren und Sonny Mehta, dem Herausgeber, vorgeworfen: "no such description of the torture and slaying of a Jewish or black person would be permitted by Sonny Mehta."⁶⁹⁷ Tatsächlich aber ist schon Batemans erstes Opfer, der Obdachlose, eine schwarze Person.⁶⁹⁸ Batemans nächster Übergriff ist der erste Mord, den der Roman direkt schildert. Er gilt einem älteren Homosexuellen, den Bateman erst niedersticht und dann erschießt.⁶⁹⁹ In beiden Fällen fallen Bateman übrigens auch die Hunde der Opfer zum Opfer. Als nächstes schlitzt er einem asiatischen Lieferjungen die Kehle auf.⁷⁰⁰ Dann bringt er seinen Kollegen Paul Owen um, indem er ihm mit einer Axt den Schädel spaltet.⁷⁰¹ In all diesen Übergriffen findet sich gewiss nichts Sexuelles. Der obdachlose Neger wird niedergestochen, weil er ein obdachloser Neger ist, der ältere Homosexuelle wird niedergestochen, weil er ein älterer Homosexueller ist und der Asiat wird niedergestochen, weil er ein Asiat ist. Es geht also immer um die Personengruppen, die die jeweiligen Opfer repräsentieren. Das lässt sich auch daran ablesen, dass Bateman sich ärgert, als er feststellen muss, dass er den falschen Typ Asiat getötet hat. Der Lieferjunge war Chinese und nicht, wie Bateman zuerst glaubte, Japaner. Versuchte man Bateman im Rahmen der 'Serienmördermentalitäten' hinsichtlich seiner ersten drei Gewalttaten zu kategorisieren, müsste man ihn als *mission serial killer*, aber nicht als *power/control* oder *hedonistic serial killer* klassifizieren, da die Opfer hier ausgesucht werden, weil sie eine bestimmte Menschengruppe repräsentieren, und nicht, weil der Mord an ihnen Bateman sexuelle Befriedigung verschaffen würde. Gleichzeitig ist aber auch offensichtlich, dass dieses Mordverhalten niemals auf einen realen *mission serial killer* zutreffen könnte, da diese sich immer auf eine bestimmte Gruppe von Menschen spezialisieren, nicht auf viele. Der reale Serienmörder John Wayne Gacy tötete homosexuelle Männer, weil er diese – vermutlich aufgrund seiner eigenen latenten Homosexualität – mehr als alles andere verachtete. Er hat nicht auch noch Asiaten oder Obdachlose umgebracht. Dagegen tötet Bateman alle, die nicht so sind wie er. Dabei ist er, wie manche Kritiker mit leichtem Zynismus bemerken, ein durchaus 'politisch korrekter' Mörder, denn er mordet quer durch die Gesellschaft und vernachlässigt

⁶⁹⁷ Christopher Hitchens. "Minority Report." *The Nation*. Januar 7/14, 1991. S. 7

⁶⁹⁸ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 128

⁶⁹⁹ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 165-166

⁷⁰⁰ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 180-181

⁷⁰¹ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 217-218

niemanden. Seine Opfer stehen dabei jeweils für etwas, das er selbst nicht ist: Der Obdachlose gehört einer anderen gesellschaftlichen Klasse an als Bateman, der Homosexuelle hat eine andere sexuelle Orientierung und der asiatische Lieferjunge gehört zu einer anderen ethnischen Gruppe. Bateman tötet also alles, was anders ist als er selbst.

Im Mordverhalten Batemans nimmt Paul Owen daher eine Sonderposition ein. Denn er entstammt genau dem gleichen Hintergrund wie Bateman, er ist ein junger, erfolgreicher, weißer Yuppie. Da Bateman, wie Voßmann richtig bemerkt, aus dem Mord an sich kein finanzieller Vorteil erwächst, weil er den Fisher Account nicht selbst übernehmen kann, schließt Voßmann das traditionelle Motiv Habgier beim Mord an Owen aus und reiht ihn, gemeinsam mit sämtlichen anderen Morden Batemans, in die Kategorie 'Mord aus Kontrollsucht' ein.⁷⁰² Es ist aber unbestreitbar, dass der "Fisher Account" der Auslöser für Batemans Mord ist. Auch wenn er weiß, dass er den Account nicht übernehmen kann und Habgier damit ausscheidet, so verbleibt immer noch Neid als ausreichend starkes Mordmotiv. Der Abschnitt zum Materialismus in *American Psycho* wird außerdem zeigen, dass Bateman in typisch kapitalistischer Manier die Angewohnheit hat, seine Umgebung zu verschlingen, was sich unter anderem darin äußert, dass er einige seiner weiblichen Opfer einfach auffrisst. Bei Paul Owen verhält sich die Sache ganz ähnlich. Bateman frisst Owen zwar nicht auf, aber er eignet sich seine Wohnung samt Inhalt an und assimiliert damit dessen komplette Identität. Auch wenn der "Fisher Account" für Bateman unzugänglich sein mag, so gelingt es Bateman doch, sich des gesamten Charakters Paul Owen zu bemächtigen. Es ist also falsch, wenn man Habgier als Motiv hier einfach ausschließt. Richtiger wäre es zu sagen, dass Batemans Motiv hier über die rein finanzielle Habgier noch weit hinausgeht.

Der Versuch, in Bateman einen authentischen Serienmörder zu sehen, indem man der Gesamtheit seiner Morde eine durchgängige Motivation zuordnet, die Batemans Charakter entspricht, kann also nicht komplett überzeugen. Denn Bateman fällt nicht unter eine einzelne kriminologische Definition eines spezifischen Serienmördertypus, er deckt sie vielmehr alle ab, so dass er, wenn man versucht ihn in eine einzige Kategorie hineinzupressen, diese Kategorie aufgrund seiner 'mordsmäßigen' Vielfalt sprengt. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass ein durchgängiges Motiv einen kohärenten Charakter mit überzeugenden individuellen Merkmalen voraussetzt, über die Bateman nun einmal einfach nicht verfügt. Mailer ist Recht zu geben, wenn er beobachtet:

⁷⁰² vgl. Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 50-51

"Bateman [...] remains a cipher."⁷⁰³ Doch ist dies kein Manko des Romans, sondern vollste Absicht. Denn wie bereits im Abschnitt zur Gewalt in *American Psycho* gezeigt wurde, ist Bateman vor allem deshalb so leer, weil der Leser den Charakter dann mit sich selbst auffüllen kann und muss.

Übrigens ist sich auch Ellis selbst sehr wohl bewusst, dass er hier keinen realistischen Serienmörder erschaffen hat. Zum einen verbindet er einen Serienmörder mit einem Massenmörder (siehe das "Chase, Manhattan" Kapitel), und das ist etwas, das es in der Realität noch nie gegeben hat. Und zum anderen hat er einen Serienmörder erschaffen, der keinerlei Muster folgt, sondern bereit ist, alles und jeden zu töten. Ellis weiß selbst, dass diese Darstellung mit Realismus nicht viel zu tun hat, und so bemerkt er im *Rolling Stone* Interview mit leichter Ironie, es habe ihn überrascht, dass er von Feministen wegen des Frauenbildes in *American Psycho* angegriffen wurde und nicht von Serienmördern, wegen des unrealistischen Bildes, das er von ihnen zeichnet.⁷⁰⁴

Der Psychopath als Symbol des Materialismus

Ursula Voßmann gelangt in ihrer Untersuchung zu folgendem Zwischenergebnis: "Die Untersuchung hat gezeigt, daß der Protagonist aus *American Psycho* ein Serienmörder ist, dessen Zeichnung sich stark an real existierenden Serienmördern orientiert. Dazu gehört, daß er unvorstellbar grausame Gewaltverbrechen begeht, nach außen hin aber ein völlig 'normales' Leben führt."⁷⁰⁵ Voßmann unterteilt Batemans Charakter also in sein wahrlich psychopathisches Inneres und das scheinbar normale Leben, das er nach außen hin führt. Damit nimmt sie eine Unterteilung vor, wie sie alle Kritiker, die *American Psycho* als einen realistischen Roman lesen, ebenfalls vornehmen, wenn sie Batemans Charakter auf traditionelle Weise in Oberfläche und Tiefe aufspalten, in die nach außen getragene Maske des erfolgreichen Wall Street Brokers und das 'wahre Ich' des Psychopathen. Dies drückt sich dann aus in Sätzen wie 'Patrick Bateman is a successful Wall Street Broker by day and a serial killer by night'. Auch das Äußere des Buches selbst wirbt mit dem traditionellen Image des Serienmörders; schon allein die Interpunktion im Kladdentext der Picador-Ausgabe impliziert eine solche Zweiteilung: "Patrick Bateman is twenty-six and works on Wall Street; he is handsome, sophisticated, charming and intelligent. He is also a psychopath."

⁷⁰³ Mailer. "Pied Piper". S. 220

⁷⁰⁴ siehe auch Young. "The Beast in the Jungle." S. 115

⁷⁰⁵ vgl. Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 107

Und dann ist da ja auch noch der Name 'Bateman'. Der Name erinnert an Norman Bates, den Serienmörder aus Hitchcocks Klassiker *Psycho*. Im Jahre 1960 stellte Anthony Perkins diesen nach außen hin harmlosen und unsicheren, innerlich aber höchst gefährlichen, weil von seiner Mutter besessenen, Psychopathen trefflich dar. Diese intertextuelle Anspielung dürfte kaum einem Kritiker entgangen sein. Mit Ausnahme von Clare Weissenberg hat bisher allerdings noch niemand auf einen weiteren fiktiven Charakter hingewiesen, dessen Namen noch größere Verwandtschaft mit Ellis' Protagonisten aufweist als Hitchcocks Psychopath, nämlich den Comic-Helden Batman. Weissenberg interessiert sich dabei vor allem für die Aspekte der Gothic-Literature, die Batman mit Bateman verbinden,⁷⁰⁶ welche hier aber nicht weiter von Belang sind. Würde man es darauf anlegen, so ließen sich sicherlich auch in Batman einige psychotische Elemente finden, hier ist aber vor allem die Tatsache von Bedeutung, dass der Comicbuchheld über zwei unterschiedliche Identitäten verfügt, die von der Öffentlichkeit nicht in Verbindung gebracht werden dürfen. Tagsüber ist der Charakter der Lebemann und Millionär Bruce Wayne, des Nachts ist er der verbrecherjagende Batman im Fledermauskostüm. Also wieder eine Zweiteilung.

Tatsächlich darf man sogar vermuten, dass eher Batman als Bates für den Namen Bateman Pate stand. Die Begründung dafür ist ganz einfach: Ellis hat sich den Namen Bateman nicht für Patrick Bateman aus *American Psycho*, sondern für Sean Bateman aus *The Rules of Attraction* einfallen lassen. Denn wenn man Ellis' Aussage, dass ihm die Idee für einen Roman über einen serien-mordenden Yuppie erst nach seinem Umzug nach New York gekommen sei, Glauben schenken darf, kann der Protagonist von *American Psycho* bei der Erschaffung des Namens Bateman keine Rolle gespielt haben. Nun finden sich bei Sean Bateman tatsächlich zwei getrennte Identitäten, denn auf dem Campus täuscht er vor ein mittelloser Student aus dem Mittelwesten der Staaten zu sein, während er in Wirklichkeit aus einer extrem vermögenden New Yorker Familie stammt. Psychopathische Elemente, wie sie Norman Bates vorweist, finden sich in Sean Bateman jedoch keine.

Man kann also erwarten, dass der Name des Protagonisten von *American Psycho*, egal ob bewusst oder unbewusst, im Leser Assoziationen an einen Charakter mit zwei Identitäten wachruft, darf aber gleichzeitig auch vermuten, dass diese Assoziationen vom Autor eher für den Protagonisten des vorhergehenden Romans als für den von *American Psycho* geplant waren. Ebenso kann man davon ausgehen, dass ein Roman,

⁷⁰⁶ vgl. Weissenberg, *Exit*. S. 214

der damit wirbt, sein Protagonist sei zum einen ein intelligenter Broker und zum anderen ein Psychopath, im Leser die Erwartung aufbauen wird, es handle sich dabei um einen zweigesichtigen Charakter, der in der Öffentlichkeit als achtbar und gut erscheint, im Geheimen jedoch böse ist, etwa vergleichbar mit Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Hinzu kommt, dass vermutlich jeder Leser davon ausgeht, dass reale Serienmörder ihre Gräueltaten nicht bei hellichtem Tage, sondern im Geheimen verüben, damit ihre Identität nicht bekannt wird. Liest man den Roman als realistisches Werk, muss es in *American Psycho* notgedrungen genauso sein.

Es erstaunt also nicht, dass viele Kritiker diese Zweiteilung vornehmen, aber die Frage sollte gestattet sein, ob sie im Roman selbst tatsächlich vorhanden ist. Auch diejenigen, die den Roman als realistische Darstellung eines Serienmörders lesen, werden der Behauptung, dass Bateman kaum etwas unternimmt, um seine Taten zu verheimlichen, nicht widersprechen können. Bateman behandelt seine Morde, als seien sie Teil seines Alltags, nicht als seien sie Teil einer geheimen Seite, die es zu verbergen gilt. So würde man von einem Mörder beispielsweise erwarten, dass er die Kleidung, die er bei einem Mord getragen hat, möglichst vollständig, möglichst endgültig und vor allem möglichst unauffällig entsorgt, um keine Indizienbeweise zu hinterlassen. Bateman dagegen schickt seine blutige Kleidung zu einer chinesischen Trockenreinigung, und als er sie nicht komplett gesäubert zurückbekommt, sucht er die Reinigung persönlich auf, um sich zu beschweren. Er verhält sich dabei so, als ob es sich tatsächlich um völlig alltägliche Flecken handeln würde, und der Text gibt keinerlei Hinweise darauf, dass er sich mit Absicht so verhielte, um nicht aufzufallen. Als er bei der chinesischen Reinigung eine Frau trifft, die ihn erkennt, weil sie im gleichen Gebäude wohnt, lenkt er deren Aufmerksamkeit sogar auf die Flecken, anstatt sie davon abzulenken. Als sie ihn nach der Natur der Flecken fragt, muss er eine Erklärung improvisieren. Er hat sich also offensichtlich tatsächlich niemals Gedanken darüber gemacht, was er sagen würde, wenn ihn jemand fragt, wie denn das Blut auf seine Wäsche käme. Als er sich dann möglichst schnell aus dem Staub macht, tut er dies nicht, weil er Angst hat, die Frau könnte ihn entlarven, sondern weil die Frau gerne ein Date mit ihm hätte, er sie aber als unter seinem Niveau ansieht und sich darum nicht mit ihr abgeben möchte.⁷⁰⁷

Ein weiteres Beispiel ist der Mord an Paul Owen. Bevor Bateman ihn erschlägt, hat der er den Boden mit Zeitungspapier abgedeckt. Owens Blut soll keine Spuren

⁷⁰⁷ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 81-85

hinterlassen. Doch Bateman tut dies nicht aus Furcht vor der Polizei, die eventuell Blutspritzer finden könnte. Es geht ihm einzig und allein darum, das wertvolle Mobiliar zu schützen: "to protect the polished white-stained oak from his blood."⁷⁰⁸ Aus genau dem gleichen Grund wird er später beim Mord an Bethany ihre Schuhe ausziehen, da ihre Absätze schwarze Streifen zurücklassen, während ihre Füße zucken.⁷⁰⁹ Es geht hier lediglich um den Schutz der Gegenstände, nichts weiter. Hätte Bateman nämlich Angst davor aufzufallen, würde er Owens Leiche, nachdem er sie in einen Schlafsack gepackt hat, wohl kaum am Nachtportier vorbei die Straße entlang ziehen, wo er sich dann noch kurz mit ein paar Bekannten unterhält, bevor er ein Taxi ruft, in dessen Kofferraum er Owens Leiche wirft, um sie nach Hell's Kitchen zu bringen.⁷¹⁰ Des Weiteren würde ein Mörder, der unentdeckt bleiben will, die Videokassetten mit den Aufzeichnungen, die er selbst von seinen Taten angefertigt hat, wohl sauber von sonstigen, unverdächtigen Aufnahmen getrennt halten. Bateman tut dies offensichtlich nicht. Auf einer Kassette, von der er glaubt, sie würde die Aufnahme seines Mordes an den beiden Escort-Mädchen enthalten, findet er stattdessen eine Ausgabe der *Patty Winters Show*.⁷¹¹ Oder man sieht sich einmal an, wie Bateman selbst seine Prioritäten um die Weihnachtszeit herum auflistet:

My priorities before Christmas include the following: (1) to get an eight o'clock reservation on a Friday night at Dorsia with Courtney, (2) to get myself invited to the Trump Christmas party aboard their yacht, (3) to find out as much as humanly possible about Paul Owen's mysterious Fisher account, (4) to saw a hardbody's head off and Federal Express it to Robin Barker – the dumb bastard – over at Salomon Brothers and (5) to apologize to Evelyn without making it look like an apology.⁷¹²

Der geplante Mord ordnet sich fließend und unauffällig in die Reihe der übrigen Prioritäten ein, er steht weder auffällig am Anfang noch am Ende der Liste und er integriert sich darüber hinaus auch noch in Batemans Arbeitsleben, indem Bateman den Kopf verwenden möchte, um einen ungeliebten Kollegen zu ärgern. Es wird niemals gesagt, ob Bateman diesen Mord tatsächlich ausgeführt hat, es könnte sich also nur um eine Phantasie handeln, der er deshalb keine besondere Aufmerksamkeit zukommen lässt. Aber an anderer Stelle integriert Bateman kleinere Übergriffe, die er tatsächlich ausgeführt hat, mit der gleichen Beiläufigkeit in seinen Alltag und in seine Rede: "I sprinted over to Sixth Avenue, decided to be late for the office and took a cab back to my apartment where I put on a new suit (by Cerruti 1881), gave myself a pedicure and

⁷⁰⁸ Ellis. *American Psycho*. S. 217

⁷⁰⁹ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 245

⁷¹⁰ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 219

⁷¹¹ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 291

⁷¹² Ellis. *American Psycho*. S. 177-178

tortured to death a small dog I had bought earlier this week in a pet store in Lexington."⁷¹³

Außerdem versucht Bateman auch mehrmals seine Taten zu gestehen, nur hört ihm niemals jemand richtig zu. Als er einem Fotomodell gegenüber behauptet, er würde sich vor allem "murders and executions" widmen, versteht die Frau "mergers and acquisitions".⁷¹⁴ (Bei der gleichen Gelegenheit nennt Francesca, eine Bekannte Batemans, diesen übrigens 'Batman'. Das Wortspiel – oder der Druckfehler – bleibt jedoch völlig unkommentiert.) Während der Schießerei in Downtown Manhattan ruft Bateman dann seinen Kollegen Harold Carnes an und hinterlässt auf dessen Anrufbeantworter eine Nachricht, in der er an die hundert Morde gesteht.⁷¹⁵ Als Bateman und Carnes sich einige Zeit später persönlich sehen, hält Carnes, der Bateman wieder einmal für einen anderen hält, das Geständnis für den Scherz eines Dritten, der Bateman anschwärzen wollte, und glaubt Bateman selbst dann nicht, als dieser sein Geständnis persönlich wiederholt.⁷¹⁶ Bateman gibt sich also nicht nur keine Mühe seine Verbrechen zu verbergen, er lebt offensichtlich noch dazu in einer Welt, in der es, selbst wenn man es darauf anlegt, unmöglich ist, für seine Verbrechen zur Rechenschaft gezogen zu werden.

Der Roman betont ein ums andere Mal, wie sehr sich alle Charaktere in ihrem Aussehen ähneln und auch wie wenig sie sich – ob der ihnen allen eigenen Oberflächlichkeit – in Ansichten und Innenleben voneinander unterscheiden. Wenn der Leser also davon ausgeht, dass Bateman der einzige Serienmörder ist, der in Ellis' fiktiver Welt sein Unwesen treibt, dann deshalb, weil es die traditionelle Erwartung des Lesers ist, dass in einem Roman nicht zwei oder noch mehr unabhängig voneinander agierende Mörder auftreten. Der Text selbst legt dies aber keineswegs nahe. In der Tat wird der Leser beim ersten Lesen des Romans nicht Bateman, sondern Price für den Psychopathen halten, den der Romantitel verheißt. Voßmann erkennt ganz richtig, dass Price bei der Romaneröffnung die dominante Rolle zukommt, während Bateman sich eher passiv verhält, so dass das Bild eines Holmes-und-Watson-artigen Verhältnisses entsteht, bei dem Bateman dann die berichterstattende Beobachterrolle zukäme, während Price der Träger der eigentlichen Handlung wäre.⁷¹⁷ Ellis spielt hier also mit der Erwartung des Lesers. Wenn sich dem Leser dann später enthüllt, dass Bateman der

⁷¹³ Ellis. *American Psycho*. S. 139

⁷¹⁴ Ellis. *American Psycho*. S. 206

⁷¹⁵ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 352

⁷¹⁶ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 387-389

⁷¹⁷ vgl. Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 103

Psychopath ist, bedeutet dies aber nicht, dass Price nicht auch einer sein könnte. Price und Bateman haben viel gemeinsam. Neben ihrer Abneigung gegenüber praktisch allem, was nicht sie selbst sind, teilen sie auch eine gewisse Affinität zu Waffen und Gewalt. Dies zeigt sich, wie Voßmann ebenfalls bemerkt, in zynisch-scherzhaften Aussagen über das Umbringen von Bekannten mit Feuerwaffen.⁷¹⁸ Price, den der naive Enthusiasmus, mit dem Van Patten und McDermott Fragen für *GQ* diskutieren, anwidert, schlägt die folgende Frage vor: "If all your friends are morons is it felony, a misdemeanor or an act of God if you blow their fucking heads off with a thirty-eight magnum?"⁷¹⁹ Analog schlägt Bateman, den seine Freundin Evelyn mit ihren Schwärmereien über ihre Hochzeitsfeier langweilt, vor: "'I'd want to bring a Harrison AK-47 assault rifle to the ceremony,' I say, bored, in a rush, 'with a thirty-round magazine so after thoroughly blowing your fat mother's head off with it I could use it on that fag brother of yours.'"⁷²⁰ Beide tätigen ihre Aussagen genau im Rhythmus und in der Sprache der sie umgebenden, völlig normalen Konversation, so dass diese recht gewalttätigen und durchaus geisteskrank wirkenden Äußerungen entweder nicht ernst genommen werden oder komplett überhört. Aber der Leser, der weiß, dass Bateman durchaus in der Lage ist, seine scherzhaft wirkende Phantasie in blutige Realität umzusetzen, fragt sich, warum es sich bei Price nicht genauso verhalten sollte.

Überhaupt liefert der Text schon sehr früh einen weiteren Hinweis darauf, dass es sich auch bei Price um einen Psychopathen handeln könnte, allerdings wird der Leser diesen Hinweis beim ersten Lesen nicht erkennen können. Als Price und Bateman nach der Taxifahrt ganz am Anfang des Romans Evelyns Haus betreten, murmelt Price, dass er vergessen habe ein paar Videofilme, die der am Abend zuvor ausgeliehen hatte, zurückzubringen.⁷²¹ Dies ist die Ausrede, die auch Bateman mit großer Regelmäßigkeit und geringer Phantasie immer wieder verwendet, wenn er etwas verheimlichen will, beispielsweise als der Privatdetektiv Kimball ihn fragt, was er an dem Abend getan habe, an dem Paul Owen verschwunden ist.⁷²² Allgemein scheinen die Yuppies in New York einen Großteil ihrer Zeit mit dem Zurückbringen von Videokassetten zu verbringen, außer Price und Bateman spricht beispielsweise auch Preston davon, dass er Videos zurückbringen müsse.⁷²³ Man kann durchaus auf den Gedanken kommen, dass

⁷¹⁸ vgl. Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 105-106

⁷¹⁹ Ellis. *American Psycho*. S. 35

⁷²⁰ Ellis. *American Psycho*. S. 124

⁷²¹ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 8

⁷²² vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 273

⁷²³ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 35

jedes Mal, wenn ein Charakter in *American Psycho* behauptet, er habe Videos zurückbringen müssen, er in Wirklichkeit irgendeine Straftat begangen hat.

Und schließlich wird an verschiedenen Stellen im Roman auch ganz eindeutig auf Vergehen verwiesen, die nicht auf Batemans Konto gehen. So kommt Bateman beispielsweise einmal beim Essen ein Cousin in Washington in den Sinn, der kürzlich ein Mädchen vergewaltigt und ihr die Ohrläppchen abgebissen hat.⁷²⁴ Und Kimball berichtet Bateman von einem Stockbroker in New Jersey, der im Monat zuvor ein junges Chicano Mädchen ermordet hat, um mit ihren Körperteilen Voodoo-Rituale durchzuführen.⁷²⁵ Es ist Robert Zaller durchaus zuzustimmen, wenn er bemerkt, dass die Gleichheit und Austauschbarkeit Batemans mit Price und allen anderen Charakteren nahe legt, dass alle miteinander Psychopathen sein könnten: "we know, or will come to learn, that Bateman is a madman, but we have no reason for supposing that Price is not. Both men are ciphers, defined by externalities – what they wear, what they eat, what they display – and the same is true of everyone <<else>> in the novel."⁷²⁶

Trotz seiner Achtlosigkeit wird Bateman niemals entdeckt und trotz seiner Versuche zu gestehen interessiert sich niemand für seine Verbrechen. Sofern man dieses Desinteresse der Gesellschaft nicht damit erklären will, dass Bateman sich seine Untaten nur einbildet (siehe den Abschnitt "Sind die Morde Batemans eingebildet oder real?") und bedenkt, dass der Text, wie ich hoffe gezeigt zu haben, Bateman trotz seiner Morde keine Sonderposition in der Gesellschaft zukommen lässt, sondern vielmehr nahe legt, dass Batemans mörderisches Verhalten in der gezeigten Gesellschaft als eher normal zu gelten hat, dann kann *American Psycho* nicht als ein Roman angesehen werden, der ernsthaft versucht, sich mit dem Phänomen des Serienmörders auf realistische Weise auseinanderzusetzen. Diese Beobachtung deckt sich auch mit Ellis' eigenen Aussagen, denn er sagt selbst, dass das Werk eine Kulturanalyse des Kapitalismus der Achtziger sei, in der der Gewalt nur metaphorische Bedeutung zukomme. In *American Psycho* geht es nicht um Gewalt an sich, sondern um die Gefahren der materialistischen Ethik, die durch die dargestellte Gewalt symbolisiert wird.⁷²⁷

Auch Ursula Voßmann, die Batemans Serienmördermentalität ansonsten primär unter realistischen Aspekten betrachtet, entgeht nicht, dass es sich bei *American Psycho*

⁷²⁴ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 362

⁷²⁵ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 275

⁷²⁶ Robert Zaller. "American Psycho, American Censorship, and the Dahmer Case." In *Revue française d'études américaines*. 16.57 Juli (1993). S. 320-321

⁷²⁷ vgl. Tanner. *Intimate Violence*. S. 113

um eine Satire auf die Werte der Reagan-Ära handelt. Der Roman zeigt, was passieren würde, "wenn die Ideale jener Ära konsequent gelebt worden wären, der Amerikanische Traum in seiner ideologischen Ausprägung der achtziger Jahre Wirklichkeit geworden wäre."⁷²⁸ Während Reagan die Amerikaner glauben machen will, auf dem Weg ins Paradies zu sein, beginnen sich in der Realität schon erste Hinweise für eine kommende Hölle abzuzeichnen. Dies wird auch durch die ersten Worte des Romans deutlich, die mit den Schlussworten "This is not an Exit" wieder aufgenommen werden und bedeuten: "Wenn sich Amerika jetzt nicht besinnt, dann wird es dort hineingeraten, wo keine Hoffnung mehr auf Rückkehr ist."⁷²⁹ Die von Voßmann vorgeschlagene Leseart gleicht auch derjenigen der vorliegenden Arbeit. Voßmann konzentriert sich bei der Betrachtung der Auswirkungen des Kapitalismus spezifisch auf die Achtziger und die Reagan Ära. Ihre dahingehenden Untersuchungen erscheinen durchweg sinnvoll und überzeugend. Sie lassen sich in kurzen Worten so zusammenfassen, dass die Reagan Administration bemüht war, nicht mehr, wie zuvor üblich, regulierend in die Wirtschaft einzugreifen, sondern das traditionell amerikanische Prinzip der Selbsthilfe in den Vordergrund stellte. Wirtschaft und Unternehmertum wurden durch Steuersenkungen gesteigert, die durch den Steuerausfall im Staatshaushalt entstehenden Lücken durch Einsparungen im sozialen Bereich ausgeglichen. Dementsprechend begann die Wirtschaft wieder zu florieren, während die Reichen reicher wurden, wurden die Armen aber auch immer ärmer.⁷³⁰

Dies spiegelt sich auch in der Art und Weise wieder, wie Bateman mit dem Obdachlosen Al spricht. Bevor Bateman Al angreift, täuscht er vor, ein Wohltäter zu sein, und bietet ihm Geld an: "I reach into my pocket and pull out a ten-dollar bill, then change my mind and hold out five instead."⁷³¹ Weissenberg bemerkt dazu, dass Patricks Sinneswandel so ausgesprochen lächerlich sei, dass er die in der Aktion eigentlich zum Ausdruck gebrachte Gefühllosigkeit unterminiere, da er ja ohnehin keine Absicht hat, dem Obdachlosen das Geld zu geben und ihn stattdessen umbringen wird.⁷³² Abgesehen davon, dass Bateman, wie weiter oben bereits angemerkt, Al nicht tötet, ist Weissenbergs Beobachtung eigentlich richtig. Sie deckt aber nicht die gesamte Bedeutung von Batemans Sinneswandel ab, denn dadurch, dass Bateman den Zehner zu einem Fünfer macht, bringt Ellis auch einen fundamentalen Unterschied zwischen dem

⁷²⁸ Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 113

⁷²⁹ Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 114

⁷³⁰ vgl. Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 123-125

⁷³¹ Ellis. *American Psycho*. S. 129

⁷³² vgl. Weissenberg. S. 322

Wert des Geldes für Bateman und für den Obdachlosen und damit für den Wert des Geldes an sich zum Ausdruck: Für Batemans Konto macht es nicht den geringsten Unterschied, ob er dem Obdachlosen zehn oder nur fünf Dollar gibt. Für den Obdachlosen wäre der Unterschied im Betrag aber durchaus bedeutend, wenn er nicht (wie Weissenberg glaubt) ohnehin getötet würde. Dadurch, dass Bateman den Betrag reduziert, *simuliert* er aber einen verantwortungsvollen und vernünftigen Umgang mit Geld und gibt dem Obdachlosen zu verstehen: 'Ich habe Geld, weil ich sinnvoll damit umgehe. Du hast kein Geld, weil du das nicht tust.' Diese Einstellung wird durch die direkt darauf folgenden Äußerungen Batemans zur Arbeit unterstrichen. Er rät dem Obdachlosen, sich einen Job zu suchen, damit er sich etwas zu essen kaufen kann. Er vermutet, dass Al bei seiner Arbeit getrunken habe und deshalb gefeuert wurde und dass er nicht über ausreichende Qualifikationen verfüge, um eine neue Arbeit zu finden. Damit verteidigt er explizit das System: Wer keine Arbeit hat, ist selbst daran schuld, weil er nicht ausreichend qualifiziert ist, säuft und oder eine negative Einstellung zur Arbeit hat (all diese Argumente bringt Bateman). Dass der Obdachlose ohne eigenes Verschulden entlassen worden sein könnte, kommt Bateman nicht in den Sinn, ebenso wenig wie er bedenkt, dass er selbst auch niemals produktiv, sondern immer nur in seinem Büro herumsitzt.

Der Roman setzt sich auf vielerlei Ebenen mit dem Kapitalismus auseinander. Die offensichtlichste ist dabei die eben gezeigte, nämlich die Tatsache, dass Bateman und die anderen Angehörigen seiner Gesellschaftsschicht über schier unerschöpfliche finanzielle Mittel zu verfügen scheinen, während der Rest der in *American Psycho* gezeigten Gesellschaft, wenn er nicht am Hungertuch nagt, so doch zumindest im Schweiß seines Angesichts schuften muss.

Die Kapitalismuskritik von *American Psycho* geht über den Aspekt der Klassengesellschaft aber weit hinaus. Ellis zeigt, wie in einer Gesellschaft, in der die von Reagan und anderen propagierten kapitalistischen Ideale konsequent zu Ende gedacht werden, nicht nur die Sprache, sondern auch der Tauschwert an sich ihre ursprüngliche Funktion verlieren und Batemans Morde letztendlich nichts anderes mehr sind als (je nach Lesart) Symptom und Symbol eines alles verschlingenden Kapitalismus.

Mit *American Psycho* führt Ellis den Tauschwert ad absurdum, indem er seine Funktionsweise einfach in sein Gegenteil verkehrt. Wenn man sich, wie Bateman, in einer Gesellschaftsschicht bewegt, in der alle mehr als genug Geld haben, dann geht es

nicht mehr darum, eine Ware möglichst preiswert zu erwerben, sondern die Ware muss besonders teuer sein, weil mit einer teuren Ware im Allgemeinen ein höherer Prestigewert verbunden ist. Darum muss Bateman Courtney verbessern, als diese Scott und Anne gegenüber bemerkt, dass Batemans Onica zwanzigtausend Dollar gekostet habe. Bateman behauptet, er habe für das Bild fünfzigtausend bezahlt, während es in Wirklichkeit nur zwölftausend waren.⁷³³ Bezeichnenderweise wird Bethany Bateman später darauf hinweisen, dass er das Bild falsch herum aufgehängt hat,⁷³⁴ Bateman hat also tatsächlich keinerlei Verständnis für den Wert der von ihm erstandenen Ware jenseits dessen, was er dafür bezahlt hat.

Ein weiteres Beispiel für das gestörte Verhältnis zwischen Tauschwert und Gebrauchswert stellt Batemans Besuch in einem jüdischen Restaurant dar. Bateman betritt dieses Restaurant eher zufällig, als er an einem Donnerstagnachmittag halb im Delirium durch die Stadt torkelt. Es ist das einzige Mal im Roman, dass Bateman in ein Restaurant geht, das nicht 'in' ist, das also nicht in schickem Ambiente Haute Cuisine in kleinen Portionen zu überteuerten Preisen serviert. Beim Betrachten der Speisekarte ist Bateman entsetzt: "I'm appalled by the cheapness of the food."⁷³⁵ 'Cheapness' ist hier als 'Billigkeit' zu verstehen, keinesfalls als 'Geringwertigkeit', denn da Bateman das Essen, das in dem Restaurant verkauft wird, zu diesem Zeitpunkt weder gesehen noch probiert hat, kann er auch keinerlei Aussagen über die Qualität desselben machen. Es sind schlicht und einfach die Preise, die ihm zu niedrig sind. Bateman kommt in diesem Umfeld, in dem vernünftiges Essen zu vernünftigen Preisen verkauft wird, in dem der Tauschwert also noch funktioniert, offensichtlich nicht zurecht. Es ist ihm unbegreiflich, dass er auch ohne Reservierung einen Platz bekommt, und als er einen Cheeseburger und einen Milk Shake bestellt, ist es ihm ebenso unbegreiflich, dass der Koch, der nur koscheres Essen zubereitet, dieser Bestellung nicht nachkommen will, obwohl Bateman doch seine Platin American Express Karte vorweist. Bateman versteht nicht, warum er die Überzeugung der Bedienung und des Kochs nicht mit Geld kaufen kann, also flüchtet er.

Als letztes Beispiel für Batemans Denkweise soll seine Einschätzung der Qualität von Stashes Frisur dienen: "[...] Stash's admittedly cheap, bad haircut. A haircut that's bad because it's cheap."⁷³⁶ Es gibt hier keinerlei Aussage über Aussehen oder Qualität

⁷³³ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 98-99

⁷³⁴ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 245

⁷³⁵ Ellis. *American Psycho*. S. 152

⁷³⁶ Ellis. *American Psycho*. S. 21

von Stashes Frisur. Die Frisur wird nicht zuerst als schlecht erkannt, um dann daraus den Schluss zu ziehen, dass sie billig gewesen sein muss, sondern sie wird als billig erkannt und dadurch dann automatisch in die Kategorie 'schlecht' eingeordnet.

Für Bateman wird der Wert einer Ware allein durch den Tauschwert derselben bestimmt, er ist nicht mehr in der Lage, ihr einen Gebrauchswert zuzuordnen. Dies ist das Ergebnis einer Entwicklung, wie sie Baudrillard beschreibt, in der der Tauschwert in das fraktale Stadium eingetreten ist (vgl. Teil I.9. "Baudrillards Tauschwert"). Marx würde diesbezüglich vermutlich sagen, dass sich der Fetischcharakter der Ware verselbstständigt hat. Wenn Marx vom Fetischcharakter der Ware spricht, will er damit den Effekt ausdrücken, der einer Sache widerfährt, wenn sie vom reinen Gebrauchsgegenstand zur Ware wird. Die Menschen in einer kapitalistischen Gesellschaft betrachten eine Ware, als ob ihr Wert in der Ware selbst läge und nicht in der Arbeit, die aufgewendet werden muss, um die Ware zu produzieren:

Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen. Durch dies Quidproquo werden die Arbeitsprodukte Waren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge.⁷³⁷

Was in Wirklichkeit eine soziale Beziehung zwischen Menschen ist (Arbeiter und Ausbeuter) wird durch den Fetischcharakter der Ware die "phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen"⁷³⁸.

Dieser Effekt entsteht, weil in der kapitalistischen Gesellschaft die Arbeiter, die die Waren produzieren, für den Konsumenten letztlich unsichtbar bleiben. Da man die Waren immer nur bezüglich ihres Tauschwertes einschätzt, wird der Produzent, die Arbeit, dabei vergessen: "Es ist aber ebendiese fertige Form – die Geldform – der Warenwelt, welche den gesellschaftlichen Charakter der Privatarbeiten und daher die gesellschaftlichen Verhältnissen der Privatarbeiter sachlich verschleiert, statt sie zu offenbaren."⁷³⁹ In der kapitalistischen Gesellschaft wird das Geld zur "Verkörperung abstrakter menschlicher Arbeit"⁷⁴⁰, ähnlich wie in primitiven Kulturen das Totem die Verkörperung einer Gottheit darstellte. Die Menschen werden entfremdet, weil ihre eigenen Produkte eine materielle Form annehmen, die sich ihrer Kontrolle entzieht:

Das bloß atomistische Verhalten der Menschen in ihrem gesellschaftlichen Produktionsprozeß und daher die von ihrer Kontrolle und ihrem bewußten individuellen Tun unabhängige, sachliche

⁷³⁷ Karl Marx. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals*. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt, 1967. S. 86

⁷³⁸ Marx. *Das Kapital*. S. 86

⁷³⁹ Marx. *Das Kapital*. S. 90

⁷⁴⁰ Marx. *Das Kapital*. S. 90

Gestalt ihrer eignen Produktionsverhältnisse erscheinen zunächst darin, daß ihre Arbeitsprodukte allgemein die Warenform annehmen. Das Rätsel des Geldfetischs ist daher nur das sichtbar gewordne, die Augen blendende Rätsel des Warenfetischs.⁷⁴¹

Stephen Busonik zeigt in seiner Arbeit *Epistemic Structuralism in the Postmodern Novel: The Examples of William Gaddis, J.G. Ballard, and Bret Easton Ellis* am Beispiel von *American Psycho* überzeugend auf, wie sich der Fetischcharakter der Ware von der Zeit Marx' bis heute in zweierlei Hinsicht verändert, will heißen 'verstärkt', hat:

What has developed today, and is reflected so faithfully in *American Psycho*, is an aggravated form of fetishism, distinguished by two aspects: 1) an even more radical recession of labor from the commodity form and 2) *within* the commodity-form, the complete separation of the commodity's imputed fetishistic powers *from its own concrete existence as a physical instantiation of the brand-name type it represents*.⁷⁴²

Der erste Punkt leuchtet schnell ein: Da heutzutage ein Großteil der Produktion in Dritte-Welt-Ländern stattfindet, hat der Konsument noch weniger Bezug zur Herstellung eines Produktes als ein Konsument zu Marx' Zeiten. Während Marx, und auch noch Lukács, einen Arbeiter vor Augen hatten, der vom Produkt seiner Arbeit entfremdet ist, weil seine spezielle Aufgabe am Fließband ihn keinen Zusammenhang zum fertigen Endprodukt mehr sehen lässt, wird in der heutigen Dienstleistungsgesellschaft die Masse der Produkte außer Landes hergestellt und erscheint so nicht wie von Zauberhand am Ende des Fließbandes, sondern wie von Zauberhand im Laden.⁷⁴³

Busoniks zweiter Punkt bedarf einer etwas genaueren Erläuterung, ist aber auch der interessantere: In Anlehnung an Lukács spricht Busonik von der dualen Natur des Massenprodukts, insofern als eine massenproduzierte Ware gleichzeitig sowohl ein einzelner, isolierter Gegenstand als auch der Repräsentant einer Gattung identischer Gegenstände ist. Indem die Ware zu einer Marke wird, wird die Kategorie der Gattung in die zwei Subkategorien der generellen Gattung und der speziellen Gattung aufgespaltet, so dass der Marken-Ware nunmehr eine dreifache Form zukommt: Die allgemeine Gattung (ein *Anzug*), die Markengattung (ein *Armani Anzug*) und der konkrete Gegenstand (*dieser Anzug*). In der modernen Wohlstandsgesellschaft, deren Mitglieder vermögend sind und sich durch die Wahl, die sie als Konsumenten treffen, selbst definieren, wird in der Vorstellung des Konsumenten aus der dreifachen Form der Ware wieder eine zweifache. Nämlich die des Markennamens und, in stark reduzierter

⁷⁴¹ Marx. *Das Kapital*. S. 107-108

⁷⁴² Stephen Busonik. *Epistemic Structuralism in the Postmodern Novel: The Examples of William Gaddis, J.G. Ballard, and Bret Easton Ellis*. 1993. (Diss. The Ohio State University; Microfiche). S. 234

⁷⁴³ vgl. Busonik. *Structuralism*. S. 235

Form, die des konkreten Gegenstandes. Die Bedeutung der generellen Gattung der Ware geht verloren:

In other words, whenever I assume that anyone can buy *a* suit and that *this* suit is only meaningful insofar as it reflects a wise consumer choice, the significance of the suit I buy – its *only* significance so long as I entertain the preceding assumption – resides wholly in the brand name it carries. Of the other two dimensions, one (the general species being) simply doesn't signify at all, and the other (concrete existence) only in a limited way; therefore they recede from consideration.⁷⁴⁴

Der Fetischaspekt der Ware wird also von der konkreten Ware getrennt, wodurch die Bedeutung der Marke wichtiger wird als die Bedeutung des Gebrauchswertes der Ware. Ein Bekannter Batemans hat festgestellt, dass das Etikett in seinem neuen Jackett ausgetauscht wurde und fragt Bateman, ob dies legal sei. Bateman hat darauf natürlich die passende Antwort: "Once a line of clothing has been purchased from its manufacturer, it's perfectly legal for the retailer to replace the original label with his own. However, it's *not* legal to replace it with *another* retailer's label."⁷⁴⁵ Der vom Etikett völlig unabhängige Gebrauchswert des Jacketts interessiert keinen der Beteiligten. Es geht ihnen nur um das mit der Ware verbundene Prestige und dieses Prestige lässt sich nur dann mit Sicherheit erkennen, wenn das Etikett echt ist.

Niemand wird bezweifeln wollen, dass es gerade bei Kleidung nicht möglich ist, die Qualität, die man in dieser Hinsicht dem Gebrauchswert nahezu gleichsetzen kann, durch reines Ansehen zu erkennen. Die folgende köstliche Unterhaltung, die Bateman und Courtney während eines U2 Konzertes führen, zeigt aber auch, wie schwer es ist, die Marke, und damit das Prestige, ohne Betrachtung des Etikettes zuzuordnen:

"The Edge is wearing Armani," she shouts, pointing at the bassist.

"That's *not* Armani," I shout back. "It's *Emporio*."

"No," she shouts. "*Armani*."

"The grays are too muted and so are the taupes and navies. Definite winged lapels, subtle plaids, polka dots and stripes are Armani. *Not* Emporio," I shout, extremely irritated that she doesn't know this, can't differentiate, both my hands covering both ears. "There's a difference. Which one's The Ledge?"

"The drummer might be The Ledge," she shouts. "I think. I'm not sure. I need a cigarette. Where were you the other night? If you tell me with Evelyn I'm going to hit you."

"The drummer is not wearing anything by Armani," I scream. "Or Emporio for that matter. Nowhere."

"I don't know which one the drummer is," she shouts.⁷⁴⁶

In Busoniks Augen führt Courtneys Unfähigkeit die Marken auseinander zu halten dazu, dass Batemans Wertesystem (d.h. seine Vorstellung von Prestige) ins Wanken gerät, weil der Wert der Ware nicht mehr eingeschätzt werden kann: "if Courtney cannot be relied upon to interpret a commodity's outward signifiers (it's concrete aspect), and

⁷⁴⁴ Busonik. *Structuralism*. S. 237

⁷⁴⁵ Ellis. *American Psycho*. S. 185

⁷⁴⁶ Ellis. *American Psycho*. S. 144

thereby determine its species being, then the commodity-form itself begins to disintegrate."⁷⁴⁷ Diese Beobachtung ist zwar nicht verkehrt, aber Ellis geht hier noch einen Schritt weiter. Busonik scheint nämlich davon auszugehen, dass Bateman im Gegensatz zu Courtney die Marken sehr wohl auseinander halten könne. So versiert wie Bateman normalerweise in Modedingen ist, liegt diese Vermutung ja auch nahe. Die Unterscheidung in Armani und Emporio ist aber sinnlos, man könnte höchstens, wenn man es ganz genau nehmen wollte, in Giorgio Armani und Emporio Armani unterscheiden. In obiger Unterhaltung ist aber offensichtlich niemand in der Lage, irgendetwas von etwas anderem zu trennen. Weder Bateman noch Courtney können Armani und Emporio auseinander halten, Bateman weiß nicht wer 'The Edge' ist (David Howell Evans, der Gitarrist der Band), so dass er Courtney missversteht, was wiederum dazu führt, dass sie ihn missversteht und glaubt, der Drummer würde 'The Ledge' heißen. Und zum krönenden Abschluss ist Courtney noch nicht einmal in der Lage, in der Band den Drummer auszumachen.

Dennoch ist Busonik Recht zu geben, wenn er hinsichtlich der konkreten Ware bemerkt, dass der Gebrauchswert gegenüber dem Tauschwert verschwindet: "The only signified here is the exchange-value of the commodity form, its use-value having been taken for granted and eliminated from consideration. Thus we have in consumerism a peculiarly immaterial sort of materialism, a commodity fetishism in which imaginary needs are abstracted as significations. This fetishism is the controlling concept of the world of *American Psycho*."⁷⁴⁸

Ganz ähnlich wie mit den konkreten, greifbaren Waren, wie mit Kleidung, Videorekordern und Körperpflegemitteln verhält es sich auch mit der Sprache in *American Psycho*. Der von Fitness und Mode besessene Bateman bemüht sich, seinen Körper in das perfekte Vehikel für prestigeträchtige Waren zu verwandeln, für teure Anzüge, Parfüms und Wet-Gel. Und so wie sein Körper Armani-Anzüge trägt gleich einer Schaufensterpuppe, die keinerlei Aufgabe jenseits der Zurschaustellung von Kleidung hat, so ist auch Batemans Geist nichts Weiteres als ein Vehikel für die Hyperrealität von Werbung, Mode und Life-Style Magazinen. Womit Batemans Geist angefüllt ist, erkennt man an der Art von Sprache, der er sich bedient, wenn er beispielsweise seine tägliche Körperpflege beschreibt:

One should use an alcohol-free antibacterial toner with a water-moistened cotton ball to normalize the skin. Applying moisturizer is the final step. Splash on water before applying an emollient lotion to soften the skin and seal in the moisture. Next apply Gel Appaisant, also made by Pour

⁷⁴⁷ Busonik. *Structuralism*. S. 239

⁷⁴⁸ Busonik. *Structuralism*. S. 240

Hombres, which is an excellent, soothing skin lotion. If the face seems dry and flaky – which makes it dull and older – use a clarifying lotion that removes flakes and uncovers fine skin (it can also make your tan look darker).⁷⁴⁹

Eine solche Sprache erwartet man in der Ratgebersektion eines Modemagazins oder in der Bedienungsanleitung eines Rasierapparates, aber nicht bei der Beschreibung der Rasur eines Individuums aus der Ich-Perspektive. Wenn Bateman sich dennoch einer solchen Sprache bedient, dann liegt das daran, dass er, obwohl der Roman aus der Ich-Perspektive heraus erzählt wird, letztendlich über gar kein individuelles 'Ich' verfügt. Bateman gleicht tatsächlich einer Schaufensterpuppe, die selbst konsumtauglich ist. Außen trägt er den teuren Anzug, während er sein hohles Inneres mit Zitaten aus der Hyperrealität anzufüllen versucht, zu eigenen Gedanken aber kaum in der Lage ist. Abgesehen von einigen introspektiven Momenten, die aber ausgesprochen selten sind,⁷⁵⁰ ist es dem Leser unmöglich in Batemans Inneres vorzudringen und dort tatsächlich etwas vorzufinden, das die Verwendung des Begriffes 'Charakter' rechtfertigen würde.⁷⁵¹ Stattdessen lassen sich grob zwei Ausdrucksweisen unterscheiden, in denen Bateman sich dem Leser darstellt: Entweder er beschreibt dem Leser seine Handlungen oder er lässt ihn an seiner Weisheit teilhaben. Wenn Bateman seine Handlungen beschreibt, dann geschieht dies im Großen und Ganzen recht unkommentiert, das heißt, wenn er etwas tut, sagt Bateman meistens nicht, was er denkt, und er liefert schon gar keine Motivationen für seine Handlungen. Wenn Bateman den Leser hingegen an seinen Weisheiten teilhaben lässt, dann sind diese Weisheiten immer allgemeiner Natur. Es sind Weisheiten der Hyperrealität, kopierte Diskurse ohne Ursprung, aber es handelt sich nicht um Gedanken, die er sich selbst gemacht hätte oder um Schlüsse, die er selbst gezogen hätte, sondern immer nur um Wissen, das er aufgenommen hat und dann, wie auswendig gelernt, wiedergibt. Der folgende Abschnitt, der an Batemans Morgentoilette anschließt, zeigt, wie Bateman von der Beschreibung individueller Handlungen nahezu übergangslos in eine Sprache der Bedienungsanleitungen und Hi-Fi-Magazine überwechselt, deren Weisheiten weitergibt und dann ebenso schnell wieder in sein eigenes, hohles Ich zurückkehrt:

I pull the Fair Isle sweater back on and reslip my feet into the polka-dot silk slippers, then head back into the living room and put the new Talking Heads in the CD player, but it starts to digitally

⁷⁴⁹ Ellis. *American Psycho*. S. 27

⁷⁵⁰ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 282, 375. Zur Behandlung der introspektiven Momente siehe auch Murphet. *Reader's Guide*. S. 49-51 sowie den Abschnitt der vorliegenden Arbeit "Was also ist Wirklichkeit", in dem betrachtet wird, in wie weit Batemans selbstreflexive Gedanken für den Roman notwendig sind.

⁷⁵¹ Zumindest sofern man sich hier nicht in philosophische Spitzfindigkeiten ergehen möchte, die zu der Feststellung führen könnten, dass im Begriff 'Charakter' ursprünglich die Vorstellung von Prägung, wie bei einer Münze, vorhanden ist und dass Bateman, der sich von der Hyperrealität der Werbung prägen und formen lässt wie kaum ein anderer, in dieser Hinsicht als Charakter par excellence zu gelten hätte.

skip so I take it out and put in a CD laser lens cleaner. The laser lens is very sensitive, and subject to interference from dust or dirt or smoke or pollutants or moisture, and a dirty one can inaccurately read CDs, making for false starts, inaudible passages, digital skipping, speed changes and general distortion; the lens cleaner has a cleaning brush that automatically aligns with the lens then the disk spins to remove residue and particles. When I put the Talking Heads CD back in it plays smoothly.⁷⁵²

Diese Sprache der Hyperrealität, eine Sprache, die jenseits ihrer Zitatfunktion keine Aussagekraft hat, verwendet Bateman aber nicht nur, wenn er zu sich selbst – und damit zum Leser – spricht, sondern auch im Gespräch mit anderen Charakteren. So führt Bateman seinen weiter oben bereits zitierten Diskurs zum *label switching* auf die folgende Weise fort: "details regarding fiber content and country of origin or the manufacturer's registration number must remain *intact*. Label tampering is very hard to detect and rarely reported. [...] Shop for familiar labels from retailers you know and take those fucking antlers off your head, Rhinebeck."⁷⁵³ Der Humor in dieser Aussage entsteht dadurch, dass Bateman seine Aussagen zum Etikettentausch, die in einer zitatgleichen Sprache getätigt werden, mit einer persönlichen Meinung, die in einem völlig anderen Register ausgedrückt wird, verbindet.

Es ist aber keineswegs eine spezifische Eigenart Batemans, immer in zitatgleicher Art zu sprechen. Alle Charaktere aus Batemans Gesellschaftsschicht tun dies. Ein schönes Beispiel dafür liefert Armstrong, der seinen Urlaub auf den Bahamas so beschreibt:

Travelers looking for that perfect vacation this summer may do well to look south, as far south as the Bahamas and the Caribbean islands. There are at least five smart reasons for visiting the Caribbean including the weather and the festivals and events, the less crowded hotels and attractions, the price and the unique cultures. While many vacationers leave the cities in search of cooler climates during the summer months, few have realized that the Caribbean has a year-round climate of seventy-five to eighty-five degrees and that the islands are constantly cooled by the trade winds. It is frequently hotter north in ...⁷⁵⁴

Es verwundert kaum, dass Armstrong die Aufmerksamkeit Batemans an diesem Punkt bereits verloren hat, und der Leser fragt sich, ob Armstrong denn nun tatsächlich auf den Bahamas gewesen ist oder ob er nur einen Reiseprospekt über dieselben gelesen hat. Wie eine Urlaubserfahrung aus erster Hand klingt seine Schilderung auf alle Fälle nicht.

Busonik fallen bezüglich dieses Effektes, den er 'the free circulation of quoted discourse' nennt, zwei interessante Punkte auf: Es gibt so manchen Roman, der sich mit der Zitatfunktion von Sprache befasst, wie etwa William Gaddis' *The Recognitions*. In der postmodernen Literatur ist das keineswegs eine Seltenheit. Im Allgemeinen

⁷⁵² Ellis. *American Psycho*. S. 28

⁷⁵³ Ellis. *American Psycho*. S. 185

⁷⁵⁴ Ellis. *American Psycho*. S. 138

benutzen die Charaktere diese Zitate allerdings, um sich eine – wenn auch meistens nur scheinbare – Identität und Individualität zu verleihen. In *American Psycho* ist dies jedoch nicht der Fall. Die Charaktere geben sich keinerlei Mühe, sich die von ihnen benutzten Zitate anzueignen und sie so erscheinen zu lassen, als stammten sie von ihnen selbst. Sie öffnen die Kultur in ihrer Ganzheit nach, zu der sie sich nicht in individueller Opposition sehen. Und zum zweiten stellt Ellis durch seine allzu offensichtliche Kopie von Textquellen, die außerhalb von *American Psycho* liegen, eine Beziehung zwischen Leser und Charakter auf, indem der Leser eingestehen muss, dass ihm die von Ellis gebrauchte Sprache bekannt ist, dass er also die Quellen, auf die die Charaktere zurückgreifen, selbst kennt. Damit, genauso wie mit dem Wiedererkennen von Markennamen, wird der Leser gezwungen sich selbst einzugestehen, dass er selbst auch nur einer aus der Menge, ein Teil der Masse ist.⁷⁵⁵

Bateman's Wahrnehmung reicht nicht jenseits der Konsumobjekte, die er begehrt. Sein Ziel ist es aus der Summe seiner Begehren, die durch diese Konsumobjekte verkörpert werden, ein ganzes, wenngleich leeres, 'Ich' zu erschaffen. Busonik erkennt, dass dies der Knackpunkt im Roman ist, weil er die Verbindung zwischen Konsum und Psychose enthüllt:

Bateman's project is to structure a vacant but whole 'self' into the sum of the territorialized desires embodied in the consumer objects which are the horizon of his experience. This project is the pivot upon which *American Psycho* turns insofar as it reveals the logic of the novel's connection between consumerism and psychosis.⁷⁵⁶

Bateman hat jenseits des Konsums keine Identität. Er hat kein Inneres, das irgendeiner Form bedarf, um sich nach außen 'ausdrücken' zu können, sondern er besteht nur aus dem Image, das er zu verkörpern sucht: "the self is perceived not so much as a content in need of forms to inhabit or signs through which it can express itself as pure formlessness *without* content, a being whose negativity is – in an age where image *is* the only content – the only being it has. And this negativity is all that is essentially Bateman."⁷⁵⁷

Bateman hat also keine Identität, sondern er kauft sich eine. Beim Konsumdenken werden die Wünsche und Bedürfnisse des Menschen mit Objekten und durch Objekte ausgedrückt. Im Moment des Konsums, wenn der Wunsch oder Bedarf erfüllt wird, erfolgt jedoch keine echte Befriedigung, sondern man erfährt einfach einen neuen Bedarf, sobald das 'Andere', das den ursprünglichen Wunsch hervorgerufen hat,

⁷⁵⁵ vgl. Busonik. *Structuralism*. S. 244

⁷⁵⁶ Busonik. *Structuralism*. S. 246

⁷⁵⁷ Busonik. *Structuralism*. S. 248

konsumiert ist.⁷⁵⁸ Der Konsument, der die Konsumwünsche verspürt, kann also entweder die Tatsache akzeptieren, dass die Befriedigung niemals über den Moment des Konsums hinausgehen wird und der Konsument somit in einer endlosen Kette von Konsumwünschen gefangen ist, oder er erkennt die Nutzlosigkeit der Objekt-orientierten Wünsche und verlagert sich auf die Suche nach zwischenmenschlicher Erfüllung. Bateman kann jedoch weder die Sinnlosigkeit des Konsums akzeptieren, noch gibt es für ihn irgendeine Hoffnung auf zwischenmenschlichen Ersatz für den Konsum: "Bateman does not dare acknowledge the futility of desire – the impossibility of satisfaction surviving consumption – because to do so would be to confront his own mortality: the moment we recognize ourselves caught in a spiral of wants and fulfillments we are forced to project ourselves into the only event our future holds in store for us, death."⁷⁵⁹

Busonik erklärt Batemans Drang zum Morden so: Da etwas zu begehren den Begehrenden mit seiner eigenen Sterblichkeit konfrontiert, weigert sich Bateman, sich selbst in sein Begehren mit einzubringen: "he does not desire, which implies a desiring subject, he *has* desires, which implies rather a relationship between objects."⁷⁶⁰ Bateman flüchtet also vor dem Tode. Da er aber nicht gleichzeitig die Möglichkeit des eigenen Todes und die Nutzlosigkeit objekt-orientierten Begehrens verdrängen kann, verbindet er diese beiden und tötet die Objekte seiner Begierde.⁷⁶¹

Busoniks Schluss "To desire, then, is to die"⁷⁶², anhand dessen er die Verbindung zwischen Batemans Bedarf an Konsum und seinem gleichzeitigen Bedarf an Mord herstellt, ist vielleicht nicht unbedingt auf den ersten Blick überzeugend. Dennoch sind die Parallelen zwischen Konsumdenken und Batemans Mordverhalten so offensichtlich, dass sie kaum geleugnet werden können. Im Wort 'Konsum' selbst steckt ja neben der Vorstellung des 'Verbrauchens', in der eine Sache durch den Gebrauch durch den Konsumenten bis zum Nichts reduziert wird, auch die Vorstellung des 'Verzehrens', bei der der Konsument selbst sich die Sache einverleibt, so dass sie ein Teil des Konsumenten wird. Genau dies tut Bateman. Die Tatsache, dass Bateman seine Opfer

⁷⁵⁸ Busonik baut seine Erklärung zuerst auf Deleuze und Guattaris Konzept von 'Wunschproduktion' auf, wie es im *Anti-Ödipus* dargestellt wird. Später sagt er dann "As we have seen desire in *American Psycho* is characterized by its origin in lack, but to this Hegel adds a 'negative attitude toward otherness' so that fulfillment, specifically the act of consumption, results not in satisfaction but only in another 'I want' as the object's otherness is obliterated." Busonik. *Structuralism*. S. 249. Im Gegensatz zur traditionellen Sichtweise, die von Platon über Freud bis Lacan reicht, verbinden Deleuze und Guattari Wunsch jedoch nicht mit Mangel, sondern mit Produktion, also mit 'Wunschproduktion' auf sozialem Gebiet.

⁷⁵⁹ Busonik. *Structuralism*. S. 250

⁷⁶⁰ Busonik. *Structuralism*. S. 250

⁷⁶¹ vgl. Busonik. *Structuralism*. S. 250-252

⁷⁶² Busonik. *Structuralism*. S. 250

häufig verzehrt, kann Probleme aufwerfen, wenn man Bateman als realistischen Serienmörder liest und entscheiden muss, ob es sich bei ihm um einen hedonistischen Serienmörder oder um einen kontrollmotivierten Serienmörder handelt (siehe den Abschnitt "Bateman als realistischer Serienmörder"), aber in Hinblick auf die Frage des Materialismus macht Batemans 'Fressgier' ihn auf alle Fälle zum perfekten Konsumenten.

Jeder Kritiker, der den Roman auch nur ansatzweise aus einem materialistischen Aspekt heraus interpretiert, bemerkt, dass Bateman seine Opfer reifiziert, dass sie also von Menschen zu Gegenständen werden.⁷⁶³ Laura Tanner bemerkt in ihrer marxistischen Interpretation, dass der Täter sich alles aneignet, sogar den Schmerz der Opfer: "In the novel's representations, even the victim's pain ceases to belong to the victim and becomes part of the violator's text; value is established by a narrator who owns the means of representation in much the same way that the capitalist owns the means of production."⁷⁶⁴ Sie stellt die Täter-Opfer Beziehung in Analogie zur Beziehung des Ausbeuters zum Ausgebeuteten, ähnlich wie es auch Robert Zaller tut. Auch dieser stellt eine Verbindung zwischen Kapitalismus und Serien-Mord her, die auf dem Verlust von Persönlichkeit zugunsten einer nicht mehr durchschaubaren Funktionalität herrührt: "Both <<late>> capitalism and serial murder involve extreme forms of depersonalization in which predators as well as victims are ultimately rendered faceless, action is reduced to function, and events seem randomly spewed out by a process whose design is inscrutable and whose purpose appears to be the mere reproduction of itself. Rage, violence, and repetition – this is both the automating mechanism and the sequence of action itself."⁷⁶⁵ Kapitalismus ist für Zaller die Verkörperung von Gier⁷⁶⁶ und man darf ihm wohl durchaus Recht geben, wenn er Bateman nicht als einen Sonderfall, sondern als typischen Repräsentanten eines Systems ansieht, das ebenso unersättlich ist wie Bateman selbst.

Zaller, für den *American Psycho* eine Art *Satanischer Verse* sind, die nicht den Islam, sondern die westliche Gesellschaft angreifen, erkennt, dass Bateman das unvermeidbare Resultat einer historischen Entwicklung ist, die es denjenigen, die über

⁷⁶³ vgl. Murphet. *Readers Guide*. S. 35-39, Young. "The Beast in the Jungle" S. 104-105, Weissenberg. *Exit*. S. 314

⁷⁶⁴ Tanner. *Intimate Violence*. S. 107

⁷⁶⁵ Zaller. "Dahmer Case." S. 320

⁷⁶⁶ vgl. Zaller. "Dahmer Case". S. 322: "capitalism as incarnate greed". Es dürfte einigermaßen klar sein, was Zaller hier ausdrücken will und es scheint nicht unbedingt nötig darauf einzugehen, dass der Kapitalismus als abstraktes Konzept logisch gesehen wohl kaum als Inkarnation eines anderen Konzeptes bezeichnet werden kann.

die Produktionsmittel verfügen, ermöglicht, alles zu tun, was sie wollen: "He is the symbol and the outcome of an historic process; the violence he embodies is the violence that process represents, with its disposable products, disposable lives, and mindless accretion of spoil."⁷⁶⁷

Ähnlich sieht es auch Thomas Irmer. Laut Irmer interessiert sich Ellis weniger für das psychologische Innenleben seines Charakters als vielmehr für die Gründe der 'kulturellen Krankheit' der Achtziger im Allgemeinen. Bateman ist kein individueller Charakter, sondern ein Symbol für soziale Zustände, erschaffen einzig und allein zum Zwecke symbolischer Abstraktion: "he is the only character who was created for reasons of symbolic abstraction so far not encountered in this type of fiction. In terms of forensic psychiatry such a portrayal of a serial killer might be incorrect but it embodies typical social conditions: those of a thoughtless yuppie generation."⁷⁶⁸

Bateman – und seine Freunde – kennen keine Werte, Moral oder ethische Signifikanz jenseits der Grenzen eines Systems, das vom Geld bestimmt wird: "The characters in this novel correctly if cynically recognize that in a capitalist system where, on the one hand, personal integrity counts for nothing and on the other basic human needs are, for a certain class, easily met, wealth is a chain of unmotivated significations, at the end of which is the arch-signifier, money."⁷⁶⁹ Wir stehen hier also, wie schon in *Less Than Zero*, wieder vor dem übermächtigen Gleichmacher Geld, der alle anderen Werte auszulöschen vermag. Es gibt nichts, was jenseits des Signifikanten 'Geld' läge. Sowohl in *Less Than Zero* als auch in *American Psycho* findet sich der Leser in einer Welt wieder, in der das Geld nicht nur über alles andere herrscht, sondern auch schon die reine Vorstellung, dass es neben dem Tauschwert noch alternative Werte geben könnte, nicht mehr existiert. Während der Leser in *Less Than Zero* diese Welt jedoch durch die Augen Clays als reiner Beobachter wahrnimmt, wird er in *American Psycho* durch Bateman zur Mittäterschaft gezwungen. Vor diesem Hintergrund wird es möglich, eine recht interessante Frage zu beantworten, die in der Sekundärliteratur seltsamerweise bisher noch nicht gestellt wurde: Warum legt der Text einen so großen Wert darauf, ständig zu betonen, wie sehr Bateman unter seinem Leben leidet? Eigentlich befindet sich Bateman in der für einen Psychopathen traumhaften Lage, dass er in einer Umgebung lebt, in der es ihm offensichtlich möglich ist, seine krankhaftesten

⁷⁶⁷ Zaller. "Dahmer Case." S. 324

⁷⁶⁸ Thomas Irmer. "Bret Easton Ellis's *American Psycho* and Its Submerged References to the 1960s." In *Zeitschrift für Amerikanistik und Anglistik*. 41 (4), 1993. S. 353

⁷⁶⁹ Busonik. *Structuralism*. S. 229

Phantasien auszuleben, ohne Entdeckung befürchten zu müssen. Liest man ihn nun als realistischen Serienmörder, so könnten die Qualen, die er leidet, höchstens als Entschuldigung dafür herhalten, dass Bateman als Individuum eben missraten ist. In dieser Hinsicht wäre dann aber Mailer Recht zu geben, wenn dieser moniert, dass Batemans Innenleben nicht tiefgängig genug sei, um als Motivation überzeugen zu können. Geht man hingegen davon aus, dass Ellis, wie er selbst betont, mit dem Roman eine Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft abliefern will, dann hat der Autor gar keine Alternative dazu, seinen Protagonisten an seinem Leben verzweifeln zu lassen. Wenn der Roman zeigen will, dass der Kapitalismus alles verschlingt und dass dieses Verschlingen schlecht ist, dann muss Bateman notgedrungen unter dem leiden, was er ist. Ansonsten würde der Roman einfach einen Kapitalisten zeigen, der an der Spitze der Nahrungskette steht und munter alles verschlingt, was ihm vor die Finger kommt. Damit hätte der Roman in seiner Kapitalismuskritik dann auf ganzer Linie versagt.

Sind die Morde Batemans eingebildet oder real?

Die in den beiden vorhergehenden Abschnitte vorgebrachten Argumente sollten gezeigt haben, dass es sinnvoll ist *American Psycho* auf eher allegorische Weise als eine Kritik am Kapitalismus zu verstehen, wie beispielsweise Busonik, Zaller, Irmer und Murphet das vorschlagen, als Patrick Bateman als runden Charakter in einer Fallstudie sehen zu wollen, die das Phänomen des Serienmörders auf realistische Weise zu analysieren versucht, wie Vossmann und Applegate das tun.

Als letzter Punkt, in dem die Ansichten der Kritiker auseinander gehen, verbleibt nun noch die Frage, ob der Charakter Bateman die im Roman dargestellten Morde innerhalb der fiktiven Realität tatsächlich begeht oder ob sie nur seiner Einbildung entspringen. Diese Frage ist eng verknüpft mit der Frage, in wieweit der Leser dem Bericht Batemans trauen darf.

Ursula Voßmann betont in ihrer Untersuchung mehrmals, dass es sich bei Bateman um einen glaubwürdigen Erzähler handle. Sie begründet diese Ansicht damit, dass der Leser sozusagen durch Batemans Augen sehe und das Wahrgenommene daher authentisch sein müsse: "Die Perspektive erinnert dabei an die einer Kamera, die sich im Kopf des Erzählers befindet und deren sämtliche Aufzeichnungen in Worte gefaßt wiedergegeben werden. Bateman, der sich an kein Publikum wendet, ist ein glaubwürdiger Erzähler."⁷⁷⁰ Die Frage ist wohl, unter welchen Erzähl-Umständen einem

⁷⁷⁰ Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 138

Erzähler Glauben geschenkt werden darf. In der Kritik ist Voßmann bislang die Einzige, die Bateman apodiktisch als glaubwürdigen Erzähler einstuft. Ihre Begründung: Weil Bateman kein Publikum hat, hat er auch keinen Grund zu lügen, und wenn er keinen Grund zu lügen hat, muss das Geschilderte der Wahrheit entsprechen. Ihr Schluss: Bateman begeht seine Mordtaten tatsächlich. Der Schwachpunkt in dieser Argumentationslinie ist recht offensichtlich. Nur weil jemand keinen Grund hat zu lügen, heißt das noch lange nicht, dass seine Aussagen der Wahrheit entsprechen müssen. Voßmanns Voraussetzung für einen glaubwürdigen Erzähler ist also offensichtlich nicht, dass dieser Erzähler die fiktive Welt so schildert, wie sie in der Vorstellung des Autors tatsächlich aussieht (ein zugegebenermaßen kaum überprüfbares Kriterium), sondern bei Voßmann wird ein Erzähler offensichtlich bereits dann glaubwürdig, wenn er den Leser nicht mit Absicht täuscht. Die Diskrepanz zwischen diesen beiden Vorstellungen vom glaubwürdigen Erzähler wird von Voßmann anscheinend übersehen, denn ein Erzähler, der unter Halluzinationen leidet, die er selbst nicht als solche erkennt, müsste von Voßmann paradoxerweise als glaubwürdiger Erzähler identifiziert werden, und dies kann kaum im Sinne des Begriffes sein.

Julian Murphet, der zu Voßmann die deutlichste Gegenposition einnimmt und ziemlich fest davon überzeugt scheint, dass die Morde nur Batemans Phantasie entspringen, bezeichnet den Erzähler hingegen als mehr als nur unverlässlich: "our narrator is not only unreliable, but worthless and thrown into a discursive tizzy when forced into recognition of this fact."⁷⁷¹

Murphet ist derjenige unter den Kritikern, der am deutlichsten die Ansicht vertritt, dass Batemans Taten nur eingebildet sind. So ist er beispielsweise der Ansicht, dass die Sprache, mit der Bateman den Mord an Owen beschreibt, nicht die Sprache eines Menschen sei, der diesen Mord tatsächlich ausführt, sondern die eines Menschen, der sich den Mord nur genüsslich vorstellt. Die Tatsache, dass Owen verschwindet, ist für Murphet kein Hinweis auf einen Mord, da auch andere Charaktere unmotiviert aus dem Roman verschwinden, wie beispielsweise Tim Price. Weil Batemans Schlüssel zu Owens Appartement bei seinem letzten Besuch nicht mehr passt und die Wohnungseinrichtung sich verändert hat, schließt er daraus, dass Bateman niemals zuvor in Owens Wohnung gewesen ist. Und schließlich meint Murphet durch Harold Carnes, der Bateman als "a bloody ass-kisser, such a brown-nosing goody-goody"⁷⁷² bezeichnet, der sich nicht trauen würde eine Prostituierten überhaupt erst anzusprechen,

⁷⁷¹ Murphet. *Reader's Guide*. S. 48

⁷⁷² Ellis. *American Psycho*. S. 387

geschweige denn umzubringen, einen schlagenden Beweis dafür zu erhalten, dass Bateman sich seine Morde nur einbilde.⁷⁷³ All dies sind in der Tat mögliche Hinweise darauf, dass Bateman halluziniert. Aber es sind eben mögliche, nicht jedoch zwingende, Hinweise. Der Leser, der davon überzeugt ist, dass Bateman seine Untaten tatsächlich begeht, wird den nicht mehr passenden Schlüssel automatisch damit erklären, dass das Schloss ausgetauscht worden ist, ebenso wie die Wohnungseinrichtung, nachdem die Morde bemerkt wurden. Und natürlich erwähnt die Wohnungsmaklerin die Morde deshalb nicht, weil sie potentielle Kunden nicht vergraulen möchte. Und sofern Carnes in seiner Charakterisierung Batemans diesen nicht ohnehin mit jemand anderem verwechselt haben sollte, lässt sich Carnes Bild von Bateman auch so erklären, dass Bateman sich gelegentlich ja tatsächlich als politisch extrem korrekt darstellt und von seinen Bekannten auch häufig als "the boy next door"⁷⁷⁴, ergo als harmlos, bezeichnet wird.

Wie Murphet so scheint auch Elizabeth Young eher der Ansicht zu sein, dass Bateman sich seine Morde nur einbildet. Hierfür spricht in Youngs Augen unter anderem die Tatsache, dass Bateman sowohl ein Serienmörder als auch ein Massenmörder ("Chase, Manhattan") ist, und so etwas hat es in der Realität noch nie gegeben.⁷⁷⁵

Auch Busonik bemerkt verschiedene Punkte, die dagegen sprechen, dass Bateman die Morde tatsächlich begeht. So ist es offensichtlich höchst unwahrscheinlich, dass ein Mensch Batemans Morde in dieser Zahl begehen könne, ohne dass er gefasst würde. Aber obwohl Batemans Wohnung seiner eigenen Beschreibung nach in der Mitte des Romans bereits einem Schlachthaus ähneln müsste, wird er weder von seiner Haushaltshilfe noch von seiner Reinigung angezeigt. Außerdem ist Busonik der Ansicht, dass einige der Verstümmelungsszenen trotz des bildhaften Detailreichtums, mit denen Bateman sie beschreibt, rein physisch als unmöglich erscheinen. Welche physischen Unmöglichkeiten er da genau im Kopf hat, erwähnt er aber leider nicht. Ebenso wie Murphet ist auch Busonik der Ansicht, dass die Beschreibung der Mordszenen, in denen Bateman meistens eine Beobachterposition einnimmt, dafür spricht, dass diese Morde nur in seiner Vorstellung stattfinden.⁷⁷⁶

⁷⁷³ vgl. Murphet. *Reader's Guide*. S. 44-49

⁷⁷⁴ siehe beispielsweise S. 20

⁷⁷⁵ vgl. Young. "Beast in the Jungle." S. 115

⁷⁷⁶ Busonik. *Structuralism*. S. 259

Joe Applegate meint eher beiläufig, dass sich dem Leser bei einem *close reading* die Möglichkeit eröffne, Batemans Handlungen als Phantasien anstelle von wirklichen Akten zu interpretieren, da er ja gelegentlich unter Halluzinationen und Angstattacken leide.⁷⁷⁷ Leider bleibt Applegate uns die Stellenangabe schuldig, an der sich bei einem *close reading* diese Möglichkeit konkret auftut und bei seiner eigenen Interpretation zieht er Batemans Glaubwürdigkeit auch niemals tatsächlich in Zweifel, so dass er offensichtlich auch keinen Bedarf erkennt, nach Beweisen für oder wider die Glaubwürdigkeit des Erzählers zu suchen.

Gibt es diese Beweise? Spricht irgendein handfester Beleg dafür, dass Bateman die Taten tatsächlich begeht? Nun, zumindest die Tatsache, dass Bateman zu einem späteren Zeitpunkt im Buch ein früheres Opfer wieder trifft, und zwar den Obdachlosen mit seinem Hund in dem Kapitel "Bum on Fifth", dürfte ein deutlicher Hinweis darauf sein, dass Bateman seine Übergriffe innerhalb der fiktiven Realität tatsächlich begeht und sie sich nicht nur einbildet. Clare Weissenberg bemerkt, dass Gizmo, der Hund des Obdachlosen, Bateman bei ihrem zweiten Zusammentreffen wieder erkennt. Bateman hatte vor dem, was Weissenberg den 'Mord' an Al nennt, dem Hund die Vorderpfoten gebrochen und die Reaktion des ängstlichen Hundes des Obdachlosen aus dem Kapitel "Bum on Fifth" wird beschrieben mit: "The dog backs off, its paws askew."⁷⁷⁸ Weissenberg erkennt, dass es sich also um den selben Hund handeln muss, und schließt daraus, dass Bateman zumindest einige der Morde tatsächlich verübt haben muss.⁷⁷⁹ Dieser Schluss ist an sich überzeugend, es ist nur etwas schade, dass Weissenberg – wie auch viele andere Rezensenten – so sehr davon überzeugt ist, dass Bateman den obdachlosen Al umgebracht hat, dass sie sich um die Reaktion des Obdachlosen an der Fünften Straße, der behauptet sein Augenlicht in Vietnam verloren zu haben, nicht weiter kümmert. Denn allein Batemans Satz "You never were in Vietnam"⁷⁸⁰ und das damit wohl verbundene Wiedererkennen seiner Stimme genügen, den Obdachlosen in solche Angst zu versetzen, dass er die Kontrolle über seine Körperfunktionen verliert. Murphets Gegenargument, dass ein nicht versicherter Obdachloser unmöglich die Verletzungen, die Bateman ihm beigelegt hatte, überleben könne und dass die Verstümmelung Als daher auf einem rein allegorischen Niveau zu lesen sei,⁷⁸¹ erklärt nicht, warum Al und Gizmo Bateman wieder erkennen und er solches Entsetzen in

⁷⁷⁷ vgl. Applegate. *Serial Killer*. S. 99-100

⁷⁷⁸ Ellis. *American Psycho*. S. 385

⁷⁷⁹ vgl. Weissenberg. *Exit*. S. 325-326

⁷⁸⁰ Ellis. *American Psycho*. S. 386

⁷⁸¹ vgl. Murphet. *Reader's Guide*. S. 42

ihnen auslöst. Es erklärt ebenso wenig, warum Al, der bei der ersten Begegnung mit Bateman noch sehr gut sehen konnte, nun blind ist, wenn Bateman ihn nicht geblendet hat. Und schließlich wird Bateman nicht nur von Al und Gizmo identifiziert, sondern auch von einem Taxifahrer, dessen Freund Solly Bateman getötet hat. Der Taxifahrer selbst hat Bateman noch nie persönlich gesehen, sondern er erkennt ihn anhand eines Fahndungsbildes, das er in der Innenstadt gesehen hat.⁷⁸² In diesem Fall gibt es wirklich keine Anhaltspunkte, die darauf hindeuten würden, dass Bateman da irgendwelche Phantasien in den Taxifahrer, den er vorher noch nie gesehen hat, hineinprojizieren würde.

Man kann beobachten, dass Kritiker, die in Bateman einen realistischen Serienmörder sehen möchten, eher dazu neigen die Ansicht zu vertreten, dass Bateman seine Taten in der fiktiven Realität auch tatsächlich begeht und sie sich nicht nur einbildet. Zu dieser Fraktion gehört neben Applegate und Weissenberg vor allem Ursula Voßmann, die sich am wenigsten von allen Kritikern mit der Möglichkeit anfreunden kann, dass Bateman ein eingebildeter Serienmörder sein könnte. Und sie bemerkt vielleicht nicht zu Unrecht, dass man dem Roman um einen wesentlichen Bestandteil reduzieren würde, ginge man davon aus, dass die Gewalttaten nur in der Phantasie des Protagonisten stattfinden. Denn dadurch würde dem Roman ein Großteil des Angstpotentials, das er ansonsten im Leser hervorrufen kann, genommen: "Batemans Morde als bloße Halluzinationen eines Irren abzutun, entspringt dabei dem Bedürfnis des Lesers, sich am Ende des Buches entspannt zurückzulehnen mit dem beruhigenden Gefühl, daß ja alles nur ein Traum war."⁷⁸³ Diese Argumentation ist nicht von der Hand zu weisen. Im Abschnitt zur Gewalt in *American Psycho* wurde gezeigt, wie der Roman den Leser manipuliert, integriert und vom Voyeur zum Mittäter macht. Bei einem so intensiv wirkenden Text ist es kein Wunder, wenn man sich als Leser dafür entscheidet, die Taten Batemans ins Reich der Phantasie zu verbannen und sich somit selbst rein zu waschen. Die Morde als reine Vorstellungen Batemans zu interpretieren wäre somit eine Art Selbstschutzfunktion des Lesers, der von der Expliztheit der Gewalt einfach überfordert wird.

Die zweite Fraktion von Kritikern, zu der Busonik, Murphet und Young gehören, sehen in Bateman weniger die realistische Darstellung eines Serienmörders als vielmehr ein Symbol des Yuppietums der Achtziger oder eine Allegorie auf den Kapitalismus im

⁷⁸² siehe das Kapitel "Taxi Driver" S. 389-394

⁷⁸³ Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 156

Allgemeinen. Diese Fraktion findet schon einige überzeugende Argumente dafür, warum Bateman nicht wirklich all die Morde begangen haben kann.

In *Lunar Park* wird Ellis seine eigene Interpretation von *American Psycho* abliefern:

Patrick Bateman was a notoriously unreliable narrator, and if you actually read the book you could come away doubting that these crimes had even occurred. There were large hints that they existed only in Bateman's mind. The murders and torture were in fact fantasies fueled by his rage and fury about how life in America was structured and how this had – no matter the size of his wealth – trapped him. The fantasies were an escape. This was the book's thesis. It was about society and manners and mores, and not about cutting up women. How could anyone who read the book not see this?⁷⁸⁴

Hinsichtlich der Verlässlichkeit des Erzählers bezieht Ellis hier eine klare Position, die belegt, dass Voßmann sich irrt und Murpet Recht behält. Auch der Hinweis, dass es sich bei den Morden um reine Phantasien handeln könnte, tendiert deutlich mehr in Murphets Richtung als in die Voßmanns. Und schließlich kann die Aussage, dass es dem Buch um gesellschaftliche Missstände und die Macht des Geldes geht, und nicht darum Morde an Frauen darzustellen, als Beleg für die Richtigkeit der Thesen Murphets, Busoniks und auch die der vorliegenden Arbeit angesehen werden.

Dennoch wäre es gefährlich, die Wirkung, die die Gewaltszenen auf den Leser ausüben, klein zu reden, wie auch Young, Busonik und Murphet erkennen, die die Morde zu Phantasien Batemans erklären.⁷⁸⁵ Der Abschnitt zur "Gewalt in Ellis' Romanen" sollte gezeigt haben, auf welcher subtilen Weise es Ellis gelingt, den Leser zu manipulieren und ihm durch schrittweise Steigerung viel mehr zuzumuten, als er eigentlich gewillt wäre zu ertragen. Die Hoffnung des Lesers, dass es sich bei den Gewaltdarstellungen lediglich um Phantasien des Protagonisten handeln könnte, ist letztlich nur ein weiterer Beleg für ihre Effektivität.

Mit anderen Worten: In Textform sind die Gewaltdarstellungen Realität, da der Leser sie in expliziten Beschreibungen auf Papier gedruckt vorfindet, und sie entfalten ihre Wirkung, egal ob es sich dabei um Phantasien handelt oder nicht.

⁷⁸⁴ Ellis. *Lunar Park*. S. 122 Es lässt sich hier natürlich einwenden, dass es der Erzähler von *Lunar Park* ist, der spricht, und nicht Ellis selbst. Indem man die Ansichten, die der Erzähler vertritt, als die des Autors auffasst, begibt man sich auf den ersten Blick auf genauso wackeligen Boden wie die Kritiker, die bei *American Psycho* nicht bereit sind, zwischen dem Autor und den Handlungen des Protagonisten zu unterscheiden. Das Kapitel zu *Lunar Park* wird jedoch zeigen, dass es in diesem Falle durchaus gerechtfertigt ist, die Aussagen des Erzählers mit der Überzeugung des Autors gleichzusetzen.

⁷⁸⁵ vgl. Young. "Beast in the Jungle." S. 116, Busonik. *Structuralism*. S. 259, Murpet. *Reader's Guide*. S. 49

4. *The Informers: Die Polyphonie der Postmoderne*

Nach dem Skandalerfolg von *American Psycho* sah man Ellis' nächstem Werk mit gespannter Erwartung entgegen. Es war bekannt, dass Ellis einen Roman, der in der Modewelt spielte, im Sinn hatte. Ellis hatte direkt nach der Fertigstellung des endgültigen Entwurfs von *American Psycho* mit der Arbeit an *Glamorama* begonnen und damit gerechnet, den Roman innerhalb von drei bis vier Jahren fertig stellen zu können, aber verschiedene nicht-vorhersehbare Ereignisse verzögerten die Fertigstellung. Zunächst litt Ellis nach eigenem Bekunden sehr unter dem Eklat um *American Psycho*, der ihn über ein Jahr vom Schreiben abhielt. Als dies dann ausgestanden war und Ellis glaubte, sich endlich wieder der Schriftstellerei widmen zu können, starb im Sommer 1992 überraschend sein Vater, was Ellis, wiederum nach eigenen Aussagen, ein weiteres Jahr kostete. Dann ging eine Beziehung in die Brüche, die sieben Jahre lang gehalten hatte, und wieder ging es Ellis schlecht.⁷⁸⁶ Der Knopf Verlag drängte mehrfach auf Fertigstellung des Manuskriptes zu *Glamorama*, aber Ellis steckte fest und produzierte stattdessen *The Informers*.⁷⁸⁷ Ellis' viertes Werk ist im Jahr 1994 erschienen. Im Gegensatz zu seinen drei vorherigen Veröffentlichungen handelt es sich bei *The Informers* jedoch nicht um einen zusammenhängenden Roman, sondern um eine Sammlung von miteinander vernetzten Kurzgeschichten.⁷⁸⁸

Diese dreizehn Kurzgeschichten, aus denen *The Informers* besteht, werden vordergründig dadurch untereinander verknüpft, dass sie alle von Menschen aus oder in Los Angeles erzählen. Die meisten – aber nicht alle – der Kurzgeschichten haben auch die Stadt Los Angeles als Hintergrund, und alle Geschichten sind zeitlich irgendwo zwischen Anfang und Mitte der achtziger Jahre angesiedelt. Der Leser, der mit Ellis' Romanen vertraut ist, wird, ganz wie man es von Ellis gewöhnt ist, auch einige Personen aus dem Rest von Ellis' Werk wieder erkennen. So wie Ellis' einzelne Romane durch ständig wieder auftretende Charaktere miteinander verwoben werden (siehe den Abschnitt "Camden als Nexus von Ellis' Charakteren"), so werden auch die einzelnen Kurzgeschichten in *The Informers* durch immer wieder auftretende Charaktere miteinander verwoben. Gleichzeitig arbeitet Ellis in *The Informers* die gesamte

⁷⁸⁶ vgl. Anonym. "Bold Type. an interview with bret easton ellis."

Internetadresse: <<http://www.randomhouse.com/boldtype/0199/ellis/interview.html>> S. 1

⁷⁸⁷ vgl. Matthew Beale. "Informing the Fascists of Morality: A self consciously ironic cultural essay" Internetadresse: <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/informersreview.html>> S. 2

⁷⁸⁸ Aus diesem Grunde – und auch um die Zuordnung der Geschichten zu erleichtern – wird in den Fußnoten nicht der Name des Buches, sondern die Titel der jeweiligen Kurzgeschichten angegeben.

Bandbreite der Themen und Motive, mit denen er sich auch in seinen anderen Romanen beschäftigt, ab. Bei *The Informers* handelt es sich also sozusagen um Ellis 'in a nutshell'. Da es aufgrund der Bandbreite der Themen kaum möglich ist, alle Geschichten aus *The Informers* unter einen übergreifenden Aspekt zu stellen, werden die einzelnen Kurzgeschichten hier in ihrer durch das Buch vorgegebenen Reihenfolge separat abgehandelt.

Bruce Calls from Mulholland

In "Bruce Calls from Mulholland" berichtet ein Erzähler, der Ellis' fiktives College Camden besucht, von einem Telefonanruf eines gewissen Bruce. Bruce hat gemeinsam mit dem Erzähler Camden besucht, befindet sich seit einigen Monaten aber in Los Angeles. Der Erzähler bleibt bis zum Ende namenlos, wodurch auch das Geschlecht nicht eindeutig definiert wird, vermutlich handelt es sich aber um eine Frau oder alternativ um einen homosexuellen Mann, da der Erzähler offensichtlich eine sexuelle Beziehung zu Bruce hatte. Was Bruce in kurzen Worten aus Los Angeles berichtet, erinnert an das Geflecht oberflächlicher Beziehungen, wie wir es bereits aus *The Rules of Attraction* kennen, also Beziehungen, die nur von kurzer Dauer sind, denen auch die Beteiligten selbst keine größere Bedeutung beimessen und bei denen sogar das Geschlecht des Partners keine große Rolle zu spielen scheint. Da Bruce seinem eigenen Bericht nach in Los Angeles sowohl mit einer Frau als auch mit einem Mann eine sexuelle Beziehung hatte, lässt sich auch daraus nicht auf das Geschlecht des Erzählers schließen. Über die Personen, mit denen Bruce in Los Angeles zu tun hat, erfährt der Leser nichts außer dem Alter und ihrer finanziellen Situiertheit. So heißt es beispielsweise: "Robert, at twenty-two, is worth about three hundred million dollars,"⁷⁸⁹ oder "Lauren started dating a twenty-three-year-old real estate tycoon who is worth about two billion dollars"⁷⁹⁰ oder auch "a young art dealer who is worth about two to three million, said he wanted Marshall to paint three functionless columns in the loft they used to share in Grand Street. Marshall is worth about four thousand dollars and some change."⁷⁹¹ Aber nicht alle sind reich. So gibt es neben Marschall, der nur viertausend Dollar und etwas Wechselgeld wert ist, auch noch Reynolds, dessen Wert mit ein paar Falafels ohne Getränk bei 'Pita Hut' gleichzusetzen ist.⁷⁹² Dadurch, dass außer dem Alter und dem Geldbeutel in der Geschichte keinerlei Informationen geliefert

⁷⁸⁹ Bret Easton Ellis. "Bruce Calls from Mulholland." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 3

⁷⁹⁰ Ellis. "Bruce Calls from Mulholland" S. 4

⁷⁹¹ Ellis. "Bruce Calls from Mulholland" S. 4

⁷⁹² vgl. Ellis. "Bruce Calls from Mulholland" S. 5

werden, anhand derer man die Personen auf einer individuellen Basis charakterisieren könnte, nimmt der üblicherweise eher im übertragenen Sinne aufzufassende Ausdruck "being worth" hier wörtliche Bedeutung an; der Mensch selbst wird wie eine Ware gemessen, hat also einen Warenwert.

Nicht nur weil der Erzähler in Camden ist, erinnert "Bruce Calls From Mulholland" an *The Rules of Attraction*. Es herrscht eine Stimmung der Perspektivlosigkeit, ein Ennui, wie ihn auch Sean Bateman zu empfinden scheint. Der Reichtum, über den die meisten der genannten Personen verfügen, ändert daran nichts. Ganz aus dem Zusammenhang sagt Bruce "Being rich is cool,"⁷⁹³ aber im Hinblick auf das ziellose vor sich hin Driften, das er aus Los Angeles schildert, klingt das mehr so, als würde er sich selbst etwas vormachen.

At the Still Point

In zweiten Geschichte, "At the Still Point", gehen die vier Freunde Graham, Raymond, Dirk und Tim, der Ich-Erzähler, gemeinsam essen. Das Datum ist auf den Tag genau ein Jahr nachdem Jamie, ein Freund der vier, bei einem Autounfall ums Leben gekommen ist. Tim hofft, dass niemand den Verlust des Freundes erwähnen würde, aber Raymond kommt darauf zu sprechen, und es entwickelt sich ein Streitgespräch, weil außer Raymond alle so tun, als seien sie vom Todestag ihres Freundes vollkommen unberührt. Vor allem Dirk, der als einziger der vier Zeuge des Unfalls war und Jamie hat sterben sehen, möchte das Thema lieber unberührt lassen. Vergleicht man "At the Still Point" mit dem Bild der Menschen, das Ellis im Rest seines Werkes üblicherweise zeichnet, dann wirkt die Geschichte seltsam zwiespältig. Einerseits wird im Verlauf des Streites zwischen den Freunden deutlich, dass Jamie Tim mit dessen Freundin betrogen hat⁷⁹⁴ und dass er Raymond, welcher Jamie als seinen besten Freund bezeichnet⁷⁹⁵, eigentlich niemals hat leiden können.⁷⁹⁶ Hier scheint ganz der bekannte Ellis zu sprechen, in dessen Geschichten jeder immer bereit ist, seinen Nächsten zu betrügen, und bei dem Freundschaften, wenn sich nicht gänzlich auf Oberflächlichkeiten beruhen, dann doch zumindest einseitig sind. Andererseits scheint es aber in "At the Still Point" ganz so, als ob Graham, Dirk und Tim deshalb nicht über Jamie sprechen wollen, weil sie den Verlust des Freundes als zu schmerzhaft empfinden. Dass Jamie ihn betrogen hat, scheint Tim nicht weiter zu stören, er hat seine

⁷⁹³ Ellis. "Bruce Calls from Mulholland" S. 6

⁷⁹⁴ vgl. Bret Easton Ellis. "At the Still Point." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 12

⁷⁹⁵ vgl. Ellis. "At the Still Point." S. 15

⁷⁹⁶ vgl. Ellis. "At the Still Point." S. 10

damalige Freundin ohnehin nicht besonders gemocht.⁷⁹⁷ Aber als Raymond einen Toast auf den Toten ausbringt, wird Tim die Abwesenheit des Freundes an diesem 'still point' sehr schmerzhaft bewusst:

I lift my glass, feeling stupid, and Raymond looks over at me, his face swollen, puffy, smiling, looking stoned, and at this still point, when Raymond raises his glass and Graham gets up to make a phone call, I remember Jamie so suddenly and with such clarity that it doesn't seem as if the car had flown off the highway in the desert that night.⁷⁹⁸

Wenn Dirk sich dann ganz am Ende der Geschichte für unfähig erklärt, auf den Tod des Freundes zu trinken, dann kann man diese Unfähigkeit zwar dadurch erklären, dass ihm Raymonds Toast als zu pathetisch und 'un-cool' erscheint. Wahrscheinlicher ist aber doch, dass ihn seine Emotionen und die Erinnerung an das Erlebte davon abhalten, sich an dem Ritus des Toasts zu beteiligen. Es scheint also ganz so, als sei diese Geschichte die einzige in Ellis' Werk, in dem der Verlust eines Menschen tatsächlich gefühlt und ernsthaft betrauert wird, auch wenn von den Beteiligten sich das vielleicht nicht jeder eingestehen will.

Up the Escalator

"Up the Escalator" ist aus der Perspektive einer namenlos bleibenden Ehefrau und Mutter geschrieben. Die dargestellten Familienverhältnisse sind typisch für Ellis' Welt; die Protagonistin ist in ihrer Ehe frustriert und von ihren Kindern entfremdet. Die Frau ist dauernd müde, sie ist beruhigungsmittelabhängig und hat offensichtlich keinerlei Interessen. Gegenüber ihrem Ehemann William, der versucht wenigstens die Fassade einer intakten Familie aufrecht zu erhalten, gibt sie offen zu, dass sie weder für ihn noch für ihre Kinder Gefühle hat:

"I'm tired. Please. William. Don't," I say.
"What about me?" he asks.
He moves to the closet again and finds a jacket.
"No. I don't think so." These words come out clearly and I shrug. "Not anymore."
"What about your goddamned children?" He sighs.
"Our goddamned children."
"Our goddamned children. Don't be so boring."
"I don't think so," I say. "I'm ... undecided."
"Why not?" he asks, sitting on the bed, slipping on loafers.
"Because I ..." I look over at William. "I don't know ... them."⁷⁹⁹

Die Frau betrügt ihren Mann mit einem Jungen, Martin, der kaum älter ist als ihr Sohn. Aber auch diese Affäre scheint weder ihr noch Martin besonders viel zu bedeuten. Und auch ihre Umgebung scheint sich nicht für die Affäre zu interessieren. Die Protagonistin warnt ihren Liebhaber zwar, nicht bei ihr zu Hause anzurufen, doch der antwortet, dass

⁷⁹⁷ vgl. Ellis. "At the Still Point." S. 12

⁷⁹⁸ Ellis. "At the Still Point." S. 15

⁷⁹⁹ Bret Easton Ellis. "Up the Escalator." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 39

es dort ohnehin niemanden gäbe, der sich um seinen Anruf schere und dass sie ja gerade in Le Dôme⁸⁰⁰ äßen. Die Vermutung liegt nahe, dass die Protagonistin diese Affäre nicht deshalb hat, weil ihr an Martin tatsächlich etwas liegt, sondern weil sie sich nach dem sehnt, was traditionell mit der Vorstellung von einer Affäre verbunden wird: Gefühle, gegen die die Liebhaber nicht ankommen können, die aber verboten sind und daher geheim gehalten werden müssen; dementsprechend Angst vor der Entdeckung und der Verletzung der Gefühle der Ehepartner, sowie Strafe durch die Gesellschaft, deren moralische Regeln gebrochen wurden. Natürlich ist bei der Affäre, die Williams Frau mit Martin hat, all dies genau nicht der Fall: Weder sind die Gefühle zwischen Martin und der Protagonistin so stark, dass sie tatsächlich durch ihre übermächtige innere Gefühlswelt dazu gezwungen wären, ihre Partner zu betrügen, noch scheint es wahrscheinlich, dass William, der ohnehin nur nach außen hin eine Fassade aufrecht erhalten will, durch den Betrug seiner Frau innerlich verletzt würde und letztlich steht auch die Gesellschaft selbst der Affäre mit Indifferenz gegenüber.

Bei der durch die Protagonistin von "Up the Escalator" aufgezeigte Beziehungsunfähigkeit handelt es sich also wiederum nicht um ein individuelles Problem, bei dem ein einzelner Mensch sich durch seine eigene Beziehungsunfähigkeit in einer ansonsten funktionsfähigen Gesellschaft selbst isoliert hätte, sondern die Geschichte zeigt eine Beziehungsunfähige in einer dysfunktionalen Gesellschaft, in der Beziehungsunfähigkeit die Norm ist.

In the Islands

Auch bei der folgenden Geschichte, "In the Islands", gehört der Erzähler nicht der Jugend, sondern der Elterngeneration an. Beschrieben wird eine Reise nach Hawaii, die Les Price mit seinem Sohn Tim, den der Leser bereits aus "At the Still Point" kennt, unternimmt. Das Verhältnis zwischen den beiden ist – wie wäre es anders zu erwarten? – nicht besonders gut. Eigentlich hat Tim keine Lust alleine mit seinem Vater – der selbstverständlich von Tims Mutter getrennt lebt – zu verreisen, aber der Vater besteht darauf. Dass die beiden in unterschiedlichen Welten leben und sich daher nichts zu sagen haben, wird schon auf der Fahrt zum Flughafen klar. Les fragt seinen Sohn, ob er etwas hören wolle und der Sohn fragt nervös worum es sich handle, während der Vater eigentlich nur wissen wollte, welche Art von Musik er im Radio des Wagens

⁸⁰⁰ Le Dôme liegt, genau wie das bei Ellis ebenfalls häufiger vorkommende Restaurant Spago, am Sunset Boulevard in West Hollywood und ist nicht nur für seine französische Küche bekannt, sondern vor allem dafür, dass man dort häufig Filmstars antreffen kann. Es ist also keinesfalls ein Ort, den man wählen würde, wenn man nicht gesehen, bzw. nicht erkannt werden will.

einschalten solle.⁸⁰¹ Bei dem folgenden Versuch eines Gespräches über Musik wird klar, dass der Vater keine Ahnung von der Musik hat, die sein Sohn gerne hört und dass sein Interesse nur vorgetäuscht ist. Tim hat dementsprechend auch keinerlei Lust, auf dieses vorgetäuschte Interesse einzugehen.

Les Price ist ein typischer amerikanischer Kapitalist. Er ist finanziell überaus erfolgreich und kann es sich immerhin leisten, seinem Sohn für einen gerade noch so bestandenen Abschluss in Buckley⁸⁰² einen Porsche zu schenken, während er selbst einen Ferrari fährt. Er betrachtet Menschen als Ware und das Leben als einen permanenten Wettstreit mit seiner Umgebung. Er steht unter dem Zwang immer gewinnen zu müssen, scheint sich dessen selbst aber nicht bewusst zu sein: Auf dem Flug nach Hawaii spielt er mit seinem Sohn Gin und gewinnt alle vier Spiele.⁸⁰³ Beim Tennis auf Hawaii schlägt er so fest auf, dass sein Sohn alsbald gar nicht mehr versucht, die Bälle zurückzuschlagen, sondern sich unter ihnen hindurch duckt und seinen Vater bitten muss, weniger hart zu spielen. Les akzeptiert die Beschwerde seines Sohnes nicht und gewinnt alle vier Sätze.⁸⁰⁴ Doch beschränkt sich Les' zwanhafter Drang zu gewinnen nicht nur auf Sport und Spiel. Als er gleich nach der Ankunft auf Hawaii gemeinsam mit seinem Sohn an der Hotelbar steht, versucht er zwei Frauen zu verführen, wird in diesem Unterfangen von seinem Sohn jedoch nicht unterstützt, denn dieser ist von der Vorstellung, gemeinsam mit seinem Vater auf Frauenfang zu gehen, angewidert.⁸⁰⁵ Tim verweigert jeden Versuch seines Vaters, sich mit ihm in einen Wettstreit zu begeben. Als er Rachel trifft, ein Mädchen das er aus San Diego kennt, scheint er den Urlaub eher genießen zu können. Die Schlüsselszene der Geschichte findet im Hotelrestaurant statt, als Les und Tim Price gemeinsam mit Rachel zu Abend essen. Les bemerkt, dass Tim und Rachel gut zusammenpassen und Tim sich offensichtlich wohl mit ihr fühlt: "Tim seems comfortable with this girl and I'm almost happy for him."⁸⁰⁶ Warum wird 'happy' durch 'almost' relativiert? Vermutlich neidet Les seinem Sohn seine Jugend und gleich darauf gibt er sich auch schon sexuellen Phantasien über Rachel hin. Das führt dazu, dass er mit Rachel zu flirten beginnt und

⁸⁰¹ vgl. Bret Easton Ellis. "In the Islands." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 47

⁸⁰² vgl. Ellis. "In the Islands." S. 45. Buckley ist eine private High School, die übrigens auch Ellis selbst besucht hat. Der Autor bezeichnet Buckley als eine sehr korrupte 'Beverly Hills-type high school', in der man den Rektor bestechen konnte, indem man ihn zum Essen ins Ma Maison einlud. Er würde dann die Noten von F zu D verbessern, damit der Schüler um 'summer school' herum kam. Die Schule kann also wirklich nicht besonders anspruchsvoll gewesen sein. (vgl. Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil 1. S. 1, sowie Murphet. *American Psycho. A Readers Guide*. S. 12)

⁸⁰³ vgl. Ellis. "In the Islands." S. 48

⁸⁰⁴ vgl. Ellis. "In the Islands." S. 55

⁸⁰⁵ vgl. Ellis. "In the Islands." S. 51-55

⁸⁰⁶ Ellis. "In the Islands." S. 59

Witze auf Kosten seines Sohnes macht. Tim ärgert sich darüber, dass sein Vater mit Rachel flirtet und als ihm dann noch vorgehalten wird, dass er raucht, zieht er es vor den Tisch zu verlassen, anstatt gegen seinen Vater Position zu beziehen.

Wenn man von den persönlichen Problemen, die Les und Tim miteinander haben, deren Ursachen in "In the Islands" jedoch nicht explizit gemacht werden, einmal absieht, lässt sich der Generationenkonflikt zwischen Vater und Sohn sehr gut durch die Auswirkungen des Kapitalismus, wie sie durch Webers asketischen Protestantismus und Bells nachindustrielle Gesellschaft aufgezeigt werden, erklären. Les Price ist ein Paradebeispiel für einen Menschen, der die Werte des amerikanischen Kapitalismus komplett übernommen hat ohne sie zu hinterfragen. Er muss immer gewinnen oder eine Eroberung machen und ist dabei außerstande zu anderen Menschen Beziehungen aufzubauen, die auf Gleichberechtigung gründen. Ähnlich wie Patrick Bateman in *American Psycho*, nur weniger extrem und daher realistischer, besteht Les Prices Leben darin, seine Umgebung zu 'konsumieren'. Sein Sohn Tim hingegen verwehrt sich diesem ständigen Wettkampf; daher stellt er sich auch seinem Vater nicht entgegen, sogar als dieser die offensichtlichsten Regeln des guten Geschmacks verletzt und offen versucht, seinem Sohn die Freundin auszuspannen. Tim will die Werte und die Lebenseinstellung seines Vaters nicht übernehmen, aber er hat auch keine Alternativen anzubieten, so erscheint er träge und von einer Art existentialistischen Leere erfüllt. Auf die – nach seinem Auftreten beim Essen recht unverschämte – Bitte seines Vaters, ihm doch eine Chance zu geben, antwortet Tim, dass es keine Chancen gäbe. Das Wort *nothing* wird zum Schlüsselbegriff: "'Nothing. There is nothing,' Tim says [...] 'Just forget about it,' he says again, yawning. 'There's ... nothing.' [...] 'Nothing,' he says again. 'Nada.'"⁸⁰⁷ Hier erinnert Ellis an das 'Nada-Vaterunser' des Kellners aus Hemingways "A Clean, Well-Lighted Place"⁸⁰⁸.

Les und Tim Price können so als paradigmatisch für Ellis' Gesamtwerk gelesen werden. Les repräsentiert den Durchschnittskapitalisten einer konsum- und wettbewerbs-orientierten Gesellschaft, in der neben dem Tauschwert (siehe Teil I.9. "Die Indifferenz des Tauschwertes") keine anderen Werte bestehen können und Tim das zum Existentialismus tendierende Individuum, das sich der Gleichmachung des Tauschwertes nicht unterwerfen möchte, das aber auch keine Alternativlösungen kennt. Auch zum Ende der Geschichte hin hat Les an seiner Einstellung nichts geändert: "The

⁸⁰⁷ Ellis. "In the Islands." S. 63-64

⁸⁰⁸ vgl. Ernest Hemingway. "A Clean, Well-Lighted Place." In ders. *The Snows of Kilimanjaro and Other Stories*. New York: Bantam, 1976. S. 29

next day, Tim and I are on the beach, under a calm, seamless sky, playing backgammon. I am winning. He is listening to his walkman, not really interested in the outcome of the game."⁸⁰⁹

Tims Nachname Price legt nahe, dass es sich bei ihm um Timothy Price aus *American Psycho* handelt, die einzige Person, zu der Patrick Bateman in diesem Roman aufschaut und von der er sagt: "Timothy is the only interesting person I know."⁸¹⁰ Dort wird er dann als Wall Street Broker zwar selbst zum Kapitalisten werden, aber gleichzeitig zeigt sein ausgeprägter Zynismus, dass er im Gegensatz zu seinen Bekannten das System hinterfragt und eigentlich verabscheut. Und so verschwindet er, 'die einzige interessante Person, die Bateman kennt', schon recht früh aus *American Psycho* und räumt das Feld für die absolute Oberflächlichkeit aller anderen Menschen in Batemans Umfeld.

"In the Islands" ist auf jeden Fall eine von Ellis' besseren Geschichten. Nur gereicht ihr vielleicht zum Nachteil, dass der Fehler in der dargestellten Vater-Sohn Beziehung hier recht eindeutig auf Seiten des Vaters liegt. Erstaunlicherweise ist es hier auch der Vater, der immer wieder gerne zur Flasche greift, während Tim mit dem Alkohol recht vernünftig umzugehen scheint. Diese Form der Vernunft ist man von Ellis' durchschnittlichem Teenager nicht gewöhnt.

Spätestens mit *Lunar Park* wird deutlich werden, dass "In the Islands" starke autobiographische Züge trägt. Dort wird Bret im Pool seines Hauses eine Badehose finden, die ihn an das Mauna Kea Hotel erinnert, in dem er und seine Eltern bei ihren Urlauben auf Hawaii immer abgestiegen sind. Das Mauna Kea Hotel ist auch der Ort, in dem Les und Tim logieren. Darüber hinaus weist Les' Charakter all die negativen Eigenschaften auf, mit denen Ellis auch seinen Vater beschreibt. Er ist statusbesessen und oberflächlich, rücksichtslos und unsensibel. Ein Mensch, der seine Umgebung verschlingt: "He was the ultimate consumer."⁸¹¹ Man darf daher vermuten, dass das Verhältnis, das Ellis zu seinem Vater hatte, für die Beziehung zwischen Les und Tim Price Pate stand und dadurch erklärt sich auch, warum die Geschichte so offensichtlich Partei ergreift.

⁸⁰⁹ Ellis. "In the Islands." S. 66

⁸¹⁰ Ellis. *American Psycho*. S. 22

⁸¹¹ Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil II. S. 4

Sitting Still

Die beiden folgenden Geschichten, "Sitting Still" und "Water from the Sun", sowie die neunte Geschichte, "Another Gray Area", drehen sich alle um die bereits aus "Up the Escalator" bekannte Familie um William, seine Frau, und ihre Kinder Graham und Susan. In "Sitting Still" wird eine Zugreise von der Ostküste der Vereinigten Staaten zur Westküste beschrieben. Erzählt wird aus der Perspektive eines namenlos bleibenden Mädchens, das sich aufgrund der Informationen aus den anderen Geschichten jedoch als Susan identifizieren lässt. Sie ist die Schwester Grahams, der bereits in "At the Still Point" vorkommt und dementsprechend die Tochter der ebenfalls namenlos bleibenden Erzählerin von "Up the Escalator". Im Verlauf von "Sitting Still" wird klar, dass die Ehe der Eltern Susan, die sich ja bereits in "Up the Escalator" in der Krise befand, mittlerweile ganz gescheitert ist und die Eltern sich getrennt haben. Während der Fahrt durch Amerika beobachtet Susan die Mitreisenden und macht sich Gedanken darüber, dass ihr Vater William, ebenfalls bereits aus "Up the Escalator" bekannt, erneut heiraten will. Im Gegensatz zu ihrem Bruder Graham ist Susan nicht bereit, die neue Braut ihres Vaters als Stiefmutter zu akzeptieren. Aber anscheinend ist Susan die Einzige, die sich an den Hochzeitsplänen ihres Vaters stört; noch nicht einmal von ihrer permanent unter Beruhigungsmitteln stehenden Mutter erhält sie Rückendeckung. Die Geschichte ist kurz; das Ende ist mindestens genauso offen wie das von "In the Islands". Die Geschehnisse in Susans Familie werden in der folgenden Geschichte aber aus anderer Perspektive heraus sogleich weiter verfolgt.

Water from the Sun

Auch "Water from the Sun" hängt mit dem Familiennetzwerk um Graham, Susan und ihre Eltern zusammen. Erzählt wird aus der Perspektive Cheryls, der jungen Nachrichtensprecherin, die William, Graham und Susans Vater in "Sitting Still" geheiratet hat, nachdem der sich von seiner Frau getrennt hatte. "Water from the Sun" spielt zeitlich wiederum nach "Sitting Still" und William und Cheryl haben sich bereits wieder getrennt, da William schon wieder eine neue Freundin hat, Linda mit Namen. Cheryl hat ebenfalls einen neuen Freund, Danny. Die Beziehung scheint jedoch nicht allzu gut zu funktionieren, auch wenn Cheryl sehr unter der Angst leidet, dass Danny sie verlassen könnte, was er am Ende der Geschichte dann auch tut. Cheryl versteht sich nicht mit ihrem Freund, der deutlich jünger ist als sie und ein Taugenichts, und ihre Unterhaltungen bestehen lediglich aus Streitereien über Kleinigkeiten, die üblicherweise

mit dem Fernsehprogramm zu tun haben. Danny, der den ganzen Tag über in Cheryl's Haus herumlungert, konnte die Nachrichten für Cheryl nicht aufnehmen, weil er "The Jetsons" für sich selbst aufnehmen wollte. Als Cheryl von "The Jeffersons" spricht, verbessert er sie, dass es "The Jetsons" heiße und auch Cheryl spricht danach von den "Jetsons"⁸¹², aber der wahre Seriename scheint doch "The Jeffersons" zu sein.⁸¹³ Später behauptet Danny ein Konzert der Beach Boys aufnehmen zu müssen, weil es das letzte Konzert von Brian Williams' Tod sei. Cheryl verbessert ihn, dass der tote Beach Boy Dennis Wilson⁸¹⁴ und nicht Brian Williams heiße, doch auch das wird von Danny, der sich wahrscheinlich von der Tatsache, dass ein anderer Bruder der Beach Boys Brian heißt, verwirren lässt, nicht akzeptiert.⁸¹⁵

Cheryl scheint für Danny viel zu empfinden, weiß aber gleichzeitig auch, dass dieses Gefühl nicht auf Gegenseitigkeit beruht, denn Danny hat offensichtlich ein Verhältnis mit einem jungen Surfer. Auf die Frage, "do you like him?" antwortet Danny nicht, so dass Cheryl hinzufügt "you don't have to answer immediately."⁸¹⁶ Es wird nicht ausgesprochen aber trotzdem klar, dass Danny Biff, den Surfer, Cheryl vorzieht. Auch Cheryl's Ex-Mann William ist mit seiner neuen Freundin nicht zufrieden. Er hätte Cheryl gerne zurück, doch diese erwidert seine Anrufe nicht, weil sie kein Interesse mehr an ihm hat. Letztendlich besucht sie William aber doch, wenn auch nur um ihm zu sagen, dass er sie bitte in Ruhe lassen möge. Bei dieser Gelegenheit fragt William: "do you still want me?" Darauf erwidert Cheryl zuerst nichts, so dass William hinzufügt "you don't have to answer, I guess".⁸¹⁷ Der Dialog ist also fast wörtlich identisch mit dem Vorhergehenden, ebenso wie die Umstände fast identisch sind, nur die Rollen sind vertauscht. Linda will William, William will Cheryl, Cheryl will Danny, Danny will Biff; ein Strang nicht erwidelter Gefühle, der auf der einen Seite aus dem Hintergrund unbedeutender Randpersonen herauskommt, über William zur Protagonistin Cheryl läuft und von dort über Danny auf der anderen Seite wieder in für die Geschichte unbedeutenden Randpersonen verschwindet, ähnlich wie der Leser es von *The Rules of Attraction* her bereits kennt. So zeigt auch "Water from the Sun" erneut die

⁸¹² vgl. Bret Easton Ellis. "Water from the Sun." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 82-83

⁸¹³ "The Jeffersons" war eine amerikanische Sitcom, in der es um den Besitzer einer Reihe von Trockenreinigungen ging, der mit seiner Frau in einem Luxusapartment an Manhattans East-Side wohnte. Die Serie lief von 1975-1985 und passt daher gut in den Zeitrahmen von Ellis' *Informers*. Eine Serie mit Titel "The Jetsons" hat es hingegen nie gegeben.

⁸¹⁴ Dennis Wilson ist am 28ten Dezember 1983 ertrunken, was vom Zeitrahmen her ebenfalls gut in *The Informers* passt.

⁸¹⁵ vgl. Ellis. "Water from the Sun." S. 89-90

⁸¹⁶ Ellis. "Water from the Sun." S. 93

⁸¹⁷ vgl. Ellis. "Water from the Sun." S. 101

Unmöglichkeit stabiler, länger andauernder und auf Gleichberechtigung basierender Beziehungen auf.

Discovering Japan

In der folgenden Geschichte "Discovering Japan" folgen wir dem Musiker Brian Metro auf einer Tour nach Japan. Metro ist offensichtlich ein Superstar der Rockmusik. Er hat sich von seiner alten Band, mit der er zu Weltruhm gelangt ist, getrennt und eine Solo-Karriere gemacht. "Discovering Japan" ist Ellis' einzige Geschichte, die im Musikermilieu spielt, was eigentlich erstaunlich ist, bedenkt man, was für ein Musikfreund Ellis ist, dass er selbst Musik gemacht hat und welche Rolle Musik in allen seinen Büchern spielt.

Brian Metro erfüllt alle Klischees eines Stars moderner Musik. Er ist alkohol- und drogenabhängig, absolut hemmungslos und hat sich – sofern er nicht von Natur aus so dumm sein sollte wie die Nacht finster – mit Drogen die letzten Gehirnzellen aus dem Schädel gebrannt. Da aus der Perspektive Metros erzählt wird und dieser permanent unter Drogen steht, scheinen in "Discovering Japan" alle Grenzen aufgehoben zu sein; Unterscheidungen in gut und böse, Realität und Traum, gibt es nicht. Im Schlaf träumt Metro von Frauen und Monstern, im Wachzustand verprügelt und vergewaltigt er gewohnheitsmäßig Groupies. Obwohl in der ersten Person erzählt wird, ist der Leser im Großen und Ganzen dennoch in der Lage, die fiktive Realität von Metros Wahnvorstellungen zu trennen. Metro selbst ist dazu aber kaum noch fähig. Er hat jedoch nicht nur Schwierigkeiten durch den Schleier der Drogen die gegenwärtige Realität zu erkennen, auch in der Vergangenheit verschwimmen die Erinnerungen an wirklich Erlebtes mit lediglich Erzähltem. Metros Leben wurde nämlich kürzlich verfilmt und er kennt diesen Film auch:

I actually remember the movie that was made about the band and the movie had gotten it pretty much right except the filmmakers forgot to add the endless paternity suits, the time I broke Kenny's arm, clear liquid in a syringe, Matt crying for hours, the eyes of fans and "vitamins", the look on Nina's face when she demanded a new Porsche, Sam's reaction when I told him Roger wanted me to do a solo record – information the filmmakers seemed to not want to deal with. The filmmakers seemed to have edited out the time I came home and found Nina sitting in the bedroom in the house on the beach, a pair of scissors in her hand, and they cut out the shot of a punctured, leaking water bed. The editor seemed to have misplaced the scene where Nina tried to drown herself one night at a party in Malibu and they cut the sequence that followed where her stomach was pumped and also the next shot, where she leaned into the frame next to my face and said, "I hate you," and she turned her face, pale and swollen, her hair still wet and plastered to her cheeks, away from me. The movie had been made before Ed jumped from the roof of the Clift Hotel in San Francisco so the filmmakers had an excuse for that scene not being in the movie but there

seemed to be no excuse for the rest to have been omitted and for the movie's being made up of bones, an X ray, a set of dull facts, that became wildly popular.⁸¹⁸

In diesem Abschnitt wird knapp und prägnant die Frage nach der Konstruktion der Realität aufgeworfen, eine Frage, der Ellis in *Glamorama*, an dem er zur Zeit der Veröffentlichung von *The Informers* ja intensiv arbeitet, auf Romanlänge nachgehen wird.

In den ersten Sätzen des oben zitierten Abschnittes täuscht Ellis noch die Möglichkeit einer klaren Trennung von Film und Wirklichkeit vor: der Film über das Leben der Band hat die Realität im Großen und Ganzen gut getroffen, bis auf einige Dinge, mit denen die Filmmacher sich nicht beschäftigen wollten. Dann wird der Autor zweideutig, wenn er Metro erst von einer Szene behaupten lässt, dass die Filmmacher sie herausgeschnitten hätten und von einer anderen dann, dass sie sie verloren hätten. Es ist schwer zu entscheiden, ob diese Szenen tatsächlich jemals gedreht und dann absichtlich oder unabsichtlich weggelassen wurden. Die Wahrscheinlichkeit spricht dagegen, aber mit Sicherheit wissen kann der Leser das nicht. Ebenso wenig kann der Leser mit Sicherheit entscheiden, ob Metro weiß, dass diese Szenen niemals gedreht wurden und daher den Ausdruck "the filmmakers seemed to have edited out" und "seemed to have misplaced" ironisch gebraucht oder ob er im Drogenwahn tatsächlich glaubt, dass Szenen aus seinem Leben unterschlagen wurden. Der Übergang ist fließend. Während die Wortwahl in dem Satz "the filmmakers seemed to have edited out [...]" noch eher auf Ironie hindeutet, ist im nächsten Satz von einer herausgeschnittenen Einstellung die Rede, in der Nina sich neben Metros Gesicht 'in das Bild lehnt'. Wenn diese Szene herausgeschnitten wurde, warum kennt Metro sie dann und beschreibt sie nicht aus seiner Perspektive heraus, sondern aus dem Blickwinkel der Kamera? Offensichtlich erinnert er sich an sein eigenes Leben so, als sei es ein Film. Die Szene mit Nina ist aller Wahrscheinlichkeit nach tatsächlich passiert, wurde aber niemals auf Zelluloid gebannt, doch in Metros Vorstellung verschwimmt die Erinnerung an das tatsächlich Erlebte mit seiner Darstellung im Film, daher gebraucht Ellis für die Beschreibungen der Erinnerungen Metros die Sprache der Filmemacher und spricht von "frame", "cut", "edit", etc. Hier wird, wie Baudrillard sagt, "der Widerspruch zwischen den Realen und dem Imaginären ausgelöscht"⁸¹⁹ und die Tatsache, dass sich ein Film, der das Leben des Protagonisten zeigt, über die Erinnerungen an dessen Leben drüberlegt, dürfte nicht nur in Metros Drogensucht ihre Begründung finden, sondern

⁸¹⁸ Bret Easton Ellis. "Discovering Japan." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 113-114

⁸¹⁹ Baudrillard. "Die Simulation." S. 156-157

auch daran, dass der Film in seiner Gleichheit wiederholbar ist, während die Erinnerung in Gedanken nicht fixiert ist, sondern ständigen Veränderungen unterliegt. Wenn man Baudrillard glaubt und die wirkliche Definition des Realen das ist, "*wovon man eine äquivalente Reproduktion herstellen kann*"⁸²⁰, nimmt es nicht Wunder, dass der Film über sein Leben für Metro zur Realität wird.

Wie Patrik Bateman in *American Psycho*, so ist auch Brian Metro in "Discovering Japan" kein isolierter Sonderfall, sondern höchstens der Pervierteste in einer pervertierten Welt. Nicht nur Metro ist drogenabhängig, sondern alle in seiner Umgebung sind es: seine ehemaligen Bandmitglieder, seine Ex-Frau, sogar sein Manager.⁸²¹ Und nicht nur Metro fällt gewohnheitsmäßig über Groupies her, sondern alle Rockstars tun das, wie der Text am Beispiel des Sängers der Newcommer-Band "The English Prices" nahe legt.⁸²² Metro ist lediglich der Schlimmste von allen, aber dadurch, dass seine gesamte Welt verdorben ist, wird deutlich, dass es für Metro genauso wenig einen Ausweg geben wird wie für Bateman.

Letters from L.A.

Bei "Letters from L.A." handelt es sich um insgesamt sechzehn Briefe, die im Zeitraum vom 4. September 1983 bis zum 29. Januar 1984 geschrieben werden. Die Absenderin trägt den Namen Anne, der Adressat ist ein gewisser Sean. Obwohl der Nachname nicht genannt wird, ist doch offensichtlich, dass es sich bei Sean um den schon aus *The Rules of Attraction* gut bekannten Sean Bateman handelt, denn Anne besucht nicht nur Camden, sondern sie merkt auch an, dass Sean gerne den Ausdruck "deal with it"⁸²³ gebraucht, womit Sean Bateman für einen Leser, dem auch *The Rules of Attraction* bekannt ist, eindeutig identifiziert wird. Das Mädchen Anne erscheint, wenn nicht unbedingt naiv, so doch zumindest etwas unbedarft und berichtet in ihrem ersten Brief noch beeindruckt von einem Besuch in Disney Land. Sie kommt ursprünglich nach Los Angeles, um ihre Großeltern zu besuchen. Ihr Großvater hat einen einflussreichen Posten in einem großen Filmstudio inne, wo auch Anne eine Arbeit findet. Dadurch lernt sie Randy kennen, der Produktionschef in einem Musikstudio ist und Anne in den Kreis der reichen, braungebrannten, alle-Arten-von-Drogen-nehmenden, jungen Kalifornier einführt. Alle diese jungen Kalifornier werden von Anne als sehr erfolgreich und sehr entspannt beschrieben. Die Beziehungen, die sie

⁸²⁰ Baudrillard. "Die Simulation." S. 159

⁸²¹ vgl. Ellis. "Discovering Japan". S. 116

⁸²² vgl. Ellis. "Discovering Japan". S. 127

⁸²³ Bret Easton Ellis. "Letters from L.A." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 145

untereinander haben, sind nicht anstrengend, weil sie keinerlei ernsthaftes Engagement erfordern.⁸²⁴ Freundschaften und Liebesbeziehungen sind nicht anstrengend, weil sich niemand emotional einbringt. Dieses Konzept scheint Anne, die unter ihrer unglücklichen Liebe zu Sean leidet, zu gefallen. Niemand erwartet Tiefgang. Randy liest Annes Geschichten und mag sie zwar, sagt ihr aber auch, dass sie nicht besonders kommerziell seien.⁸²⁵

Anne zieht bei ihren Großeltern aus und bei Randy ein. Sie beginnt ein kalifornisches Leben zu führen, d.h. sie färbt sich die Haare blond, verbringt viel Zeit in der Sonne, nimmt an Aerobic-Kursen teil und trifft auf Partys allerhand berühmte Leute (u.a. Michael Jackson und die Band Duran Duran). Sie passt sich auch dem Drogenkonsum an, der an der Westküste offensichtlich üblich ist. Immerhin stellt sie aber fest, dass nicht nur Randy und seine jugendlichen Freunde dauernd Joints rauchen und über Unmengen von Valium verfügen, sondern sogar ihre Großeltern sind Librium-abhängig.⁸²⁶ Es wird Anne klar, dass Randy, der einen Ferrari fährt und ein Fotomodell zur Freundin hat, mit seinem Leben vollkommen unzufrieden ist, weil er sich selbst völlig hohl und verloren vorkommt. Er spricht mehrmals von Selbstmord und in ihrem vorletzten Brief berichtet Anne dann, dass Randy das Zeitliche gesegnet hat. Dabei wird nicht ganz klar, ob Randy an einer Überdosis gestorben ist oder ermordet wurde. In ihrem letzten Brief teilt Anne, die ihre Rückkehr an die Ostküste immer weiter aufgeschoben hat, Sean dann mit, dass sie sich entschlossen hat in L.A. zu bleiben und vermutlich nicht mehr nach Camden zurückkehren wird.

In einem frühen Brief hatte Anne folgende Beobachtung gemacht: "I realized that no matter where I am it's always the same. Camden, New York, L.A., Palm Springs – it really doesn't seem to matter. Maybe this should be disturbing but it's really not. I find it kind of comforting."⁸²⁷ Diese Beobachtung Annes kann durchaus als Symptom der Globalisierung und des Verlustes von Unterschieden gelesen werden, wie Julian Murphet das tut.⁸²⁸ Anne und Murphet meinen damit dann einen postmodernen Zustand im Sinne von Lyotards Eklektizismus, bei dem man 'Reggae hört, Western schaut, bei McDonald isst und französisches Parfüm in Tokyo trägt' (siehe Teil I, 'Lyotards Erhabenheit') und es letztendlich egal ist, wo in der Welt man sich gerade aufhält. Aber obwohl diese Interpretation in der Zeit der Postmoderne im Ganzen sicherlich berechtigt

⁸²⁴ vgl. "Letters from L.A." S. 140

⁸²⁵ vgl. Ellis. "Letters from L.A." S. 142

⁸²⁶ vgl. Ellis. "Letters from L.A." S. 148

⁸²⁷ Ellis. "Letters from L.A." S. 134

⁸²⁸ vgl. Julian Murphet. *American Psycho. A Reader's Guide*. S. 19-20

ist, ist sie in Hinblick auf "Letters from L.A." mit Vorsicht zu genießen, denn hier geht es Ellis ja gerade darum Unterschiede aufzuzeigen und nicht die Abwesenheit von Unterschieden anzuprangern. So ist "Letters from L.A." sicherlich Ellis' deutlichste Gegenüberstellung von Ost- und Westküstenmentalität und zeigt, wie die aus New York stammende Anne von Los Angeles erst assimiliert und dann absorbiert wird. Von der hektischen, depressiven Kettenraucherin, die unglücklich in Sean Bateman verliebt ist, wird sie zur relaxten, oberflächlichen Joint-Raucherin, für die der Tod Randys ein durchaus verschmerzbarer Verlust zu sein scheint, zumal sie seinen Ferrari erbt. Die Tatsache, dass auch die zweite Person, die ihr in L.A. nahe gestanden hat, nämlich ihr Freund Carlos, schon seit Wochen verschwunden ist und womöglich sogar ermordet wurde, wird in ihrem letzten Brief auch nur beiläufig angemerkt. Wichtiger scheint ihr zu sein, dass sie mit einem anderen Kalifornier an einem Drehbuch arbeitet. Sie endet ihren letzten Brief mit der Bemerkung, dass ihre Großmutter einen Teil des Skripts gelesen habe und es mochte, weil es kommerziell sei.⁸²⁹ Damit hat Anne die kalifornische Mentalität übernommen. Und genau wie Randy wird sie vermutlich irgendwann unter dem Gewicht der Oberflächlichkeit zusammenbrechen.

Another Gray Area

In "Another Gray Area" werden ein paar Tage aus dem Leben des bereits aus "At the Still Point", "Up the Escalator", "Sitting Still" und "Water from the Sun" bekannten Graham dargestellt.⁸³⁰ Graham ist als Student an der University of Southern California eingeschrieben, aber er scheint nicht zu studieren. Er ist sich nicht sicher, wie lange er schon studiert und muss in der Tat sogar ein wenig überlegen, bis ihm der Name seiner Universität einfällt.⁸³¹ Geldprobleme hat er offensichtlich keine und obwohl er als Drogendealer tätig ist, scheint er zu dieser Aktivität nicht gezwungen zu sein. "Another Gray Area" besteht aus einer Aneinanderreihung kurzer Szenen, die illustrieren sollen, wie Grahams Leben aussieht. Er raucht Joints und geht essen, er sonnt sich und nimmt dabei Bestellungen für Drogen auf, er besucht seinen Freund Martin, der mit den English Prices ein Musikvideo dreht, er beobachtet nachts eine Schießerei. Dann erreicht ihn ein Anruf seiner Mutter, die ihm berichtet, dass sein Vater, William, bei

⁸²⁹ vgl. Ellis. "Letters from L.A." S. 151

⁸³⁰ Zeitlich muss diese Geschichte übrigens vor dem Ende von "Letters from L.A." situiert sein, denn Randy ist in "Another Gray Area" noch am Leben, also spielt "Another Gray Area" noch im Jahr 1983. Man darf offensichtlich nicht davon ausgehen, dass alle Geschichten der *Informers* in chronologischer Reihenfolge angeordnet seien, wie beispielsweise "Up the Escalator", "Sitting Still" und "Water from the Sun", die inhaltlich eindeutig aufeinander folgen, nahelegen

⁸³¹ vgl. Ellis. "Letters from L.A." S. 162

einem Flugzeugabsturz nahe Las Vegas ums Leben gekommen ist. Graham besucht die Unfallstelle, regelt die Angelegenheiten und nimmt die Gelegenheit wahr, um beim Blackjack zwanzigtausend Dollar zu verspielen. Dann fliegt er zurück nach Los Angeles. Er geht mit Martin essen, er geht mit seiner Freundin Christie⁸³² ins Kino, er besucht mit Martin einen Nachtclub. In der letzten Szene der Geschichte steht er mit seinem Porsche dann an einer roten Ampel und beobachtet einen schwarzen Jungen, der von drei Sicherheitsleuten verfolgt aus einem Supermarkt wegrennt und auf seiner Flucht etwas wegwirft. Graham sieht nach, was der Junge weggeworfen hat, und findet eine Packung Filet Mignon. Damit endet die Geschichte.

Graham wird als ein Mensch dargestellt, dem es an nichts fehlt, der sich über nichts Gedanken macht und dem nichts nahe geht. Er ist außerdem ein gewohnheitsmäßiger Lügner. Als der Portier seiner Wohnung, mit dem er sich unterhält, während er die nächtliche Schießerei beobachtet, ihn fragt, ob er Tim Price kenne, verneint er⁸³³ und als der alte Mann, der auf dem Rückflug von Las Vegas nach Los Angeles neben ihm sitzt, ihn fragt, ob dies sein erster Besuch in L.A. sei, bejaht er⁸³⁴. Beides sind kleine Lügen im Small Talk, die zwar unwichtig und unaufdeckbar, aber auch vollkommen unnötig sind.

Graham hat keine Ziele und drückt keine Emotionen aus. Es stört ihn nicht, dass seine Freundin mit seinem Freund schläft und selbst der Tod seines Vaters wird vollkommen kommentarlos hingenommen. Die Reise zur Absturzstelle nach Las Vegas fügt sich so nahtlos in die Reihe der anderen Szenen aus Grahams Alltag ein, dass es sich auch um eine Geschäftsreise oder einen Kurzurlaub handeln könnte. Natürlich besteht die Möglichkeit, dass Ellis hier Hemingways Eisberg-Prinzip übt und dass, so wie Nick Adams in "Big, Two-Hearted River" die Erinnerungen an den Krieg verdrängt, Graham alle Gedanken an seinen Vater verdrängt. Wenn es sich um eine solch konkrete Verdrängung handeln würde, wäre dann allerdings zu erwarten, dass Ellis den Tod des Vaters an den Anfang der Geschichte setzen würde und nicht in deren Mitte. Daher ist es wahrscheinlicher, dass sich die eigentliche Bedeutung von "Another Gray Area" im Ende der Geschichte verbirgt. Mit Graham zeichnet Ellis das Bild eines Menschen, dem es an nichts mangelt, weder materiell noch gesundheitlich noch auf

⁸³² vgl. Ellis. "Letters from L.A." S. 169. Christie war in "Letters from L.A." die Freundin von Scotty und ist in "Another Gray Area" nun mit Graham zusammen, dessen Abwesenheit sie aber benutzt, um auch mit Martin zu schlafen.

⁸³³ vgl. Bret Easton Ellis. "Another Gray Area." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 162 (der Leser weiß von "At the Still Point", dass Graham und Tim sich gut kennen)

⁸³⁴ vgl. Ellis. "Another Gray Area." S. 167

irgendeine andere Weise, dessen Dasein aber dennoch vollkommen sinnlos erscheint, weil er zu keinen emotionalen Regungen in der Lage ist. Er ist der geradezu stereotypische Bewohner von Los Angeles, wie sie von Ellis in *The Informers* und auch schon vorher in *Less Than Zero* gezeichnet werden. Dem stellt der Autor einen unterprivilegierten schwarzen Jungen gegenüber, der gezwungen ist, sich sein Essen zu erstehlen und dabei riskiert erschossen zu werden. Die flüchtige Begegnung ist subtil, fast unauffällig und bleibt unkommentiert, sorgt aber sicherlich dafür, dass der Leser alles Mitleid für den ziellos durch sein Leben driftenden Graham relativiert.

The Secrets of Summer

Die für Ellis so typische Erzählhaltung in der ersten Person, macht die folgende Geschichte, "The Secrets of Summer", teilweise recht schwer verständlich, da der Protagonist Jamie, den der Leser zuerst für einen 'normalen' Päderasten hält, sich alsbald als Vampir entpuppt. Wie ein klassischer Vampir ist er nur nachts unterwegs, hat Angst vor Kreuzen und schläft in einem Sarg. Gleichzeitig ist er für einen Vampir aber auch recht modern, denn die Zeiten für Sonnenaufgang und Sonnenuntergang entnimmt er dem L.A. Herald Examiner⁸³⁵, das Kreuz, das ihm Angst macht, ist das kleingeschriebene *t* der in blauen Neonlettern geschriebenen Werbung für einen Thrifty Drugstore⁸³⁶ und sein Sarg ist neben Designer-Bettwäsche auch mit Radio, Telefon, Wecker und Fernseher ausgerüstet.⁸³⁷ Außerdem trainiert er mit Hanteln, um in Form zu bleiben und besucht sogar ein Sonnenstudio!⁸³⁸ Der Leser fragt sich, was für eine Art Vampir Jamie denn nun eigentlich ist. Er und seine ebenfalls nachtaktiven Vampirfreunde ernähren sich ausschließlich von extra-blutig gebratenen Steaks, haben eine Vorliebe für Horrorfilme und für Sexualpraktiken, die von der Gesellschaft im Allgemeinen so nicht akzeptiert werden. Im Verlauf der Geschichte nimmt Jamie insgesamt drei minderjährige Mädchen mit zu sich nach Hause und beschreibt dem Leser, wie er ihnen während des Geschlechtsaktes das Blut aussaugt. Im Falle der ersten beiden Mädchen wird etwas später jedoch klar, dass er sie nicht getötet haben kann. Ein paar Nächte nach seinem ersten augenscheinlichen 'Vampirmord' ist er nachts wieder unterwegs und denkt: "Think about the girl I picked up at Powertools, the way I drove her to a bus Stop on Ventura Boulevard, hoping she doesn't remember."⁸³⁹ Das zweite

⁸³⁵ vgl. Bret Easton Ellis. "The Secrets of Summer." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 190

⁸³⁶ vgl. Ellis. "The Secrets of Summer." S. 184

⁸³⁷ vgl. Ellis. "The Secrets of Summer." S. 182

⁸³⁸ vgl. Ellis. "The Secrets of Summer." S. 182, 183

⁸³⁹ Ellis. "The Secrets of Summer." S. 183

Mädchen, das er aussaugt, lässt sogar ein Streichholzheftchen mit ihrem Namen und ihrer Telefonnummer, sowie der Bemerkung "Had a *wild* time"⁸⁴⁰ auf seinem Bett zurück. Was mit dem dritten Mädchen geschieht, erfährt der Leser nicht mehr, denn auf die Szene, in der er behauptet ihr die Kehle herauszureißen, folgt direkt die Szene von Jamies Besuch bei seinem Psychiater, die "The Secrets of Summer" beendet. Mittlerweile vermutet der Leser wahrscheinlich bereits, dass es sich bei Jamie nicht um einen richtigen Vampir halten kann, denn vielleicht mag Jamie sein Steak extra blutig, aber der traditionelle Vampir isst überhaupt nichts, auch kein extra blutiges Steak und ganz gewiss trinkt er keine 'red-wine spritzers'. Der Psychiater bestätigt durch die Art, wie er mit Jamie umgeht, nun den Verdacht des Lesers, dass Jamie lediglich ein eingebildeter Vampir ist. Allerdings gelingt es Jamie am Ende der Therapiesitzung die Psychiater-Patienten Rollen zu tauschen. Mit einer Reihe gezielter Fragen bringt er den Psychiater zum Weinen und bestätigt so sein Vampirdasein. Die Entscheidung, ob Jamie sich diesen Rollenwechsel nur einbildet oder ob er tatsächlich stattfindet und ob, sofern er Realität ist, dies bedeutet, dass Jamie auch tatsächlich ein Vampir ist, bleibt dem Leser überlassen.

Erschwert wird die Sache dadurch, dass Jamie einmal einen Freund namens Dirk besucht, der sich ebenfalls für einen Vampir hält. An dieser Stelle wird dem aufmerksamen Leser vermutlich auffallen, dass in *The Informers* schon einmal ein Dirk aufgetreten ist, und zwar in der Geschichte "At the Still Point", in der die vier Freunde Graham, Raymond, Dirk und Tim ein Jahr nach dem Tod ihres Freundes Jamie Essen gehen und über den Tod des Freundes streiten. Ist der Vampir Jamie aus "The Secrets of Summer" der tote Jamie aus "At the Still Point"? Die Namenskonstellation Jamie und Dirk lässt das als durchaus wahrscheinlich erscheinen, ansonsten wäre die Bandbreite, über die der Autor bei der Namensgebung für seine Charaktere verfügt, als bedenklich eng einzustufen. Geht man also davon aus, dass die beiden Jamies identisch sind und dass der Jamie aus "The Secrets of Summer" kein echter, sondern nur ein eingebildeter Vampir ist, dann wäre die einzige Erklärung dafür, dass Jamie lebt die, dass "The Secrets of Summer" nicht nach "At the Still Point" spielt, sondern mindestens ein Jahr davor, denn zum Zeitpunkt von "At the Still Point" ist Jamie ja bereits seit genau einem Jahr tot. Nun liefern beide Geschichten zwar keine expliziten Datumsangaben, aber in "At the Still Point" sprechen die Freunde über Vanessa Williams und darüber, wie viel

⁸⁴⁰ Ellis. "The Secrets of Summer." S. 182

Geld der Film *Ghost Busters*⁸⁴¹ gerade einspielt. Es erfordert wenig Detektivarbeit, um herauszufinden, dass der Film *Ghost Busters* aus dem Jahr 1984 stammt, dem Jahr, in dem Vanessa Williams zur Miss America gewählt wurde. Demnach müsste "The Secrets of Summer" im Jahre 1983 oder davor spielen. Allerdings hört Jamie in "The Secrets of Summer" im Radio das Lied "Boys of Summer" und in einer Disco spielt man "Material Girl".⁸⁴² "The Boys of Summer" stammt vom Album *Building the Perfect Beast* von Don Henley und "Material Girl" von *Like A Virgin* von Madonna und beide Platten sind erst 1984 erschienen. Sofern wir dem Autor keinen Fehler unterstellen wollen, bleibt als einzige mögliche Erklärung, dass der Tod von Jamie nur vorgetäuscht war. Aber leider ist der einzige Hinweis, den es auf einen vorgetäuschten Tod gibt, die Tatsache, dass Dirk, der bei Jamies Unfall der einzige Zeuge war, in "At the Still Point" einmal behauptet, dass Jamie sofort getötet worden sei und ein anderes Mal, dass er langsam verblutet sei.⁸⁴³ Ansonsten spricht in "At the Still Point" nichts dafür, dass an Jamies Tod etwas nicht mit rechten Dingen zugegangen sein könnte.

Die Entscheidung, die der Leser in "The Secrets of Summer" zu fällen hat, ist, genauso wie in *American Psycho*, letztendlich die Frage, wie realistisch das Dargestellte aufgefasst werden soll. Nach der Lektüre der Geschichte drängt sich diese Frage dem Leser geradezu auf und ist daher die Frage, die am nächsten liegt, sie ist aber nicht die wichtigste. Genau wie *American Psycho* lässt sich "The Secrets of Summer" nämlich auch allegorisch lesen. In einer Geschichte von zwanzig Seiten Länge erzählt Jamie insgesamt ein halbes Dutzend Äthiopierwitze, die in einer Kurzgeschichte, die sich mit Vampirismus beschäftigt, eigentlich nichts verloren haben. Darüber hinaus gibt er offen zu, dass er Neger verachtet.⁸⁴⁴ Wie Patrick Bateman, so ist auch Jamie ein Fan von Donald Trump, und Miranda, Jamies ältere Vampirfreundin, hat gerade eine 'fundraising party' für George Bush besucht.⁸⁴⁵ Und schließlich bricht der Psychiater am Ende der Geschichte genau an dem Punkt zusammen, an dem Jamie ihn dazu gebracht hat zuzugeben, dass er in der letzten Wahl für Reagan gestimmt hat.⁸⁴⁶ So bezeichnet Julian Murphet Jamie und seine Freunde denn auch als eine "community of Republican-voting vampires"⁸⁴⁷ und Jamie, der kapitalistische Republikaner, der Menschen das Blut aussaugt, unterscheidet sich in Einstellung und Charakter in nichts von Patrick

⁸⁴¹ vgl. Ellis. "At the Still Point". S. 7

⁸⁴² vgl. Ellis. "The Secrets of Summer." S. 192

⁸⁴³ vgl. Ellis. "At the Still Point." S. 13-14

⁸⁴⁴ vgl. Ellis. "The Secrets of Summer." S. 181

⁸⁴⁵ vgl. Ellis. "The Secrets of Summer." S. 178

⁸⁴⁶ vgl. Ellis. "The Secrets of Summer." S. 194

⁸⁴⁷ Julian Murphet. *Bret Easton Ellis's American Psycho: a reader's guide.* S. 18

Bateman, dem republikanischen Kapitalisten, der Menschen auffrisst. "The Secrets of Summer" ist *American Psycho* 'in a nutshell'.

The Fifth Wheel

Mit "The Fifth Wheel" verlässt Ellis zum ersten – und bisher zum einzigen – Mal die Welt der Reichen und Schönen und begibt sich ins Arbeiter-Milieu. Erzählt wird von Tommy, der sich durch einen Job in einer Autowaschanlage über Wasser hält. Der heroinsüchtige Ex-Sträfling Peter, ein ehemaliger Bekannter Tommys, besucht diesen in Begleitung seiner Freundin Mary, die sogar noch mehr Drogen konsumiert als Peter. Die beiden quartieren sich bei Tommy ein, und es gelingt dem Protagonisten nicht, sie zum Weiterziehen zu bewegen. Peter will sich von Tommy Geld borgen, da er bei seinem Dealer tief in der Kreide steht, doch Tommy hat selbst kein Geld. Also entführen Peter und Mary im Drogenrausch einen kleinen Jungen. Der Plan von den Eltern des Kindes Lösegeld zu erpressen oder ihn alternativ an einen 'Vampir in West Hollywood' zu verkaufen, scheitert an der Trägheit des Entführerpärchens. Im permanenten Drogenrausch sind sie einfach nicht fähig, tätig zu werden und so verbringt der Junge mehrere Tage gefesselt im Badezimmer Peters. Während Peter einmal kurz abwesend ist, erhält Tommy Besuch von einem gefährlich wirkenden Surfer, der nach Peter sucht, ihn aber nicht findet.⁸⁴⁸ Der Surfer verschwindet mit der Drohung alle umzubringen, falls Peter seine Schulden nicht baldigst begleichen sollte. Peter, der vor dem Surfer offenbar wirklich Angst hat, beschließt aus Los Angeles zu fliehen, aber vorher muss er sich noch des Kindes entledigen. Also zwingt er Tommy den Jungen umzubringen. Nach dem Mord flüchten Peter, Mary und Tommy.

Mit "The Fifth Wheel" widmet sich Ellis zum ersten Mal nicht nur einer anderen Gesellschaftsschicht, sondern er erzählt auch zum ersten Mal eine Geschichte aus der Perspektive des Opfers. Denn obwohl Tommy den kleinen Jungen tötet, ist er dennoch eher Opfer als Täter. Tommy steht in der 'Hackordnung' nur eine Stufe über dem entführten Jungen, und über ihm steht Peter, welcher seinerseits wiederum Angst vor dem Surfer hat, den Tommy aber nicht kennt und der im Gegensatz zu Peter nicht zu Tommys Gesellschaftsschicht gehört. Abgesehen von der Tatsache, dass Peter zwei- bis dreihundert Pfund wiegt, wird keinerlei Begründung geliefert, warum Tommy sich Peter unterordnet. Als am Anfang von "The Fifth Wheel" Peter bei Tommy anruft, bittet er

⁸⁴⁸ Der Besuch des Surfers erinnert übrigens stark an eine Szene aus dem Film *Less Than Zero*, in der Bill, Rips 'Mann fürs Grobe', unaufgefordert in Blair und Clays Schlafzimmer auftaucht und nach Julian sucht (*Less Than Zero*, 0:41). Im Roman gibt es eine derartige Szene nicht.

ihn nicht um Erlaubnis, sondern teilt ihm einfach mit, dass er und Mary ein paar Tage bei Tommy 'absteigen' werden. Als Tommy erwidert, dass sie eine Nacht bei ihm bleiben könnten und am nächsten Tag weiterziehen sollten, sagt Peter einfach: "It's not going to happen like that."⁸⁴⁹ Und es liegt anscheinend nicht in Tommys Macht an Peters Entscheidung, bei ihm zu bleiben, etwas zu ändern. Ebenso wenig wird er gefragt, was er von der Entführung des Kindes hält. Nachdem er den gefesselten Jungen in der Badewanne gefunden hat, geht er wütend auf Peter los, doch der beweist einfach seine physische Überlegenheit, indem er Tommys Arm verdreht und ihn so zum Schweigen bringt. Es ist auch Peter, der später entscheidet, dass der Junge umgebracht werden soll, obwohl sowohl Tommy als auch Mary dagegen sind. Da er nicht gewillt ist, sich selbst die Hände schmutzig zu machen, verlangt er von Tommy, dass dieser den Mord begehe. Die 'Unverschämtheiten', die Peter sich Tommy gegenüber herausnimmt, werden damit auf die Spitze getrieben. Da Tommy weder Peter zu sich eingeladen hat, noch an der Entführung beteiligt war, erwartet der Leser, dass Tommy den Jungen und sich irgendwie aus ihrer misslichen Lage befreien wird. Doch das tut Tommy nicht. Stattdessen bringt er den Jungen in der vermutlich grausamsten Szene von *The Informers* mit einem Messer um. Tommy versucht noch nicht einmal zu fliehen, als Peter mit ihm und Mary in die Wüste fährt. Peter behauptet zwar, dass er vorhabe, sich mit Mary und Tommy nach Las Vegas abzusetzen, aber Tommy – und mit ihm auch der Leser – hat zu einem früheren Zeitpunkt in der Geschichte von Mary bereits erfahren, dass Peter bei Carson schon einmal einen Mann in der Wüste erschossen hat, dass dies also seine Methode ist, sich unliebsamer Mitwisser zu entledigen. Und obwohl Tommy das weiß, ergibt er sich in sein Schicksal. Tommy ist in "The Fifth Wheel" das Opfer, so wie Bateman in *American Psycho* der Täter ist und in beiden Fällen gibt es kein Entrinnen. Im Abschnitt "Bateman als realistischer Serienmörder" wurde gezeigt, dass Bateman, der Täter, sich wünscht sein Opfer möge erkennen, dass es auf jeden Fall unmöglich gewesen wäre seinem Peiniger zu entgehen und genau die analoge Erkenntnis bringt Tommy, das Opfer, dazu untätig die Dinge über sich ergehen zu lassen:

I cannot even think about how Peter came and fucked everything up, because everything was fucked up to begin with and if Peter didn't come this week it would have been the one after that or one next year and in the end it's hard to think it makes a difference because you always knew this would happen and you just sit there staring out the window waiting for Peter and Mary to roll back in so you can surrender.⁸⁵⁰

⁸⁴⁹ Bret Easton Ellis. "The Fifth Wheel." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 197

⁸⁵⁰ Ellis. "The Fifth Wheel." S. 208

Die Rollen von Opfer und Täter sind bei Ellis fest zugewiesen und lassen sich nicht vertauschen. Zumindest bis *Glamorama* ist es nicht möglich, dass ein Opfer sich gegen den Täter wehrt. Das ist wohl auch ganz natürlich, wenn man davon ausgeht, dass man seinem Schicksal ohnehin nicht entkommen kann. Erst das Ende von *Glamorama* gibt Hinweise darauf, dass Ellis seine Meinung mittlerweile vielleicht geändert haben könnte.

On the Beach

In der sehr kurzen, vorletzten Geschichte "On the Beach" geht es um ein junges Mädchen, das an einer tödlichen Krankheit im Endstadium leidet. Die genaue Art der Erkrankung wird nicht genannt und bleibt für die Geschichte letztendlich auch unerheblich, aber vermutlich handelt es sich nicht um Krebs, sondern um Aids, da dem Mädchen zwar die Kopfbehaarung, nicht aber die Körperbehaarung ausfällt. Das Mädchen und sein Freund verbringen den ganzen Tag am Strand, da das kranke Mädchen zu nichts anderem mehr Lust hat als in der Sonne zu liegen. Es scheint, als würde sie versuchen mit den Strahlen der Sonne Lebensenergie zu tanken, aber das funktioniert selbstverständlich nicht. Ihre Haut nimmt nicht einmal mehr Farbe an; damit kommt der Kranken unter Ellis' ansonsten tiefbraunen kalifornischen Jugendlichen eine deutliche Sonderstellung zu, die anzeigt, dass sie eigentlich schon tot ist. Indem Ellis die Geschichte nicht von der Warte des Mädchens aus erzählt, sondern aus der Perspektive ihres Freundes (der übrigens, ebenso wie das Mädchen und die Krankheit, namenlos bleibt) verlagert sich der Fokus vom Umgang des Mädchens mit dem bevorstehenden eigenen Tod weg, und hin zur Umgebung, die den fortschreitenden Verfall der Kranken beobachtet. Die Kranke und ihr Freund wohnen gemeinsam mit zwei Bekannten namens Mona und Griffin in einem Strandhaus, das dem Mutter des Mädchens gehört. Die Mutter selbst ist nicht da, weil sie zu Dreharbeiten in Italien ist, danach wird sie in New York sein, danach in Burbank,⁸⁵¹ sie kann oder will dem Mädchen also nicht in ihrer Krankheit beiseite stehen. Aber auch ihr Freund, sowie Mona und Griffin wollen sich offensichtlich nicht mit dem Tod beschäftigen. Das Verhalten der Freunde ist eine Mischung zwischen gespielter Indifferenz, die wohl einem Gefühl der Hilflosigkeit entspringt, und echtem Desinteresse. Auf Monas Frage, ob er seine Freundin denn liebe, antwortet der Erzähler: "'No, but so what?' I ask. 'What

⁸⁵¹ vgl. Bret Easton Ellis. "On the Beach." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 213

would that fix?' I ask. 'If I did – that's going to help?'"⁸⁵² Er hat keine Lust – oder keine Kraft – mehr, dem Mädchen weiter beim Leiden zuzusehen und beschließt in die Stadt zurückzukehren. Die Geschichte endet damit, dass das Mädchen am Strand liegen bleibt, obwohl die Sonne bereits untergegangen ist, während der Junge weggeht. Wenn Ellis das Sterben des Mädchens durch das Untergehen der Sonne symbolisiert und dann zusätzlich noch darauf hinweist, dass die Batterien des Kassettenrekorders, der neben dem Mädchen steht und den ganzen Tag über Musik gespielt hat, beginnen ihren Geist aufzugeben, dann kommt er dem Melodramatischen damit gefährlich nahe. Es gelingt ihm aber dennoch das Gefühl zu vermitteln, dass das Mädchen, obwohl es von Freunden umgeben ist, alleine sterben wird. In Ellis' Welt sind die Charaktere im Sterben genauso isoliert wie im Leben.

At the Zoo with Bruce

Die letzte Geschichte, "At the Zoo with Bruce", ist ebenfalls sehr kurz. Es wird beschrieben, wie eine Frau, die mit einem verheirateten Mann, Bruce, eine Affäre hat, an einem heißen Sommertag einen Zoo besucht. Der Name Bruce lässt den Leser vermuten, dass es sich bei ihm um den Bruce der ersten Geschichte "Bruce Calls from Mulholland" handelt. Abgesehen von der Namensgleichheit und der vielleicht etwas weit hergeholten Beobachtung, dass der Bruce der Anfangsgeschichte bemerkt, dass es 'cool' sei reich zu sein und der Bruce der Endgeschichte als ausgesprochen geizig erscheint, gibt es allerdings keine Hinweise, die diese Vermutung bestätigen könnten. Wahrscheinlich sind sie aber dennoch identisch, einfach deshalb weil schon bereits die Titel nahe legen, dass Ellis mit der Anfangs- und der End-Geschichte einen Rahmen um das Netz locker verknüpfter Einzelgeschichten bauen möchte.

Der Bruce der letzten Geschichte ist mittlerweile fünfundzwanzig Jahre alt, seit einem Jahr verheiratet und Drehbuchautor für "Miami Vice". Er ist nicht besonders groß und im Allgemeinen eigentlich nicht der Typ Mann, den die Erzählerin normalerweise anziehend finden würde, aber er hat etwas an sich, das andere Männer nicht haben, und die Frau 'glaubt an ihn'. Bruce hat seiner Freundin versprochen, seine Frau Grace zu verlassen und während sie durch den Zoo gehen, wartet sie nervös darauf, dass Bruce ihr endlich sagt, ob er mit seiner Frau gesprochen hat. Leider ist Bruce aber nur daran interessiert, die gefangenen Tiere zu betrachten und als sie ihn endlich von sich aus auf seine Frau anspricht, erzählt er ihr im Brustton der Überzeugung, er sei ein

⁸⁵² Ellis. "On the Beach." S. 217

Außerirdischer von einem fernen Planeten und halte sich seit viertausend Jahren auf der Erde auf, um Verhaltensdaten über die Menschen zu sammeln, bevor die Außerirdischen im Jahre zweitausendvierhundert die Erde und das gesamte Universum vernichten würden. Diese doch recht erstaunliche Eröffnung bleibt von Seiten der Erzählerin komplett unkommentiert. Als sie den Zoo verlassen, wird ihr klar, dass es viele Dinge gibt, die dagegen sprechen mit Bruce zusammen zu sein, aber dennoch glaubt sie noch immer an ihn.

Natürlich spricht alles dafür, dass an Bruces Enthüllung absolut nichts dran ist und dass er lediglich von dem für ihn unangenehmen Thema der Ehefrau ablenken wollte. Es stellt sich allerdings die Frage, warum Ellis einen Zoo als Hintergrund gewählt hat. Während Bruce den Besuch im Zoo genießt und der festen Überzeugung ist, dass die gefangenen Tiere glücklich und zufrieden seien, wirken sie auf die Erzählerin allesamt miserabel. Pinguine und Eisbären leiden unter der Hitze des kalifornischen Sommertages, ein Känguru flüchtet vor dem Tierpfleger, ein Elefant sieht aus, als sei er geschlagen worden. Und die Beschreibung der Paviane kann als sinnbildlich für Bruce und die Erzählerin aufgefasst werden, wenn gesagt wird: "Baboons strut around, acting macho, scratching themselves brazenly. Females pick pathetically at the males' fur, cleaning them."⁸⁵³ So wie die Menschen die unglücklichen Tiere interessiert aber mitleidslos betrachten, würde auch ein außenstehender Beobachter die Menschheit in ihrem Elend studieren. Das einzelne Studienobjekt ist dabei außerstande etwas an seiner Lage zu ändern. Vielleicht ist das der Grund, weshalb die Erzählerin sich gleichmütig ihrem Schicksal ergibt und dennoch weiterhin an Bruce glaubt:

it dawns on me that Bruce might not leave Grace and it also dawns on me that I might fall in love with someone else and I might even leave college and head for England or at least the East Coast. A lot of things might keep me away from Bruce. In fact, the odds look pretty good that something will. But I can't help it, I think to myself as we leave the zoo and get back into my red BMW and he starts it up, I have faith in this man.⁸⁵⁴

Die Gesellschaft der *Informers*

Ellis vernetzt die einzelnen Kapitel, bzw. Kurzgeschichten, in *The Informers* über die in ihnen vorkommenden Personen, nicht über die Inhalte der Geschichten. Und dieses Personennetz ist relativ dicht gewebt: Der Bruce aus der letzten Geschichte ist – vermutlich – der Bruce aus der einleitenden Geschichte; die fünf Freunde Raymond, Tim, Graham, Dirk und Jamie von "At the Still Point" kommen alle in weiteren

⁸⁵³ Bret Easton Ellis. "At the Zoo with Bruce." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 224

⁸⁵⁴ Ellis. "At the Zoo with Bruce." S. 226

Geschichten vor, wobei Graham mit "Another Gray Area" und Jamie mit "The Secrets of Summer" Geschichten aus ihrer jeweils eigenen Perspektive erzählen und Tim in "in the Islands" durch die Augen seines Vaters gesehen wird; mit "Up the Escalator" wird die dysfunktionale Familie um William und seine namenlos bleibende Ehefrau, seine Kinder Graham und Susan und seine neue Frau Cheryl eingeführt, die in "Sitting Still", "Water from the Sun" und "Another Gray Area" mit Susan, Cheryl und Graham als Erzählern fortgeführt wird. "Letters from L.A." wird durch Randy, der mit Graham befreundet ist, mit "Another Gray Area" verbunden und sogar Brian Metro, der sich im weit entfernten Japan aufhält, wird in "Bruce Calls from Mulholland" und "Another Gray Area" erwähnt. Martin, der Video-Regisseur von "Another Gray Area" wohnt außerdem bei Metros Ex-Frau Nina⁸⁵⁵ und die junge, aufstrebende Rockband 'The English Prices' kommen sowohl in "Discovering Japan" als auch in "Letters from L.A." und "Another Gray Area" vor. Und auch zu den anderen Romanen von Ellis, die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *The Informers* bereits erschienen waren, werden Verbindungen hergestellt. Griffin aus "On the Beach", dem ein 'Gay Club' in West Los Angeles gehört⁸⁵⁶, ist aller Wahrscheinlichkeit nach der Griffin mit dem Clay in *Less Than Zero* schläft.⁸⁵⁷ Mit Sicherheit ist Sean, der Adressat von Annes Briefen in "Letters from L.A.", Sean Bateman aus *The Rules of Attraction* und Tim aus "At the Still Point" und "In the Islands" ist Timothy Price aus *American Psycho*.

Durch das wiederholte Auftreten gleicher Charaktere in verschiedenen Geschichten verbindet Ellis diese Geschichten miteinander. Und gleichzeitig erweckt Ellis – wahrscheinlich unbeabsichtigt – den Eindruck, L.A. sei doch ein ganzes Stück kleiner, als man es sich üblicherweise vorstellt, schließlich scheint in *The Informers* ja jeder mit jedem auf irgendeine Art und Weise verbunden zu sein. Nicht zuletzt in dieser Hinsicht ist "The Fifth Wheel" für *The Informers* wichtig. Dies ist die einzige Geschichte, die offensichtlich keinerlei Verbindung zu anderen Ellis-Stücken aufweist. Das erklärt sich leicht dadurch, dass "The Fifth Wheel" in ein einer vollkommen anderen Gesellschaftsschicht angesiedelt ist, und so relativiert sich der Eindruck des 'in Los Angeles kennt jeder jeden' ein wenig.

Selbst auf das Risiko hin, dass L.A. zu klein erscheint, wird das wiederholte Auftreten gleicher Personen in unterschiedlichen Geschichten aber notwendig, wenn dem Buch ein gewisser Zusammenhalt verliehen werden soll. Denn abgesehen von den

⁸⁵⁵ vgl. Ellis. "Another Gray Area." S. 160

⁸⁵⁶ vgl. Ellis. "On the Beach." S. 213

⁸⁵⁷ vgl. "On the Beach" S. 214 und *Less Than Zero* S. 27-31

Namen der Charaktere haben die Geschichten ansonsten recht wenig Gemeinsames. So legt "At the Still Point" beispielsweise auf gar keinen Fall irgendwie nahe, dass es sich bei dem verstorbenen Jamie um einen Vampir – egal ob eingebildet oder echt – handeln könnte und die verschiedenen Episoden um die Familienprobleme von William, seiner Frau, und seinen Kindern Graham und Susan könnten genauso gut aus ganz unterschiedlichen Familien stammen.

Ein echter inhaltlicher Zusammenhang ist bei *The Informers* also nicht gegeben. Das erklärt sich nicht zuletzt dadurch, dass die einzelnen Geschichten zu *The Informers* nicht an einem Stück geschrieben wurden, sondern zwischen den verschiedenen Romanen, die Ellis zuvor veröffentlicht hat. *The Informers* war von Ellis niemals als eigenständiges Werk geplant, und er selbst betrachtet das Buch auch nicht als Roman, sondern als Sammlung von Kurzgeschichten.⁸⁵⁸ So gesehen ist der Suche nach Zusammenhang bei *The Informers* wohl auch keine hohe Priorität einzuräumen.

Durch die Vielzahl der Erzählstimmen gelingt es Ellis aber, dem Leser unmissverständlich klarzumachen, dass er sich hier mit einer kranken Gesellschaft und nicht mit einzelnen kranken Individuen befasst. Die beruhigungsmittelsüchtige Ehefrau und Mutter aus "Up the Escalator" ist kein Einzelfall, Cheryl bewegt sich in "Water from the Sun" in die gleiche Richtung. Sowohl Susan als auch Tim haben Probleme mit ihren jeweiligen Vätern, weil diese sich, wie ihre Nachkommen finden, nicht ihrem Alter angemessen verhalten. Auch Jamies und Brian Metros sexuelle Pervertiertheit ist kein Einzelfall, denn die English Prices scheinen Metro in der Krankhaftigkeit ihres Sexualtriebes kaum nachzustehen und auch Jamie ist nicht alleine unterwegs, sondern gehört zu einer ganzen Gruppe von 'Vampiren'. Keiner der Charaktere in *The Informers* steht außerhalb der Gesellschaft, sondern jeder einzelne ist mit der Eigenheit, die ihn auszeichnet und krank macht, in eine Gruppe eingebunden, die die jeweilige Krankheit teilt.

Viele Leser, und auch Kritiker wie beispielsweise Joe Applegate, haben sich vor dem Schock, den *American Psycho* im Leser auslöst, noch dadurch geschützt, dass sie Patrick Bateman zu einem kranken Einzeltäter in einer ansonsten gesunden Gesellschaft erklärt haben. Denn in *American Psycho* war es noch möglich, die Hinweise darauf, dass es Ellis um die amerikanische Gesellschaft und nicht um einen einzelnen amerikanischen Psychopathen geht, zu überlesen. Dies ist bei *The Informers* nun nicht mehr möglich.

⁸⁵⁸ Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil I. S. 4

5. Glamorama: Glitzernde Scheinwelt der Hyperrealität

1997 erschien endlich Ellis' lange erwarteter Roman *Glamorama*. Die Zeit, die Ellis benötigte, um diesen Roman fertig zu stellen, drückt sich nicht zuletzt im Umfang des Werkes aus. Bis auf *Lunar Park* war bisher jeder Roman, den Ellis auf den Markt gebracht hat, länger als sein Vorgänger und *Glamorama* macht da keine Ausnahme. Das Buch umfaßt nicht nur fast fünfhundert Seiten, sondern ist auch in der kleinsten Schriftgröße gedruckt, die bei einem Ellis Roman bisher zur Anwendung gekommen ist.

Gleichzeitig ist *Glamorama* aber auch Ellis' am wenigsten verständlichstes und am schwersten zugängliches Werk, da sich der Autor hier zum einen eines höchst unzuverlässigen Protagonisten bedient, der Realität und Fiktion kaum auseinander halten kann, der Text zum anderen aber gleichzeitig eine ausgesprochen komplexe Verschwörung beschreibt. Diese beiden schwer zu vereinbarenden Aspekte können als symptomatisch angesehen werden für die besondere Position, die *Glamorama* im Rahmen von Ellis' Gesamtwerk einnimmt. Einerseits ist die kaum auflösbare Vermischung von Realität und Fiktion, die in *Glamorama* zum Ausdruck kommt, als logische Weiterentwicklung von Tendenzen aufzufassen, die sich bei Ellis schon früh abgezeichnet haben und im Verlauf der Romane immer stärker geworden sind. Andererseits stellt die Beschreibung einer Verschwörung und das damit einhergehende Auftreten eines Plots und einer Entwicklung im Protagonisten eine deutliche Abkehr von Ellis' früherer Erzählweise dar.

Das vorliegende Kapitel macht es sich daher zur Aufgabe, diese besondere Position, die *Glamorama* einnimmt, zu untersuchen. Im Abschnitt "Abbilder simulierter Wirklichkeit" wird zunächst gezeigt, wie Ellis von *Less Than Zero* über *American Psycho* hin zu *Glamorama* erzählperspektivisch eine Technik immer weiter verfeinert, in der Realität und Fiktion sich immer weiter aufheben, bis sie schließlich zum Simulakrum werden.

Der Abschnitt "Das auf sich selbst bezogene Zeichen" widmet sich dann jenen Elementen, die Ellis neben der Erzählperspektive verwendet, um die unaufhebbare Vermengung von Original mit Kopie anzuzeigen. Dabei geht es vor allem um die Zitatfunktion von Sprache, aber auch um Metafiktionales.

Im Abschnitt "Was also ist Wirklichkeit?" geht es dann um die Aspekte in *Glamorama*, die eine Abkehr von Ellis' bisherigem Schreiben darstellen. Also das

Einführen eines Plots und einer Charakterentwicklung. Wie lassen sich diese Neuerungen mit Ellis' üblichen Anliegen in Einklang bringen?

Doch zunächst, wie üblich, kurz zum Aufbau des Romans: *Glamorama* besteht aus insgesamt sechs Teilen. Der erste – und längste Teil – zählt 34 Kapitel. Er beginnt mit Kapitel 33 und endet mit Kapitel 0. Dieser Teil spielt komplett in New York und denkt einen Zeitrahmen von lediglich 36 Stunden ab (dem Roman selbst kann diese Zeitspanne nicht mit Genauigkeit entnommen werden, aber da Ellis selbst in einem Interview von 36 Stunden spricht, wollen wir ihm einfach glauben)⁸⁵⁹.

Victor Ward, der Protagonist des Romans, ist ein moderat erfolgreiches männliches Fotomodell, das hauptsächlich dadurch Celebrity-Status erreicht hat, dass es mit Chloe Byrnes liiert ist. Chloe ist ein weibliches Supermodel, dessen Rang in der fiktiven Welt mit dem einer Naomi Campbell oder einer Claudia Schiffer vergleichbar ist. Das Hauptthema des ersten Teiles sind die Vorbereitungen für die Eröffnung eines Neuen Clubs in New York, die Victor im Auftrag von Damien Nutch's Ross organisiert. Victor hintergeht seinen Freund und Arbeitgeber Damien aber gleich in doppelter Hinsicht, da er nämlich zum einen eine Affäre mit Damiens Freundin Alison Poole hat und zum anderen hinter Damiens Rücken die Eröffnung eines weiteren Clubs plant. Zur gleichen Zeit ist Victor auch noch damit beschäftigt, die Veröffentlichung eines kompromittierenden Fotos zu verhindern. Obwohl er also alle Hände voll zu tun hat, findet er dennoch die Zeit, Lauren Hynde, eine Freundin Chloes und ehemalige Kommilitonin aus Camden, zu verführen.

Abgesehen von der Kürze der abgedeckten Zeitspanne, erinnert der erste Teil sowohl von Aufbau, Stil und auch vom Inhalt her an *American Psycho*. Er liefert viele – meist recht kurze – Kapitel, die Fragmente aus Victor Wards hektischem Leben darstellen und einfach aneinandergehängt werden. Man erlebt ihn in Damiens Club, wo er die Eröffnung vorbereitet, in seinem Fitness-Studio, bei seiner Freundin Chloe oder bei seiner Geliebten Alison, beim Fotoshooting, beim Besuch anderer Nachtclubs, beim Mittagessen mit seinem Vater (der ein höchst einflussreicher Politiker ist), oder bei sich zu Hause, wo MTV ein Interview mit ihm durchführt, und schließlich bei der Eröffnung von Damiens Club, die in einem Fiasko endet. Victor, der trotz seines lukrativen Berufs und seines wohlhabenden Vaters permanent in Geldnöten steckt, wird von einem mysteriösen Fremden namens F. Fred Palakon gebeten, eine gewisse Jamie Fields, die Victor ebenfalls von seiner Zeit in Camden kennt, in Europa aufzuspüren und in die

⁸⁵⁹ Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil III S. 1

Vereinigten Staaten zurück zu bringen. Da Victor es sich mit praktisch allen seiner Bekannten in New York verscherzt hat und der Boden ihm dort etwas zu heiß geworden ist, nimmt er diesen Auftrag an und fährt nach Europa.

Der zweite Teil des Romans besteht aus siebzehn Kapiteln, die ebenfalls rückwärts gezählt werden, also bei sechzehn anfangen und bei null enden. Dieser Teil spielt komplett auf der Queen Elizabeth II, auf der Palakon eine Passage für Victor gebucht hat. Victor lernt ein Mädchen namens Marina kennen, aufgrund derer er sich entscheidet nicht nach London, wie Palakon es eigentlich möchte, sondern nach Paris zu reisen. Das Mädchen verschwindet jedoch auf geheimnisvolle Weise und Victor muss bei seinem ursprünglichen Reiseziel bleiben.

Der dritte Teil hat London zum Hintergrund und umfasst fünfzehn Kapitel (von 14 bis 0). Hier findet Victor zuerst Jamie Fields, in der er die alte Flamme aus den Camden Tagen wieder entfacht und über die er dann Bobby Hughes kennen lernt. Bobby Hughes war *das* männliche Supermodel, bis er vor einigen Jahren komplett von der Bildfläche verschwunden ist. Nun hat Bobby eine Gruppe von Models um sich geschart, bei denen der Verdacht entsteht, dass sie größere Pläne haben, als sich nur fotografieren zu lassen. Schließlich wird Victor sogar Zeuge eines Mordes, den Bobby begeht.

Der vierte und zweitlängste Teil spielt in Paris (Kapitel 38 bis 0). Dort befindet sich die Basis der Model-Terroristen, von der aus sie ihre Anschläge planen. Sie führen mehrere Bombenattentate durch, und auch Victor wird gezwungen in der Metro einen Rucksack mit einer Bombe zu platzieren. Auf einer Party trifft Victor einen Bekannten aus New York, von dem er erfährt, dass er selbst offensichtlich durch einen Doppelgänger ersetzt wurde, so dass das Verschwinden des 'wahren' Victor zuhause gar nicht aufgefallen ist. Dann nimmt Palakon erneut Kontakt zu Victor auf und teilt Victor mit, dass er im Auftrag von Victors Vater arbeitet, welcher seinen Sohn für einige Zeit aus dem Blick der Medien entfernen wollte, und dass Jamie für die US-Regierung Bobby Hughes Organisation infiltriert hat. Außerdem wird klar, dass ein geheimnisvoller Hut, den Victor von Lauren in New York erhalten hat und den er nach Europa bringen sollte, aber auf der QE2 verloren hat, den Prototyp eines neuartigen Sprengstoffs enthält, der nun in die Hände des Terroristen Bobby gelangt ist. Allerdings weiß Victor nicht, in wie weit er Palakon glauben kann, da er aus anderer Quelle ein Video erhält, das eine Verbindung zwischen Palakon und Hughes herstellt. Nun werden die Ereignisse dramatisch: Zufällig trifft Victor Chloe wieder, die behauptet von ihm

schwanger zu sein, doch muss Victor feststellen, dass das Kind nicht von ihm, sondern von seinem Doppelgänger in New York gezeugt wurde. Die Frage der Vaterschaft wird jedoch hinfällig, als Chloe von Bobby vergiftet wird und stirbt. Victor stellt Bobby und tötet ihn in einem brutalen Zweikampf, doch ist es Bobby vor seinem Tod noch gelungen, den Sprengstoff in einem Flugzeug zu verstecken. Die Entschärfung der Bombe schlägt fehl, das Flugzeug explodiert.

Im fünften Teil (Kapitel 9 bis null) finden wir Victor zurück in New York. Er hat eine erstaunliche Wandlung durchgemacht, Drogen und Alkohol entsagt und besucht sogar die Universität. Doch dann findet er zwei Attentäter bei sich zuhause vor. Es gelingt ihm die beiden zu erschießen, dann flieht er.

Im sechsten und letzten Teil werden die Kapitel zum ersten Mal aufwärts gezählt. Der Teil beginnt mit Kapitel null und endet mit Kapitel fünfzehn. Victor befindet sich in Mailand, wo er unter Bewachung in einem Hotel gefangen gehalten wird und man ihm Heroin spritzt. Der Roman endet mit der Betrachtung eines Wandgemäldes in der Hotelbar. In dem darauf abgebildeten Berg sieht Victor die Zukunft.

Abbilder simulierter Wirklichkeit von *Less Than Zero* bis *Glamorama*

Der Ausdruck 'Sein und Schein' ist eine – gerade für literaturwissenschaftliche Arbeiten immer wieder gerne gewählte – Dichotomie, anhand derer sich die in literarischen Werken erzeugte fiktive Wirklichkeit gut analysieren lässt. Dabei enthält der Begriff *Schein* aber bereits eine aus dem jeweiligen Sprachgebrauch erwachsende Mehrdeutigkeit, die den Umgang mit dem Wort erschweren kann.

Im alltäglichen Sprachgebrauch belegt man nämlich gerne solche Erscheinungen mit dem Wort Schein, die als nicht wirklich, als 'nur scheinbar-wirklich' angesehen werden. Der Schein wäre in dieser Hinsicht etwas, das man nicht anfassen kann. So wird ja beispielsweise gerne von der 'Scheinwelt der Medien' gesprochen. In diese Richtung geht Peter V. Zima, wenn er in seiner Untersuchung zum existentialistischen Roman *Der gleichgültige Held* bei der Betrachtung von Moravias *Gli Indifferenti* von der affektierten Künstlichkeit der großbürgerlichen Welt als Welt des Scheins und somit als "Bereich der Illusion"⁸⁶⁰ spricht. Auch der Titel von Steurs Arbeit *Der Schein und das Nichts* legt es nahe, dass der Schein hier als Gegensatz zur realen Welt aufzufassen ist, aber leider hält Steur es an keiner Stelle für notwendig einmal zu erklären, warum er

⁸⁶⁰ Zima. *Held*. S. 118

den Titel seiner Arbeit so gewählt hat.⁸⁶¹ Doch zumindest sagt er an einer Stelle: "Das Simulakrum absorbiert den Schein und vernichtet das Reale."⁸⁶² So kann also auch bei Steur von einer Auffassung des Scheins ausgegangen werden, die dem heutzutage üblichen, alltäglichen Sprachgebrauch entspricht und Schein als Gegenteil von Wirklichkeit versteht.

Im ursprünglichen Sinne Platons und im philosophischen Sprachgebrauch ist die Bedeutung des Begriffes Schein allerdings etwas anders gelagert. Hier bezeichnet der Schein den Bereich der Sinnlichkeit, also der materiellen, körperlichen Welt, während das *Sein* die geistige Welt meint, in der sich die eigentliche Erkenntnis (*Nóesis, epistème*) vollzieht.⁸⁶³ Hier gehört also alles, was man wahrnimmt, der Welt des Scheins an. Beobachtet man beispielsweise eine Kuh, sieht man eine sich ständig ändernde Erscheinung, die sich bewegt, kaut und muht und deren Schatten auf dem Fell sich verändern. Dieses Wahrnehmbare wäre der Schein der Kuh, während das nicht-wahrnehmbare Wesen der Kuh, die 'Kuh-Haftigkeit' der Kuh, das Sein bedeutet.

Diese beiden Gebrauchsarten von Schein sind offensichtlich nicht deckungsgleich, auf den ersten Blick scheint sogar ein deutlicher Widerspruch zu bestehen. Im ersten Fall bezeichnet der Schein das Gegenteil der Wirklichkeit, im zweiten Fall bezeichnet er gerade das, was allgemein unter Wirklichkeit verstanden wird, nämlich die materielle, sinnlich wahrnehmbare Welt.

Der Grundgedanke, der hinter der Dichotomie steht, ist jedoch in beiden Fällen der gleiche. In beiden Fällen wird versucht, vom Äußeren ins Innere vorzudringen, wobei das Äußere, der Schein, als falsch, minderwertig oder doch zumindest täuschend aufgefasst wird und das Innere, sei es die Wirklichkeit oder das Sein, als wahr und echt.

Schon in *Less Than Zero* stellt Ellis diese Unterscheidung in Frage. Der Schein lässt sich vom Sein nicht mehr trennen, darum kann *Less Than Zero*, wie im Kapitel "Das Ende der Suche nach dem Authentischen" gezeigt wurde, auch nicht als existentialistischer Roman verstanden werden, denn in dem Moment, in dem das Innere nicht mehr erkennbar wird, verlässt man den Bereich, in dem der Existentialismus noch bestehen kann, und betritt das Reich des Simulakrums. Wo die Charaktere nicht mehr von ihrer Umwelt getrennt werden können, wo sie keine Individuen mehr sind, kann es auch keinen Existentialismus mehr geben, denn – wie im Abschnitt "Was ist

⁸⁶¹ Offensichtlich geht Steur davon aus, dass jeder Leser seiner Dissertation mit Sartres *L'être et le néant* vertraut ist und darum die Anspielung auf *Das Sein und das Nichts* erkennt, ohne dass es eines weiteren Kommentars bedarf.

⁸⁶² Steur. *Schein*. S. 94

⁸⁶³ vgl. Anzenbacher. *Einführung in die Philosophie*. S. 44

Existentialismus?" gezeigt wurde, verlangt es einen Individualisten, um einen existentialistischen Standpunkt außerhalb der Gesellschaft einzunehmen. Hingegen sehen die Personen in der gegenwärtigen Gesellschaft, wie Ellis sie in seinen Romanen darstellt, in Rafael Pérez-Torres Worten so aus: "Contemporary society becomes an electronic maze through which the characters move not as individuals on a tragic degenerative ride but as figures wholly defined by their landscape."⁸⁶⁴

An Nachmittagen sieht Clay häufig Videos auf MTV, zu denen Teenager im Fernsehen tanzen:

There would be a hundred teenagers dancing in front of a huge screen on which the videos were played; the images dwarfing the teenagers – and I would recognize people whom I had seen at clubs, dancing on the show, smiling for the cameras, and then turning and looking up to the lighted, monolithic screen that was flashing the images at them.⁸⁶⁵

Clay hat einige der Teenager persönlich kennen gelernt, die er jetzt im Fernsehen zu Videos tanzen sieht, welche innerhalb der Szenerie im Fernsehen auf eine Leinwand projiziert werden. Die Teenager lächeln für die Kamera und wirken winzig unter der riesigen Leinwand. Hier gibt es keinen Unterschied mehr zwischen Wirklichem und Inszeniertem, das reale Leben ist mit dem Fernsehen untrennbar verflochten. Wenn der Roman dem Leser einen lächelnden Teenager präsentiert, dann geschieht das nicht, damit der Leser sich die Frage stellt: 'Lächelt der Teenager nun weil es von ihm erwartet wird, oder weil er sich wirklich freut?' Es geschieht, um dem Leser zu zeigen, dass genau diese Unterscheidung in authentische Emotionen und nicht-authentische, systemkonforme Masken hier nicht mehr möglich ist. Die Teenager, die im Fernsehen tanzen, mal in die Kamera lächeln und mal auf die Leinwand sehen, sind als emblematisch für das ganze Gesellschaftssystem in *Less Than Zero* zu verstehen. Zwischen Kamera und Bildschirm gefangen sind sie gleichzeitig Beobachter und Beobachtete, Subjekt und Objekt.⁸⁶⁶

Während die beiden Videospiele spielen, berichtet Daniel Clay von einem Mädchen, das er kennt. Das Mädchen wurde von seinem Dealer unter Drogen gesetzt, auf eine Party mitgenommen und dort von allen Anwesenden vergewaltigt. Daniel erzählt Clay aber nicht davon, weil ihn das Schicksal seiner Bekannten irgendwie getroffen hätte, sondern weil er von Clay wissen will, ob dieser Daniels Ansicht teilt, dass die Geschichte guten Stoff für ein Drehbuch abliefern würde.⁸⁶⁷ Die brutale Gleichgültigkeit Daniels rührt daher, dass die Menschen in *Less Than Zero* nicht mehr

⁸⁶⁴ Torres. *Screenplay*. S. 4

⁸⁶⁵ Ellis. *Less Than Zero*. S. 181

⁸⁶⁶ vgl. Torres. *Screenplay*. S. 116

⁸⁶⁷ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 147-148

in der Lage sind, zwischen echten Schicksalen und erfundenen Geschichten zu unterscheiden. Clays Gleichgültigkeit gegenüber Julians Schicksal ist da ganz analog zu der Daniels.⁸⁶⁸ In den Abschnitten "Innen und Außen: Soziale Strukturen und Sündenböcke" und "Die Gewalt in Ellis' Romanen" wurde gezeigt, dass die Menschen bei Ellis persönlichen Schicksalen in ihrer direkten Umgebung nicht mehr Gefühle entgegenbringen können als beispielsweise einem Mordfall, von dem sie nur vermittelt der Medien erfahren. Diese seltsame Unfähigkeit, Ereignisse abhängig vom Grad ihrer Mittelbarkeit zu filtern, erstaunt aber dann nicht weiter, wenn man sich vor Augen hält, dass die Unterscheidung zwischen Medien und Realität hier ohnehin aufgehoben ist. Das lässt sich sehr gut illustrieren, indem man die Beschreibung des Snuff-Movies, den die Jugendlichen sich in *Less Than Zero* anschauen, mit der Beschreibung des Mädchens vergleicht, das Rip entführt und vergewaltigt hat. Der Snuff-Movie, der auf einer Party bei Trent gezeigt wird, wird folgendermaßen beschrieben:

There is a young girl, nude, maybe fifteen, on a bed, her arms tied together above her head and her legs spread apart, each foot tied to a bedpost. She's lying on what looks like newspaper. The film's in black and white and scratchy and it's kind of hard to tell what she's lying on, but it looks like newspaper. The camera cuts quickly to a young, thin, nude, scared-looking boy, sixteen, maybe seventeen, being pushed into the room by this fat black guy, who's also naked and who's got this huge hard-on. The boy stares at the camera for an uncomfortably long time, this panicked expression on his face. The black man ties the boy up on the floor, and I wonder why there's a chainsaw in the corner of the room, in the background, and then has sex with him and then he has sex with the girl and then walks off the screen. When he comes back he's carrying a box. It looks like a toolbox and I'm confused for a minute and Blair walks out of the room. And he takes out an ice pick and what looks like a wire hanger and a package of nails and then a thin, large knife and he comes toward the girl and Daniel smiles and nudges me into the ribs I leave quickly as the black man tries to push a nail into the girls neck.⁸⁶⁹

Nach dem Film diskutieren die Zuschauer darüber, ob es sich um eine Fälschung oder um einen echten Snuff-Movie handelt, gelangen jedoch nicht zu einem einhelligen Ergebnis. Die Tatsache, dass der Film fünfzehntausend Dollar gekostet hat, wird als wichtiges Argument für die Authentizität des Filmes angeführt, doch letztendlich verläuft sich die Diskussion im Sand. Aber egal, ob es sich bei dem Film nun um einen echten Snuff-Movie handelt oder nicht, der Film im Buch ist kein isoliertes 'Stück im Stück', sondern Ellis verwebt die Fiktionalität des Filmes mit der fiktiven Realität des Buches auf subtile Weise. Er stellt nicht einfach den Inhalt des Filmes vor und beschreibt danach dann die Reaktionen der Zuschauer, sondern er lässt den schwarzen Mann im Film auf genau der gleichen Erzählebene den Bildschirm verlassen, wie Blair in der fiktiven Realität das Zimmer verlässt. Ebenso wird im gleichen Satz beschrieben, wie der Mann einen Eispickel und Nägel aus der Werkzeugkiste nimmt und wie Daniel

⁸⁶⁸ vgl. Torres. *Screenplay*. S. 103-104

⁸⁶⁹ Ellis. *Less Than Zero*. S. 141-142

lächelt und Clay in die Rippen knufft. Diese Handlungen sind, wie die syntaktische Struktur des Satzes selbst, nebengeordnet und nicht untergeordnet.

Ein paar Seiten später wird der Leser mit der folgenden Szene konfrontiert, als Clay und Trent Rip besuchen:

There's a naked girl, really young and pretty, lying on the mattress. Her legs are spread and tied to the bedposts and her arms are tied above her head. Her cunt is all rashed and looks dry and I can see it's been shaved. She keeps moaning and murmuring words and moving her head from side to side, her eyes half closed. Someone's put a lot of makeup on her, clumsily, and she keeps licking her lips, her tongue drags slowly, repeatedly, across them. Spin kneels by the bed and picks up a syringe and whispers something into her ear. The girl doesn't open her eyes. Spin digs the syringe into her arm. I just stare. Trent says 'Wow.' Rip says something.
'She's twelve.'⁸⁷⁰

Dieses Mal handelt es sich um keinen Film, die Frage ob das Beschriebene 'echt' ist, stellt sich also nicht. Die Szenerie ist mit der des Filmes jedoch nahezu identisch, ebenso wie Worte, mit denen sie beschrieben wird:

"There is a young girl, nude, maybe fifteen, on a bed, her arms tied together above her head and her legs spread apart, each foot tied to a bedpost."

Und:

"There's a naked girl, really young and pretty, lying on the mattress. Her legs are spread and tied to the bedposts and her arms are tied above her head."

Man kann Pérez-Torres durchaus Recht geben, wenn er bemerkt, dass die Bilder, mit denen die Akte der Gewalt beschrieben werden, sich letztlich auf einander beziehen: "the acts of violence which the narrative explicitly describes are images which ultimately end up referring one to another. As *simulacra* of violence, these images repulse but do not shock."⁸⁷¹ In der zweiten Hälfte seiner Aussage scheint Pérez-Torres seine individuelle Leseweise allerdings unzulässig zu verallgemeinern, denn der Punkt, an dem er bereits angewidert, aber noch nicht schockiert ist, dürfte bei jedem Leser an einer anderen Stelle liegen. Darüber hinaus zieht Pérez-Torres den Schluss, dass, weil das Mädchen im Film mit den gleichen Worten beschrieben wird, wie das Mädchen in Rips Haus, den Bildern der Realitätsgehalt entzogen würde: "Though the images repulse, they are obviously staged and self-referential, so clearly a *simulacrum* of violence that they cannot be confused with 'actual' acts of violence. Not reality, the images mark a hyperreality."⁸⁷² Tatsächlich handelt es sich hier um eine Form der Hyperrealität. Gerade in Verbindung mit Pérez-Torres vorhergehender Aussage, dass die Gewalt zwar abstoße, aber nicht schockiere, ist es aber recht gefährlich zu

⁸⁷⁰ Ellis. *Less Than Zero*. S. 175-176

⁸⁷¹ Torres. *Screenplay*. S. 116

⁸⁷² Torres. *Screenplay*. S. 117

behaupten, dass es sich bei dem, was Ellis da beschreibt, um Simulakra von Gewalt handle, die nicht mit 'wirklichen' Akten der Gewalt verwechselt werden dürften. Diese Behauptung stimmt nur in so oberflächlicher und offensichtlicher Hinsicht, als man reale Gewalt im Alltag von fiktiver Gewalt in Romanen trennen kann und soll, aber nicht mehr, wenn man die Formen von Gewalt innerhalb des Romans miteinander in Beziehung setzt. Ohnehin stellt Pérez-Torres hier ja eine Opposition zwischen Simulakrum und Realität her, die sich mit dem eigentlichen Konzept des Simulakrums nicht vereinbaren lässt, denn das Simulakrum als Kopie ohne Original lässt sich per definitionem weder mit dem Schein noch mit dem Sein in direkte Opposition setzen.

Der Roman macht es zwar nicht explizit, aber die Reihenfolge und die relative Nähe der beiden Geschehnisse zueinander legen die Vermutung sehr nahe, dass die Szenen nicht zuletzt deshalb so ähnlich sind, weil Rip, nachdem er den Snuff-Movie bei Trent gesehen hat, das Gesehene nachstellen wollte. Die Fiktion des Filmes war also höchstwahrscheinlich die Inspiration dafür, dass Rip sich in der fiktiven Realität an dem Mädchen vergangen hat. Anstelle der gefährlichen Behauptung, dass es sich sowohl bei dem Snuff-Movie, als auch bei Rips Entführung und auch bei allen anderen Darstellungen von Gewalt in *Less Than Zero* immer um Simulakra von Gewalt handle, sollte man sich, wie Horst Steur es tut, lieber darauf beschränken festzustellen, dass die Personen des Romans es verlernt haben, "zwischen *fact* und *fiction*, zwischen Schein und Sein zu unterscheiden."⁸⁷³ Daher können sie auf echte Gewalt genauso gleichgültig und emotionslos reagieren, wie auf Simulakra von Gewalt.

Der Grundzustand in *American Psycho* ist der gleiche wie in *Less Than Zero*. Auch Bateman steht, sowohl im übertragenen als auch im wörtlichen Sinn, gleichzeitig vor und hinter der Kamera. Wie im Abschnitt "Die Gewalt in Ellis' Romanen" bereits gezeigt wurde, besteht der Hauptunterschied zwischen den beiden Romanen darin, dass der Leser in *Less Than Zero* die Welt durch die Augen eines passiven Beobachters erlebt, während er sie in *American Psycho* durch die Augen des Täters sieht. In dieser Hinsicht geht Ellis mit *American Psycho* daher noch einen Schritt weiter als in *Less Than Zero*, denn *American Psycho* gleicht einem *Less Than Zero*, bei dem der Leser anstatt aus der Perspektive Clays aus der Perspektive Rips heraus beobachten muss, wie dieser in der fiktiven Realität Frauen umbringt, weil er in Filmen gesehen hat, wie das geht. In der Tat hat Bateman ja noch viel mehr als Clay Probleme damit, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden, wie auch Thomas Irmer in seinem Essay "Bret

⁸⁷³ Steur. *Schein*. S. 116

Easton Ellis's *American Psycho* and Its Submerged References to the 1960s" erkennt.⁸⁷⁴ Immerhin hat er den Film *Body Double* siebenunddreißig Mal ausgeliehen⁸⁷⁵ und an Beispielen für Szenen, in denen Bateman seine Morde wie in einem Snuff-Movie arrangiert, mangelt es in *American Psycho* nicht.

Batemans filmische Phantasien beschränken sich aber nicht nur auf Sexualität und Gewalt, sondern sie umfassen – um nicht zu sagen 'bilden' – sein gesamtes Weltbild. Im Abschnitt "Der Psychopath als Symbol des Materialismus" wurde gezeigt, dass Bateman nicht viel mehr ist als ein hohles Gefäß, das mit durch die Medien verbreiteten Werbeslogans und Life-Style Weisheiten angefüllt wird und über keinerlei eigenen Charakter verfügt. So sieht er sich selbst dann auch in seiner Phantasie wie in einem Werbefilm:

I'm imagining myself on television, in a commercial for a new product – wine cooler? tanning lotion? sugarless gum? – and I'm moving in jump-cut, walking along a beach, the film is black-and-white, purposefully scratched, eerie vague pop music from the mid-1960s accompanies the footage, it echoes, sounds as if it's coming from a calliope. Now I'm looking into the camera, now I'm holding the product – a new mousse? tennis shoes? – now my hair is windblown then it's day then night then day again and then it's night.⁸⁷⁶

Das Interessante an dieser Szene ist, dass sich Bateman selbst in seiner eigenen Phantasie in keiner Weise irgendwie als Individuum auszeichnet. Es gibt nichts, das ihn zu etwas Besonderem machen könnte. Was eigentlich das Produkt ist, für das Bateman in seinen Gedanken da Werbung macht, ist ebenso irrelevant. Denn 'wine cooler', Sonnenschutzöl, zuckerfreie Kaugummis, Haarmousse und Tennisschuhe haben wohl kaum etwas gemeinsam. Das einzige, worauf es Bateman ankommt, ist, dass er sich in einem Werbefilm in Szene setzen kann.

Bateman hat diese Werbephantasie, als er gerade mit seiner Sekretärin Jean in einem Café sitzt und wird vermutlich dazu inspiriert, weil er Jean gerade als attraktiv und elegant empfindet. Egozentrisch und konsum-orientiert, wie Bateman nun mal ist, äußert sich dies natürlich in der Phantasie einer Werbung, in der nicht Jean, sondern er selbst die Hauptrolle spielt.

Bei einer anderen Gelegenheit stehen Bateman und Jean nach einem gemeinsamen Abendessen vor Jeans Wohnung und verabschieden sich. Jean umarmt Bateman und ruft damit in ihm Klischeephantasien von sich vor Hauseingängen verabschiedenden Liebespaaren wach, vor denen er zurückschreckt. Wieder sieht er sich selbst wie in einem Film:

⁸⁷⁴ vgl. Irmer. "Bret Easton Ellis's *American Psycho* and Its Submerged References to the 1960s." S. 354

⁸⁷⁵ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 112-113

⁸⁷⁶ Ellis. *American Psycho*. S. 372

[...] she embraces me and this time emanates a warmth I'm not familiar with. I am so used to imagining everything happening the way it occurs in movies, visualizing things falling somehow into the shape of events on a screen, that I can almost hear the swelling of an orchestra, can almost hallucinate the camera panning low around us, fireworks bursting in slow motion overhead, the seventy-millimeter image of her lips parting and the subsequent murmur of 'I want you' in Dolby sound. But my embrace is frozen and I realize, at first distantly and then with greater clarity, that the havoc raging inside me is gradually subsiding and she is kissing me on the mouth and this jars me back into some kind of reality and I lightly push her away.⁸⁷⁷

Diese beiden Beispiele belegen, dass Bateman sich in seiner Vorstellung wie in einem Film selbst inszeniert. In beiden Szenen war es Bateman aber auch noch möglich, sich aus seinen filmischen Phantasien in die Realität, in der er sich gerade befindet, zurückzuholen. Das ist keinesfalls immer der Fall. Es wird für Bateman zunehmend schwieriger zwischen richtigem Leben und Filmphantasien zu unterscheiden. Gegen Ende des Romans durchläuft Bateman eine Phase, in der es ihm besonders schlecht geht. Er kann nicht mehr schlafen, selbst die stärksten Drogen beruhigen ihn nicht. Sein Apartment gleicht einem Schlachtfeld, Bateman reißt an den Eingeweiden einer Frau herum, die er schon vor geraumer Zeit ermordet hat und versucht sie aufzufressen. Im Hintergrund läuft die immer präsente *Patty Winters Show* und dann eine Spielshow namens *Wheel of Fortune*. Die Beschreibung der Szenerie beinhaltet zwei Komponenten: Den Wahnsinn, die Absurdität, die Sinnlosigkeit und Widerwärtigkeit von Batemans Alltag und die Künstlichkeit der billigen Shows, wo mit gespielterm Lächeln applaudiert wird, wenn der Showmaster einen Buchstaben umdreht. Der Absatz endet mit den Worten: "[...] This is my reality. Everything outside it is like some movie I once saw."⁸⁷⁸ Die Spielshow, die mit Batemans Leben absolut nichts gemein hat, wird in der Beschreibung, und gerade durch diese beiden letzten Sätze, in Batemans Realität integriert und zu einem festen Bestandteil derselben.

Ellis geht mit *American Psycho* im Vergleich zu *Less Than Zero* in Bezug auf das Simulakrum in mehr als einer Hinsicht einen Schritt weiter. Zum einen verlagert er die Perspektive vom Beobachter zum Täter und mutet dem Leser damit eine intensivere und wesentlich unangenehmere Erfahrung zu. Zum zweiten hat der Vergleich des Snuff-Movies mit der wirklichen Entführung gezeigt, dass es in *Less Than Zero* um die unauflösbare Beziehung zwischen Bildern (von Gewalt und anderem) und der Wirklichkeit geht. Die Teenager imitieren die filmische Fiktion in der Realität. Wie am Beispiel von Batemans Gedanken in Gegenwart von Jean gerade gezeigt wurde, geht Ellis in *American Psycho* hier nun wiederum einen Schritt weiter und verlagert die

⁸⁷⁷ Ellis. *American Psycho*. S. 265

⁸⁷⁸ Ellis. *American Psycho*. S. 345

Imitation des Filmes von der fiktiven Realität des Romans hinein in die Phantasie des Protagonisten.

Aber noch in einer dritten Hinsicht geht Ellis in *American Psycho* über *Less Than Zero* hinaus. Während sich die Imitation filmischer Elemente auf erzähltechnischer Ebene in *Less Than Zero* nur durch eine stilistische Vorgehensweise ausgedrückt hat, kommen bei *American Psycho* zur Stilistik nun noch explizite Verweise auf filmische Techniken hinzu. Kritiker wie Steur⁸⁷⁹, Freese und andere erkennen, dass *Less Than Zero* einem Musikvideo auf MTV nachempfunden ist: "Reading it is like watching MTV"⁸⁸⁰. Die kurzen, fragmentartigen und dementsprechend häufig zusammenhanglos wirkenden Kapitel, sowie der Anschein der Unmittelbarkeit der Sprache erwecken im Leser Assoziationen an die schnellen Schnitte eines MTV-Videos. Freese meint: "Thus the outward pattern of the novel might well be compared to the rapid sequence of video clips as they abruptly and unceasingly follow each other on Music Television."⁸⁸¹ Am Aufbau, an der Unmittelbarkeit der Sprache und an der Fragmentiertheit der Kapitel hat sich bei *American Psycho* im Vergleich zu *Less Than Zero* da kaum etwas geändert. Nur sieht der Protagonist hier nicht dauernd MTV, sondern die *Patty Winters Show*. Darüber hinaus werden nun aber auch noch direkt Fachausdrücke aus dem Bereich des Films für die sprachliche Beschreibung der Handlung im Buch eingesetzt. Als Luis Carruthers, der in Bateman verliebt ist, diesen einmal verfolgt, wird sein plötzliches Auftauchen so beschrieben: "Like a smash cut from a horror movie – a jump zoom – Luis Carruthers appears, suddenly, without warning, from behind his column, slinking and jumping at the same time, if that's possible."⁸⁸² Es handelt sich hier nicht wie bei den beiden Beispielen weiter oben um eine Phantasie Batemans, in der er sich die Bilder so vorstellt, als seien sie ein Film, sondern es handelt sich um eine Beschreibung der fiktiven Realität mit filmischen Mitteln. Der Roman macht das gleich zu Anfang mehrere Male. Nach der Taxifahrt, mit der der Roman beginnt, wird der Übergang von der Straße zum Haus so dargestellt: "A slow dissolve and Price is bounding up the steps outside of the brownstone Evelyn's father bought her"⁸⁸³ und in Evelyns Wohnung ist Batemans Weg vom Wohnzimmer in die Küche ein "Smash cut and I'm back in the kitchen."⁸⁸⁴ Dabei ist der Unterschied zwischen dem *smash cut* bezogen auf das

⁸⁷⁹ vgl. Steur. *Schein*. S. 35-36

⁸⁸⁰ Anonym. "Brief Reviews. *Less Than Zero* by Bret Easton Ellis." In *The New Republic*. 10. Juni 1985. S. 42

⁸⁸¹ Freese. "Entropy." S. 71-72

⁸⁸² Ellis. *American Psycho*. S. 292

⁸⁸³ Ellis. *American Psycho*. S. 8

⁸⁸⁴ Ellis. *American Psycho*. S. 11

Auftauchen von Luis Carruthers und dem *smash cut* in Evelyns Wohnung mehr als nur ein Unterschied zwischen Simile und Metapher. Während es beim ersten harten Schnitt nicht entscheidbar ist, ob es Bateman als Erzähler ist, der das Auftauchen seines ungeliebten Bekannten mit der filmischen Metapher belegt oder der Text selbst das tut, ist es beim zweiten harten Schnitt recht eindeutig, dass – sofern man das erzähltechnisch behaupten darf – es der Text selbst ist, der hier erzählt und nicht Batemans Phantasie, denn sowohl bei der langsamen Überblende als auch beim harten Schnitt am Anfang des Romans steht der Charakter Bateman vor der Kamera und nicht, wie im Fall Carruthers, dahinter.

In *American Psycho* erstreckt sich das filmische Element also nicht nur auf die Phantasie des Protagonisten, sondern, von der Perspektive des Protagonisten nahezu unabhängig, dient es auch dazu die fiktive Realität zu beschreiben und verwandelt diese Realität damit von der fiktiven Realität des Scheins im Sinne Platons in ein Simulakrum.

Die Vermischung von Wirklichkeit und Abbildungen, die in Ellis' Werk bereits mit dem ersten Roman beginnt und in *American Psycho* verschärft wird, treibt der Autor in seinem vorletzten Buch auf die Spitze. Schon in *Less Than Zero* tritt auf einer der vielen Partys ein Fotograf auf, der niemals vorgestellt wird, offensichtlich nicht zur eigentlichen Partygesellschaft dazugehört und permanent Bilder schießt. Obwohl sich zumindest Clay daran stört, dass dauernd ungefragt Aufnahmen von ihm gemacht werden, wendet weder er noch sonst jemand sich jemals an den Fotografen, um ihn anzuweisen dieses Eindringen in die Privatsphäre anderer zu unterlassen. Ganz im Gegenteil, der Fotograf darf überall hin, sogar in den abgeschlossenen Raum, in den Muriel ihre Freunde Spit, Kim, Blair und Clay mitnimmt, um sich Heroin zu spritzen. In diesem privaten Raum macht der Fotograf dann auch prompt ein Foto von Muriels Drogenkonsum, ohne dass einer der Beteiligten dies kommentieren würde.⁸⁸⁵

Während sowohl in *Less Than Zero* als auch in *American Psycho* das Maß der Vermischung von fiktiver Realität und Abbildungen derselben aber den gesamten Text über mehr oder weniger konstant bleibt, nimmt es in *Glamorama* im Verlauf des Romans immer weiter zu. Am Anfang führt der Roman eher dezent eine Reporterin ein, die, ähnlich dem Fotografen aus *Less Than Zero*, Victor bei seinen Unternehmungen folgt. Als Victor sie nach ihrer Meinung zu den Flecken, die ihn vor der Eröffnung des Clubs so sehr stören, befragt, antwortet sie auf mehrdeutige Weise mit: "I don't think

⁸⁸⁵ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 73, 76, 77

I'm really part of the story."⁸⁸⁶ Die Aussage kann einerseits innerhalb der fiktionalen Realität verstanden werden als: 'Ich habe nichts mit deinen Problemen mit diesen Flecken zu tun', andererseits kann sie aber auch als metafiktionaler Hinweis darauf verstanden werden, dass sie nicht zu der Erzählebene gehört, auf der Victor sich bewegt. Erste leichte Vermischungen von fiktiver Realität und Aufnahmen derselben werden bereits durch den Kameramann, der die Reporterin begleitet, produziert, indem die Beschreibung der Motive, für die Victor sich gerade interessiert, durch das Objektiv der Kamera erfolgen.⁸⁸⁷ Im zweiten Kapitel trifft Victor dann auf der Straße zufällig eine Bekannte. Er gibt ihr eine französische Tulpe, deren unvermitteltes Auftauchen beschrieben wird mit "I just happen to be holding"⁸⁸⁸. Es wird keinerlei Begründung geliefert, wie Victor, der gerade auf seiner Vespa unterwegs ist, an die Blume gekommen ist. Man hat den Eindruck, als sei Victor in einem billigen Film und habe die Blume gerade vom Requisiteur in die Hand gedrückt bekommen. Die bald darauf folgende Beschreibung des Apartments von Victors Freundin Chloe wird mit den Worten eingeleitet: "Stills from Chloe's loft in a space that looks like it was designed by Dan Flavin: [...]"⁸⁸⁹ Wie in *American Psycho* bedient sich der Autor also auch hier wieder filmischer Fachausdrücke, die natürlich visueller Natur sind, um in einem literarischen Umfeld die Umgebung sprachlich zu beschreiben.

Als Victor sein Fitness-Studio besucht, wird dort zum ersten Mal ein Film-Team erkennbar vorgestellt. Das Team macht Aufnahmen von Victor und seinem Trainer für eine Dokumentation, die unter dem paradoxen Titel "trainers for celebrities who are more famous than the celebrities they train"⁸⁹⁰ steht. Victor und sein Trainer Reed unterhalten sich miteinander als ob sie alleine wären, gleichzeitig gibt der Regisseur des Filmteams jedoch Anweisungen, die in den Dialog integriert werden, als ob sie ein Bestandteil der Unterhaltung zwischen Reed und Victor seien. Dadurch entsteht eine zunehmende Vermischung von Victors wirklichem Leben und einer filmischen Dokumentation über dieses Leben. Überhaupt besteht ein großer Teil von Victors Leben in der fiktiven Realität des Romans darin Aufnahmen von sich machen zu lassen oder Interviews zu geben. In einer Situation, in der er gerade weder fotografiert noch interviewt wird, nämlich während einer Fahrt zu einem Treffen mit seinem Vater, merkt

⁸⁸⁶ Ellis. *Glamorama*. S. 6

⁸⁸⁷ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 10, 12

⁸⁸⁸ Ellis. *Glamorama*. S. 19

⁸⁸⁹ Ellis. *Glamorama*. S. 39

⁸⁹⁰ Ellis. *Glamorama*. S. 54

Victor dann seltsamerweise an, dass er ein Mikrofon unter dem Kragen trägt.⁸⁹¹ Warum er dieses Mikrofon trägt, wird dem Leser genauso wenig erklärt wie die Herkunft der Rose, die er vorher seiner Bekannten geschenkt hat. Als Victor einmal mit Lauren Hynde unterwegs ist, ist zumindest theoretisch ebenfalls davon auszugehen, dass die beiden alleine sind und dennoch verhält sich Victor so, als sei eine Kamera anwesend und zieht Lauren aus der Einstellung heraus.⁸⁹²

Je mehr der Text sich dem Ende des ersten Teiles nähert, desto deutlicher wird, dass Victor anscheinend nicht nur manchmal, sondern immer gefilmt wird. Sein gesamtes Leben besteht, wie es scheint, aus einer Dokumentation seines Lebens: Mal läuft er so schnell, dass der *steadycam operator* kaum mit ihm Schritt halten kann,⁸⁹³ mal sieht er seinen *set designer* an,⁸⁹⁴ er erhält Anweisungen, wie er zu schauspielern hat⁸⁹⁵ und häufig hat er Probleme mit dem Drehbuch.⁸⁹⁶

Im Leser wird früher oder später vermutlich der Verdacht reifen, dass Victor sich das Film-Team, das ihn permanent begleitet, nur einbildet. Schließlich ist er ein hochgradig egozentrischer, publicitysüchtiger Charakter, der es ohne Zweifel genießt vor der Kamera zu stehen, wobei der Text gleichzeitig aber auch recht deutlich macht, dass er kein allzu begabter Schauspieler ist. Er ist höchstens ein Starlet, keinesfalls ein Star und es erscheint unwahrscheinlich, dass man ihm einen eigenen Film widmen würde, aber es ist offensichtlich, dass er sich diesen Film wünscht. Dafür, dass das Filmteam nur in Victors Phantasie, aber nicht in der fiktiven Realität existiert, spricht auch, dass Victor gerne mal einen über den Durst trinkt und er nicht allzu zurechnungsfähig erscheint. Und schließlich möchte man auch meinen, dass die Vorstellung, ein Mensch könnte tatsächlich rund um die Uhr von einem Kamerateam begleitet werden, absurd sei.⁸⁹⁷

Darüber hinaus wird in den Text an mehreren Stellen eingeflochten, dass offensichtlich auch andere Leute dauernd interviewt und gefilmt werden. So gibt es beispielsweise ein unbekanntes Modell, dem ein Kamera-Team von "Fashion File" folgt⁸⁹⁸ oder einen *maitre d'* eines Restaurants, der von "The CBS Morning News"

⁸⁹¹ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 73

⁸⁹² vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 111

⁸⁹³ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 165

⁸⁹⁴ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 167

⁸⁹⁵ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 169,175

⁸⁹⁶ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 170, 172,173,179,180

⁸⁹⁷ Zumindest mochte man das einmal meinen, bis dann "Big Brother" erfunden wurde. In der Zeitrechnung nach "Big Brother" weiß man nun, dass diese Vorstellung doch nicht so absurd ist und dass man auch kein Schauspieler sein muss, um vor der Kamera zu stehen.

⁸⁹⁸ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 58

interviewt wird⁸⁹⁹ oder einfach drei unbekannte Mädchen auf der anderen Straßenseite, die von einem Ganoven mit einem Camcorder verfolgt werden⁹⁰⁰. Einmal erwähnt Victor, dass so viele Filme auf einmal gedreht würden, dass die Straße dadurch unpassierbar wird.⁹⁰¹ Und schließlich werden sogar die Filmenden gefilmt, wenn etwa die Aufnahmen, die das MTV-Team von Victor bei ihm zuhause machen, von einem Japaner gefilmt werden.⁹⁰² Natürlich wird keinerlei Erklärung geliefert, wie der filmende Japaner eigentlich in Victors Wohnung kommt. Während Victors egozentrische Ader als Erklärung dafür herhalten kann, dass er sich ein Filmteam einbildet, das ihn aufnimmt, gibt der Text keine Begründung dafür, warum Victor sich all die anderen Filmteams, die mit ihm nichts zu tun haben, einbilden sollte und warum es ihm in den Sinn kommen könnte, dass in seiner Phantasie auch die Filmenden noch gefilmt werden. Ein Leser, der sich in traditioneller Weise darauf festlegen möchte, als wie real er selbst das im Text Dargestellte auffassen möchte, hat nur die Wahl entweder Victor für komplett verrückt zu erklären oder den gesamten Text als hochgradig surreal einzustufen.

Im zweiten Teil von *Glamorama* wird das Kamerateam, das Victor begleitet, dann zunehmend in die Geschichte integriert. Während die Kamera im ersten Teil ein reiner Beobachter war, wird der Kameramann nun im zweiten Teil bei seinem Namen, Felix, genannt. Victor unterhält sich mit ihm in einer Bar der QE 2, wo er Hintergrundinformationen zum Script erhält. So erfährt er beispielsweise, dass es für den Film, in dem Victor die Hauptrolle spielt, offensichtlich noch kein fertiges Drehbuch gibt, sondern dass die Drehbuchschreiber es im Verlauf des Films weiter erfinden.⁹⁰³ Wenn dann auch noch Victor selbst darüber nachdenkt, wie er seinen eigenen Charakter am besten darstellen könnte,⁹⁰⁴ dann könnte man auf den Gedanken kommen, dass es sich bei *Glamorama* um einen Text handelt, in dem der Vorgang des Schreibens selbst zum Thema gemacht wird. Ganz ähnlich den Geschichten, wie sie John Barth in *Lost in the Funhouse* präsentiert, könnten die Drehbuchschreiber und der Regisseur in *Glamorama* als Autor gelesen werden, der sich selbst beim Schreiben seiner Geschichte beobachtet und der den Vorgang der Erfindung des Plots in die

⁸⁹⁹ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 77

⁹⁰⁰ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 94

⁹⁰¹ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 135

⁹⁰² vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 139. Der Leser weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass es ein weiteres Filmteam gibt, nämlich das, das Victor dauernd begleitet. Rechnet man dieses Team noch mit ein, dann wird sogar gefilmt wie die Filmenden gefilmt werden.

⁹⁰³ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 195

⁹⁰⁴ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 205-206

Geschichte selbst mit einarbeitet. Die Tatsache, dass Victor statt nach London nun nach Paris will, könnte als symbolisch dafür gelesen werden, dass der Charakter im Geiste des Autors Gestalt angenommen hat und nun beginnt, ein Eigenleben zu entwickeln. Und wenn Felix, der Kameramann, Victor im Vertrauen mitteilt, dass Palakon nicht im Drehbuch steht,⁹⁰⁵ dann könnte das bedeuten, dass dem Autor während des Schreibens eine neue Idee gekommen ist, die er bisher noch nicht in den ursprünglichen Plot integriert hat.

Im dritten Teil, in dem Victor Jamie wieder trifft und Bobby Hughes kennen lernt, wird Victor Zeuge des Mordes an Sam Ho, bei dem mit Ausnahme der Kamera der Mörder, keine anderen Film-Teams anwesend sind.⁹⁰⁶ Victor gelangt daraufhin zu der Überzeugung, dass das Team, das ihn normalerweise begleitet, also das, zu dem Felix, der Kameramann, gehört, nichts von dem Mord weiß, den Bobby und seine Freunde begangen haben.⁹⁰⁷ Anscheinend wird Victor, ganz im Gegensatz zu dem Eindruck, den der Text bis zu dieser Stelle erweckt hat, seltsamerweise also doch nicht immer von seinem eigenen Kamerateam begleitet. Diese Erkenntnis bedeutet aber leider auch, dass sich die Surrealität des Texts nicht alleine dadurch erklären lässt, dass Regisseur und Drehbuchschreiber als Metaphern für die Tätigkeit des Autors gelesen werden können. Diese Interpretationsweise lässt sich ab diesem Zeitpunkt nur dann noch halten, wenn man die Ansicht vertritt, dass der Autor selbst nicht immer weiß, was in seinem Text drin steht.

Im folgenden Teil wird schließlich die Erzählperspektive zum ersten Mal komplett von Victor getrennt, indem im ersten Kapitel des vierten Teils eine Frühstücksszene beschrieben wird, bei der Victor selbst nicht anwesend ist. Schon vorher wurden Dinge geschildert, die Victor aus seinem Sichtwinkel eigentlich nicht sehen konnte, wie etwa: "I hop on the Vespa, kick it into gear and speed up Park without looking back, though if I had been I would've seen Lauren yawning while she waved for a cab."⁹⁰⁸ Was im Beispiel mit der Vespa nur angedeutet wurde, wird an anderer Stelle explizit gemacht, nämlich dass der Leser auf den Protagonisten wie durch eine Kamera schaut: "'Disarm' by the Smashing Pumpkins starts playing on the sound track and the music overlaps a shot of the club I was going to open in TriBeCa and I walk into that frame, not noticing the black limousine parked across the street, four

⁹⁰⁵ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 232

⁹⁰⁶ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 284

⁹⁰⁷ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 289

⁹⁰⁸ Ellis. *Glamorama*. S. 112

buildings down, that the cameraman pans to."⁹⁰⁹ Hier kollidieren die Perspektiven, weil Ellis zwei unvereinbare Medien miteinander verbindet. Während der Roman die Erzählperspektive der ersten Person verwendet, entspricht die Kameraperspektive eines Filmes einer Erzählperspektive in der dritten Person. Die Erzählweise gleicht hier einer gespaltenen Persönlichkeit: Der Protagonist beobachtet sich selbst von außen. Diese an verschiedenen Stellen eingeführte Distanz zwischen Kamera und Protagonist führt dazu, dass der Leser die komplette Trennung von Kamera und Protagonist, die am Anfang des vierten Teils vollzogen wird, als nicht allzu abrupt empfindet.

Ellis entzieht dem Leser sukzessive jeden Fixpunkt, den der Text bieten könnte. Indem er die Perspektive permanent zwischen dem Blick auf Victor und dem Blick durch Victors Augen wechseln lässt und auch dadurch, dass mehrere Ereignisse geschildert werden, bei denen Victor nicht anwesend ist, bringt Ellis die traditionelle Vorstellung der Unterscheidung der Erzählperspektive zwischen erster und dritter Person, zwischen personaler und neutraler Erzählhaltung, ins Wanken.

Indem er dauernd zwischen Victor als Schauspieler, der lediglich nach außen hin eine Rolle verkörpert, und Victor als Mensch, der unter den Ereignissen leidet, hin und her wechselt und diesen Wechsel dann auch noch auf die anderen Personen in der Geschichte überträgt, hebt er die traditionelle Vorstellung vom runden, kohärenten Charakter auf.

Und indem er dann auch noch zusätzliche Filmcrews einführt, die dem ursprünglichen Filmteam entgegenarbeiten, ersetzt Ellis die Vorstellung von einem zielgerichteten, stringenten Plot durch eine Vielzahl möglicher, miteinander konkurrierender Handlungsstränge.

Das auf sich selbst bezogene Zeichen

Ellis geht über das Perspektivische und Erzähltechnische aber noch hinaus. Die Charaktere sind von ihrem Hintergrund nicht mehr zu trennen, alles verschmilzt an der Oberfläche.

Bereits in *Less Than Zero* sehen alle Charaktere gleich aus, was sich sogar auf sprachlicher Ebene ausdrückt, denn auch ihre Namen klingen gleich: Rip, Spit, Spin, Kim, Trent, Clay, Blair, Derf.⁹¹⁰ Aber immerhin werden in Ellis' erstem Roman noch Attribute genannt, die einen tatsächlichen beschreibenden Wert haben, auch wenn sie für alle Charaktere gleich gelten. Diese Attribute sind immer 'braun', 'schlank', 'blond'

⁹⁰⁹ Ellis. *Glamorama*. S. 168

⁹¹⁰ vgl. Torres. *Screenplay*. S. 99

und 'kurzhaarig'. Meistens kommt auch noch eine Sonnenbrille hinzu. Diese Attribute wiederholen sich andauernd und werden für jeden jungen, männlichen Charakter in *Less Than Zero* verwendet. Einmal wird sogar ganz explizit gesagt, dass die Jungen alle gleich aussehen: "There are mostly boys in the house and they seem to be in every room and they all look the same: thin, tan bodies, short blond hair, blank look in the eyes, same empty toneless voices, and I start to wonder if I look exactly like them."⁹¹¹ Natürlich sieht Clay genauso aus. Im Aufzug zu Finns Apartment sieht er sich im Spiegel: "I can make out my reflection, blond hair cut too short, a deep tan, sunglasses still on."⁹¹² Andere Merkmale, die zur Unterscheidung von Personen dienen könnten, sei es auf der Ebene des Aussehens oder auf der Ebene charakterlicher Eigenschaften, werden niemals genannt.

In *American Psycho* werden David van Patten und Craig McDermott, unter den männlichen Bekannten Batemans die beiden, mit denen er im Verlauf des Romans die meiste Zeit verbringt, dem Leser bei ihrer ersten Vorstellung so beschrieben:

Van Patten is wearing a double-breasted wool and silk sport coat, button-fly wool and silk trousers with inverted pleats by Mario Valentino, a cotton shirt by Gitman Brothers, a polka-dot silk tie by Bill Blass and leather shoes from Brooks Brothers. McDermott is wearing a woven-linen suit with pleated trousers, a button-down cotton and linen shirt by Basile, a silk tie by Joseph Abboud and ostrich loafers from Susan Bennis Warren Edwards.⁹¹³

Personenbeschreibungen beschränken sich in *American Psycho* immer ausschließlich auf die Kleidung, die die zu beschreibenden Personen tragen. Voßmann stellt fest, dass Bateman eine unheimliche Begabung hat, jedes Kleidungsstück und jedes Accessoire, das er sieht, einem Hersteller zuzuordnen und dass er seine Umwelt nach dem Marksegment, dem ein Kleidungsstück zugehört, sowie der Beschlagenheit seines Trägers mit den Konventionen stimmiger Kombination, klassifiziert.⁹¹⁴ Dieses Erkenntnis ist hinsichtlich des Charakters Bateman vollkommen richtig, erklärt aber noch nicht die Wirkung, die diese Form der Beschreibung auf den Leser ausübt. Da der Text niemals Beschreibungen von Gesichts- oder Charakterzügen liefert, ist der Leser gezwungen, das Bild, das er sich von den Personen macht, allein aufgrund der genannten Kleidungsstücke aufzubauen. Dadurch, dass der Text immer nur Kleidungsstücke nennt, beispielsweise eine Seidenkrawatte mit Punktmuster, aber niemals Gesichter beschreibt, werden die Figuren auf charakterlose Schaufensterpuppen reduziert. Zu diesem an sich schon bemerkenswerten Effekt kommt aber nun noch ein

⁹¹¹ Ellis. *Less Than Zero*. S. 140

⁹¹² Ellis. *Less Than Zero*. S. 155

⁹¹³ Ellis. *American Psycho*. S. 31

⁹¹⁴ vgl. Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 66

zweiter, vermutlich noch bedeutenderer Effekt, hinzu. Es ist nämlich nicht nur eine Seidenkrawatte mit Punktmuster, sondern eine Seidenkrawatte mit Punktmuster von Bill Blass. Im Abschnitt "Der Psychopath als Symbol des Materialismus" wurde am Fetischcharakter der Ware gezeigt, dass das Kleidungsstück so untrennbar mit seinem Markennamen verbunden ist, dass es ohne die Marke seinen Wert verlieren würde. Nun darf man aber wohl davon ausgehen, dass bei der in *American Psycho* aufgelisteten Menge an Stoff noch nicht einmal Karl Lagerfeld in der Lage wäre, jedem Kleidungsstück, das Bateman nennt, tatsächlich einen Hersteller zuzuordnen. Damit verliert das Kleidungsstück in der Beschreibung seinen Wert als beschreibendes Attribut. Es verleiht sich nur noch den Anschein, als würde es beschreiben. Bei aufmerksamer Lektüre wird man dementsprechend auch feststellen, dass die Schuhe von "Susan Bennis Warren Edwards", die in obigem Zitat am Anfang des Romans genannt werden, mit zunehmendem Verlust von Batemans geistiger Stabilität erst zu Schuhen von "Warren Susan Allen Edmonds"⁹¹⁵ und dann zu Schuhen von "Edward Susan Bennis Allen"⁹¹⁶ werden.⁹¹⁷

In *Glamorama* finden sich erstmals Darstellungen von Menschen, die zumindest auf den ersten Blick wie traditionelle literarische Beschreibungen wirken. Während er an einem Automaten Geld abhebt, betrachtet Victor sein Spiegelbild: "high cheekbones, ivory skin, jet-black hair, semi-Asian eyes, a perfect nose, huge lips, defined jawline, ripped knee in jeans, T-shirt under long-collared shirt, red vest, velvet jacket [...]"⁹¹⁸ Was hier auf den ersten Blick wie eine realistische Beschreibung wirkt, ist in Wirklichkeit doch nicht mehr als eine Aneinanderreihung von Elementen des gegenwärtigen Schönheitsideals, die wiederum in keiner Weise dazu dienen, der beschriebenen Person Charakter zu verleihen. So fällt beispielsweise auf, dass zwar die Form der Augen beschrieben wird, aber nicht die Art des Blickes, die ja gemeinhin am meisten über einen Menschen aussagt. Auch hier trifft wieder das zu, was Young schon zu den Beschreibungen in *American Psycho* zu sagen hatte. Ellis tut genau das nicht, was vom Autor gemeinhin erwartet wird, nämlich aus der Unmenge an Informationen der gegenwärtigen Szene diejenigen beschreibenden und aussagekräftigen Elemente herauszusuchen, die der beschriebenen Person von Stil und Anlage her Charakter verleihen: "Ellis absolutely refuses to participate in this process of 'constructing'

⁹¹⁵ Ellis. *American Psycho*. S. 248

⁹¹⁶ Ellis. *American Psycho*. S. 343

⁹¹⁷ vgl. Young. "The Beast in the Jungle." S. 102

⁹¹⁸ Ellis. *Glamorama*. S. 16

character and in rejecting it makes us overly aware of the 'normal' fictional process as encouraged in Creative Writing class."⁹¹⁹

Stilistisch gesehen finden die Listen von Kleidungsstücken in *American Psycho* in *Glamorama* ihr Äquivalent jedoch nicht in der Aufzählung stereotyper Elemente modischer Schönheit, sondern in den nicht enden wollenden Auflistungen von Namen bekannter Persönlichkeiten, die sich in *Glamorama* überall finden. Auf die Frage, welche Celebrities, deren Namen mit 'C' anfangen, zur Eröffnung von Victors Club erwartet werden, lautet die Antwort:

Naomi Campbell, Helena Christensen, Cindy Crawford, Sheryl Crow, David Charvet, Courtney Cox, Harry Connick, Jr., Francisco Clemente, Nick Constantine, Zoe Cassavetes, Nicholas Cage, Thomas Calabro, Christi Conway, Bob Collacello, Whitfield Crane, John Cusack, Dean Cain, Jim Courier, Roger Clemens, Russel Crowe, Tia Carrere and Helena Bonham Carter but I'm not sure if she should be under *B* or *C*.⁹²⁰

Die Vielzahl der Namen bekannter Menschen, die in *Glamorama* genannt werden, ruft einen literarischen Effekt hervor, den ein Kritiker als "somewhere between the catalogue of ships in Homer's *Iliad* and a pit-bull publicist's guest list"⁹²¹ bezeichnet hat. Ein einzelner Name hat dabei genauso wenig Bedeutung wie eine einzelne Krawatte in *American Psycho*. Auch Ellis selbst misst den Namenslisten keine echte Bedeutung bei und gibt zu manche der Namen einfach frei erfunden zu haben.⁹²² Leser, die sich tatsächlich durch die endlos scheinenden Listen sinnloser Namensaneinanderreihungen hindurchquälen, werden dafür gelegentlich mit kurzen Momenten surrealistischen Humors belohnt, wenn sie beispielsweise neben Namen wie 'Steffi Graf' und 'Michael J. Fox' auch 'Beavis and Butt-head' und 'Huckleberry Finn' als geladene Gäste finden.⁹²³

Nicht zuletzt dadurch, dass diese fiktiven Gestalten gleichberechtigt neben den Namen von Menschen aus Fleisch und Blut stehen, wird gezeigt, dass die Namen der Persönlichkeiten sich letztlich nicht auf die Menschen, die diese Namen tragen, beziehen. Alle der genannten Namen stehen immer nur für sich selbst. Während in *American Psycho* die Kleidungsstücke die Menschen beschreiben und damit die Oberflächlichkeit der Menschen symbolisieren, werden in *Glamorama* durch die Aufzählung der Namen die Menschen selbst zur Oberflächlichkeit. Sie sind Ware, Aussehen, Oberfläche ohne Tiefe oder individuellen Charakter.

⁹¹⁹ Young. "The Beast in the Jungle." S. 102

⁹²⁰ Ellis. *Glamorama*. S. 8

⁹²¹ Lieberman. "Fashion Victims." S. 2 von 3

⁹²² vgl. Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." S. 6, 7

⁹²³ Übrigens führt Ellis in *Glamorama* auch Patrick Bateman und später den real existierenden Schauspieler, der diesen im Film verkörpert, Christian Bale, auf einer gemeinsamen Erzählebene ein und bedient sich somit hier bereits einer Form von Metafikionalität, die er dann in *Lunar Park* verstärkt einsetzen wird.

Auf das Zeichenmodell übertragen, werden die Menschen in den drei Romanen auf die folgende Weise beschrieben: In *Less Than Zero* sind 'blond', 'schlank' und 'braungebrannt' als Signifikanten zu sehen, die sich auf Signifikate beziehen, die durchaus noch eine beschreibende Funktion erfüllen. Der beschreibende Wert dieser Attribute wird allein dadurch gemindert, dass sie eben immer in allen Beschreibungen gleich zum Tragen kommen. In *American Psycho* verweisen die Kleidungsstücke als Signifikante nur noch scheinbar auf Signifikate. Die beschreibende Funktion der Signifikate wird durch nur noch scheinbar beschreibende Signifikate ersetzt, die die Tatsache verdecken, dass der Signifikant letztendlich auf das Nichts verweist. In *Glamorama* schließlich verweisen die Namen der Celebrities als Signifikanten schon gar nicht mehr auf Menschen, sie haben im Sinne dieser Analogie also keine Signifikate mehr, sondern verweisen einzig und allein zurück auf sich selbst.

Ähnlich verhält es sich auch mit der Musik. Populäre Musik spielt in allen von Ellis' Romanen eine große Rolle. Dabei ist auffällig, dass bei den Musiktiteln, auf die in *Less Than Zero* verwiesen wird, noch keine Diskrepanz zwischen dem Musikgeschmack des Protagonisten und dem des Autors erkennbar ist. Die Darstellung von Clays Idol Elvis Costello erscheint in keiner Weise kritisch und die Musik integriert sich auf natürliche Weise in das Erzählgeschehen. Bei *American Psycho* ändert sich das. Im Alltagsleben greift Bateman, wenn er sich zu Musik äußert, häufig kräftig daneben. So glaubt er auf dem U2 Konzert, dass Bono "Where the Beat Sounds the Same"⁹²⁴ singen würde, wo der informierte Leser doch weiß, dass das Lied "Where the Streets Have No Name" heißt. Und jeder Fan der Rolling Stones wird sich an den Kopf fassen, wenn Bateman behauptet, das traurigste Lied aller Zeiten sei: "'you can't always get what you want' by the Beatles."⁹²⁵ Ellis distanziert sich hier offensichtlich von der musikalischen Ignoranz seines Protagonisten. Daher ist auch nicht anzunehmen, dass er die Meinung teilt, die in den Kapiteln ausgedrückt wird, die sich nur mit Musik beschäftigen. Diese Abhandlungen, die Bateman über die Künstler Genesis, Whitney Huston und Huey Lewis and the News abliefern, stechen sowohl stilistisch als auch inhaltlich aus dem sie umgebenden Text hervor. Hier wird es sehr unwahrscheinlich, dass Ellis, der ein großer Musikfreund ist und selbst einmal mit einer Karriere als Musiker liebäugelte, die Meinung seines Protagonisten teilt, da Batemans Musikgeschmack ausgesprochen kommerziell und oberflächlich ist. So gibt Bateman offen zu, die Musik von *Genesis* nicht verstanden zu haben, als Peter Gabriel noch bei

⁹²⁴ Ellis. *American Psycho*. S. 144

⁹²⁵ Ellis. *American Psycho*. S. 371

der Gruppe war, aber nachdem Phil Collins das Ruder übernommen hat, wird er ein großer Fan.⁹²⁶ Nicht zuletzt weil für die Beschreibung der doch recht oberflächlichen Musik, die die behandelten Gruppen produzieren, die einzigen positiven Attribute verwendet werden, die sich in dem Roman überhaupt finden ("love"⁹²⁷, "sublime"⁹²⁸, "harmony"⁹²⁹, und viele andere mehr), kontrastieren die Musikkapitel stark mit dem Rest des Romans. Voßmann bemerkt, dass es in diesen Songs um Werte wie "Liebe, Treue, Selbstverwirklichung, Würde, Verantwortung"⁹³⁰ geht, also lauter Dinge, die in Batemans realem Leben nicht vorkommen. Recht scharfsinnig erkennt Voßmann auch, dass die Musikkapitel immer auf Kapitel folgen, in denen Bateman jemanden gefoltert oder ermordet hat: "Nach der Misshandlung eines Bettlers wird im Genesis Kapitel das Lied 'Man on the Corner' besprochen, das die guten Seiten eines armen, einsamen Obdachlosen besingt (134); auf den Mord an Bethany folgt die Laudatio an Whitney Huston und ihre romantischen Liebesballaden, und schließlich wird direkt nach der Erschießung des Saxophonspielers über ein 'terrific sax solo' (354) in einem Song von Huey Lewis and the News geschwärmt."⁹³¹ So wird ein Gegensatz hergestellt zwischen den in den Liedern besungenen schönen Traumwelten und der grausamen Trostlosigkeit von Batemans wirklichem Leben.

Der Satz "people are afraid to merge", der in *Less Than Zero* zu Clays Mantra wird, findet in *Glamorama* sein Äquivalent in der Zeile "We'll slide down the surface of things"⁹³², die Victor immer wieder beschäftigt. Nur handelt es sich hier nicht um eine originale Aussage eines Charakters im Roman, sondern um ein Zitat aus einem Lied, nämlich "Even Better Than the Real Thing" von U2, wie der Text selbst auch deutlich macht.

Während Batemans Abhandlungen über Musik einen Kontrast zu seinem Alltag darstellen sollen, bemüht sich *Glamorama*, die Unterscheidung zwischen den fiktiven Traumwelten, die in den Liedern besungen werden und der Realität aufzuheben, indem immer wieder einzelne Zeilen aus Liedtexten in die Dialoge zwischen den Personen eingeflochten werden. Gerade am Anfang tut sich Victor durch häufiges Zitieren von Liedern hervor. Schon in *The Rules of Attraction* hatte sich Victor sehr für Musik interessiert. Zu einer seiner vielen Aktivitäten gehört in *Glamorama* nun auch, dass er in

⁹²⁶ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 133

⁹²⁷ Ellis. *American Psycho*. S. 136

⁹²⁸ Ellis. *American Psycho*. S. 254

⁹²⁹ Ellis. *American Psycho*. S. 358

⁹³⁰ Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 78

⁹³¹ Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 78

⁹³² Ellis. *Glamorama*. S. 144, 145, 146, 149, 150, 152, 154, 157, 160, 162, 164, etc.

einer Band spielt. Diese Band nennt sich, ganz im Ton mit der übrigen Atmosphäre des Romans, 'The Impersonators' und scheint weder gut noch erfolgreich zu sein. Immerhin kann Victor aber in der Szene mit der Band beweisen, wie umfassend zumindest sein theoretisches Wissen über Musik ist. Wenn seine Bandkameraden ihm Songtitel zurufen, ist er ohne überlegen zu müssen in der Lage, sowohl den Interpreten, als auch den Namen des Albums, das Plattenlabel und sogar die Länge des Liedes zu nennen.

Wohl aufgrund dieser umfassenden Kenntnisse, hat Victor es sich zur Angewohnheit gemacht, Liedtexte in seine Unterhaltungen zu integrieren. Dass er dies durchaus häufig tut, zeigen die folgenden Beispiele. Die Menge der im Folgenden zitierten Beispiele für Anspielungen auf Liedtexte in *Glamorama* mag vielleicht unnötig detailliert erscheinen. Es kommt an dieser Stelle aber nicht nur darauf an fundiert zu belegen, dass Victor und seine Welt tatsächlich stärker zum Zitat als zur Originalaussage tendieren, sondern auch, dass der Text so reich an Zitaten ist, dass praktisch jeder Leser, der aus dem westlichen Kulturkreis stammt, zumindest einen Teil der Verweise identifizieren wird. Dadurch wird *Glamorama* während des Lesevorgangs vom Leser selbst aktiv mit anderen Texten verwoben und damit in ein kulturelles Umfeld eingebettet, das über das konkrete Buch hinausgeht:

Victor verabschiedet sich von seiner Bekannten Anjanette mit den Worten "Take your passion and make it happen"⁹³³, die aus dem Lied "What a feeling" stammen, das Irene Cara in dem Film *Flashdance* singt. Als Damien Victor fragt, ob er für die Eröffnung des neuen Clubs bereit sei, versucht Victor selbstsichere Gelassenheit bekunden, indem er den Titel eines der bekanntesten Lieder von Simon & Garfunkle zitierend meint: "Hey man, I am a rock. I am an island."⁹³⁴ Auf die Frage eines Modelkollegen, wie es denn mit der Neueröffnung des Clubs vorgehe, antwortet Victor mit der Band Kiss und sagt: "I want to rock'n'roll all night and party every day."⁹³⁵ Als er sich mit seinem Vater über seine Zukunftspläne streitet, begründet Victor die Tatsache, dass nichts aus ihm geworden ist, mit einem Zitat von Beck und sagt: "'I'm a loser, baby', I sigh, slumping back into the booth. 'So why don't you kill me?'"⁹³⁶

Victors Aussage "Hakuna matata"⁹³⁷, mit der er auf die Feindlichkeit eines Portiers reagiert, bezieht sich auf das Lied von Elton John und Tim Rice aus dem Disney Film *The Lion King* und bedeutet wohl, dass der Portier sich etwas entspannen

⁹³³ Ellis. *Glamorama*. S. 18

⁹³⁴ Ellis. *Glamorama*. S. 49

⁹³⁵ Ellis. *Glamorama*. S. 60

⁹³⁶ Ellis. *Glamorama*. S. 79

⁹³⁷ Ellis. *Glamorama*. S. 123

solle und das Leben nicht so ernst nehmen. Niemand, der diesen Film nicht gesehen hat, wird die Aussage verstehen können, da hier nicht nur der Zusammenhang fehlt, sondern auch eine andere Sprache verwendet wird.

Nachdem Allison Victor vom Hintergrund Lauren Hyndes erzählt hat, meint er "So you're basically saying we're caught in a trap and we can't back out?"⁹³⁸ Das stammt aus Elvis Presleys Song "Suspicious minds". In einem Streitgespräch mit Chloe, in dem es am Ende darum geht, wer wann bei MTV abgelehnt hat, fügt Victor zusammenhanglos die Aussage "Might as well face it, you're addicted to love"⁹³⁹ ein, die er sich von Robert Palmer geborgt hat. Und es steht zu vermuten, dass die Aussage Victors "I think we're all living in a box"⁹⁴⁰ sich auf das Lied "Living in a Box" von der Achziger-Jahre-Gruppe "Living in a Box" aus dem Album "Living in a Box" bezieht.

Weitere Zitate Victors sind "roam if you want to"⁹⁴¹ aus dem Lied "Love Shack" von den B-52s, "Clowns to the left, jokers to the right"⁹⁴² aus dem Lied "Stuck in the Middle with You", im Original von Stealer's Wheel (Joe Egan und Gerry Rafferty), oder "I'm a lover not a fighter"⁹⁴³, was der der Titel eines Kinks Songs ist.

Gelegentlich werden Victors Zitate auch als solche erkannt. Als Victor gegenüber Sam Ho seine Arbeit mit "Dirty deeds and they're done dirt cheap"⁹⁴⁴ charakterisiert, erkennt Sam das Original und teilt Victor mit, dass er AC/DC Texte zitiert.

Manche Zitate Victors machen in ihrer Verwendung wenig Sinn. So bleibt beispielsweise unklar, warum er, als er mit seinen Bandkameraden in Streit gerät, Pink Floyd zitiert und "Shine on, you crazy diamond"⁹⁴⁵ sagt. Und manchmal liegt die Sinnlosigkeit des Zitates nicht in der Art der Verwendung, sondern im Inhalt des Zitates selbst. So antwortet Victor während des MTV Interviews auf die Frage, was ihn wütend mache, mit "A mulatto, an albino, a mosquito, my libido."⁹⁴⁶ Damit zitiert er natürlich aus dem Lied "Smells Like Teen Spirit" von Nirvana, allerdings dürfte es schwer sein eine Frage zu erfinden, bei der diese Aneinanderreihung von Dingen einen Sinn ergibt.

Andererseits bleibt es gelegentlich aber auch unklar, ob Victor denn nun gerade zitiert oder nicht. Den Satz "I don't want to hurt you"⁹⁴⁷, den Victor in einer

⁹³⁸ Ellis. *Glamorama*. S. 99

⁹³⁹ Ellis. *Glamorama*. S. 104

⁹⁴⁰ Ellis. *Glamorama*. S. 363

⁹⁴¹ Ellis. *Glamorama*. S. 198

⁹⁴² Ellis. *Glamorama*. S. 259

⁹⁴³ Ellis. *Glamorama*. S. 229

⁹⁴⁴ Ellis. *Glamorama*. S. 277

⁹⁴⁵ Ellis. *Glamorama*. S. 94

⁹⁴⁶ Ellis. *Glamorama*. S. 142

⁹⁴⁷ Ellis. *Glamorama*. S. 301

Unterhaltung mit Jamie bringt, kann man gewiss ohne Zitatfunktion einfach für sich selbst sprechen lassen. Er ist aber auch der Titel eines Liedes von Frank Black And The Catholics.

Manchmal wird es so extrem, dass Victor ganze Dialoge nur mit Zitaten bestreitet. In einer dieser Situationen will Victor zu Damien vorgelassen werden, doch dieser hat strikte Anweisungen gegeben, dass er nicht gestört werden möchte und JD versucht zu vermeiden, dass Victor Damiens Anweisung missachtet. Es scheint, dass es wirklich keine gute Idee ist, wenn Victor Damien mit kleineren Problemen belästigt, aber JD hat bei Victor kein Durchkommen, weil dieser das folgende Gespräch nur mit Zitaten bestreitet:

"That's not a good idea, Victor." JD runs ahead of me. "He was very insistent that there be no interruptions."
"Turn the beat around, JD."
"Um ... why?"
"Because I love to hear percussion."
"Don't do this, Victor," JD pleads. "Damien wants to be left alone."
"But that's the way, uh-huh uh-huh, I like it, uh-huh uh-huh."
"Okay, okay," JD pants. "Just get that fabulous ass over to Fashion Café, nab DJ X and do not sing 'Muskrat Love'.
"'Muskrat Suzy, Muskrat Sa-a-am...'"
"Victor, I'll do whatever you want."
"London, Paris, New York, Munich, everybody talk about – pop music." I tweak his nose and march toward Damien's chamber.
"Please, Victor, let's go the other way," JD says. "The *better* way."
"But that's the way, uh-huh uh-huh, I like it."⁹⁴⁸

In diesem Dialog tätigt Victor nicht eine originale Aussage. "Turn The Beat Around" stammt aus dem Jahr 1976 und war der einzige Hit von Vicki Sue Robinson. Aus dem Text dieses Liedes stammt auch der Satz "love to hear percussion" (das Lied wurde 1994 von Gloria Estefan noch einmal aufgenommen). "That's the way, uh-huh uh-huh, I like it, uh-huh uh-huh"⁹⁴⁹ ist von KC & The Sunshine Band, "'Muskrat Suzy, Muskrat Sa-a-am...'" ist aus Willis Alan Ramseys "Muskrat Candlelight", und der Satz "London, Paris, New York, Munich, everybody talk about – pop music"⁹⁵⁰ ist von Robin Scott, der unter dem Pseudonym "M" Anfang der Achtziger diesen einen Hit hatte.

Victor ist aber nicht der Einzige, der seine Konversation mit Musikzitaten bestreitet. Wenn er nicht allzu sehr im Stress ist, kann JD durchaus auch selbst zitieren. Beim Gespräch über das kompromittierende Foto, dessen Erscheinen Victor zu Anfang des Romans verhindern will fragt er beispielsweise "'Is this a That's Me in the Corner / That's Me in the Spotlight moment?"⁹⁵¹ und zitiert damit zwei bekannte Zeilen aus dem

⁹⁴⁸ Ellis. *Glamorama*. S. 107

⁹⁴⁹ Ellis. *Glamorama*. S. 107

⁹⁵⁰ Ellis. *Glamorama*. S. 107

⁹⁵¹ Ellis. *Glamorama*. S. 13

Lied "Losing my religion" von R.E.M. und liefert damit das erste – vom Verfasser der vorliegenden Arbeit erkannte – Zitat in *Glamorama* überhaupt.

Gelegentlich zitiert nicht nur einer der Dialogführenden, sondern auf Zitate wird mit Zitaten geantwortet. So bemerkt JD seinem Chef Victor gegenüber bei der Vorbereitung des Eröffnung des Clubs "Sweet dreams are made of this, huh, Victor?"⁹⁵² und zitiert damit ein Lied der Eurythmics. Victor hält mit den ersten Zeilen von Led Zeppelins "Whole Lotta Love" dagegen und antwortet "You need coolin' baby. I'm not fooling."⁹⁵³

Wenn Tammy sagt "If I could only turn back time"⁹⁵⁴ so könnte das ein minimal modifiziertes Zitat von Chers "If I could turn back time" sein. Dass Tammys Aussage als Zitat fungiert, liegt nicht zuletzt deshalb nahe, weil Victor wiederum mit einem minimal modifizierten Zitat darauf antwortet, wenn er sagt, "Can I believe the magic in your sighs?"⁹⁵⁵ Letzteres erinnert stark an eine Zeile aus dem Lied "Will you love me tomorrow" von Carole King, die allerdings ganz korrekt "Can I believe the magic of your sighs?" heißen müsste.

Gelegentlich nervt es Victor allerdings auch, wenn andere Leute Lieder zitieren. Als Lauren auf Victors Frage, ob sie in den Club käme, fragt: "To the Copa? The Copacabana? The hottest spot north of Havana?"⁹⁵⁶ und damit Barry Manilows Lied "Copacabana" zitiert, anstatt eine ernsthafte Antwort zu geben, ärgert sich Victor und antwortet "Hey, don't be dissing me, sistah", was nun kein Musikzitat ist, sondern ein – mittlerweile wohl recht gebräuchlicher – Slangausdruck im amerikanischen Englisch, der sich auf Deutsch, sofern man nicht den neu-deutschen Ausdruck 'dissen' verwenden möchte, vielleicht am besten mit "mach' mich nicht runter, Schwester" übersetzen lassen würde. Es bleibt unklar, ob Victor verstimmt ist, weil ihm Barry Manilow nicht zitierwürdig erscheint oder weil ihm der Vergleich des Clubs mit der Copacabana nicht gefällt oder ob ihn Laurens Zitat stört, weil ihm durchaus etwas daran liegt, dass Lauren zur Eröffnung kommt, während diese dadurch, dass sie Texte zitiert, anstatt mit Originalaussagen zu antworten, den Eindruck erweckt, sie nähme Victor nicht ernst. Auf alle Fälle hält seine Verstimmung nicht lange an, denn auf die von Lauren recht ernst gemeinte Frage, wer Victors derzeitige Freundin sei, zitiert er selbst gleich wieder

⁹⁵² Ellis. *Glamorama*. S. 53

⁹⁵³ Ellis. *Glamorama*. S. 53

⁹⁵⁴ Ellis. *Glamorama*. S. 326

⁹⁵⁵ Ellis. *Glamorama*. S. 326

⁹⁵⁶ Ellis. *Glamorama*. S. 126

und antwortet "Four that wanna own me, two that wanna stone me, one that says she's a friend of mine."⁹⁵⁷ Damit wiederholt er eine Zeile aus "Take it Easy" von den Eagles.

Manchmal beziehen sich die anderen Personen im Roman auf Lieder, auch ohne von Victor, dem wandelnden Musiklexikon, dazu inspiriert worden zu sein. Während sie in einer Limousine zur Eröffnung des Clubs unterwegs sind, singen beispielsweise Baxter und Chloe "We all live in a yellow limousine."⁹⁵⁸ Praktisch jeder Leser wird die Anspielung auf die Yellow Submarine der Beatles erkennen und damit den Worten auch eine Melodie zuordnen können. Und in Europa ruft Bentley seinem Freund Bobby zu: "Be careful Bobby – Jamie's got a gun."⁹⁵⁹ Das kann man als Original stehen lassen, man kann es aber auch als Ellis' Version des Aerosmith Hits "Janie's Got a Gun" verstehen. In den Rückblenden nach Camden erinnert Victor sich zweimal daran, wie Sean Bateman ihm in Camden "all the boys think she's a spy"⁹⁶⁰ ins Ohr geflüstert hat und sich dabei auf Jamie bezog. Die Zeile stammt aus Kim Carnes' Lied "Bette Davis Eyes". Und Jamie selbst singt in den Rückblenden "No future, no future, no future – for you."⁹⁶¹ Damit ist "God save the Queen" von den Sex Pistols gemeint.

Tatsächlich scheint es so, dass gegen Ende des Romans hin Victor selbst immer weniger zitiert und immer mehr Originalaussagen tätigt, während alle anderen Menschen immer stärker zu Zitaten neigen und weniger selbst sprechen. Als Victor im fünften Teil seinem Agenten ganz im Ernst mitteilt, dass er nun wieder die Universität besucht, hält dieser das für einen 'Publicity Stunt' und antwortet mit "Stop, in the name of love, before you break my heart,"⁹⁶² aus dem gleichnamigen Lied der Supremes.

Aber nicht nur im Dialog zitieren die Beteiligten andauernd Liedtexte. In einem sehr langen Satz, in dem Victor beschreibt, wie er sich kurz Zeit nimmt seine Hände zu waschen, während er auf dem Weg zu Chloe ist, verbirgt sich das Fragment eines Textes aus der *Rocky Horror Picture Show*: "[...] I wash my hands and stare at myself in the mirror above the sink before I remember time is fleeting, madness takes its toll and all that [...]"⁹⁶³ Der Ausdruck 'time is fleeting, madness takes its toll' integriert sich dabei nicht gut genug in die Umgebung, um nicht doch aufzufallen. Aber der Satz wird von Victor nicht ausgesprochen, sondern nur gedacht. Victor zitiert also nicht nur nach

⁹⁵⁷ Ellis. *Glamorama*. S. 127

⁹⁵⁸ Ellis. *Glamorama*. S. 145

⁹⁵⁹ Ellis. *Glamorama*. S. 272

⁹⁶⁰ Ellis. *Glamorama*. S. 184, 467

⁹⁶¹ Ellis. *Glamorama*. S. 467

⁹⁶² Ellis. *Glamorama*. S. 455

⁹⁶³ Ellis. *Glamorama*. S. 99

außen, beispielsweise um anzugeben, sondern auch 'innerhalb', er ist also selbst ein wandelndes Zitat ohne Ursprung und Originalität.

Was also ist Wirklichkeit?

Die beiden vorhergehenden Abschnitte haben eine Entwicklung in Ellis' Werk aufgezeigt, die in *Less Than Zero* ihren Ursprung hatte und in *American Psycho* weiter verfolgt wurde, bis sie schließlich fast zwangsläufig in einem Roman wie *Glamorama* resultieren musste. Diese Entwicklung beschreibt eine zunehmende Vermischung von Realität und Fiktion, von Original und Kopie und einen damit einhergehenden, immer stärker werdenden Verlust der Zuverlässigkeit des Erzählers. Sie führt dann mit *Glamorama* zu einem Roman, dessen zentrale Frage lautet 'Was also ist Wirklichkeit?' Eine Frage, die, so zumindest sehen es manche Kritiker, mittlerweile "doch ziemlich trivial ist."⁹⁶⁴

Mindestens zwei Aspekte des Romans sind jedoch nicht als eine konsequente Weiterentwicklung im Gesamtwerk des Autors zu sehen, sondern sie stehen vielmehr im krassen Gegensatz zu dem, was Ellis bisher produziert hat. Dabei handelt es sich um den Charakter des Protagonisten und um das Vorhandensein eines Plots.

Mit Victor präsentiert Ellis dem Leser den ersten Charakter in seinem Werk, der im Verlauf des Romans eine Entwicklung durchmacht. Sowohl Clay als auch Bateman unterscheiden sich am Ende des jeweiligen Romans nicht grundsätzlich von den Charakteren, als die sie am Anfang des Buches vorgestellt wurden. Hingegen hat sich Victor am Ende von *Glamorama* eine grundlegend andere Lebenseinstellung zugelegt. Der Victor im ersten Teil des Romans hintergeht seinen gesamten Bekanntenkreis gewohnheitsmäßig, ohne ein Motiv für seine Unehrlichkeit zu liefern. Hingegen scheint er im fünften Teil tatsächlich geläutert zu sein und sein Leben grundlegend umgestellt zu haben. Auch wenn er im sechsten Teil wieder entführt und unter Drogen gesetzt wird, so ist doch unbestreitbar, dass er im Verlauf des Romans etwas dazugelernt hat. Dies wird auch aus der Symbolik ersichtlich, die Ellis verwendet. Er sagt selbst, dass er den Roman absichtlich mit 'Specks' beginnen und mit 'Mountain' enden lässt, um die Entwicklung Victors anzuzeigen.⁹⁶⁵

Auch an anderer Stelle weist Ellis darauf hin, dass Victor der einzige seiner Protagonisten (wenn nicht seiner Charaktere überhaupt) sei, der eine Entwicklung

⁹⁶⁴ Frauke Meyer-Gossau. "Ich ist nicht. Netz Unaufgelöster Verstrickungen: Bret Easton Ellis verliert im Modepuppenheim: >>Glamorama<< den Überblick." In *Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung*. 3.11.2000 Internetadresse: <<http://www.freitag.de/2000/45/00451602.htm>>

⁹⁶⁵ vgl. Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil III. S. 4

durchmache und am Ende des Romans reifer sei als am Anfang. Auf die Frage, was es denn zu bedeuten habe, dass das Reifer-Werden ihn im Endeffekt doch nicht rette, kann er allerdings leider noch keine Antwort geben.⁹⁶⁶

Victor unterscheidet sich auch dahingehend von Clay und Bateman, als dass er in der Lage ist, Mitgefühl zu empfinden und sogar Ansätze von Verantwortungsbewusstsein zeigt. Das wird sogar schon gegen Ende des ersten Teils deutlich, als er von Damien in die Mangel genommen wird. Anstatt zu versuchen die Schuld auf JD abzuwälzen, bittet er Damien darum, JD in Ruhe zu lassen, weil dieser nichts mit Victors Verfehlungen zu tun hatte.⁹⁶⁷ Trotz der anscheinenden Oberflächlichkeit seiner Beziehungen und trotz der Tatsache, dass er Chloe andauernd betrügt, sorgt sich Victor auch, dass Chloe wieder kokainabhängig geworden sein könnte.⁹⁶⁸ Weder Clay noch Bateman wären zu einer solchen Gefühlsregung in der Lage gewesen.

Im Gegensatz zu Clay und Bateman leidet Victor auch weder unter Frustrationen noch unter Aggressionen. Dies mag zum Teil daran liegen, dass Victor zweifellos der geistig beschränkteste Charakter ist, den Ellis bisher kreierte hat. Der Ausdruck "dumm wie Brot"⁹⁶⁹, mit dem ein Kritiker Victor beschreibt, ist da wohl recht treffend. Obwohl er seine Mitmenschen herumkommandiert und hintergeht, wirkt er durch seine offensichtliche Dummheit eher hilflos als gemein oder hinterhältig. Clay ist intelligent genug, um zu erkennen, dass er in einer wertefreien, oberflächenfixierten Welt lebt und entscheidet sich daher bewusst für Indifferenz. Er wirkt fast schon zu weise für sein Alter, wenn er sagt: "I don't want to care. If I care about things, it'll just be worse, it'll just be another thing to worry about. It'll be less painful if I don't care."⁹⁷⁰ Und auch Bateman leidet an der Oberflächlichkeit der Welt, wenngleich er sich der Ursachen seines Leidens weniger bewusst zu sein scheint als Clay. Victor hingegen ist dumm genug geraten, um die Welt, in der er lebt, in all ihrer Oberflächlichkeit tatsächlich genießen zu können.

Ein weiterer Unterschied zwischen *Glamorama* und Ellis' anderen Romanen liegt in dem Verhältnis des Protagonisten zur Gewalt. In *Less Than Zero* ist Clay ein passiver Beobachter von Gewalt. Weder übt er selbst Gewalt aus, noch wird er das Opfer von

⁹⁶⁶ Anonym. "Barnes and Noble Author Chat Transcripts." Dienstag, 19.1.1999 (S. 2 von 5)

⁹⁶⁷ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 171

⁹⁶⁸ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 175

⁹⁶⁹ Volker Hummel. "Prada! Prada! Prada! Bret Easton Ellis' Roman 'Glamorama': Ein situationistisches Meisterwerk?" in *Telepolis*. 29.10.1999.

Internetadresse: <<http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/buch/5434/1.html>>

⁹⁷⁰ Ellis. *Less Than Zero*. S. 192

Gewalt. In *American Psycho* ist Bateman dann der Gewalttäter, aber niemals das Opfer von Gewalt. Wie im Abschnitt "Bateman als realistischer Serienmörder" zu *American Psycho* und dem Abschnitt "The Fifth Wheel" zu *The Informers* gezeigt wurde, waren die Rollen von Täter und Opfer bei Ellis bisher immer deutlich getrennt. In *Glamorama* beginnt Victor, der zuerst ein reines Opfer von Gewalt ist, sich schließlich zu wehren und ist dabei auch erfolgreich. Am Ende ist er sogar so erfolgreich, dass er mit seiner schallgedämpften Walther-Pistole auf geradezu professionelle Weise Attentäter ausschaltet.⁹⁷¹ Hier handelt es sich das erste Mal nicht um sinnlose Gewalt, die durch Langeweile oder nicht abgebaute Aggressionen hervorgerufen wird, sondern um eine Form von Gewalt, die im Rahmen der Fiktion als Selbstverteidigung legitimiert wird.

Offensichtlich hat Ellis aus den Reaktionen auf *American Psycho* gelernt, denn über die Gewaltdarstellungen in *Glamorama* hat sich niemand besonders aufgeregt. Ellis sieht die Ursache dafür, dass die in *American Psycho* dargestellte Gewalt eine stärkere öffentliche Empörung hervorgerufen hat als die Gewalt in *Glamorama* in der Tatsache, dass die Gewalt in *American Psycho* primär sexueller Natur ist, während in *Glamorama* der pornographische Unterton bei der Gewalt fehlt.⁹⁷² In *Glamorama* gibt es, wie in *American Psycho* auch, sowohl explizite Darstellungen von Gewalt als auch explizite Darstellungen von Sexualität, doch, ganz im Gegensatz zu *American Psycho*, werden diese Darstellungen niemals direkt miteinander in Verbindung gebracht. Diese Beobachtung kann im übrigen auch als Beleg dafür angesehen werden, dass die Ergebnisse, zu denen der Abschnitt "Die Gewalt in Ellis' Romanen" gelangt ist, stimmen: Die starke Wirkung von *American Psycho* beruht zum Großteil darauf, dass die Gewalt mit Sexualität verknüpft wird.

Im übrigen wird der Leser von den Gewaltdarstellungen in *Glamorama* auch deshalb weniger abgestoßen, weil der Protagonist der Gewalt, mit der er konfrontiert wird, nicht so gefühllos gegenübersteht, wie Clay und Bateman. Originalton Ellis: "because of the nature of the narrator, there is real pain and horror at the violence"⁹⁷³. Dies führt uns zu einem weiteren Punkt, in dem *Glamorama* sich von Ellis' früheren Romanen unterscheidet: Hier wird zum ersten Mal ein Protagonist geboten, mit dem sich der Leser zumindest teilweise identifizieren kann. Obwohl Victor nicht der Hellste ist, ist der Leser doch bereit, mit ihm mitzufühlen und ihm in seiner Hilflosigkeit eine gewisse Zuneigung entgegen zu bringen. In *Glamorama* macht Ellis' Entwicklung eine

⁹⁷¹ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 459

⁹⁷² vgl. "Barnes and Noble Author Chat Transcripts." Dienstag, 19.1.1999 (S. 3 von 5)

⁹⁷³ "Barnes and Noble Author Chat Transcripts." Dienstag, 19.1.1999 (S. 3 von 5)

Kehrtwende. Mit *Less Than Zero* hatte er einen Roman geschrieben, der dem Leser die Geschehnisse auf eine Art und Weise präsentiert, die den Leser dem Protagonisten mit der gleichen verwunderten, distanzierten Indifferenz gegenüberstehen lassen, mit der der Protagonist selbst seiner Umgebung begegnet. In *American Psycho* wird der Leser durch die Perspektive des Täters dann selbst zum Täter, was, wie Laura Tanner richtig beobachtet, im Endeffekt darauf hinausläuft, dass letztlich der Text den Leser selbst in einer gewissen Hinsicht 'vergewaltigt'. Während von *Less Than Zero* zu *American Psycho* aus Gleichgültigkeit Abneigung geworden ist, entdeckt Ellis mit *Glamorama* Zuneigung und Mitgefühl.

Victor mag auch deshalb der erste Charakter von Ellis sein, der einen Reifeprozess durchmacht, weil Ellis selbst sich gereift vorkommt. Diese Reifung führt nun auch zu dem zweiten Aspekt, in dem *Glamorama* sich deutlich von seinen Vorgängern unterscheidet, nämlich dem Vorhandensein einer zusammenhängenden Handlung. Ellis selbst bestätigt, dass *Glamorama*, im Gegensatz zu seinen früheren Werken, einen Plot hat, "or at least an identifiable narrative that my other novels really don't have."⁹⁷⁴ Die Notwendigkeit für einen Plot führt Ellis darauf zurück, dass man mit dem Älterwerden in den Leben der Menschen eine gewisse narrative Form sehe, die man als jüngerer Mensch mit einem geringeren Erfahrungsschatz noch nicht erkennen könne.⁹⁷⁵

Schon die beiden Zitate, die Ellis dem Roman voranstellt, haben die Aufgabe anzudeuten, dass der Leser hier einen Roman in Händen hält, in dessen Verlauf sich eine Wandlung vollzieht. Dem Krishna Zitat "There was no time when you nor I nor these kings did not exist" folgt ein Zitat von Hitler "You make a mistake if you see what we do as merely political." Ellis erklärt, dass diese beiden sehr gegensätzlichen Zitate für die beiden sehr unterschiedlichen Hälften des Buches stehen: Die erste Hälfte bezeichnet er als "almost a frothy screwball-like comedy of manners"⁹⁷⁶, während die zweite Hälfte viel dunkler und bösertiger ist. Diese Unterteilung greift auch in sofern, als im ersten Teil des Buches von der Verschwörung, die das Hauptthema der zweiten Romanhälfte bildet, noch nicht viel zu bemerken ist. Daher herrscht im ersten Teil noch die fragmentierte, unzusammenhängende Erzählweise vor, die man auch sonst von Ellis

⁹⁷⁴ "Bold Type. an interview with bret easton ellis." (S. 2 von 6) vgl. auch Joshua Klein. "bret easton ellis AMERICAN PSYCHO?" Onion Interview. (S. 2 von 8)

⁹⁷⁵ vgl. " Bold Type. an interview with bret easton ellis." (S. 2 von 6)

⁹⁷⁶ "Barnes and Noble Author Chat Transcripts." Dienstag, 19.1.1999 (S. 2 von 5)

gewöhnt ist, während die zweite Hälfte, die sich der Verschwörung widmet, aus Elementen besteht, die durchaus aufeinander aufbauen.

Diese Beobachtung erstaunt auch nicht weiter, denn als weiteres Argument für die Notwendigkeit eines Plots führt Ellis an, dass eine Verschwörung nun einmal nach einem Plot verlange.⁹⁷⁷ Für die Interpretation bedeutet diese Erklärung des Autors, dass die Geschichte zumindest nicht komplett dem Drogenwahn Victors entspringen kann, denn als reine Drogenphantasie würde sich eine Verschwörung auch darstellen lassen, ohne die Notwendigkeit eines Plots zwingend zu fordern.

Die Entwicklung, die sich hier in Ellis' Werk abzeichnet, erinnert an den Prozess, den John Barth in "The Literature of Exhaustion" anhand von Beckett aufzeichnet. Dieser geht einen Weg, der ihn vom wohlkonstruierten Englisch über raues Französisch in die wortlose Stille der Mimik führt (vgl. den Abschnitt "Barths erschöpfte Literatur" in Teil I). Nach Barth lässt Beckett die Stille für sich sprechen und tut, indem er seinen schöpferischen Prozess komplett einstellt, eine bedeutende Äußerung, ein krönendes 'letztes Wort'.⁹⁷⁸ Wenn dann lange genug Stille geherrscht hat, würde es wieder möglich werden zur Sprache zurückzukehren:

After which, I add on behalf of the rest of us, it might be conceivable to rediscover validly the artifices of language and literature – such far-out notions as grammar, punctuation ... even characterization! Even *plot!* – if one goes about it the right way, aware of what one's predecessors have been up to.⁹⁷⁹

Nachdem Ellis es nun drei Romane und eine Kurzgeschichtensammlung lang ohne runde Charaktere und ohne zusammenhängende Handlung ausgehalten hat, führt er in einem einzigen Roman beides gleichzeitig ein. Während sich Ellis' Protagonisten vorher kaum von den sie umgebenden Charakteren unterschieden haben und alle miteinander, aber jeder für sich, ohne die Möglichkeit der Weiterentwicklung durch einen fragmentierten Text gestolpert sind, wird nun der Fokus auf einen einzelnen Charakter gelegt, der vor dem Hintergrund einer zusammenhängenden Handlung eine Entwicklung durchläuft.

Bleibt die Frage, ob die Richtung, die Ellis da eingeschlagen hat, der Weg in die Zukunft oder ein Schritt zurück ist. Dass nun Plot und Charakterisierung vorhanden sind, bedeutet zwar, dass Ellis' Erzählweise in dieser Hinsicht konventioneller geworden ist, aber es bedeutet nicht, dass durch Plot und Charakterisierung dieser Roman nun leichter zu verstehen sei als seine Vorgänger.

⁹⁷⁷ vgl. " Bold Type. an interview with bret easton ellis " (S. 2 von 6)

⁹⁷⁸ vgl. Barth. "Exhaustion." S. 74

⁹⁷⁹ Barth. "Exhaustion." S. 74

American Psycho ist starker Tabak. Nicht zuletzt deshalb, weil der Roman keine Anleitung zur Interpretation liefert und es keine deutliche Autorenstimme gibt, die Batemans Verhalten verurteilen könnte. Weil der Roman dem Leser keine Motivation für Batemans Untaten anbietet, weil Batemans Charakter so flach ist, dass der Leser weder nachvollziehen kann, warum er zu dem geworden ist, was er ist, noch Mitleid für dieses Monster empfinden kann, ist der Leser gezwungen, mit der Art und Weise, wie der Text den Leser manipuliert und 'vergewaltigt' alleine fertig zu werden.⁹⁸⁰

Dennoch finden sich in *American Psycho* vereinzelt Stellen metafiktionaler Introspektive, in denen sich Bateman seiner Oberflächlichkeit bewusst wird und die damit auf eine fast paradoxe Weise jenseits der Oberflächlichkeit des Charakters gehen: "... there is an idea of Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory, and though I can hide my cold gaze and you can shake my hand and feel flesh gripping yours and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable: *I simply am not there.*"⁹⁸¹ Julian Murphet sieht dies als einen Schwachpunkt des Romans an, weil die ansonsten konsequent durchgehaltene Beschränkung auf die Perspektive Batemans an diesen Stellen kurzfristig aufgehoben wird: "It is where Patrick comes in to greatest self-consciousness as a *non-self*, where the thematic interest of a lack of individuality and a terrible one-dimensionality achieve most articulate expression, that the book violates its own stylistic law of 'insideness' or immanence."⁹⁸² Es ist tatsächlich so, dass der Leser in diesen Momenten der Introspektive mit großer Betonung auf Sachverhalte hingewiesen wird, die ein aufmerksamer Leser auch ohne den Wink mit den Zaunpfahl innerhalb des normalen, nicht-introspektiven Textes hätte bemerkt haben sollen. Die Innensichten Batemans können sich auf logische Weise nicht mit seinem Charakter vereinbaren lassen, weil ein oberflächlicher Charakter per definitionem nicht zur Introspektive in der Lage sein kann.

Aber auch wenn diese Momente der Introspektive im Rahmen von Batemans Charakterisierung nicht ganz zu überzeugen vermögen, so bedeutet dies doch nicht, dass sie falsch oder überflüssig seien. Wir wissen nicht, wie wir auf den Text reagieren würden, wenn sie nicht da wären. Dadurch, dass Ellis betont, was für ein oberflächlicher Charakter Bateman ist, kann sich der Leser sicher sein, dass Bateman auch tatsächlich

⁹⁸⁰ Voßmann bezeichnet das Evozieren von Mitleid für einen Charakter, dessen Handlungen eigentlich als 'böse' klassifiziert werden müssten, treffend mit 'das Frankenstein Prinzip' (vgl. Voßmann. *Paradise Dreamed*. S. 135)

⁹⁸¹ Ellis. *American Psycho*. S. 376-377

⁹⁸² Murphet. *Reader's Guide*. S. 50

als ein solcher konzipiert ist. Ansonsten könnte der Leser nämlich auch vermuten, dass es an seiner eigenen Inkompetenz liegt, wenn er nicht in der Lage ist, in die tieferen Schichten des Charakters vorzudringen, oder es könnte an der Inkompetenz des Autors liegen, einen überzeugenden, runden Charakter zu konstruieren.

Es mag sein, dass Ellis, wie Murphet, die Schwachpunkte in diesen Momenten der Introspektive bemerkt hat und darum in *Glamorama* auf solche Einblicke in die Seele des Charakters verzichtet. Und vielleicht ist genau das der Grund, warum *Glamorama* für den Leser so schwer zu verstehen ist. Bateman ist oberflächlich. Das zeigt der Text nicht nur, er sagt es auch deutlich in den autoreflexiven Abschnitten. Victor ist dumm. Das zeigt der Text, aber es fehlen autoreflexive Abschnitte, in denen Victor selbst zu dieser Erkenntnis käme. Vielleicht sind die autoreflexiven Abschnitte in *American Psycho* also keine hohe Literatur, aber sie sind dennoch notwendig für ein Verständnis des Romans und sie fehlen in *Glamorama*, so dass dieser Roman viel schwerer zu verstehen ist.

Der Leser hat es in *Glamorama* mit einem Protagonisten zu tun, dessen Intelligenzquotient deutlich unter dem des durchschnittlichen Lesers liegt (zumindest wollen wir das für die Leser hoffen) und der sich als hochgradig unzuverlässiger Erzähler entpuppt. Gleichzeitig spielt der Text mit der Frage, was Wirklichkeit ist und vermischt in immer stärker werdendem Maße Original und Abbild. Der Erzähler ist zu unzuverlässig, um Hilfestellung leisten zu können, so dass sich der Leser bei der Frage, wie der Inhalt des Romans zu interpretieren ist, ganz auf sich alleine gestellt findet.

Die Frage 'Was also ist Wirklichkeit?' läuft für den Leser in Bezug auf den Protagonisten auf die Frage hinaus 'Was entspringt Victors Einbildung und was nicht?' Neben den allgegenwärtigen Kamerateams, die bereits im Abschnitt "Abbilder simulierter Wirklichkeit" untersucht wurden, bietet der Roman nämlich noch einige andere Elemente, die mit großer Häufigkeit immer wieder auftreten und die sich nicht auf realistische Weise in ihre Umgebung integrieren. Damit wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese surreale Elemente gelenkt, und er wird sich nach der tieferen Bedeutung dieser Elemente fragen.

So herrscht anscheinend überall eine große Kälte. Schon im ersten Kapitel des Romans bemerkt Victor bei der Begehung des Clubs zweimal, wie kalt es dort ist.⁹⁸³ In Allisons Apartment haben sich Frostblumen an den Fenstern gebildet, und in Victors

⁹⁸³ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 15 (zweimal)

eigenem Apartment ist es kalt wie in einem Iglu.⁹⁸⁴ Derartige Hinweise auf Kälte durchziehen den gesamten Roman.⁹⁸⁵ Hingegen findet sich das Adjektiv warm im gesamten Roman nur zwei Mal.⁹⁸⁶ Da kommt natürlich der Verdacht auf, dass Victor Wärmeempfinden recht subjektiv geraten sein könnte. Den Säufer und den Hurenbock friert es ja bekanntlich auch im dicksten Rock. Dagegen spricht allerdings, dass Victor häufig nicht nur friert, sondern auch sieht, wie sein eigener und auch der Atem anderer Leute kondensiert. Außerdem bemerkt nicht nur er, dass es kalt ist, sondern auch andere Personen im Roman.

Ein weiteres Element, das den Roman wie einen roten Faden durchzieht, ist Konfetti. Es wird etwas später eingeführt als die Kälte und tritt zum ersten Mal in einer Szene auf, in der Victor sich daran erinnert, wie er im September zuvor mit Chloe in Los Angeles gewesen ist.⁹⁸⁷ Nach dieser Erinnerung beginnt dann plötzlich auch in der Gegenwart des Romans überall, aber wirklich überall Konfetti herumzuliegen.⁹⁸⁸ Dabei tritt das Konfetti häufig, wenngleich auch nicht immer, gemeinsam mit dem Element der Kälte auf.

Und noch eine Sache, die vor allem im späteren Verlauf des Romans häufig auftritt, ist der oft von Fliegen begleitete Geruch nach Exkrementen.⁹⁸⁹ Dieser Geruch lässt sich noch einigermaßen einfach interpretieren: Victor steckt, auf gut Deutsch, eben in der Scheiße.

Mit der Kälte und dem Konfetti verhält es sich anders. Über dreißig Mal wird darauf hingewiesen, dass dort, wo Victor sich gerade aufhält, Konfetti herumliegt. Hinweise auf Kälte gibt es sogar mehr als sechzig. Bei einer solchen Penetranz der Wiederholung darf der Leser dann wohl eine gewisse Tiefe der Symbolik erwarten. Aber leider wird man hier enttäuscht, denn auch der Autor selbst kann keine eindeutige Auflösung der Metapher liefern und verweist stattdessen darauf, dass das Schreiben eines Buches ein impulsiver und intuitiver Prozess sei und dass es keine intellektuelle Herangehensweise an die Metapher des Konfetti gegeben habe:

Confetti is a frivolous, useless invention and using it as an element in scenes of torture just felt right. I really don't know why every room in this book is freezing and why steam is constantly coming out of people's mouths. Where did that come from? I don't know. You could make a facile

⁹⁸⁴ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 23, 26, 27

⁹⁸⁵ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 38, 44, 52, 53, 54, 57, 58, 60, 86, 90, 96, 100, 101, 110, 124, 129, 138, 144, 145, 167, 169, 175, 196, 200, 206, 208, 222, 228, 243, 252, 266, 269, 271, 276, 282, 294, 302, 308, 317, 320, 323, 326 (zweimal), 341, 342, 343, 345, 349, 353, 366, 367, 370, 373 (zweimal), 378, 382, 387, 390, 393, 400, 417, 463

⁹⁸⁶ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 273, 294

⁹⁸⁷ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 88

⁹⁸⁸ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 90, 96, 101, 110, 114, 129, 135, 145, 167, 169, 234, 256, 262, 281, 282 (zweimal), 289, 305, 317, 323, 329, 334, 341, 342, 353, 358, 364, 390, 393, 400, 420, 422, 441 (zweimal)

⁹⁸⁹ vgl. Ellis. *Glamorama*. S. 316, 317, 321 (zweimal), 326, 360, 382, 385, 390, 395, 414

connection and read into it that since it's such a 'cold' world, it makes sense, but that's not what I was thinking. It was more that that image seemed suggestive to me. That's it. Plus it's always so much more interesting when a reader gives his own interpretation.⁹⁹⁰

Wenn man den Roman, statt ihn einfach nur zu akzeptieren, auch nur ansatzweise interpretieren möchte, kann eine solche Erklärung des Autors nicht genügen. Eine weitere Frage, die der Leser sich wahrscheinlich stellen wird, ist: 'Warum werden die Kapitel eigentlich rückwärts, beziehungsweise abwärts gezählt?' Gerade da im letzten Kapitel dann wieder konventionell aufwärts gezählt wird, wird der Leser in der Kapitelzählweise eine tiefere Bedeutung vermuten, die es zu enthüllen gilt. Bedeutet das Aufwärtszählen im letzten Teil etwa, dass es auch mit Victor wieder aufwärts geht? Aber wenn der Sinn der Kapitelzählung sein sollte, einen stetigen Abstieg Victors darzustellen, der sich am Ende in einen Aufstieg verwandelt, warum wird er dann gerade im letzten Teil wieder entführt? Auch hier enttäuscht die Erklärung des Autors. Als ein Fan ihn nach dem Sinn der vertikalen Seitenzahlen und der absteigenden Kapitelzählweise fragt, antwortet Ellis: "I wish I could take credit for the design of Glamorama. I must give credit where credit is due to the book's designer. A man named Chip Kidd, who designs wonderful covers and books for Random House in America."⁹⁹¹

Autoren betonen zwar immer wieder gerne, dass der Leser sich sein eigenes Bild machen müsse und das ist auch ein durchaus legitimer Ratschlag. Es erscheint aber ebenso legitim Bedenken anzumelden, wenn der Autor die Bedeutung seiner eigenen Metaphern nicht nur nicht erklären will, sondern auch nicht erklären kann, weil er sie selbst nicht kennt. Wenn man als Leser nämlich eine Sache interpretieren soll, der von vornherein kein Sinngehalt zugeordnet wurde, kann man ebenso gut aus dem Kaffeesatz lesen.

Es lässt sich natürlich argumentieren, dass gerade dieser Mangel an einem vom Autor fixierten Sinn als Merkmal für einen postmodernen Roman gelten kann. Dem ist nicht zu widersprechen, zumal davon auszugehen ist, dass der Großteil der Leserschaft ohnehin nicht wissen wird, dass die vom Autor eingesetzte Symbolik intuitiver Natur ist und daher die Lust an der eigenen Interpretation auch nicht verlieren kann. Zumindest nach Ansicht des Verfassers der vorliegenden Arbeit, macht es für die Interpretation

⁹⁹⁰ Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil III S. 3, 4

⁹⁹¹ Anonym. "The Globe Chat Transcript."

Internetadresse: <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/globechat.html>> (S. 3 von 3)

vgl. auch. Joshua Klein. "bret easton ellis AMERICAN PSYCHO?" Im *Onion*.

Internetadresse: <<http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html>>

aber dennoch einen großen Unterschied, ob ein komplexer Text bewusst konstruiert wurde oder einem intuitiven und impulsiven Schreibprozess entsprungen ist.

Postmoderne Romane fordern den Leser zur aktiven Teilnahme am Text auf. Sie wollen 'writerly texts' sein. Diese Teilnahme kann durchaus in einer gewissen Detektivarbeit bestehen, die der Leser unabhängig vom Protagonisten zu leisten hat, damit sich ihm der Hintergrund der Geschichte erschließt. Beispielsweise liefert Borges die theoretische Idee für einen solchen Roman schon 1944 in der Kurzgeschichte "Examen de la obra de Herbert Quain", in der er in einem literarischen Nachruf auf einen fiktiven Schriftsteller namens Quain dessen Werk betrachtet. Quain hat einen Detektivroman geschrieben, der einen komplizierten Mordfall schildert. Dieser Mordfall wird vom Protagonisten letztendlich gelöst, aber ein Hinweis am Ende des Romas gibt dem aufmerksamen Leser zu erkennen, dass die Lösung des Detektivs falsch war. Wenn der Leser den Roman nun noch einmal liest, kann er die korrekte Lösung erkennen, die dem Protagonisten entgangen war. Vladimir Nabokovs 1962 erschienenen Roman *Pale Fire* kann man in mancherlei Hinsicht als die praktische Umsetzung von Borges' theoretischer Idee bezeichnen. Der Roman gibt sich den Anschein, die kritische Ausgabe des Gedichtes "Pale Fire" zu sein, wobei der Kritiker Charles Kinbote in seinem Kommentar zum Gedicht jedoch kaum auf "Pale Fire" eingeht, sondern die phantastische Geschichte von Charles II, König von Zembla, erzählt. Im Verlauf des Romans glaubt der Leser zunächst, dass er das Rätsel entschlüsselt habe, wenn er erkennt, dass Kinbote der aus seinem Heimatland geflohene Charles II ist. Am Ende des Romans wird ein aufmerksamer Leser dann aber das erkennen, was Kinbote selbst nicht weiß: Kinbote ist eben doch nicht der König von Zembla, sondern ein geisteskranker Exilrusse namens Botkin. Dafür bedarf es aber wirklich eines aufmerksamen Lesers, was durch die Tatsache unterstrichen wird, dass kaum eine der frühen Kritiken des Romans diesen letzten Schluss zieht.

Bei *Glamorama* befindet sich der Leser in einer ähnlichen Situation wie in *Pale Fire*. In beiden Fällen darf kann er den Aussagen der Protagonisten niemals ohne weiteres vertrauen und in beiden Fällen gilt es Geheimnisse aufzuklären. Im Falle von *Pale Fire* geht es um die Frage, warum der Poet John Shade erschossen wurde und in *Glamorama* geht es um die Frage, was hinter der Verschwörung steckt, in die Victor wider seines Willens hineingezogen wird. Hier wie dort muss der Leser sich entscheiden, was er dem Protagonisten glauben will und was dessen Phantasie entspringt.

Nun hat Nabokov, der Zauberer, seinen Roman von Anfang bis Ende durchdacht konstruiert und gezielt, aber dezent, Hinweise so verteilt, dass die richtige Lösung erkennbar ist, aber nicht zu offensichtlich wird.

Bei Ellis ist das leider nicht der Fall. Ellis war sich, wie er selbst berichtet, über den eigentlichen Aufbau des Buches durchaus im Klaren. Der Roman sollte in Europa spielen und von der Modewelt und von einer Verschwörung handeln. Der Hintergrund dieser Verschwörung war hingegen nicht so deutlich ausgearbeitet und entwickelte sich im Verlauf des Schreibens immer weiter, bis Ellis feststellen musste, dass die Verschwörung in ihrer Komplexität so weit angewachsen war, dass er selbst die Kontrolle darüber verlor:

I had to put the brakes on it because it was getting out of hand – which is what naturally happens with a conspiracy; that's the nature of a conspiracy, they never end. So I was implicating everybody in this massive conspiracy and it was just getting too complicated. I was the one writing it and even I couldn't follow it anymore.⁹⁹²

Ellis hatte die gesamte Verschwörung, mitsamt Haupt- und Nebenakteuren und Verschwörern, auf ein sehr großes Blatt Papier gezeichnet. Die Verschwörung hatte ihren Ursprung in der Mitte des Papiers und breitete sich nach außen hin aus. Als Ellis erkannte, dass die Verschwörung zu kompliziert wurde, löste er sein Problem folgendermaßen:

I took a black marker and drew a box in the middle of the paper and I decided I was only going to deal with what was in that box and ignore whatever was outside of it and if there were loose ends and stuff wasn't answered, well, that's what a conspiracy is about. That's how I approached it.⁹⁹³

Vielleicht zeichnet gerade ein solches Vorgehen einen *writerly text* aus. Der Leser wird dadurch nicht nur angehalten, sondern nachgerade gezwungen, sich den Text selbst zusammen zu bauen. Wenn ein Leser von *Pale Fire* sich seinen Text selbst konstruiert, hat er dabei aber immerhin das Gefühl, dass der Autor sich über die Bedeutung eines jeden Details, das der Text bringt, im Klaren ist, selbst wenn sich dem Leser diese Bedeutung nicht erschließen sollte. Bei *Glamorama* besteht hingegen die Gefahr, dass der Leser, wenn er den Eindruck gewinnt, dass der Autor selbst den Überblick verloren hat, die Lust am eigenen Konstruieren verliert.

Vielleicht liegt das Problem des Romans darin, dass Ellis selbst nicht genau wusste, was er mit *Glamorama* eigentlich ausdrücken wollte. Zum einen lag ihm etwas an dem Charakter Victor Johnson. Er wollte eine Geschichte aus der Perspektive dieses bereits aus *The Rules of Attraction* bekannten Charakters schreiben und war der Ansicht, dass Victor mittlerweile in der Modewelt tätig sein sollte, da er darstellen

⁹⁹² Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil III S. 1

⁹⁹³ Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil III S. 1

wollte, wie die gegenwärtige Gesellschaft vom Schönheitskult tyrannisiert wird. Die Idealisierung von Schönheit und Berühmtheit zerrt in Ellis' Augen an den Nerven der Menschen: "we resent it, we want it, we love it, we hate it."⁹⁹⁴ Darum sollte sich der Roman mit Fotomodellen und Celebrities beschäftigen.

Zum zweiten wollte Ellis ein Buch schreiben, das in Europa spielt.

Und zum dritten wollte er einen Roman über eine Verschwörung schreiben.

Die Verbindung zwischen der Modewelt und einer terroristischen Verschwörung begründet Ellis damit, dass die Mode ebenso wie der Terrorismus die Menschen verunsichert, da die normalen Menschen durch die Mode ein Ideal vor Augen gehalten bekommen, dem sie selbst niemals entsprechen können.⁹⁹⁵ Er gibt selbst zu, dass diese Verbindung einigermmaßen unnatürlich und konstruiert ist: "The models in this book were going to be terrorists. And I started to back down and have second thoughts because that's a pretty loopy theory and I knew I had to be very careful in order to pull it off."⁹⁹⁶

Es scheint also so, dass Ellis bei der Planung seines Romans diesen nicht unter einen Aspekt, beispielsweise den der Modewelt, gestellt hat, aus dem die anderen Aspekte dann in logischer Notwendigkeit erwachsen wären, sondern er wollte, wohl aus persönlicher Neigung, die drei Elemente 'Modewelt', 'Europa' und 'Verschwörung' in seinem Roman drin haben und hat dann erst in zweiter Instanz nach einer Begründung gesucht, die es ihm ermöglichen würde, diese Elemente zu verbinden. Dieses Vorgehen erinnert an einen James-Bond-Film, bei dem die Drehbuchautoren sich zuerst die exotischen Schauplätze, an denen der Film spielen soll, aussuchen und erst dann eine Handlung überlegen, die die Schauplätze miteinander verknüpft.

Gegen einen solchen Ansatz ist zwar prinzipiell nichts einzuwenden, aber das Risiko ist doch groß, dass die Geschichte danach konstruiert erscheint. Und es erscheint auf alle Fälle sinnvoller, sich von einem Element, von dem man sich überfordert fühlt, komplett zu verabschieden, als es in unvollständiger Form im Roman bestehen zu lassen. Denn, wie Goethe lehrt: "Wer Großes will, muss sich zusammenraffen; in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."

⁹⁹⁴ "Bold Type. an interview with bret easton ellis." (S. 3 von 6)

⁹⁹⁵ "Bold Type. an interview with bret easton ellis." (S. 3, 4 von 6)

⁹⁹⁶ Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." , Teil III S. 1 von 6

6. Lunar Park: Der Autor als Protagonist seiner Fiktion

Ellis' neuester Roman, *Lunar Park*, ist im August 2005 erschienen. Das Buch stellt in fast jeder Hinsicht eine Abkehr von seinem bisherigen Werk dar. Stilistisch, erzähltechnisch und auch inhaltlich beschreitet Ellis neue Wege. Und es scheint fast so, als wolle Ellis durch *Lunar Park* nicht nur mit seinem Schreiben, sondern auch mit seinem Leben aufräumen. Denn sein neuester Roman enthält nicht nur eine Vielzahl erkennbar autobiographischer Elemente, Bret Easton Ellis macht sich sogar selbst zum Protagonisten der Erzählung.

Damit bei der Betrachtung des Romans aufgrund der Namensgleichheit von Autor und Protagonist keine Missverständnisse entstehen, wird im Folgenden der Erzähler und Protagonist von *Lunar Park* immer mit Bret Easton Ellis' Vornamen als 'Bret' bezeichnet, während sich 'Ellis' immer auf die Person des real existierenden Autors bezieht.

Nach einer kurzen Darstellung, wie Ellis' neuester Roman von den Rezensenten aufgenommen wurde, wird in dem Abschnitt "Der neue Ellis" gezeigt, in wieweit Ellis von seiner bisherigen Art zu schreiben sowohl stilistisch als auch erzähltechnisch abgekommen ist und welche Einflüsse anderer Autoren in *Lunar Park* spürbar sind. In "Autobiographie und Metafiktion" wird dann untersucht, wie Ellis seine anderen Werke und auch sich selbst in *Lunar Park* mit einbringt. Im Vergleich mit anderen Autoren, die ebenfalls mit autobiographischen und metafiktionalen Elementen arbeiten, wird dann untersucht, ob Ellis' Unterfangen als gelungen eingestuft werden kann.

Zu Beginn des Romans liefert Ellis in Anlehnung an seinen eigenen Lebenslauf einen biographischen Abriss von Brets Leben, der sich als sehr jung bekannt gewordener Schriftsteller einem Lebensstil bestehend aus Partys und Kokain gewidmet hat. Seine Drogenexzesse haben ihn so nahe an den Abgrund herangeführt, dass er als einzigen Ausweg die Flucht in ein geordnetes Familienleben in der Vorstadt sieht. Er heiratet daraufhin die bekannte Schauspielerin Jayne Dennis, mit der er schon Jahre zuvor einen Sohn Robby gezeugt hat, der von Bret jedoch niemals anerkannt wurde.

Vom einleitenden ersten Kapitel abgesehen, deckt *Lunar Park* einen Zeitraum von genau zwölf Tagen ab, die der Roman Tag für Tag detailliert aufzeichnet. Die Erzählung beginnt am Donnerstag, dem dreißigsten Oktober, mit einer Halloween-Party, die der Erzähler Bret im Haus seiner Frau gibt. Der Ort der Handlung liegt irgendwo im Nordosten der Vereinigten Staaten in einer fiktiven Vorstadt. Mit Brets Beziehung zu seiner Ehefrau, die er erst vor wenigen Monaten geheiratet hat, steht es

nicht zum Besten, ebenso wenig wie die Beziehung zu seinem Sohn Robby oder zu Sarah, dem zweiten Kind, das Jayne mit in die Ehe gebracht hat, das aber im Gegensatz zu Robby nicht von Bret stammt. Schon während der Party erweist sich, dass Bret noch immer drogenabhängig ist, denn er kauft von einem Dealer namens Kentucky Pete Kokain. Außerdem scheint Bret auf Treue in der Ehe keinen großen Wert zu legen, denn er versucht Aimee Light, eine seiner Studentinnen, die ihre Abschlussarbeit über seine Romane schreibt, zu verführen. An der Party nimmt auch Jay McInerney teil, Ellis' realer Busenfreund. Die Feier – und auch das Kapitel – endet für Bret damit, dass er, unter Alkohol und Drogen stehend, in Sarahs Zimmer verdächtige Kratzer an der Wand über ihrem Bett findet, die vom Terby stammen könnten. Der Terby ist ein batteriebetriebenes Spielzeug in Vogelform, von dem Sarah behauptet, es habe ein Eigenleben entwickelt.

Am nächsten Morgen erwacht Bret mit einem Kater. Es folgt die Beschreibung des alltäglichen Frühstücks mit Ehefrau und Kindern, bei dem beiläufig eine Information eingefügt wird, die sich für den Leser später als sehr wichtig erweisen wird: Bereits seit geraumer Zeit verschwinden auf unerklärliche Weise Kinder, und zwar immer nur Jungen. Bisher ist keiner der Jungen – weder tot noch lebendig – wieder aufgetaucht. Nach dem Frühstück zieht Bret sich in sein Arbeitszimmer zurück, um an seinem neuen Roman *Teenage Pussy* zu arbeiten. Bei dieser Gelegenheit erfährt der Leser auch, dass Bret seit Anfang Oktober seltsame E-Mails von seiner Bank erhält, die immer nachts um 2.40 Uhr abgeschickt werden, in denen aber nichts geschrieben steht. An diesem Morgen erinnert sich Bret, dass der dritte Oktober der Geburtstag seines Vaters war und dass 2.40 Uhr der Zeitpunkt war, an dem er starb.

Bret fährt dann in das College, in dem er als Creative Writing Lehrer arbeitet. Dort kommt ein junger Student in seine Sprechstunde, der Bret bekannt vorkommt. Dieser Student stellt sich als Clayton vor und Bret erkennt in ihm einen Besucher der Party vom Vortag, der sich als Patrick Bateman verkleidet hatte. Bret hatte diese Verkleidung missfallen, doch scheint er den Jungen zu mögen. Nach einer Sitzung bei seiner Analytikerin Dr. Kim, kehrt Bret nach Hause zurück. Dort muss er feststellen, dass das Haus sich zu verändern beginnt. Der Teppichboden hat eine dunklere Farbe angenommen und die Möbel wurden umgestellt. Das Zimmer seines Sohnes erinnert Bret nun an das Zimmer, das er selbst als Kind hatte.

Am Abend ist Halloween und Bret begleitet Frau und Kinder beim *Trick or Treat*. Unterwegs sieht er erneut einen weißen Mercedes 450 SL, der ihm schon am Morgen

im College aufgefallen war, weil es die gleiche Art von Auto ist, wie es Bret im Alter von sechzehn Jahren von seinem Vater übernommen hatte. Bret hat eine Panikattacke und muss nach Hause zurückkehren. Dort findet er im Pool eine Badehose, wie er und auch sein Vater sie früher besessen hatten. Als er in den nächtlichen Garten vordringt, weil er dort eine Präsenz zu spüren glaubt, findet er einen Grabstein, auf dem der Name seines Vaters steht. Am nächsten Morgen ist der Grabstein verschwunden, doch findet sich im hinteren Teil des Gartens eine unerklärliche Schleimspur.

Später fährt Bret mit den Kindern in ein Einkaufszentrum, um sie dort ins Kino zu bringen. Auf dem Weg dahin fährt er an einem BMW vorbei, den er als Aimee Lights Fahrzeug erkennt und sieht, dass Clayton bei ihr im Auto sitzt.

Wieder zuhause erhält Bret Besuch von einem Mann, der sich als Detective Donald Kimball vom Midland County Sheriff's Department vorstellt. Dieser berichtet ihm von einer Reihe von Morden, die in der Gegend verübt wurden und die offensichtlich den Morden nachgestellt wurden, die Patrick Bateman in *American Psycho* begeht. Da Bret ein Alibi hat, gilt er zwar nicht als Verdächtiger, ist aber natürlich dennoch schockiert.

Am nächsten Abend, es ist Sonntag, der zweite November, sind Bret und Jayne zu einer Dinnerparty bei ihren Nachbarn, den Allens, geladen. Nach dem Abendessen sitzt Bret mit den Männern der Gesellschaft im Garten der Allens und sieht von dort aus eine fremde Gestalt in seiner Wohnung. Er rennt zurück in sein Haus, um seine Kinder zu retten. Er findet den Unbekannten zwar nicht, wird aber von der Terby-Puppe angegriffen, die ihm in die Hand beißt. Da Bret angetrunken ist und Marihuana geraucht hat, schenkt seine Frau ihm keinen Glauben, als er ihr von dem Vorfall berichtet.

Am folgenden Tag ist in der Schule, die Brets Kinder besuchen, Elternabend. Dort behauptet seine betrunkene Nachbarin Nadine Allen Bret gegenüber, dass ihr Sohn Ashton, ein Freund Robbys, mit den verschwundenen Jungen per E-Mail in Kontakt stünde. Die Jungen seien an einen Ort namens Neverland gegangen. In der Nacht stellt Bret außerdem fest, dass an die geheimnisvollen Mails, die er erhält, Dateien angehängt sind. Diese Anhänge bestehen immer aus dem gleichen Videofilm, der die letzten Minuten im Leben von Brets Vater zeigt. In dem Film spiegelt sich außerdem ein Gesicht im Fenster wieder, in dem Bret Clayton zu erkennen glaubt. Daher versucht er am nächsten Tag, Dienstag, dem vierten November, am College herauszufinden, wer Clayton ist, bleibt jedoch erfolglos, da Clayton offensichtlich nicht im College eingeschrieben ist. Dafür besucht ihn aber der Detektiv Kimball in seinem Büro, der

ihm vom Fund einer bisher unidentifizierten Frauenleiche berichtet. Da dieser Mord, so wie er inszeniert wurde, nicht in *American Psycho* vorkommt, scheint Kimballs Theorie, dass der Mörder sich an Brets Roman orientiere, widerlegt. Schon an dieser Stelle vermutet Bret, dass es sich bei der Leiche um Aimee Light handeln könnte, eine Vermutung, die sich am Ende des Romans als richtig herausstellen wird. Nachdem Kimball gegangen ist, findet Bret auf dem Boden seines Büros einen Umschlag mit dem Manuskript eines Romans, der von Clayton stammt und den Titel *Minus Numbers* trägt.

Bret und seine Frau haben dann einen Termin beim Eheberater, bei dem der völlig zerrüttete Zustand ihrer Ehe offen zutage tritt. Jayne entscheidet sich dafür, die Stadt für einige Tage zu verlassen, da sie zu einem Nachdreh für einen ihrer Filme muss. Während der Abwesenheit Jaynes versucht Bret in Robbys Computer einzudringen, um Informationen über die verschwundenen Jungen zu finden. Dabei wird er jedoch erneut von der Terby-Puppe angegriffen. Bret fängt sie ein und wirft sie in einem außerhalb der Stadt liegenden Acker weg. Danach macht er sich daran herauszufinden, was es mit diesem Spielzeug auf sich hat. Kentucky Pete, der die Puppe für Bret organisiert hat, kann sich daran erinnern, dass er sie von einem jungen Mann bekommen hat, auf den die Beschreibung von Clayton passt.

Zurück zuhause gelingt es Bret, sich mit seinen Kindern zu versöhnen und fast scheint es, als sei es ihm möglich, eine funktionierende Vater-Sohn Beziehung zu Robby aufzubauen. Doch in der Nacht zum Donnerstag wird Robby dann von Geräuschen aufgeschreckt, als etwas in das Haus eindringt. Robby flüchtet in das Schlafzimmer seines Vaters, den er – seinen Alkoholrausch ausschlafend – mit dem Terby auf seiner Brust sitzend auffindet. Dann fällt auch noch der Strom aus und Robby und Bret fliehen im Dunkeln aus dem Raum. Sie retten Sarah aus deren Zimmer und flüchten sich ins Erdgeschoß, wobei sie von einem Monster verfolgt werden, bei dem es sich allerdings nicht um den Terby handelt, sondern ein haariges Wesen auf vier Beinen. Von Brets Arbeitszimmer aus rufen sie die Polizei, dann kehrt der Strom zurück und der Spuk hat ein Ende. Die Polizei untersucht das Haus, findet aber wiederum keine Spuren eines Eindringlings. Der verschreckte Bret und seine Kinder quartieren sich dennoch sicherheitshalber in einem Hotel ein. Am folgenden Morgen ersucht Bret den Parapsychologen und Exorzisten Robert Miller um Hilfe. Dieser bezieht mit seinem Team und einer Menge hochtechnischer Ausrüstung gemeinsam mit Bret in dessen Haus Stellung. Es kommt tatsächlich zu einer Erscheinung und Miller erklärt, dass

sowohl ein gutartiger Geist, der Bret etwas mitteilen will, als auch ein bössartiger Dämon am Werk seien.

Nach dieser Eröffnung fliegt Bret nach Los Angeles, wo er sich mit seiner Mutter und seinen Schwestern trifft. In seinem ehemaligen Zimmer geht er die alten Manuskripte seiner vorhergehenden Romane durch. Als er sich die Urversion von *American Psycho* ansieht, werden ihm verschiedene Dinge klar, die er anscheinend vergessen hatte: Zum einen wird in dem Manuskript der Mord an einer Frau namens Amelia Light beschrieben, der dem Mord an der namenlosen Leiche, von dem Kimball ihm berichtet hatte, gleicht. Niemand außer Bret selbst wusste von dieser Szene, da er in späteren Versionen auf sie verzichtet hatte. Außerdem erinnert sich Bret nun endlich daran, dass Donald Kimball der Name des Privatdetektivs ist, der in *American Psycho* Paul Owens Verschwinden untersucht. Des Weiteren findet Bret ein Buch mit dem Titel *The Toy Bret*, das er als Kind geschrieben und illustriert hatte. Darin spielt der Terby als eine Art 'Vampirmonster' die Hauptrolle. Bret kommt nun auf den Gedanken, dass, da er Patrick Bateman erfunden hat, den Morden auch selbst ein Ende setzen könnte, indem er eine Geschichte schreibt, in der Bateman stirbt. Diese Idee setzt er sogleich in die Tat um.

Danach kehrt Bret in sein Haus zurück, das er bis auf den Hund Victor verlassen vorfindet, da die Kinder mit ihrem Kindermädchen noch immer im Hotel sind. Der Terby hat den Exorzismus Millers jedoch überstanden, bemächtigt sich des Körpers Victors und greift Bret an. Bret rennt aus dem Haus und will im Auto flüchten, wird auf der Straße jedoch von dem cremefarbenen Mercedes gerammt, an dessen Steuer Clayton sitzt. Bret kommt von der Straße ab und fährt gegen einen Baum. Am nächsten Tag, es ist Montag der zehnte November, erwacht er im Krankenhaus und erfährt, dass sein Sohn Robby vermisst wird.

Ebenso wie das Anfangskapitel, liegt auch das letzte Kapitel außerhalb des Zeitrahmens der vom Roman detailliert abgebildeten zwölf Tage. Brets Ehe mit Jayne Dennis ist nach dem Verschwinden ihres Sohnes nun endgültig gescheitert, und Jayne reicht die Scheidung ein. Bret kehrt nach New York zurück und nimmt seinen alten Lebensstil als drogenkonsumierender Lebemann wieder auf. Donald Kimball, der in Wirklichkeit Bernard Erlanger heißt, wird beim Mordversuch an einem Buchhändler namens Paul Owen gestellt und gesteht auch die anderen, durch das Buch *American Psycho* inspirierten Morde. In der vorletzten Szene von *Lunar Park* trifft Bret einige Jahre später in Los Angeles Robby zufällig wieder. Vater und Sohn versöhnen sich. In

der abschließenden Szene des Romans verstreut Bret die Asche seines Vaters über dem Meer, wie es Robert Ellis' letzter Wille gewesen war, so dass Bret sich letztlich auch mit seinem Vater versöhnt hat. In einem letzten Absatz spricht Bret den Leser direkt an und bittet ihn, seinen Sohn Robby zu grüßen, falls er ihm begegnen sollte und ihm mitzuteilen, dass Robby Brett jederzeit zwischen den Buchdeckeln von *Lunar Park* finden könne. Mit dieser metafikionalen Aufforderung endet der Roman.

In *Lunar Park* ist Ellis bemüht den Eindruck zu erzeugen, als seien die im Roman dargestellten Ereignisse tatsächlich passiert und als sei er mit seinem Protagonisten identisch. Und der Protagonist Bret, der ebenso wie die reale Person Ellis Schriftsteller ist, gelangt im Verlauf der Widrigkeiten, die ihm im Roman widerfahren, zu der Überzeugung, dass dies sein letzter Roman sein würde: "Writing will cost you a son and a wife, and this is why *Lunar Park* will be your last novel."⁹⁹⁷ Die Ankündigung des Protagonisten, dass er nach *Lunar Park* mit dem Schreiben aufhören würde, passt durchaus zu den Aussagen des realen Ellis, der das Buchgeschäft und das Zusammensein mit anderen Schriftstellern in New York mittlerweile verabscheut und plant, nach Los Angeles zurückzuziehen. In einem neueren Interview sagt er:

I'm tired of New York, I'm tired of the publishing scene, I'm tired of the book business, I'm tired of hanging out with other writers. There's a certain anonymity you can have in L.A. that you're just not capable of having here, and it's an easier place to live overall.⁹⁹⁸

Es soll nicht verhohlen werden, dass der Verfasser der vorliegenden Arbeit, ebenso wie der bei weitem überwiegende Teil der Rezensenten, *Lunar Park* nicht für eines von Ellis' besseren Büchern hält. Sollte sich Ellis' Ankündigung, dem Schreiben den Rücken kehren, bewahrheiten und *Lunar Park* sich nicht nur als Ellis' neuestes, sondern auch als sein letztes Buch erweisen, dann käme dem Buch, trotz seiner Schwächen, dennoch eine Bedeutung zu, die weit über die Tatsache, dass der Roman sich so deutlich von seinen Vorgängern unterscheidet, hinaus geht.

Der neue Ellis

Vergleicht man *Lunar Park* mit Ellis' Frühwerk, kann man sich durchaus fragen, ob diese Romane tatsächlich von dem gleichen Autor geschrieben wurden. In *Lunar Park* findet sich nichts mehr von dem *deadpan style* und der fragmentierten, unzusammenhängenden Handlung, die eigentlich zu Ellis' Markenzeichen geworden sind. Drogen kommen in *Lunar Park* zwar noch vor (wenngleich auch fast nur auf den

⁹⁹⁷ Bret Easton Ellis. *Lunar Park*. New York: Alfred A. Knopf, 2005. S. 251-252

⁹⁹⁸ Brendan Bernhard. "Ellis Island. The novelist as his own antihero." In *LA Weekly*. Aug.26-Sept.1 2005. Im Internetadresse: <<http://www.laweekly.com/ink/05/40/books-bernhard.php>>

Protagonisten beschränkt), aber es gibt nur noch recht wenige – und im Vergleich zu seinen früheren Werken eher harmlose – Gewaltszenen und überhaupt keine Darstellung von Sexualität mehr.

Falls Ellis aber auf Sex und Gewalt verzichten sollte, um endlich einmal positive Rezensionen zu erhalten, ist er gewiss enttäuscht worden. Fast alle Rezensenten mögen *Lunar Park* genauso wenig wie Ellis' vorhergehende Romane, viele sogar deutlich weniger. Der *Esquire* nennt *Lunar Park* "a sad departure from his best work."⁹⁹⁹ Im *Boston Globe* bezeichnet Steve Almond den Roman sogar als das schlechteste Buch, das er jemals gelesen habe:

Ellis has made a career out of lazy nihilism and gratuitous viscera, and 'Lunar Park' marks the apotheosis of that career. It is by far the worst novel he has ever written. It may be the worst novel I've ever read. I don't make any of these claims lightly. Ellis earns them, sentence by sentence and page by page. The book is a faux autobiography, in which Ellis, a dissolute celebrity author who still snorts coke through rolled-up 20s, tries to reinvent himself as a sober suburban dad to his son.¹⁰⁰⁰

Auch die *Washington Times* ist nicht überzeugt. Dort schließt Vincent D. Balitas seine Betrachtungen zu Ellis' neuestem Werk mit der Bemerkung, dass der Roman viel zu lang sei und von einem uninteressanten, alkoholabhängigen Flegel erzählt werde.¹⁰⁰¹ Und in der *New York Times*, von der Ellis ohnehin noch nie gute Kritiken erhalten hat, schreibt A.O. Scott in seinem Artikel "Hero and Heroin", dass *Lunar Park* den Ansprüchen, die der Roman an sich selbst stelle, keinesfalls gerecht werde:

The problem with this novel is not that it is a fast, lurching ride to nowhere. Of course it is; it's a Bret Easton Ellis novel. The problem is that it does not have the honesty to admit that it wants to be more, the faith that readers will accept more or the courage to try to be more. It is the portrait of a narcissist who is, in the end, terminally bored with himself; that it may also be a self-portrait doesn't make it any more true.¹⁰⁰²

Einige positive Worte für *Lunar Park* findet Stephen King, der den Roman deshalb gelesen hat, weil ein Buchhändler ihn darauf aufmerksam machte, dass Ellis darin Stephen Kings Wege beschreite. Während für King *American Psycho* 'ein schlechter Roman von einem guten Schriftsteller' war, sieht er *Lunar Park* als gelungenes Werk an, weil es dem Leser ins Herz sehe:

⁹⁹⁹ Gary Shteyngart . "Big Book of the Month." In *Esquire*. Nr 144, Ausgabe 3, 1 September 2005. S. 78

¹⁰⁰⁰ Steve Almond. "Ellis masquerades as Ellis, and it is not a pretty sight." In *Boston Globe*. 14 August 2005.

Internetadresse:

<http://www.boston.com/ae/books/articles/2005/08/14/ellis_masquerades_as_ellis_and_it_is_not_a_pretty_sight/?page=1>

¹⁰⁰¹ vgl. Vincent D. Balitas. "Living stoned, spoiled." In *The Washington Times*. 28 August 2005.

Internetadresse: <<http://washingtontimes.com/books/20050827-114536-9441r.htm>> und

<http://washingtontimes.com/books/20050827-114536-9441r_page2.htm>

¹⁰⁰² A.O. Scott. "Hero and Heroin". In *The New York Times*. 14. August 2005. Internetadresse:

<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C06E5DF113CF937A2575BC0A9639C8B63>>, sowie die Folgeseiten unter der gleichen Adresse plus &pagewanted=2 und &pagewanted=3)

I got a clear sense of *Lunar Park* having started almost as a joke — perhaps a rather desperate one, part apology for *American Psycho* — and having finished as what is close to a credo. That is the true magic of novels, which often possess more strength (and reality) than their creators suppose: They see into our secret hearts.¹⁰⁰³

Aber auch King gesteht ein, dass Ellis offensichtlich kein Spezialist für Horrorfiktionen ist.

Allgemein wird von der Kritik das anerkannt, wofür Ellis bekannt geworden ist und was er auch recht gut beherrscht, nämlich das humoristisch-zynische Bild einer bestimmten Gesellschaftsschicht zu zeichnen. In *Less Than Zero* waren das die ziellosen Jugendlichen in Los Angeles, in *American Psycho* die Yuppies New Yorks. In *Lunar Park* sind es nun wohlhabende Erwachsene mittleren Alters, die mit ihren kleinen Kindern in Vorstädten wohnen. Was die Rezensenten nicht überzeugt, ist der verwirrende und wenig spannende Horrorteil an der Geschichte, der durchgängig als mittelmäßiger Stephen King Stil bezeichnet wird. Auch die Beziehung, die Ellis zwischen dem Protagonisten und seinem Vater darstellt, und die für ihn selbst das wichtigste Element des Romans ausmacht, lässt anscheinend die meisten Leser kalt.

Daher wird die erste Hälfte des Romans von fast allen Rezensenten als wesentlich gelungener als die zweite Hälfte eingeschätzt. Der erste Teil widmet sich dem Leben in einer typischen amerikanischen Vorstadt, der zweite wird zu einem klischeehaften Horrorthriller, dem es an Originalität mangelt:

Unfortunately, the novel starts to deteriorate as the situation becomes more surreal and hallucinatory. Ellis does manage to provide a few genuinely unsettling moments, but it ultimately starts to read like a mediocre Stephen King novel, perhaps one of the 15 or so about authors being stalked by their fictional creations.¹⁰⁰⁴

Ellis gibt zu, dass er als Kind Stephen Kings *Salem's Lot* mindestens ein Dutzend Mal gelesen hat.¹⁰⁰⁵ Und nun scheint er es sich zum Ziel gesetzt zu haben, die effekthascherische Erzählweise dieser Art von Literatur zu kopieren. Von dem trockenen und distanzierten Schreibstil, dessen er sich in früheren Romanen bedient hatte, ist in *Lunar Park* kaum etwas übrig geblieben. Hier finden sich nun Beschreibungen, wie die folgenden Gedanken, die der Protagonist sich macht, als er in einen starken Wind gerät: "I shut my eyes tightly and wrapped my arms protectively around myself and asked mindlessly: what was the wind? And, just as mindlessly, something answered: the dead screaming."¹⁰⁰⁶ Den Wind mit dem Schreien der Toten zu

¹⁰⁰³ Stephen King. "My So-Called Admirer." In *Entertainment Weekly*. Ausgabe 842, 23. September.2005. Internetadresse: <http://www.ew.com/ew/article/commentary/0,6115,1107881_7_0_,00.html>

¹⁰⁰⁴ Julian Novitz. "Book review: Bret Easton Ellis –Lunar Park." In *Stuff*. 26 Oktober 2005. Internetadresse: <<http://www.stuff.co.nz/stuff/0,2106,3457260a4501,00.html>>

¹⁰⁰⁵ vgl. Elizabeth Hand. "House of Horrors." In *The Washington Post*. Sonntag, 21. August 2005. S. 6

¹⁰⁰⁶ Ellis. *Lunar Park*. S. 185

assoziiieren, kann auf dem Gebiet der Horrorliteratur kaum als originell gelten. Und in *Lunar Park* finden sich sogar Sätze wie: "We waited for what felt like eternity."¹⁰⁰⁷ Jeder Schriftsteller, der zumindest einen Volkshochschulkurs in *creative writing* besucht hat, sollte gelernt haben, von derartig verbrauchten Formulierungen Abstand zu nehmen.

Sicherlich wird Ellis-Kennern als erstes auffallen, dass *Lunar Park* der erste Roman ist, in dem Ellis sich der Vergangenheitsform als Erzählzeit bedient. Da er nun aus einer erinnernden Erzählhaltung heraus schreibt, kann er so unheilverheißende Anmerkungen machen wie etwa "This would be the last dinner I ever had with Jayne"¹⁰⁰⁸ oder "Though I didn't know this on November fourth, that morning would be the last time I ever saw my family together again."¹⁰⁰⁹ Ellis benutzt nun Rückblenden¹⁰¹⁰ und greift sogar häufiger Ereignissen in der Zukunft voraus,¹⁰¹¹ etwas das er mit seinem Präsensstil vorher nie gemacht hat, weil es die Direktheit der Erzählsituation nicht erlaubte.

Auch Ellis' Versuch, Spannung zu erzeugen, indem er dem Leser Informationen vorenthält, über die der Protagonist verfügt, erinnert an billige Horror-Romane. Während er in Los Angeles ist, berichtet Bret: "Later that afternoon, I drove to the Bank of America on Ventura Boulevard to retrieve my father's ashes. I did not leave the bank with them."¹⁰¹² Schon durch das Layout des Textes wird deutlich, dass der Aussage besondere Bedeutung zukommen muss, da sie nicht nur einen einzelnen Absatz, sondern sogar einen eigenen Erzählabschnitt einnimmt. Der Leser weiß also, dass die Leerstelle, die sich zwischen dem ersten und dem zweiten Satz auftut, eine wichtige Information enthalten muss. Da Ellis noch immer in der ersten Person berichtet, Bret aber keine Erklärung dafür abliefern, warum er sein Wissen nicht mit dem Leser teilt, läuft die Erzählung Gefahr, dass der Leser sich auf die Schippe genommen vorkommt, anstatt die Spannung zu empfinden, die die Leerstelle erzeugen möchte.

Der Roman will jedoch mehr sein als eine – sicherlich nur teilweise gelungene – Hommage an Stephen King. Er liefert auch Bezüge auf ein Werk, das allgemein am anderen Ende der literarischen Werteskala angesiedelt wird, nämlich *Hamlet*. Eine

¹⁰⁰⁷ Ellis. *Lunar Park*. S. 270

¹⁰⁰⁸ Ellis. *Lunar Park*. S. 204

¹⁰⁰⁹ Ellis. *Lunar Park*. S. 174

¹⁰¹⁰ beispielsweise beschreibt der Roman zuerst Brets Ankunft in Los Angeles und erst danach seine Reise dorthin (S. 275-277)

¹⁰¹¹ beispielsweise merkt Bret am Morgen des Samstags an, dass er am Abend des Sonntags eine an einen Baumstamm genagelte Krähe finden würde (S. 99)

¹⁰¹² Ellis. *Lunar Park*. S. 277

ganze Menge Details in *Lunar Park* verweisen auf dieses Werk. Die Straße, in der Bret wohnt, heißt Elsinor Lane und auf dem Weg zu einer Mall, die den Namen Fortinbras¹⁰¹³ trägt, fährt er den Ophelia Boulevard entlang.¹⁰¹⁴ Neben Epigraphen von Thomas McGuane und John O'Hara findet sich auch ein Zitat aus *Hamlet*: "From the table of my memory/I'll wipe away all trivial fond records,/All saws of books, all forms, all pressures past/That youth and observation copied there." Das Zitat stammt aus der fünften Szene des ersten Aktes, kurz nachdem Hamlet der Geist seines toten Vaters erschienen ist, um ihm zu eröffnen, dass er ermordet wurde. So verweist dieses Zitat nicht nur auf Ellis' Absicht, mit seiner eigenen Vergangenheit aufzuräumen, sondern es zieht auch Parallelen zwischen Hamlet und Bret, die beide von den Geistern ihrer Väter heimgesucht werden. Wollte man noch einen Schritt weiter gehen, ließe sich sogar behaupten, dass diese Parallele noch dadurch verstärkt wird, dass es bei *Hamlet* keineswegs eindeutig ist, dass der Geist gute Absichten verfolgt, ebenso wie auch in *Lunar Park* ein guter Geist und ein böser Dämon am Werke sind. Ein Geist macht allerdings noch keinen Hamlet, und man ist geneigt dem *Straight* Magazin recht zu geben, das *Lunar Park* mit *Hamlet* vergleicht und zu folgendem Ergebnis kommt:

Where Hamlet courted real tragedy, Lunar Park wallows in the banality of a celebrity haunted only by self-doubt and regret. Without external threat, Ellis (the character, though et cetera) indulges in 300 pages of high-romantic breast-beating. Or, as the Bard once wrote: it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.¹⁰¹⁵

Es scheint auch, als hätte Ellis in letzter Zeit Nabokov gelesen. Die Giraffe, die im Zoo vom Blitz erschlagen wird, erinnert von Idee, Wortwahl und sogar Interpunktion (Gebrauch der Klammern) her an *Lolita*: "I couldn't believe I actually toured both a farm and a chocolate factory, and also petted a giraffe (who later was killed by lightning after a freak summer storm) at the local zoo."¹⁰¹⁶ Bei Nabokov steht: "My very photogenic mother died in a freak accident (picnic, lightning) when I was three [...]"¹⁰¹⁷ Und nachdem Humbert Humbert *Lolita* eröffnet hat, dass ihre Mutter gestorben ist, endet der erste Teil des Buches damit, dass *Lolita* sich mangels Alternativen zu Humbert Humbert flüchtet und dieser bemerkt: "You see, she had absolutely nowhere else to go."¹⁰¹⁸ Diese Erkenntnis der Alternativlosigkeit findet sich wörtlich bei Ellis

¹⁰¹³ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 106

¹⁰¹⁴ Ellis. *Lunar Park*. S. 110

¹⁰¹⁵ John Burns. "Lunar Park". In *Straight*. Ausgabe Nr. 1968, 8. September 2005. Internetadresse: <<http://www.straight.com/content.cfm?id=12585>>

¹⁰¹⁶ Ellis. *Lunar Park*. S. 28

¹⁰¹⁷ Nabokov. *Lolita*. S. 10

¹⁰¹⁸ Nabokov. *Lolita*. S. 142

übernommen. Als seine Frau ihm vorschlägt, doch einmal einen Urlaub zu machen, ist seine Antwort "I've got nowhere else to go"¹⁰¹⁹.

Ellis, der früher gerne mal Kapitel mitten im Satz enden ließ, bemüht sich nun, den Sätzen am Ende seiner Kapitel auf genauso prägnante aber dezente Weise Bedeutung zu verleihen, wie es Nabokov gelingt. Als er beispielsweise nach dem Elternabend mit seiner Frau nach Hause fährt, wobei seine Frau am Steuer sitzt, beobachtet er die Umgebung und macht sich Gedanken über sein Leben, das ihm fremdkontrolliert vorkommt. Diese Gedanken teilt er seiner Frau jedoch nicht mit, denn: "I also realized that there was no need to point this out to Jayne because, in the end, I was only the passenger."¹⁰²⁰ Die augenscheinlich nur oberflächliche Beobachtung, dass Bret nur ein Passagier ist, verweist auf eine tiefere Bedeutung, die jedoch nicht explizit gemacht wird.

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel zu *Glamorama* angemerkt wurde, unterscheidet sich Ellis von Nabokov allerdings dahingehend, dass Nabokovs Erzählungen im Allgemeinen wasserdicht durchkonstruiert sind, während Ellis durch die Person des *writers*, der im Abschnitt "Autobiographie und Metafiktion" genauer untersucht wird, dem Leser erneut seine Überzeugung nahe bringt, dass Erklärungen unnötig sind: "*explanations are boring*"¹⁰²¹.

So finden sich dann auch in *Lunar Park* wieder einige offene Enden, unverständliche Zusammenhänge und Widersprüche, für die der Roman keine Erklärung liefert. Da der Roman im Ganzen eine verständlichere Handlung aufweist als *Glamorama* und sich auch mehr um Realismus bemüht, treten diese offenen Punkte hier noch deutlicher zutage als im vorhergehenden Roman.

Ein offener Punkt besteht beispielsweise darin, dass Bret dem Leser zwar mitteilt, dass er von zwei verschiedenen Geistererscheinungen heimgesucht wird, bei denen es sich um einen Geist mit guten Absichten und um einen böswilligen Dämon handelt,¹⁰²² er aber darauf verzichtet, zu sagen, wer denn nun der gute und wer der böse Geist ist. Dies wird Ellis auch von Joey Rubin in dessen Rezension von *Lunar Park* angekreidet.¹⁰²³

¹⁰¹⁹ Ellis. *Lunar Park*. S. 202

¹⁰²⁰ Ellis. *Lunar Park*. S. 158

¹⁰²¹ Ellis. *Lunar Park*. S. 282

¹⁰²² vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 273

¹⁰²³ vgl. Joey Rubin. "Lunar Park by Bret Easton Ellis." In *Bookslut*. Ausgabe Nr.39, August 2005.

Internetadresse: <http://www.bookslut.com/fiction/2005_08_006246.php>

Der Roman sagt niemals explizit, in welchem Jahr die Haupthandlung anzusetzen ist. Dennoch ist dieses Jahr nicht schwer zu errechnen. Da Robby im Todesjahr von Ellis' Vater gezeugt wurde (1992) und er zum Zeitpunkt der Haupthandlung des Romans elf Jahre alt ist, muss der Roman im Jahr 2003 spielen. Da Ellis Robby im letzten Kapitel wiedertrifft und er dann siebzehn bis achtzehn Jahre alt ist, muss diese letzte Begegnung im Jahr 2009 oder 2010 spielen. Da der Roman nicht deutlich macht, dass dieses Ereignis erst einige Jahre in der Zukunft stattfinden wird, müsste der erinnernde Erzähler aus einer Position heraus berichten, die irgendwann nach dem Jahr 2010 liegt.

Ein weiterer zeitlicher Widerspruch liegt im Hintergrund des haarigen Monsters verborgen, durch das Bret und seine Kinder aus dem Haus vertrieben werden. Bret erinnert sich daran, dass das Monster einer Geschichte namens "The Tomb" entstammt, die er im Alter von zwölf Jahren geschrieben hatte und die er als Kind mit seinem Psychotherapeuten besprochen hatte. Der Psychologe amüsierte sich über die sexuellen Anspielungen in der Geschichte: "Why was a light saber nearing the mound of hair? Why was the little boy screaming *Shoot it!*"¹⁰²⁴ Der Text führt die Anspielungen, die den Psychologen belustigen, nun aber nicht als Teil der von Bret vor Jahren geschriebenen Geschichte ein, sondern als Teil der aktuellen Ereignisse, die kurz zuvor in der fiktiven Gegenwart in Brets Haus geschehen sind, wie also kann der Psychiater diese Elemente im Jahr 1976 bereits kennen? Selbst wenn auch in "The Tomb" ein kleiner Junge vorkommen sollte, der ebenso wie Robby schreit "shoot it", die Spielzeugversion eines Lichtschwertes, wie es in dem Film *Star Wars* (1977) gezeigt wurde, kann es damals mit Sicherheit noch nicht gegeben haben. Diese Beobachtung ist sicherlich nur ein kleiner und unbedeutender Punkt, aber sie ist doch ein Hinweis darauf, dass nicht nur Bret, sondern auch Ellis seine Phantasien gelegentlich durcheinander bringt.

Auch in der Figur des Donald Kimball bleiben einige Punkte offen. Am Ende des Romans gesteht Kimball zwar die durch *American Psycho* inspirierten Morde begangen zu haben, doch es besteht keine Verbindung zwischen ihm und Clayton. Woher kann Kimball/Erlanger dann also die unveröffentlichte Szene aus *American Psycho* gekannt haben, die für die Ermordung von Aimee Light Pate stand?

Hier kann man sich der Kritik anschließen, die Elizabeth Hand in ihrer Rezension zu *Lunar Park* vornimmt, denn sie moniert zu Recht, dass Ellis zu viele verschiedene

¹⁰²⁴ Ellis. *Lunar Park*. S. 251

Horrorelemente durcheinanderwirft ohne einen sinnvollen Zusammenhang zwischen diesen Elementen herstellen zu können:

if Ellis had stuck to a single supernatural trope, he might have written a genuinely scary book. Instead, he tosses together so many hoary genre elements that the novel begins to resemble a middle-aged yuppie rehash of a Hammer Horror film, less *The Turn of the Screw* than 'Heart of Dorkness'.¹⁰²⁵

Und als letzter Punkt fällt auf, dass die Aussagen des Protagonisten hinsichtlich seiner sexuellen Orientierung widersprüchlich sind. Am Anfang des Romans behauptet Bret, er habe das Gerücht, er sei homosexuell, einfach aus Spaß daran, die Leute zu verwirren, in die Welt gesetzt.¹⁰²⁶ Daraus wird der Leser dann höchstwahrscheinlich schließen, dass Bret in Wirklichkeit eben doch nicht homosexuell ist, sondern heterosexuell, zumal Bret kurz zuvor detailliert von seiner Affäre mit Jayne Dennis berichtet hat. Später gesteht Bret dann allerdings sein Interesse an einem jungen, männlichen Studenten ein¹⁰²⁷ und als er am Ende des Romans nach New York zurückkehrt, beginnt er eine Beziehung mit einem jungen Bildhauer.¹⁰²⁸

Autobiographie und Metafiktion

An dieser Stelle ist es sinnvoll, die Daten, die der Leser über den fiktiven Bret erhält, mit den Daten, die über den realen Ellis bekannt sind, abzugleichen. In einem neueren Interview spricht Ellis ganz offen darüber, dass er – obwohl er mittlerweile über vierzig Jahre alt ist – sich über seine sexuelle Orientierung immer noch nicht ganz im Klaren sei, dass seine Tendenzen aber mehr in Richtung der Homosexualität als der Heterosexualität gehen. Sein Freund, Michael Wade Kaplan, starb 2004 einen Tag nach seinem dreißigsten Geburtstag an Drogen (ihm ist, neben Ellis' Vater, *Lunar Park* gewidmet).¹⁰²⁹

Ellis behauptet, nicht fest auf Männer fixiert zu sein, auch wenn seine Gewichtung offensichtlich mehr in Richtung Männer als in Richtung Frauen geht. Im Roman behauptet Bret hingegen, er habe seine Homosexualität erfunden. Wie verhält es sich wirklich? Lügt Ellis die Reporter zum Spaß an, so wie Bret es im Roman tut? Erzählt Bret im Roman dem Leser die Wahrheit oder lügt er den Leser ebenso an, wie Bret im Roman die Interviewer anlügt (was der Roman eigentlich nicht nahe legt)? Oder lügt

¹⁰²⁵ Elizabeth Hand. "House of Horrors." In *The Washington Post*. Sonntag, 21. August 2005. S. 6

¹⁰²⁶ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 18-19

¹⁰²⁷ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 75-76

¹⁰²⁸ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 302-303

¹⁰²⁹ Andrew Billen. "My Inspirations: anger, disgust, rage." In *Times online*. 4 Oktober 2005. Internetadresse: <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,7-1809390_1,00.html> und <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,7-1809390_2,00.html>

Ellis durch Bret den Leser an? Am wahrscheinlichsten erscheint es, dass sowohl in den Interviews, als auch in dem Roman die Wahrheit gesagt wird: Ellis ist eher homosexuell, Bret eher heterosexuell, und die Widersprüche ergeben sich aus der Bisexualität, die sowohl Autor als auch Protagonist innewohnt, die beim Autor aber anders gewichtet ist als beim Protagonisten.

Fast alle von Ellis' Protagonisten sind bisexuell veranlagt, die einzige Ausnahme bildet Patrick Bateman, der alles Homosexuelle zutiefst verabscheut. Und für das Verständnis von Ellis' Romanen ist die sexuelle Ausrichtung ihres Verfassers nicht von primärer Bedeutung. Mit *Lunar Park* lässt Ellis nun aber sehr viel mehr von sich selbst in sein Werk einfließen, als er es jemals zuvor getan hat. Der Roman enthält eine Vielzahl überprüfbar autobiographischer Elemente, und ein Ellis-Kenner kann sich da auf eine interessante autobiographische Spurensuche begeben. Beispielsweise hinsichtlich der Namen der Hauptpersonen. Nicht nur, dass der Protagonist offensichtlich den Namen des Autors trägt. Brets Sohn Robby ist darüber hinaus nach Ellis' Vater Robert benannt. Das sagt der Roman explizit.¹⁰³⁰ Was hingegen nicht im Roman gesagt wird, ist, dass Jaynes Nachname Dennis der Mädchenname von Ellis' Mutter ist.¹⁰³¹ Auch bei der Vergabe von Ortsnamen beweist Ellis in *Lunar Park* nicht allzu viel Phantasie. Die meisten Ortsnamen wurden bei *Hamlet* entlehnt und was nicht von dort entnommen ist, stammt aus Ellis' realem Leben. So trägt die Schule, die Brets Kinder besuchen, den Namen Buckley,¹⁰³² heißt also genauso wie die Privatschule, die der junge Ellis in Los Angeles besucht hat, auch wenn das fiktive Buckley nicht an der Westküste, sondern in Midland County liegt. Das Gebäude, in dem Bret im College sein Büro hat, nennt sich 'the barn'.¹⁰³³ 'The barn' heißt auch in Ellis' ehemaligem College Bennington das Gebäude, in dem sich die Administration befindet (siehe dazu auch die Abbildung zu Bennington in Kapitel 2).

Hinsichtlich autobiographischer Elemente erweist sich gerade das erste Kapitel des Romans als besonders ergiebig. Was Bret da über seine Kindheit, über seine Flucht an die Ostküste und seine Entdeckung als Schriftsteller berichtet, kann bis zu dem Punkt, an dem er Jayne Dennis kennen lernt, als deckungsgleich mit Ellis' wirklichem Leben betrachtet werden. Ellis wurde am 7. März 1964 in Los Angeles geboren. Dieses

¹⁰³⁰ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 16

¹⁰³¹ vgl. Brendan Bernhard. "Ellis Island. The novelist as his own antihero." In *LA Weekly*. August 26-Sept 1. 2005. Internetadresse: <<http://www.laweekly.com/ink/05/40/books-bernhard.php>>

¹⁰³² vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 56

¹⁰³³ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 75

Datum nennt auch Bret im Roman.¹⁰³⁴ Ellis ist das älteste von drei Kindern; wie Bret – und übrigens auch Clay – hat Ellis zwei jüngere Schwestern. Sein Vater war Robert Martin Ellis, ein Immobilienmakler und seine Mutter Dale Ellis, eine Hausfrau. Der Einfluss, den Ellis' Vater auf den Jungen ausübte, war größtenteils negativ. Ellis redet in Interviews nicht gerne von seinem Vater, aber wenn er auf ihn zu sprechen kommt, beschreibt er ihn als einen ausgesprochen statusbesessenen Menschen,¹⁰³⁵ der von seiner Frau wegen seines übertriebenen Alkoholkonsums letztendlich aus dem Haus geworfen wurde.¹⁰³⁶ Die Ehe der Eltern ging im Streit auseinander, als Ellis noch ein Kind war, und der Junge wuchs bei seiner Mutter auf. Ellis' Entscheidung, das auf die freien Künste ausgerichtete Bennington College in Vermont zu besuchen, war gegen den ausdrücklichen Wunsch seines Vaters,¹⁰³⁷ ebenso wie Brets Entscheidung, nach Camden zu gehen. Nachdem Ellis in Buckley die Highschool beendet hatte, ging er also ans Bennington College an der Ostküste.¹⁰³⁸ Dort besuchte er noch als *freshman* einen *creative writing* Kurs, der von Joe McGinniss, Autor des Bestsellers *Fatal Vision*, gehalten wurde. McGinniss erkannte sofort das Talent seines Schülers und nahm sich seiner an. Er schickte Proben von Ellis' Arbeit an Morgan Entrekin, der damals Redakteur bei Simon & Schuster war.¹⁰³⁹ Die Proben kamen gut an und Ellis' erster Roman *Less Than Zero* erschien, als er gerade mal einundzwanzig Jahre alt war. Das Buch war auf Anhieb erfolgreich und Ellis wurde zum Teil des *literary Brat Pack*, das auch Bret im ersten Kapitel von *Lunar Park* erwähnt.

Wie die Quellenverweise in den Fußnoten anzeigen, sind all diese Daten nicht *Lunar Park* entnommen, sondern entstammen den Arbeiten verschiedener Kritiker, deren Darstellungen von Ellis' Lebenslauf ausreichend deckungsgleich sind, so dass man in Anbetracht der Menge an verschiedenen Quellen von einem hohen Grad an Authentizität ausgehen darf und dementsprechend auch die pseudo-autobiographischen Angaben Brets als größtenteils authentisch ansehen kann.

¹⁰³⁴ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 264. Ellis' und Brets Geburtsdatum 3/07 wird als weiterer Grund für die Heimsuchung des Hauses angeführt, denn Bret wohnt in 307 Elsinore Lane.

¹⁰³⁵ vgl. Jaime Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis."

Internetadresse: <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint2.html>>, gedruckt erschienen im *Mississippi Review* 1999

¹⁰³⁶ vgl. Eileen Battersby. "From the moral low-ground." In *The Irish Times*. 25, Februar, 1999. Internetadresse: <<http://geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/irish2-99.html>>

¹⁰³⁷ vgl. Clare Weissenberg. *This is Not an Exit: Reading Bret Easton Ellis*. 1997 (Diss. University of Essex; Microfiche). S. 345

¹⁰³⁸ vgl. Julian Murphet. *Bret Easton Ellis's American Psycho. A Reader's Guide*. New York: Continuum contemporaries, 2002. S. 12

¹⁰³⁹ vgl. Michael Schumacher. *Reasons to Believe, New Voices in American Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1988. S. 124-125

Über den Roman verteilt finden sich weitere Kleinigkeiten, die Bret mit Ellis gemeinsam hat. Beispielsweise hinsichtlich der Wohnungseinrichtung. Bret hat in seinem Arbeitszimmer fremdsprachige Ausgaben seiner Romane stehen,¹⁰⁴⁰ genauso wie Ellis in seiner Wohnung in New York.¹⁰⁴¹ Als Bret nach Los Angeles zurückkehrt, wird bei der Beschreibung seines Zimmers auf ein Elvis Costello Poster hingewiesen, welches dort an der Wand hängt.¹⁰⁴² Ein solches Poster hing nicht nur in Ellis' Jugendzimmer, sondern es wird auch in *Less Than Zero* in Clays Zimmer beschrieben.¹⁰⁴³

Vor allem bezüglich der Vater-Sohn Beziehungen ist *Lunar Park* ausgesprochen autobiographisch. Auch dahingehend sind die Daten in Ellis' Leben deckungsgleich mit den in *Lunar Park* genannten. Ellis' Vater starb im Jahr 1992, ein Jahr, nachdem *American Psycho* veröffentlicht worden war und hinterließ 10 Millionen Dollar an Schulden, sowie die Anweisung, dass seine Asche in Mexiko verstreut werden sollte. Dies ist identisch mit den in *Lunar Park* genannten Daten, ebenso wie die Tatsache, dass die teuren Armani Anzüge seines Vaters, die Bret im Roman erbt, im Schritt blutig waren, da Ellis' Vater eine misslungene Penisverlängerung hatte.¹⁰⁴⁴

Ellis bringt jedoch nicht nur sein reales Leben in autobiographischer Weise mit in den Roman ein, sondern Bret hat auch die gleichen Romane geschrieben, die Ellis in der Realität verfasst hat. Dabei ist es recht interessant zu beobachten, wie Ellis diese Werke in *Lunar Park* einbindet. Das Hauptgewicht liegt dabei auf *Less Than Zero* und *American Psycho*, während *The Rules of Attraction*, *The Informers* und *Glamorama* nur am Rande eine Rolle spielen. Damit wird indirekt belegt, dass Ellis' bekannteste Romane auch für ihn selbst die wichtigsten sind.

The Informers wird insgesamt nur drei Mal eher beiläufig erwähnt, zweimal ganz am Anfang von *Lunar Park*¹⁰⁴⁵ und ein weiteres Mal, als Bret einige Exemplare der Kurzgeschichtensammlung für seine Studenten im College auslegt.¹⁰⁴⁶ Da die erste Erwähnung von *The Informers* am Rande und in Klammern gesetzt geschieht (es ist auch das einzige seiner Bücher, von dem er im ersten Kapitel nicht den ersten Satz

¹⁰⁴⁰ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 67

¹⁰⁴¹ vgl. Richard Wang. "Bret Easton Ellis." Im *Index Magazine*. Ausgabe Nr 30, September 2001. Internetadresse: <http://www.indexmagazine.com/interviews/bret_easton_ellis.shtml>

¹⁰⁴² vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 279

¹⁰⁴³ vgl. Ellis. *Less Than Zero*. S. 3

¹⁰⁴⁴ vgl. Billen. "My Inspirations."

¹⁰⁴⁵ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 4, 16-17

¹⁰⁴⁶ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 75

zitiert) und die Bücher, die er für seine Studenten auslegt, kostenlos sind, liegt die Vermutung nahe, dass Ellis selbst dieses Werk für nicht besonders bedeutend hält.

Auch *Glamorama* kommt in *Lunar Park* keine maßgebliche Rolle zu. Bret verliert kaum Worte zum Inhalt des Romans, sondern beschränkt sich darauf, den Roman zum Aufhänger für die Beschreibung seiner Welt-Tournee zu machen, während der er immer weiter in die Drogenabhängigkeit hineingleitet. Die einzige weitere Anspielung auf *Glamorama* dürfte im Namen des Hundes zu finden sein, den sich Brets Familie hält: 'Victor'. Victor ist ein Golden Retriever, gehört also zu einer teuren Rasse von Haushunden, die vor allem wegen ihres Aussehens beliebt sind, aber kaum in dem Ruf stehen, besonders intelligent zu sein. Das passt durchaus zum Charakter Victors aus *Glamorama*.

Die Art, wie Ellis *The Rules of Attraction* in *Lunar Park* einbringt, zeichnet sich vor allem dahingehend aus, dass das Buch einerseits zwar genauso als Werk der Fiktion vorgestellt wird, wie Ellis' andere Bücher auch, andererseits aber auch in die fiktionale Realität selbst integriert wird. Im teilweise extrem autobiographischen ersten Kapitel wird Bennington College, welches Ellis in der Realität besucht hat, niemals erwähnt. Stattdessen war Bret in Camden. Aus Camden kennt er auch seinen Nachbarn Mitchell Allen. Was Bret in *Lunar Park* über Mitchell berichtet, bestätigt die Vermutungen des Lesers, der *The Rules of Attraction* kennt. Brets Nachbar ist der Mitchell, der in *The Rules of Attraction* mit einem der drei Hauptcharaktere, Paul Denton, eine längere Affäre hatte, bis er ihn dann für ein Mädchen namens Candice verlassen hat.¹⁰⁴⁷ Man weiß ja bereits, dass Ellis gerne Charaktere aus früheren Romanen in späteren Werken in Nebenrollen wieder auftreten lässt. Allerdings kann die fiktionale Realität in *Lunar Park* mit der fiktionalen Realität in Ellis' anderen Romanen nicht auf der gleichen Ebene stehen, da in *Lunar Park* die Charaktere, die in den anderen Romanen vorkommen, der Phantasie Brets entstammen. Während aber Patrick Bateman in *Lunar Park* ein rein fiktionaler Charakter ist, der durch eine weitere Fiktion ausradiert werden kann, und Clayton zwar offensichtlich stark an Clay von *Less Than Zero* angelehnt ist, aber eben nicht mit ihm identisch ist, sind der Mitchell aus *The Rules of Attraction* und der Mitchell aus *Lunar Park* eindeutig ein und dieselbe Person. Ellis beginnt hier also die verschiedenen Ebenen der Fiktion miteinander zu vermischen, was allerdings nur dem Leser auffällt, der mit *The Rules of Attraction* vertraut ist.

¹⁰⁴⁷ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 129-130

Im ersten Kapitel von *Lunar Park* geht Bret recht ausführlich auf *Less Than Zero* ein, allerdings weniger auf den Inhalt des Buches, sondern mehr auf die Auswirkungen auf sein Leben, die der Erfolg des Romans für ihn mit sich brachte. Bret weist im Roman zwar ebenso wie Ellis in der Realität darauf hin, dass *Less Than Zero* kein autobiographischer Roman gewesen sei,¹⁰⁴⁸ doch unterminiert *Lunar Park* selbst diese Beteuerung durch die Person Claytons. Bei dessen erstem Auftritt in Brets Büro wird der Charakter sehr eng mit Ellis' Erstlingswerk verknüpft. So hat er eine Erstausgabe des Romans dabei, die er sich von Bret signieren lassen will. Für Leser, die *Less Than Zero* nicht kennen, lässt Ellis Bret sogar explizit auf die Namensähnlichkeit zwischen Clayton und Clay hinweisen.¹⁰⁴⁹ Es wird aber auch eine Beziehung zwischen Clayton und Bret hergestellt, die weniger offensichtlich ist. Wenn Clayton nämlich beiläufig bemerkt, dass sein Vater ihn eigentlich auf ein auf Wirtschaftslehre ausgelegtes College schicken wollte,¹⁰⁵⁰ wird sich ein aufmerksamer Leser vielleicht daran erinnern, dass Bret in seinem biographischen Abriß am Anfang des Romans erwähnt hat, dass bei ihm das Gleiche der Fall war.¹⁰⁵¹ Clayton würde außerdem gerne an Brets Creative Writing Kurs teilnehmen, aber der Kurs steht nur *juniors* und *seniors* offen, während Clayton *freshman* ist. Genau das Gleiche war beim realen Ellis auch der Fall, wie oben bemerkt wurde, sogar die Tatsache, dass Clayton und Bret für den Kurs eigentlich zu jung waren, entspricht der Realität.¹⁰⁵² Vermutlich wird die enge Beziehung zwischen Bret und Clayton den meisten Lesern aber erst viel später deutlich werden, wenn Kentucky Pete in seinem Telefonat mit Bret diesem Clayton beschreibt als: "he looked like you if you were a little younger."¹⁰⁵³

Während Ellis mit Mitchell einen Charakter aus *The Rules of Attraction* lebhaftig auftreten lässt und durch Clayton eine enge Dreiecksbeziehung zwischen Bret, Clayton und Clay aus *Less Than Zero* erschafft, die starke autobiographische Tendenzen aufweist, bleibt er gegenüber *American Psycho* wesentlich distanzierter. Sollte ein Leser vermuten, dass es sich bei Donald Kimball um einen aus *American Psycho* entsprungenen Charakter handeln könnte, so wie Mitchell aus *The Rules of Attraction*

¹⁰⁴⁸ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 7

¹⁰⁴⁹ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 77

¹⁰⁵⁰ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 78

¹⁰⁵¹ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 6-7

¹⁰⁵² vgl. Schumacher. *Reasons*. S. 124-125, sowie Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil I. S. 2

¹⁰⁵³ Ellis. *Lunar Park*. S. 215

stammt, wird dieser Verdacht spätestens dann zerstreut, wenn die Kimballs wahre Identität als Bernard Erlanger aufgedeckt und er als Nachahmer entlarvt wird.¹⁰⁵⁴

Gerade bezüglich *American Psycho* versucht Bret seine Funktion als Autor so weit wie möglich von dem Produkt seines Schreibens zu entfernen:

What I didn't – and couldn't – tell anyone was that writing the book had been an extremely disturbing experience. That even though I had planned to base Patrick Bateman on my father, someone – *something* – else took over and caused this new character to be my only reference point during the three years it took to complete the novel. What I didn't tell anyone was that the book was written mostly at night when the spirit of this madman would visit, sometimes waking me from a deep, Xanax-induced sleep. When I realized, to my horror, what this character wanted from me, I kept resisting, but the novel forced itself to be written. I would often black out for hours at a time only to realize that another ten pages had been scrawled out. My point – and I'm not sure how else to put this – is that the book *wanted* to be written by someone else. It wrote itself, and it didn't care how I felt about it. I would fearfully watch my hand as the pen swept across the yellow legal pads I did the first draft on. I was repulsed by this creation and wanted to take no credit for it – Patrick Bateman wanted the credit. And once the book was published, it almost seemed as if *he* was relieved and, more disgustingly, satisfied.¹⁰⁵⁵

Man darf hier natürlich nicht vergessen, dass es der Charakter Bret ist, der spricht und nicht der reale Ellis. Ellis selbst hat bisher nicht behauptet, dass er, während er *American Psycho* verfasste, von einer Art Geist heimgesucht worden sei. Dennoch ist *Lunar Park* in Hinblick auf das Verhältnis Brets zu seinem Vater so deutlich autobiographisch, dass man wohl davon ausgehen darf, dass in Brets oben zitierten Aussagen viel von Ellis steckt. Auch Ellis hat während des Skandals um *American Psycho* niemals den Versuch gemacht, seinen Roman zu verteidigen. Er hatte ganz richtig erkannt, dass das unter den gegebenen Umständen ohnehin vergeblich gewesen wäre. Doch vermag die Rechtfertigung, die er nun in *Lunar Park* liefert, nicht zu überzeugen. Hinsichtlich dessen, was im Autor während des kreativen Prozesses abläuft, lässt sich sicher kontrovers diskutieren: Ist der Autor im romantischen Sinne als originärer Schöpfer des Textes zu sehen oder ist er im postmodernen Sinne eher ein Medium, das Wörter zu einem Text 'zusammenwebt'? Aber in Anbetracht dessen, was *American Psycho* im Leser anrichtet, erscheint eine solche Diskussion als zu akademisch. Hier wäre eine Begründung dafür, warum Ellis seinen Lesern eine solche Leseerfahrung zumutet, wünschenswert gewesen. Stattdessen beginnt Bret seine Rechtfertigung damit, dass er zuerst seinen Vater als Ursprung des Bösen vorschiebt und sich dann auf ein 'Etwas' verlegt, das ihn zum Schreiben zwang, obwohl er selbst das doch eigentlich gar nicht wollte. Es ist zwar glaubhaft, dass das Schreiben von *American Psycho* ein unangenehmer Prozess war, das ist das Lesen des Romans schließlich auch. Aber es ist schwer vorstellbar, dass der Roman in einem Zustand

¹⁰⁵⁴ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 300-301

¹⁰⁵⁵ Ellis. *Lunar Park*. S. 13

geistiger Umnachtung fremdkontrolliert entstanden ist. Dass Ellis, anstatt das Motiv seiner Tat zu nennen, vor dem Gericht seiner Leser auf unzurechnungsfähig plädiert, wird den Geschworenen, die selbst unter der Leseerfahrung von *American Psycho* gelitten haben, nicht genügen können.

Es ist sicherlich nicht ganz verkehrt, wenn man behauptet, dass sich Autoren im Hinblick auf die Vorstellung, die sie sich vom kreativen Prozess während des Schreibens machen, grob in zwei Gruppen unterteilen lassen: Eben diejenigen, die meinen, dass das von ihnen Erschaffene aus ihnen selbst stamme, die sich also als Ursprung des Werkes ansehen und diejenigen, die sich selbst als Vehikel verstehen, für ein Werk, das sozusagen durch sie hindurchfließt. Bret, der während des Schreibens einen *black-out* hat und dann erschreckt feststellen muss, dass seine Hand wieder zehn Seiten geschrieben hat, fällt sicherlich in die Kategorie der 'es-schreibt-mich' Schriftsteller, und es gibt keinen Hinweis darauf, dass Ellis' Vorstellung vom kreativen Prozess von der seines Protagonisten divergieren könnte.

Philip Roth schreibt in *Operation Shylock*: "I hadn't chosen to be a writer, I announced, only to be told by others what was permissible to write. The writer defined the permissible. *That was the responsibility.*"¹⁰⁵⁶ Es ist also die Aufgabe des Autors, neu zu definieren, was zulässig ist. Aber, und so lässt sich Roths Aussage auch interpretieren, man darf vom Autor ebenso erwarten, dass er die Verantwortung übernimmt für das, was er als zulässig erachtet.

In Kürze wird anhand eines Vergleichs zwischen *Lunar Park* und Roths Roman *Operation Shylock*, in dem der Autor sich ebenfalls zum Protagonisten seiner Erzählung macht, untersucht werden, in wieweit das erkennbare Einbringen autobiographischer Elemente in fiktionale Texte sinnvoll ist. Vorher soll aber noch auf die Metafikcionalität eingegangen werden, die fast automatisch entstehen muss, wenn der Autor zu seinem eigenen Protagonisten wird.

Ellis hat in dieser Hinsicht keineswegs Neuland beschritten. So beginnt beispielsweise Norman Mailer seinen Roman *The Armies of the Night*, indem er einen Artikel aus dem *Time Magazine* zitiert, der von ihm selbst handelt.¹⁰⁵⁷ Dann berichtet er aus einer Erzählperspektive in der dritten Person, aber mit sich selbst als Protagonisten, wie sich ihm die große Protestdemonstration darstellte, die 1967 gegen den Vietnamkrieg stattgefunden hatte.

¹⁰⁵⁶ Philip Roth. *Operation Shylock. A Confession*. New York: Vintage International, 1994. S. 377

¹⁰⁵⁷ vgl. Norman Mailer. *The Armies of the Night. History as a Novel, the Novel as History*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968. S. 13-14

Paul Auster führt einen Charakter namens Paul Auster im ersten Buch seiner New-York-Trilogie, *City of Glass*, ein. Dort wird der Protagonist des Romans, Quinn, ein desillusionierter Schriftsteller, der unter dem Pseudonym William Wilson Detektivromane schreibt, mit einem Detektiv namens Paul Auster verwechselt und nimmt einen Fall an. Im Verlaufe seiner Nachforschungen lernt Quinn dann den richtigen Paul Auster kennen, der allerdings kein Privatdetektiv ist, sondern ebenfalls Schriftsteller.¹⁰⁵⁸

Auch John Barth schreibt in der Kurzgeschichte "Life-Story" aus *Lost in the Funhouse* aus der Perspektive eines Schriftstellers, der er vermutlich selbst ist. Dieser Schriftsteller denkt schreibend darüber nach, dass nicht nur der Charakter in der Geschichte, die er gerade schreibt, zu der Überzeugung gelangen könnte, er sei eine fiktionale Gestalt, sondern auch er, der Schriftsteller in der Geschichte, selbst.¹⁰⁵⁹

Ellis ist also keinesfalls der erste, der sich selbst – oder, vorsichtiger ausgedrückt, einen Charakter seines Namens – mit in sein Werk einbringt und sich sogar zum Protagonisten macht. Und natürlich ist er auch nicht der erste, der schreibend über das Schreiben reflektiert. Bret erinnert stark an Barth, wenn er, ziemlich genau in der Mitte des Buches und kurz nach dem Erlebnis mit der unheimlichen Gestalt in seinem Haus, versucht das Geschehene zu verarbeiten, indem er sich auf seine Fertigkeiten als Schriftsteller besinnt:

I convinced myself I hadn't seen anything. I had done this many times before [...] and I was adept at erasing reality. As a writer it was easy for me to dream up the more viable scenario than the one that had actually played itself out. [...] As a writer you slant all evidence in favor of the conclusions you want to produce and you rarely tilt in favor of the truth. [...] this is what a writer does: his life is a maelstrom of lying. Embellishment is his focal point. This is what we do to please others. This is what we do in order to flee ourselves. A writer's physical life is basically one of stasis, and to combat this constraint, an opposite world and another self have to be constructed daily. The problem I encountered that morning was that I needed to compose the peaceful alternative to the terror of last night, yet the half world of the writer's life encourages drama and pain, and defeat is good for art: if it was day we made it night, if it was love we made it hate, serenity became chaos, kindness became viciousness, God became the devil, a daughter became a whore.¹⁰⁶⁰

Die Tatsache, dass Bret Schriftsteller ist, versetzt ihn also in die Lage, seine Wahrnehmung der Realität zu verändern. An dieser Stelle führt Ellis die Funktion des *writers* ein. Diese dient zunächst nur dazu, dass Bret sich selbst etwas vormachen kann: "the writer had convinced me that everything was normal even though I knew the day's

¹⁰⁵⁸ vgl. Paul Auster. *City of Glass*. In ders. *The New York Trilogy*. London: faber and faber, 1987. S. 3-5, 92-103

¹⁰⁵⁹ vgl. John Barth. "Life-Story." In ders. *Lost in the Funhouse. Fiction for print, tape, live voice*. New York: Anchor Books, 1988. S. 116-129

¹⁰⁶⁰ Ellis. *Lunar Park*. S. 146-147

surface tranquility was something brief, the respite from a nearing and total darkness."¹⁰⁶¹

Ab dann folgen im Roman häufig Richtigstellungen der Ereignisse, zumeist in kursiver Schrift in Klammern gesetzt:

Someone has been trying to make a novel you wrote come true.
Yet isn't that what *you* did when you wrote the book?
(*But you hadn't written that book*)
(*Something else wrote the book*)
(*And your father now wanted you to notice things*)
(*But something else did not*)
(*You dream a book, and sometimes the dream comes true*)
(*When you give up life for fiction you become a character*)
(*A writer would always be cut off from the actual experience because he was the writer*)¹⁰⁶²

Diese kursiven Anmerkungen stammen vom *writer*, der zu diesem Zeitpunkt zwar noch ein Teil der Person Brets ist, aber über eine andere Wahrnehmung der fiktiven Realität zu verfügen scheint.

Später benutzt Bret (oder vielleicht besser Ellis) den *writer* dann dazu, um Szenen darzustellen, die Bret selbst nicht miterlebt, wie etwa den Moment, als Jayne von ihren Kindern Abschied nimmt, bevor sie zum Film-Set fliegt.¹⁰⁶³ Damit beginnt sich der *writer* immer mehr zu verselbstständigen. Zuerst gibt er Bret Ratschläge oder fordert ihn zu bestimmten Handlungen auf, wie etwa: "The writer suggested we go to Robby's room. [...] the writer forced me to look more closely"¹⁰⁶⁴ und kurz darauf: "Why would a password be needed to open a document? *Because it doesn't want to be read by you, the writer whispered.*"¹⁰⁶⁵ Dann fängt der *writer* an, parallel zu Brets Überlegungen, komplett selbstständig zu denken und seine eigenen Theorien aufzustellen.¹⁰⁶⁶ Offensichtlich verfügt er auch über Informationen, die Bret nicht zugänglich sind und hat überdies die Fähigkeit, die Zukunft zu erkennen, so dass er Bret berichtigen und auf kommende Ereignisse verweisen kann.¹⁰⁶⁷ Bret und der *writer* beginnen sich zu entfremden und fangen an miteinander zu diskutieren, was schließlich sogar so weit

¹⁰⁶¹ Ellis. *Lunar Park*. S. 148

¹⁰⁶² Ellis. *Lunar Park*. S. 190 Dieses Zitat mag auch als Indikator für die Menge an kursiv gesetzter Schrift dienen, die sich zumindest in der zweiten Hälfte von *Lunar Park* findet. Falls der Roman diese Liebe zum Kursiven nicht als – vielleicht ironische – Hommage an Stephen King verstanden sehen möchte, hätte Ellis vielleicht besser daran getan den Ratschlag zu beherzigen, den John Barth in "Lost in the Funhouse" zur Verwendung kursiver Schrift gibt: "Italics are also employed, in fiction stories especially, for 'outside,' intrusive, or artificial voices, such as radio announcements, the texts of telegrams and newspaper articles, et cetera. They should be used *sparingly*." (John Barth. "Lost in the Funhouse." In ders. *Lost in the Funhouse. Fiction for print, tape, live voice*. New York: Anchor Books, 1988. S. 72)

¹⁰⁶³ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 205

¹⁰⁶⁴ Ellis. *Lunar Park*. S. 208

¹⁰⁶⁵ Ellis. *Lunar Park*. S. 209

¹⁰⁶⁶ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 210-211

¹⁰⁶⁷ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 222

führt, dass der *writer* während einer Fahrt im Auto von Bret verlangt, dass Bret an die Seite fahre, damit er, der *writer*, aussteigen könne.¹⁰⁶⁸

Schon ins Paradoxe geht die Situation, in der der *writer* sich anbietet, anstelle von Bret von den Geschehnissen zu berichten, Bret dies aber aus ästhetischen Gründen nicht erlaubt, weil er davon ausgeht, dass der *writer* zuviel ausschmücken würde, so dass Bret dann lieber selbst berichtet.¹⁰⁶⁹ Erstaunlicherweise werden die dann folgenden Ereignisse aber nicht aus der Perspektive Brets beschrieben, sondern aus der Robbys; Bret selbst ist zumindest am Anfang überhaupt nicht anwesend.

Noch später werden durch den *writer* dann Informationen eingefügt (wieder in Klammern), an die sich keiner der eigentlich Beteiligten erinnern kann, also auch Bret selbst nicht: "(Before walking into the room I murmured something that neither I nor Martha Kauffmann could recall on November eighteenth but was, according to the writer: 'Why would Robby have to pick up stuff if Ashton lives next door?')"¹⁰⁷⁰

Ellis führt in *Lunar Park* damit zum einen einen Protagonisten seines Namens ein, dem die Aufgabe zukommt, die Handlung des Romans aktiv voran zu treiben und zum anderen erfindet er die Kunstfigur des *writers*, dem eine eher passive Rolle zukommt, der aber aus der Perspektive des Schriftstellers auf eine Weise beobachten und kommentieren kann, die dem Protagonisten nicht offen steht. Dadurch erhält der Roman noch eine zusätzliche Ebene der Metafiktionalität. Wollte man über den eigentlichen Text hinausgehen und Rückschlüsse auf den realen Autor von *Lunar Park* ziehen, dann ließe sich die Vermutung anstellen, dass das Resultat der Summe aus der Person Brets und der Figur des *writers* wahrscheinlich Ellis selbst ist, wobei die Problematik und der Schwachpunkt des Romans darin liegen, dass das Thema so gewählt ist, dass es nahezu unmöglich wird, in dem Resultat 'Ellis' zwischen *author function* und real existierendem Mensch zu unterscheiden.

Die Metafiktionalität in *Lunar Park* kommt aber nicht nur dadurch zustande, dass Ellis sich selbst zum Protagonisten macht und dann zusätzlich noch die Kunstfigur des *writers* einführt, sondern es finden sich auch etliche 'konventionell-metafiktionale' Äußerungen, die fließend in die Erzählung integriert werden. Als Bret besorgt ist, dass der Bateman-imitierende Mörder auch hinter ihm und seiner Familie her sein könnte, beruhigt ihn Kimball mit den Worten: "'Well, the author of the book isn't in the book

¹⁰⁶⁸ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 213

¹⁰⁶⁹ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 232

¹⁰⁷⁰ Ellis. *Lunar Park*. S. 287

[...] You're not a fictional character, are you, Mr. Ellis?"¹⁰⁷¹ Und als Bret voller Angst sein Haus überprüft, weil er dort einen Eindringling vermutet, beruhigt er sich mit dem Gedanken, dass er Teil einer Erzählung sei: "What I felt walking up those stairs was, I had been expecting this. It was all part of a narrative."¹⁰⁷²

Gelegentlich nimmt die Metafiktionalität auch die Form an, wie man sie bereits aus *Glamorama* zur Genüge kennt, beispielsweise wenn Bret einen Dialog mit der Bemerkung beginnt, es handle sich dabei um eine Schlafzimmerszene, die er geschrieben habe, die Jayne aber nicht spielen wollte und daher umgeschrieben habe.¹⁰⁷³

Bei einigen Aussagen ist es möglich, sie gleichzeitig als metafiktional und als innerhalb der Fiktion zu interpretieren. Wenn Robert Miller sagt, er habe nicht das Gefühl, dass Bret wirklich einen Sohn hat,¹⁰⁷⁴ dann lässt sich das innerhalb der Fiktion einerseits so verstehen, dass Bret einfach noch keinen Zugang zu Robby gefunden hat und daher nicht wie ein Vater wirkt, es lässt sich andererseits aber auch als metafiktionalen Hinweis darauf verstehen, dass der reale Ellis keine Kinder hat, weshalb dann auch bei dem fiktionalen Bret keine überzeugende Aura eines Familienvaters zustande kommen kann.

Wenn es notwendig wird, schiebt Ellis Metafiktionalität auch einfach vor, um atmosphärische Schwächen in der Erzählung zu verschleiern, wie sie beispielsweise auftreten, wenn während Robert Millers Untersuchung des Hauses der Geist von Brets Vater und Clayton erscheint und Bret sich fühlt, als sei er im Kino: "the only reason I did not immediately turn away was because it seemed fake, like something I had seen in a movie – a prank to scare children. The living room might as well have been a screen and the house a theater."¹⁰⁷⁵ Hier erinnert die Verteidigung für den Mangel an Originalität bei der Erscheinung der Geister in Brets Haus an den John Barth der "Literature of Exhaustion", für den eine neue, originelle Geistererscheinung auch nicht mehr möglich gewesen wäre, eben weil alle vorstellbaren Variationen von Geistergeschichten bereits verbraucht wurden. Der metafiktionale Verweis darauf, dass die Erscheinung des Geistes an Darstellungen von Gespenstern, wie man sie aus Film

¹⁰⁷¹ Ellis. *Lunar Park*. S. 124

¹⁰⁷² Ellis. *Lunar Park*. S. 139

¹⁰⁷³ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 149 Dabei bleibt die Bedeutung dieses Hinweises ebenso offen, wie die Frage, ob es sich bei der folgenden Szene nun um das handelt, was Bret geschrieben hat oder um Jaynes umgeschriebene Version.

¹⁰⁷⁴ vgl. Ellis. *Lunar Park*. S. 261-262

¹⁰⁷⁵ Ellis. *Lunar Park*. S. 272

und Fernsehen kennt, erinnert, ändert aber leider nichts an der Tatsache, dass der Szenerie, die Bret schildert, jegliche Spannung und Atmosphäre fehlt.

An Barth erinnert auch die Vermischung von Sprache mit der 'außersprachlichen Realität des Textes', wie sie in *Lunar Park* an einigen wenigen Stellen vorkommt, beispielsweise wenn Bret mit Robert Miller in einem Diner an einer Autobahn sitzt und Bret die Szenerie so beschreibt: "Every few seconds a semi would rumble past; the only hint that there was a reality outside of where I was sitting."¹⁰⁷⁶ Diesen spielerischen Umgang mit Metafiktionalität findet man im Roman aber eher selten und auch beim obigen Beispiel kann nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass der Autor die Zweideutigkeit von *semi* als Abkürzung für *semitrailer* und *semicolon* und das Spiel mit der Interpunktion tatsächlich beabsichtigt hat.

Während Barth und die meisten seiner Kollegen, die sich der Metafiktionalität verschrieben haben, das Thema von einer erzähltechnischen Seite her angehen und sich Gedanken darüber machen, wie man zu einer Zeit, in der alle Geschichten bereits irgendwann einmal erzählt wurden, wieder etwas Neues erdichten kann, scheint Ellis sein Alter-Ego Bret nicht als metafiktionales Experiment, sondern als therapeutische Maßnahme zu verstehen. Man hat den Eindruck, dass Ellis Metafiktionalität 'ernst' nimmt. Ellis selbst hat keine Familie. Er führt das nicht drauf zurück, dass er sich mehr zu Männern hingezogen fühlt, sondern eher auf sein Alter, denn zu der Zeit als er noch mit Frauen zusammen war, hat er die Gelegenheit verpasst Kinder zu zeugen. Im Interview mit Andrew Billen sagt er: "I don't think it is going to happen. The windows of opportunities that I had in order for that to happen closed abruptly, maybe permanently."¹⁰⁷⁷ Dennoch gibt es einen Teil in ihm, der sich Kinder und eine Familie wünscht, wie er Billen gegenüber gesteht. Weil Ellis also in der Realität keine Familie hat, erschafft er sich eine in der Fiktion. So endet der Roman auf höchst metafiktionale Weise, indem Bret den Leser anspricht und seinen Sohn grüßen lässt, als befände Robby sich in der Realität des Lesers und nicht in der fiktiven Realität des Romans, in die Robby aber – in Ellis' Augen vermutlich gemeinsam mit dem Leser – jederzeit zurückkehren kann:

So, if you see my son, tell him I say hello, be good, that I am thinking of him and that I know he's watching over me somewhere, and not to worry: that he can always find me here, whenever he wants, right here, my arms held out and waiting, in the pages, behind the covers, at the end of *Lunar Park*.¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁶ Ellis. *Lunar Park*. S. 259

¹⁰⁷⁷ Ellis im Interview mit Andrew Billen. "My Inspirations: anger, disgust, rage." In *Times online*. 4 Oktober 2005. Internetadresse: <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,7-1809390_2,00.html>

¹⁰⁷⁸ Ellis. *Lunar Park*. S. 308

Dass der Versuch, eine funktionierende Beziehung zwischen Realität und Fiktion herzustellen, für Ellis befriedigend ausgehen kann, ist in etwa so wahrscheinlich, wie dass ein hungriger Mensch, der sich vorstellt ein Steak zu essen, sich nach diesem Gedanken satt fühlen wird.

An dieser Stelle ist es an der Zeit, Metafiktionalität mit Autobiographie in Beziehung zu setzen. Was bedeutet der Begriff 'autobiographisch' überhaupt? Auf die Frage, ob Charaktere wie Patrick Bateman autobiographisch angelegt seien, antwortete Ellis in einem anderen Interview:

I was that guy, of course I was, but I wasn't necessarily him necessarily in those circumstances. You have to identify ultimately with everyone you write about, and I definitely identified with Patrick Bateman. I completely understood his rage; I understood his misery; I thought his anger was justified; I thought his disgust at the society that he was a part of was in fact the right reaction, and is what drove him mad.¹⁰⁷⁹

Hier geht Ellis mit der Frage der Autobiographie recht seltsam um, denn autobiographisch bezeichnet im allgemeinen Sprachgebrauch nicht die Befähigung des Autors sich als Schriftsteller in das Selbst eines von ihm kreierten Charakters hineinzusetzen, sondern es bezeichnet ein Werk, bei dem der Autor sein eigenes Selbst in den von ihm kreierten Charakter hineinprojiziert hat. Dieser Unterschied ist einerseits zwar offensichtlich, aber man kann es auch verstehen, wenn Ellis hier die Dinge ein wenig durcheinander wirft. An anderer Stelle sagt er nämlich:

I also think that the book [i.e. *American Psycho*] was informed by a severe depression and black period I was going through, and I still maintain that it's the most autobiographical of all my novels because the mood of the book completely mirrored the mood I was in the three years it took to write it.¹⁰⁸⁰

Er hat also einerseits die Lebenseinstellung, die ihm damals zueigen war, in den Roman mit eingebracht (also autobiographisch), war andererseits gleichzeitig aber auch bemüht, sich in den Charakter seines Protagonisten hineinzusetzen (also kreativ). Das ist wohl ganz normal, denn vermutlich bringt jeder, der etwas erschafft automatisch immer etwas von seinem eigenen Selbst mit in das Erschaffene ein.

In der Tat wird Fiktion, die nur auf Phantasien des Autors, aber nicht auf dessen Erlebnissen basiert, häufig als nicht überzeugend erscheinen. Diese Ansicht vertritt zumindest Philip Roth, wenn er jungen Schriftstellern seinen bekannten Rat gibt, sich beim Schreiben nicht der Vorstellungskraft, sondern des Erinnerungsvermögens zu bedienen. Gerade Roth kennt aber auch die Probleme, die entstehen, wenn Rezensenten und Leser den Autor nicht mehr von seinem Protagonisten unterscheiden können: "I

¹⁰⁷⁹ Dave Morris. "Two Brets that beat as one." In *Eye Weekly*. 15. September, 2005. Internetadresse: <http://www.eye.net/eye/issue/issue_09.15.05/arts/artsweek.html>

¹⁰⁸⁰ Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil I. S. 7

write fiction and I'm told it's autobiography, I write autobiography and I'm told it's fiction, so since I'm so dim and they're so smart, let them decide what it is or it isn't."¹⁰⁸¹

Im Folgenden soll nun ein kurzer Vergleich zwischen Roths *Operation Shylock* und Ellis' *Lunar Park* angestellt werden. Von der Erzählperspektive her ähneln sich beide Romane stark, denn auch in *Operation Shylock* macht Roth sich selbst zum Protagonisten und berichtet aus der ersten Person. Und ebenso wie in *Lunar Park* finden sich auch in *Operation Shylock* etliche überprüfbar autobiographische Elemente. Roths Knieoperation und der darauf folgende Nervenzusammenbruch, die am Anfang des Romans beschrieben werden, haben tatsächlich stattgefunden, wie man den Memoiren seiner Ex-Frau Claire Bloom, *Leaving a Doll's House*, entnehmen kann. Während Ellis, von sich selbst abgesehen, real existierenden Bekannte, wie etwa seinen Freund Jay McInerney oder seine Agentin Amanda Urban, nur als unbedeutende Nebenrollen in *Lunar Park* einbaut, übernehmen Charaktere, die reale Vorbilder abbilden, in *Operation Shylock* durchaus tragende Rollen, wie etwa Roths Freund Aharon Appelfeld oder den Ukrainer John Demjanjuk, der zum Zeitpunkt der Romanhandlung tatsächlich in Israel wegen Kriegsverbrechen vor Gericht stand. Und bei der Figur des George Zaid handelt es sich um eine wenig verfremdete Karikatur des aus Palästina stammenden Literaturprofessors Edward Said.

Nicht zuletzt wegen der stark autobiographischen Elemente ist *Lunar Park* daher eher mit *Operation Shylock* vergleichbar, als mit den metafikionalen Experimenten eines John Barth oder Paul Auster. Es finden sich erstaunlich viele narrative Elemente, die diese – inhaltlich doch recht unterschiedlichen – Romane gemeinsam haben. In *Operation Shylock* kommt Philip Roth, der Erzähler, von New York aus einem Nachahmer auf die Spur, der die Persönlichkeit Philip Roth mit dessen Namen in Israel kopiert. In *Lunar Park* findet Bret seinen Doppelgänger in Clayton, der letztlich ja niemand anderes ist, als Bret selbst in jungen Jahren. *Operation Shylock* erinnert hinsichtlich des Doppelgängermotivs und der Identitätsfrage aber nicht nur an *Lunar Park*, sondern auch an *Glamorama*. Und es finden sich noch mehr gemeinsame Elemente, so ist der Protagonist in *Operation Shylock* wegen einer erst kürzlich überwundenen Schlafmittelabhängigkeit geistig nicht gerade stabil, ebenso wie Bret und auch Victor geistig nicht stabil sind, und wie Bret, so versucht auch der Protagonist in *Operation Shylock* sich an einem bestimmten Punkt einzureden, dass er die Existenz

¹⁰⁸¹ Philip Roth in *BrainyQuote*. <<http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/p/philiproth165078.html>>

seines Doppelgängers nur geträumt habe.¹⁰⁸² Außerdem kommt ihm, ebenso wie Bret, der Gedanke, dass es sich bei dem Nachahmer um einen von ihm selbst erschaffenen fiktiven Charakter handeln könnte, der aus der Schrift in die Wirklichkeit ausgebrochen ist.¹⁰⁸³ Wie *Lunar Park* so bringt auch *Operation Shylock* die anderen Romane des Autors ins Spiel.¹⁰⁸⁴ Und auch Roth erscheint sein Doppelgänger nicht real, sondern irreel und artifiziell.¹⁰⁸⁵ In durchaus postmoderner Weise wird die Beziehung zwischen Original und Kopie in Frage gestellt, wenn der wahre Philip Roth die Identität seines Nachahmers anzunehmen beschließt: "On I went, usurping the identity of the usurper who had usurped mine, heedless of truth, liberated from all doubt, assured of the indisputable rightness of my cause"¹⁰⁸⁶ Darüber hinaus entscheidet sich der Erzähler in *Operation Shylock*, wie auch Bret dafür, seinen Nachahmer durch die Kraft seiner Gedanken zu Tode kommen zu lassen und überlegt sich einen fiktiven Brief, in dem Jinx, die Geliebte des Doppelgängers, Roth von dessen Ableben berichtet.¹⁰⁸⁷ Und schließlich stellt auch Roth eine Beziehung zwischen Literatur und Realität her, wenn er beispielsweise den Geheimdienstchef Smilesburger, der in seinem Ränkespiel reale Menschen von außen steuert, seine Arbeit mit der Vorgehensweise eines Schriftstellers vergleichen lässt.¹⁰⁸⁸

Auch in *Operation Shylock* wird also das Leben des Autors mit seinem Werk in Beziehung gesetzt. Und dies macht die Faszination aus, die von dem Werk ausgeht, wie auch Harold Bloom bemerkt: "What fascinates about *Operation Shylock* is the degree of the author's experimentation in shifting the boundaries between his life and his work."¹⁰⁸⁹

Es gibt aber einen großen Unterschied zwischen *Operation Shylock* und *Lunar Park*. Philip Roth setzt die autobiographischen Elemente in seinem Roman im Dienste und im Sinne der Erzählung ein, und der Doppelgänger ist Mittel zum Zweck, aber kein Selbstzweck. Roth musste den Doppelgänger einführen, den er für verrückt erklären kann, um dem Leser die Idee des *Diasporism* vorstellen zu können. Letztlich geht es in *Operation Shylock* um die Position Israels in der Welt und um das Verhältnis zwischen

¹⁰⁸² vgl. Philip Roth. *Operation Shylock, A Confession*. New York: Vintage Books, 1993. S. 29

¹⁰⁸³ vgl. Roth. *Operation Shylock*. S. 34

¹⁰⁸⁴ Roth. *Operation Shylock*. S. 73, 74

¹⁰⁸⁵ vgl. Roth. *Operation Shylock*. S. 107

¹⁰⁸⁶ Roth. *Operation Shylock*. S. 156

¹⁰⁸⁷ Roth. *Operation Shylock*. S. 362

¹⁰⁸⁸ vgl. Roth. *Operation Shylock*. S. 346

¹⁰⁸⁹ <<http://www.answers.com/topic/philip-roth>>

Juden und Arabern, nicht um die persönlichen Probleme der Person Philip Roth. Bret – und auch Ellis – geht es hingegen nur um sich selbst.

Die Abschnitte des Buches, die sich mit Ellis' Verhältnis zu seinem Vater beschäftigen, stellen für Ellis selbst den wichtigsten Aspekt des Buches dar, von Rezensenten und Lesern werden sie jedoch häufig als die uninteressantesten und langweiligsten Passagen bezeichnet, wie Brendan Bernhards Interview in der *LA Weekly* belegt:

For Ellis, the book is really about his troubled relationship with his dad, and what he is describing, albeit in sensational terms, is a haunting, the present being overtaken by a deeply troubled and unresolved past. It's the part of the book that Ellis cares most about, but it left me cold and I tell him so. He has heard it before. "I remember I was talking to my assistant pretty much every other day from L.A.," he says. "And he'd gotten a galley of the book, so I asked him, 'So what do you think?' He'd started it, and he sent me some e-mails saying, 'I'm loving this book. I think it's your best book, I really love it.' And then the e-mails stopped. And we had a couple of conversations, and he didn't bring the book up anymore. And I said, 'Lookit, Cole, what's going on? Did you like the book or not?' And he said, 'I really loved it up to a certain point, and then I thought it began to totally fall apart, and then it came in for a save at the end and it kind of all worked.' And then I got furious, and I said, '*I don't pay you for your fucking opinions. Shut up! Why did you tell me that? You're fired!*'¹⁰⁹⁰

Die seltsame Interdependenz von Fiktion und Realität lässt sich am Verstreuen der Asche des Vaters beispielhaft verdeutlichen: Für den Bret des Romans hat das Verstreuen der Asche am Ende der Geschichte eine große Bedeutung, hier wird symbolisch gezeigt, dass er Frieden mit seinem Vater geschlossen hat. Die Sprache, mit der die Szenerie beschrieben wird, ist durchaus bewegend und emotional. Auch der reale Ellis hat die Asche seines Vaters über dem Ozean verstreut, vermutlich ganz ähnlich der Szene, wie sie im Buch beschrieben ist. Nur liegt für den Autor Ellis die eigentliche Emotion nicht im Verstreuen der Asche, sondern im Schreiben des Buches:

Lunar Park ends with the fictionalised Bret scattering his fictional father's ashes. It is a lyrical, emotional scene, unlike anything he has written before, and it reads like an account of a real event. In fact, Ellis disposed of his father only after he had finished writing this spring. 'Scattering the ashes was not an emotional experience for me at all. It was just closure,' he explains. 'The emotional experience was writing the book.'¹⁰⁹¹

Die Emotion entsteht hier also nicht während der realen Handlung, die die eigentliche Ursache für die Gefühlsregung darstellt, sondern während ihrer literarischen Verarbeitung. Dieser Effekt erinnert an Oscar Wildes Beobachtung, dass das Leben die Kunst weit mehr imitiert als die Kunst das Leben, so dass beispielsweise die Emotionen, die man gewöhnlich mit dem Londoner Nebel assoziiert, nicht durch den

¹⁰⁹⁰ Bernhard. "Ellis Island".

¹⁰⁹¹ Billen. "My Inspirations."

Nebel selbst hervorgerufen würden, sondern durch seine Darstellung in impressionistischen Gemälden.¹⁰⁹²

Metafiktionalität verweist auf den Konstruktcharakter des Textes. Während nicht-metafiktionale Dichtung bemüht ist, dem Rezipienten vorzugaugeln, dass die Fiktion Realität sei, weist metafiktionale Kunst den Leser immer wieder darauf hin, dass er es hier mit einer Fiktion zu tun hat. Häufig wohnt der Metafiktionalität dabei ein parodistischer Unterton inne (etwa wenn mit den Erwartungshaltungen des Lesers gespielt wird), wobei die Absicht zumeist darin liegt – im Sinne eines John Barth oder Umberto Eco – einen Text produzieren zu können, der nicht im Klischee ertrinkt, indem er das Klischee selbst auf die Schippe nimmt. In einigen Fällen bemüht sich die Metafiktionalität darüber hinaus, den Leser nicht nur auf die Konstruiertheit des Textes, sondern auch auf die Konstruiertheit der Realität, aufmerksam zu machen, wie Patricia Waugh's Definition der Metafiktionalität, die im ersten Teil der Arbeit im Abschnitt zu de Mans Ironie zitiert wurde, nahe legt.

Nun scheint es aber so, als wolle Ellis mit *Lunar Park* noch einen Schritt weiter gehen. Er ist wohl der Ansicht, dass, weil Realität konstruiert ist, er als Schriftsteller in der Lage sei, eine Fiktion alternativer Realitäten zu beschwören, die mit der tatsächlichen Realität konkurrieren können. Daher bemüht er sich, *Lunar Park* mit der Realität zu verknüpfen, indem er über die Metafiktionalität im Roman selbst hinausgeht und das Buch so in der Wirklichkeit zu verankern versucht, als sei sein Inhalt real. So erschafft Ellis beispielsweise eine Internet-Homepage, die sich den Anschein verleiht, als handle es sich tatsächlich um eine Fansite für eine reale Schauspielerin namens Jayne Dennis.¹⁰⁹³ Dort finden sich unter anderem Fotos, die Jayne Dennis nicht nur mit Bret Easton Ellis zeigen, sondern auch mit Keanu Reeves, der in *Lunar Park* als ihr Ex-Freund vorgestellt wird. Dass es sich bei der Homepage um eine Fälschung handelt, wird nur kenntlich, wenn man einen *disclaimer* anklickt, der lediglich von einer einzigen Seite der Homepage aus zugänglich ist. Und bei *myspace*, einer Internetorganisation, die es sich zur Aufgabe macht, Menschen mit gemeinsamen Interessen miteinander in Kontakt zu bringen, sucht Brets imaginärer Sohn Robby unter tausenden realer Menschen neue Freunde.¹⁰⁹⁴ Von dort aus findet sich sogar ein Link auf die Homepage des Parapsychologen Robert Miller.¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹² vgl. Oscar Wilde. *The Decay of Lying*. In ders. *Oscar Wilde. A Critical Edition of the Major Works*. Oxford: Oxford University Press, 1989. S. 228, 232

¹⁰⁹³ <www.jaynedennis.com>

¹⁰⁹⁴ <myspace.com/lunarpark>

¹⁰⁹⁵ <<http://www.northeasternparanormalsociety.com>>

Und schließlich gibt es noch die Seite www.twobrets.com, auf der Ellis sich selbst seinem fiktiven Counterpart gegenüberstellt. Das legt die Vermutung nahe, dass der Autor einigermaßen von sich selbst eingenommen ist, und letztlich krankt der Roman vor allem daran, dass er nichts zu bieten hat, was über Ellis' persönliche Probleme hinausginge. Zu Recht weist Janice P. Nimura von der *Los Angeles Times* in ihrem Artikel "A mocking mea culpa" auf Ellis' Egomane hin:

How are we supposed to react? Trusting readers may accept this public therapy session as sincere, but it feels more like another chapter in the book of Ellis' egomania. His publisher has gone to elaborate lengths to create a fact-or-fiction cloud of mystery around Ellis' comeback — Google "Jayne Dennis" and you get not one but two bogus fan sites that eventually lead back to the "Lunar Park" homepage. It's hard not to imagine Ellis sniggering behind his hand somewhere, enjoying the joke. Ellis is like a half-grown child, no longer cute, acting up to reclaim the attention he once took for granted. Perhaps if we ignore him he will go away. Or finish growing up.¹⁰⁹⁶

Ellis hätte gut daran getan, den Ratschlag zu beherzigen, den Barth in "Lost in the Funhouse" gibt: "The more closely an author identifies with the narrator, literally or metaphorically, the less advisable it is, as a rule, to use the first-person narrative viewpoint."¹⁰⁹⁷ Vielleicht wäre es ihm dann gelungen, sich ein wenig mehr von sich selbst zu distanzieren.

7. Zusammenfassung des zweiten Teils

Im Vergleich mit *The Sun Also Rises* hat das erste Kapitel dieses Teils gezeigt, dass *Less Than Zero* nicht als ein Roman gelesen werden sollte, dessen Protagonist eine existentialistische Lebenshaltung vertritt. Während in Hemingways Welt existentialistisches Gedankengut noch vorstellbar ist, weil es dort noch gesellschaftliche Standards gibt, denen der Existentialist sich verwehren kann, und dort auch zumindest die theoretische Möglichkeit der Transzendenz noch gegeben ist, gibt es in Ellis' Welt weder Transzendenz noch Werte jenseits des Tauscherts. Selbst die Geistlichkeit ist komplett in den Kommerz integriert. Derridas binäre Opposition von Innen und Außen funktioniert in *Less Than Zero* nicht mehr, und da sich das Außen nicht mehr vom Innen unterscheidet, kann das Innen auch keinen Trost mehr spenden. Daher können in der Gesellschaft, die Ellis zeigt, weder menschliche Bindungen bestehen, noch ist es einem Individuum möglich, sich außerhalb der Gesellschaft zu stellen. Und die Macht des Tauschertes hat sich, im Sinne von Zimas Indifferenz, so weit verstärkt, dass der Tauschwert die Menschen nicht nur zur Ware macht, sondern dass sie sich bereits selbst als Ware sehen.

¹⁰⁹⁶ Janice Nimura. "A mocking mea culpa." In *The Los Angeles Times*. 14. August, 2005. S. R3

¹⁰⁹⁷ John Barth. "Lost in the Funhouse." S. 77

Bei *The Rules of Attraction* kann die Vielzahl der Erzählstimmen als Beispiel für postmoderne Polyphonie gelesen werden und die Tatsache, dass es unmöglich wird, aus diesen Erzählstimmen zu extrapolieren, wie die fiktive Realität des Romans tatsächlich aussieht, kann als Beispiel für Unbestimmtheit im Sinne Hassans und Unentscheidbarkeit im Sinne de Mans verstanden werden. Darüber hinaus kann die Lebenseinstellung, die die Studenten im Roman an den Tag legen, als Resultat des Auseinanderdriftens der Wertsphären, wie Bell und Habermas es beobachten, angesehen werden.

Der Hedonismus, der mit diesem Auseinanderdriften der Sphären entsteht, lässt sich auch in *American Psycho* beobachten. Im Kapitel zu diesem Roman wurde gezeigt, dass Bateman bewusst als leerer Charakter angelegt ist, der vom Leser selbst ausgefüllt werden soll. Dies geschieht zum einen, indem der Roman mit seinen Darstellungen von Gewalt den Leser subtil manipuliert und aggressive Züge anspricht, von denen die Verhaltensforschung belegt, dass sie in jedem Menschen vorhanden sind und zum anderen, indem Ellis die ursprüngliche Funktionsweise des Tauscherts invertiert und ein kapitalistisches Konsumverhalten darstellt, bei dem das Subjekt das Objekt seiner Begierde auf psychopathische Weise verschlingt.

Im vierten Kapitel konnte anhand von *The Informers* belegt werden, dass es Ellis nicht darum geht, einzelne Fallstudien kranker Individuen anzustellen, sondern dass er die Gesellschaft als Ganzes für krank erachtet.

In *Glamorama* wurde analysiert, wie Ellis in seinen Romanen Realität immer stärker mit Fiktion vermischt, bis der Leser in Ellis' vorletztem Roman schließlich in eine von Simulakren regierte Welt der Hyperrealität eintritt, in der – ganz im Sinne Baudrillards – das Original nicht mehr von seinem Abbild zu unterscheiden ist.

Und mit *Lunar Park* liefert Ellis schließlich ein metafiktionales Experiment ab, das erkennen lässt, dass es ihm bei der Metafikcionalität nicht darum geht, im Zeitalter der erschöpften Literatur im Sinne Ecos und Barths zu literarischer Erneuerung zu kommen, sondern nur darum, sich selbst zu inszenieren. Somit muss Bret Easton Ellis leider als ein Schriftsteller eingestuft werden, dessen literarischer Werdegang ihn von einem vielversprechenden jungen Talent über einen gehassten Skandalautor zu einem etwas müden Schriftsteller mittleren Alters geführt hat, dessen letztes Werk von der Kritik fast einhellig als mittelmäßiger Stephen King Abklatsch eingestuft wird.

Summa summarum lässt sich relativer Vereinfachung feststellen, dass Ellis in seinen Romanen immer wieder zwei Hauptthemen bearbeitet: Zum einen will er eine

Kritik an der gegenwärtigen Gesellschaft abliefern, und zum anderen geht es ihm um die Frage, wie das Subjekt Realität wahrnimmt. Diese beiden Stränge durchziehen sein Gesamtwerk. Dabei kommt beim Frühwerk der Frage der Gesellschaft die größere Bedeutung zu, während in seinem späteren Werk die Frage der Realitätswahrnehmung in den Vordergrund tritt.

Die Gesellschaft, wie Ellis sie in seinen Romanen darstellt, kann man durchaus als das Bild einer fiktiven Welt verstehen, wie sie entstehen muss, wenn das Auseinanderdriften der Wertsphären, wie es von Bell und Habermas beschrieben wird, so weit vonstatten gegangen ist, dass zwischen den einzelnen Sphären keinerlei Berührungspunkte mehr existieren. Bei den Individuen in einer solchen Gesellschaft wird es sich dann überwiegend um geistig instabile Menschen handeln, bei denen ein nahezu vollkommener Zerfall von Werten, Normen und sogar dem eigenen Selbst vorherrscht. Die Menschen in Ellis' Welt sind geprägt durch ein Abgespaltensein von der Realität und ohne einen echten Kontakt zur umgebenden Umwelt oder Bindungen zu anderen Menschen, woraus je nach Werk eine nihilistische, apathische, anhedone, aggressiv-gewalttätige, sadistisch-masochistische, frustrierte, verzweifelte oder völlig oberflächliche Grundhaltung der Charaktere resultiert. Erotisch herrscht die Idee der ausschweifenden Promiskuität ohne eindeutige sexuelle Orientierung vor. Aufgrund der Unfähigkeit zu echten emotionalen Bindungen äußert sich der zwischenmenschliche Kontakt der Charaktere dabei entweder in extremer Gewalt, extremer Sexualität oder in kalt-distanzierter, teilweise morbider Oberflächlichkeit.

Ellis' zweites Hauptthema, die Frage der Realität, gewinnt in seinen späteren Romanen immer mehr an Bedeutung. Die sukzessive Verschmelzung von Realität und Phantasie nimmt immer weiter zu und findet auf mehr und mehr Ebenen statt. Die Charaktere in *Less Than Zero* leben die Phantasien, die sie Filmen entnehmen, in der Wirklichkeit aus, wodurch ihre Realität gezielt durch Fiktionen beeinflusst wird, sowohl Charaktere als auch Leser können aber noch zwischen fiktiver Realität und Phantasie unterscheiden. In *American Psycho* lässt der Roman den Leser hingegen im Unklaren, ob Batemans Morde lediglich seiner Phantasie entspringen oder ob er sie in der fiktiven Realität tatsächlich begeht. Trotz Batemans instabilen Geisteszustands darf man aber davon ausgehen, dass zumindest der Protagonist selbst weiß, ob er sich seine Morde nur vorstellt oder ob er sie verübt. In *Glamorama* schließlich kann dann nicht nur der Leser, sondern auch der Protagonist nicht mehr zwischen Phantasie und Realität unterscheiden. Und in *Lunar Park* versucht nun anscheinend der Autor selbst seine Phantasien auf eine

Art und Weise in der Wirklichkeit zu verankern, die nach einer Aufhebung der Trennung zwischen Realität und Fiktion strebt, von der jedoch jeder vernünftige Geist weiß, dass sie unmöglich ist.

Teil III: Ellis, die Postmoderne und die Welt

"The simulacrum is never that which conceals the truth – it is the truth which conceals that there is
none.
The simulacrum is true."
Ecclesiastes

"Thumbs up for Postmodernism."
Bret Easton Ellis

Dieser Teil der Arbeit soll ein Resümee des zuvor Gesagten liefern. Er soll aber auch über eine rein resümierende Funktion hinausgehen. Anstatt die Arbeit im traditionellen Sinne zu schließen, soll er Fragen aufwerfen und die Arbeit 'in ein postmodernes Denken hinein öffnen'.

Im ersten Kapitel dieses Teils wird zuerst auf Ellis eingegangen und die Wirkungsweise seiner Romane beschrieben, um dann anhand des speziellen Autors einen Vergleich der postmodernen Literatur der Achtziger mit der Literatur der Sechziger, also dem, was allgemein als *high postmodernism* bezeichnet wird, anstellen zu können.

Aus den unterschiedlichen Formen des Postmodernismus der Achtziger und Sechziger lassen sich dann gewisse gesellschaftliche Entwicklungen ablesen. Im zweiten Kapitel dieses Teils sollen diese Entwicklungen sozusagen in einen 'globalen Rahmen' gestellt werden, der bewusst etwas größer gewählt ist, als er eigentlich sein müsste. Es werden einige durchaus provokative Aussagen über die Wirkung postmodernen Gedankenguts auf den Menschen gemacht, um letztendlich die Frage aufwerfen zu können, ob es moralische und ethische Werte gibt, die im Zeitalter der Postmoderne noch eine Überlebenschance haben.

1. Die Literatur der Postmoderne

Was für einen Status nimmt Ellis als Autor ein und wie wird der 'durchschnittliche' Leser auf Ellis' Texte reagieren? Wie unterscheidet sich Ellis als Satiriker von den Satirikern früherer Zeiten? Und wie ist Ellis' Position innerhalb der postmodernen Literatur zu sehen?

Der Leser zwischen Protagonist und Moralist

Bret Easton Ellis wird erkannt. Er hat sich einen eigenen Stil zugelegt, den jeder Rezipient, der einmal etwas von Ellis gelesen hat, wiedererkennen wird.¹⁰⁹⁸ Er hat sich bisher immer des gleichen Hintergrundes bedient, nämlich der Welt der Schönen und Reichen.¹⁰⁹⁹ Und vor allem hat er sich, von *Less Than Zero* bis *Lunar Park*, bisher letztlich immer mit dem gleichen Thema beschäftigt, nämlich der immer weiter fortschreitenden Auflösung von Unterschieden, Individualität und Subjektivität, die durch die Herrschaft des Tauschwertes bedingt wird.

Ellis schreibt immer in der ersten Person und – mit Ausnahme von *Lunar Park* – immer im Präsens. Dabei ist er stets bemüht, das Dargestellte so getreu und nahe wie möglich aus der Perspektive seines Protagonisten zu schildern. Dies bedeutet, wie Ellis selbst betont, notwendigerweise auch, dass der Erzähler gelegentlich Dinge übersieht, die andere Charaktere oder eine Erzählung in der dritten Person wahrgenommen hätten, und dass der Autor seinen Protagonisten manche Dinge nicht sagen lassen kann, weil sie nicht in seine Erzählstimme passen würden.¹¹⁰⁰ So fordert der Text schon durch seine Erzählhaltung den Leser zur aktiven Mitarbeit auf, da Ellis' Protagonisten, ob ihrer eingeschränkten Perspektive, immer unverlässliche Erzähler sein müssen.

Die Sprache, derer sich Ellis' Erzähler bedienen, variiert dabei von Protagonist zu Protagonist letztlich nur in Nuancen. Ellis' Stil ist stark an Hemingway angelehnt, von dem er sich bekanntermaßen ja stark hat inspirieren lassen. Michael Schumacher weist beispielsweise auf Ellis' flachen Prosastil hin, den er zu Recht als direkt von Hemingway beeinflusst ansieht.¹¹⁰¹ Er wählt, nahezu willkürlich, das folgende Beispiel aus *Less Than Zero* aus:

Rip says you can always find someone at Pages at one or two in the morning at Encino. Rip and I drive there one night because Du-Par's is crowded with teenage boys coming from toga parties and old waitresses wearing therapeutic shoes and lilacs pinned to their uniforms who keep telling people to be quiet. So Rip and I go to Pages and Billy and Rod are there and so are Simon and Amos and Le Deu and Sophie and Kristy and David. Sophie tells us about the Vice Squad concert at The Palace and says that her brother slipped her a bad lude before the show and so she slept through it. Le Deu and David are in a band called Western Survival and they both seem calm and cautious. Rip asks Sophie where someone named Boris is and she tells him that he's at the house in Newport...¹¹⁰²

Der Einfluss Hemingways ist hier tatsächlich offensichtlich. Wie Hemingway so vermeidet auch Ellis Adjektive soweit es ihm möglich ist. Und wenn er welche bringt,

¹⁰⁹⁸ *Lunar Park*, bei dem Ellis von seinem bisherigen Schreibstil kaum noch Gebrauch macht, muss hierbei natürlich ausgenommen werden.

¹⁰⁹⁹ Auch hier gibt es eine winzige Ausnahme, nämlich die Kurzgeschichte "The Fifth Wheel" in *The Informers*.

¹¹⁰⁰ Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil II. S. 2

¹¹⁰¹ Schumacher. *Reasons*. S. 123

¹¹⁰² Ellis. *Less Than Zero*. S. 124-125

dann sind sie fast immer negativer Bedeutung. Wie Hemingway so bemüht sich auch Ellis, die Sprache dadurch einfach zu halten, dass er kurzsilbigen Wörtern angelsächsischer Herkunft gegenüber Lehnwörtern romanischen Ursprungs den Vorzug gibt. Und auch Ellis mag die Parataxe. *And* findet sich bei ihm mindestens genauso häufig wie bei Hemingway. Dabei ist zu beachten, dass die Parataxe für mehr als nur eine scheinbare Einfachheit des Stils sorgt. Bei seiner Betrachtung zur Parataxe bei Hemingway beruft sich Marc Baldwin auf Angus Fletchers Definition der Parataxe als eines Strukturierens von Sätzen, das keine Unterscheidung in höhere oder niederere Ordnung zulässt.¹¹⁰³ Und Harold Bloom erklärt die parataktische Formulierung des Inhalts als: "a way of utterance that plays at a withdrawal from all affect, while actually investing affect in the constancy of the withdrawal, a willing choice of the void as object, rather than be void of object, in Nietzschean terms."¹¹⁰⁴

Die Parataxe verweigert sich der Hierarchie und spricht sich für Gleichheit aus. In ihr lässt sich also ein demokratisches Prinzip erblicken, das für Gleichheit, aber auch für Gleich-Machen steht und so die widersprüchliche Realität des Kapitalismus maskiert und reinwäscht.¹¹⁰⁵ Ellis' Stil könnte man als einen ins Extrem getriebenen Hemingway bezeichnen, bei dem allerdings der Großteil der Poesie in der Sprache auf der Strecke bleibt. Hemingways immer noch elegante, parataktische Sprache drückt einen Gleichmut aus, der sich bei Ellis' Gebrauch der Parataxe in Gleichgültigkeit verwandelt, und tatsächlich findet sich in der Kritik als beschreibendes Adjektiv für die Protagonisten Hemingways häufig der Begriff *stoisch*, während bei Ellis eher von *indifferent* gesprochen wird. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass Hemingway im Leser Sympathie für seinen Protagonisten erzeugen will, was bei Ellis höchst selten der Fall ist.

Dies führt uns zum zweiten Merkmal, durch das sich Ellis' Romane auszeichnen: das Milieu. Ellis' Geschichten handeln immer von schönen, reichen und jungen Menschen. Menschen, die der Leser um ihren sozialen Hintergrund eigentlich beneiden sollte, denn wer wäre nicht gerne der Spross vermögender Eltern (*Less Than Zero*), müßiger Student (*The Rules of Attraction*), erfolgreicher Broker (*American Psycho*) oder Fotomodell (*Glamorama*)? Nun verbindet Ellis das Milieu seiner Romane aber mit einer Thematik, die dem Leser die Lust an der Identifikation mit den Protagonisten

¹¹⁰³ Marc D. Baldwin. *Reading The Sun Also Rises. Hemingway's Political Unconscious*. New York: Peter Lang Publishing, 1998. S. 10

¹¹⁰⁴ Harold Bloom. "Introduction." *Modern Critical Interpretations of The Sun Also Rises*. Hrsg. Harold Bloom. New York, Chelsea House Publishers, 1987, S. 6

¹¹⁰⁵ vgl. Baldwin. *Hemingway's Political Unconscious*. S. 10

schnell vergehen lässt. Denn das, was der Leser den Protagonisten eigentlich neiden sollte, nämlich ihr Geld, wird als die Ursache dafür aufgezeigt, dass in Ellis' fiktiven Welten alle Werte, die nicht auf Geld basieren, abhanden gekommen sind und die Protagonisten damit jeglicher Individualität beraubt werden. Ellis' Geschichten lassen sich dahingehend mit Brechts epischem Theater vergleichen, als sie die Umstände nicht reproduzieren, sondern aufdecken. Ellis erschafft also einen Verfremdungseffekt:

Through epic theater, we come to recognize the social conditions that oppress us without being lulled into a sense of identification with 'realistically' drawn characters, and thus deflected away from the recognition that revolutionary change is needed.¹¹⁰⁶

Die Welt, die Ellis erschafft, widert den Leser an, egal ob es sich um das Westküsten-Los Angeles, einen Ostküsten Campus oder New York handelt. Das – vielleicht etwas subjektive – Lesegefühl ließe sich wohl am besten damit beschreiben, dass der Leser die dargestellte Welt abstoßend findet, sich gleichzeitig schuldig fühlt und schämt, ein Teil dieser Welt zu sein, vielleicht sogar Besserung gelobt und sich vornimmt, sich nicht so zu verhalten wie Ellis' Charaktere. Der Eindruck der Romane ist immer stark, aber selten ein angenehmes Leseerlebnis.

Woher kommt das?

Durch die Erzählung in der ersten Person und im Präsens wird ein Gefühl von Unmittelbarkeit erzeugt, das den Leser direkt an den Ort des Geschehens versetzt und auf jegliche Mittelbarkeit, also zeitliche oder perspektivische Distanz, verzichtet. Gleichzeitig präsentiert Ellis dem Leser aber Charaktere, denen der Durchschnittsleser im Allgemeinen eher wenig Sympathie entgegenbringen wird und mit denen er sich eigentlich lieber nicht identifizieren möchte. So kommt es zu einer Spaltung zwischen dem lesenden Ich, das durch die Sprache des Texts zur Identifikation mit dem Ich-Erzähler gezwungen wird, und dem kommentierenden Ich, das sich dieser Identifikation permanent entziehen möchte. Die Art und Weise, wie Ellis in *American Psycho* Gewaltdarstellungen mit Sexualität verknüpft und den Leser dadurch subtil manipuliert, kann hierfür als Paradebeispiel gelten. Der Text erzeugt im Leser enorme Abscheu, integriert ihn aber gleichzeitig wider seinen Willen. Dabei muss der Leser aber im Verlauf des Leseprozesses auch zu der Erkenntnis gelangen, dass die Morde, die den Leser so viel Kraft kosten, den Protagonisten allmählich genauso langweilen und frustrieren, wie der alltägliche Konsumzwang, dem Bateman unterliegt. Obwohl Bateman natürlich keines von beidem jemals offen eingestehen würde. Der Text verzichtet darauf, erzähltechnisch zwischen Mord und Konsum zu unterscheiden, und

¹¹⁰⁶ Stuart Sim und Borin Van Loon. *Introducing Critical Theory*. Duxford, Cambridge: Icon Books Ltd., 2001. S. 52

der spezielle Ekel, den der Leser gegenüber Batemans Untaten empfindet, wird zu einem existentiellen Ekel – fast im Sinne Sartres – den der Leser gegenüber allem empfindet, das ihn umgibt. Stephen Busoniks Beschreibung seiner eigenen Leseerfahrung bringt diesen Effekt auf den Punkt:

Having immersed ourselves in a novel full of labels which refuses us the comforts of subjective essentialism, we re-emerge into the real world and find it identical to the fictional one. We are delivered into a world of relations between objects without content, a world of structure, and it is neither transcendent nor immanent but socially constructed, the product of social relations which exceed the boundaries of individual experience and yet which are dependent upon the colonization of every one of us. Whenever I interrupted my reading of *Psycho*, every object in my own apartment disgusted me; outside, automobiles appeared grotesque; and the thought of entering a department store was repulsive.¹¹⁰⁷

Der Text verändert also die Realitätswahrnehmung des Lesers, oder, wenn man es etwas weniger manipulatorisch sehen will, legt ihm doch zumindest dringend nahe, die Realität neu einzuschätzen.

Michael Schumacher stellt speziell in Bezug auf Ellis die allgemeine Frage, was denn nun die Aufgabe eines Schriftstellers sei. Soll er, wie etwa John Gardner, eine eindeutige, moralische Haltung vertreten, oder soll er, wie etwa Jack Kerouac, unabhängig von der Schönheit oder Hässlichkeit des betrachteten Materials, vor allem die Wirklichkeit abbilden? Der 'frühe' Ellis meint, gerade in Bezug auf *Less Than Zero*, dass er die Moral bei seiner Fiktion nicht unbedingt als sein Hauptanliegen ansehe, es aber wohl offensichtlich sei, dass er den Lebensstil seiner Charaktere missbillige.¹¹⁰⁸ In Bezug auf *American Psycho* wird er dann noch etwas deutlicher: "Es liegt eine Art von Moral in meinem Schreibstil, in diesem nicht urteilenden Ton", sagt Ellis in einem Interview. Und es sei die Freiheit des Autors, die Oberflächlichkeit einer Generation anzuprangern, indem er diese Oberflächlichkeit beschreibe.¹¹⁰⁹

Nun ist Ellis aber weder eindeutig als Realist, der die Wirklichkeit objektiv abbilden will, zu identifizieren, noch als Moralist, der Missstände aufdecken und Handlungsanweisungen geben will. Er selbst sieht sich vor allem als Satiriker. Für sein Erstlingswerk trifft das vermutlich noch nicht zu, aber schon zu *American Psycho* erklärte er, dass der Roman eine Satire auf die Reagan Ära sei.¹¹¹⁰ Und in Bezug auf *Glamorama* sagt er dann, seine Inspiration entstamme vor allem seiner Verärgerung

¹¹⁰⁷ Busonik. *Structuralism*. S. 262-263

¹¹⁰⁸ vgl. Schumacher. *Reasons*. S. 121-122

¹¹⁰⁹ Iley. "Werwolf". S. 20. Dieser Ansicht ist übrigens auch der Großteil der neueren Kritik. So konstatiert beispielsweise Robert Zaller ganz klar, dass es sich bei *American Psycho* um ein moralisches Buch handelt: "If *American Psycho* is not about morality – the public morality of our times, and the violence that is its essential product – then <<A Modest Proposal>> has been misshelved, and really belongs with the cookbooks." (Zaller, "Dahmer Case." S. 322) Er ist der – wohl durchaus richtigen – Ansicht, dass die negative Reaktion auf *American Psycho* vor allem durch die *political correctness* Bewegung motiviert wurde, die einer Selbstzensur gleicht.

¹¹¹⁰ vgl. Teachout. "Applied Deconstruction." S. 46

über die gegenwärtige Kultur und Gesellschaft, was ihn zu einem Satiriker mache.¹¹¹¹
Und auch der Großteil der Kritik erkennt Ellis' satirische Intention.¹¹¹²

Nun läuft ein Satiriker schon immer das Risiko, dass das, was er sagt, nicht als Satire erkannt, sondern für bare Münze genommen wird und der Satiriker sich ob seiner provokanten Äußerungen somit den Zorn seiner Mitmenschen zuzieht. Bei Ellis wird diese Gefahr noch dadurch erhöht, dass seine Darstellung des satirisch verzerrten Objektes nicht von außen, sondern von innerhalb des Objekts erfolgt. Julian Murphet weist auf speziell dieses Problem hin:

Ellis's stature as a satirist needs to be properly gauged here. The best kind of satirist, be it a Swift, a Juvenal, or an Orwell, certainly generates most of his effects by heaping contempt on whatever social vice or folly is under the scalpel; but he will not tend to frame his critique within the very idiom he sees as being symptomatic of the vice or folly in question.¹¹¹³

Ellis' Kritik erfolgt also in der Sprache des satirisierten Objekts selbst. Dies liegt, wie Murphet bemerkt, daran, dass Ellis sich dafür entschieden hat, immer aus der Ich-Perspektive zu schreiben, dabei aber Charaktere darstellt, die er als Autor eigentlich verachtet. Darum kann bei Ellis die Satire nur darin bestehen, dass die Dummheit und Hohlheit in der dem satirisierten Objekt eigenen Sprache zum Ausdruck gebracht wird. Damit wird die Satire zum einen schwerer zu erkennen, als wenn man das Objekt von außen betrachtete, und zum anderen enthebt sich der Autor der Möglichkeit, dem Objekt der Satire eine bessere moralische oder politische Alternative entgegen zu halten.

Tatsächlich besteht bei Ellis das Problem aber nicht nur darin, dass er in der ersten Person schreibt. Vielmehr können die Schwierigkeit der Satire in der Postmoderne ganz analog gesehen werden zu den Schwierigkeiten der Parodie in der Postmoderne. Geht man von Jamesons Unterscheidung zwischen Parodie und Pastiche aus, wird klar, warum die Satire – nicht nur wegen der ersten Person – bei Ellis notgedrungen aus dem Objekt heraus erfolgen muss. Die Parodie bedarf des Originals, während das Pastiche nicht mehr an eine Normalität außerhalb des Dargestellten glaubt. Ebenso wird es in der postmodernen Satire unmöglich, auf feste Werte zurückzugreifen, die eine Alternative zum satirisierten Objekt darstellen könnten. Erich Kästner sagte einmal, dass sich Satire und Wirklichkeit zueinander verhalten wie ein Gegenstand zu seiner Abbildung in einem Zerrspiegel. Gerade die Rezeption von *American Psycho* hat gezeigt, dass Ellis' Satire wohl oft deshalb nicht als solche erkannt wird, weil in der Postmoderne eine

¹¹¹¹ vgl. "Globe Chat Transcript." (S. 3 von 3) vgl. auch. Joshua Klein. "bret easton ellis AMERICAN PSYCHO?" Onion Interview. Internetadresse: <http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html>

¹¹¹² siehe beispielsweise Weissenberg. *Exit*. S. 108; Irmer. "1960s". S. 353; Torres. *Screenplay*. S. 110; Murphet. *Reader's Guide*. S. 20; Appelgate. *Serial Killer*. S. 95; Steur. *Schein*. S. 25

¹¹¹³ Murphet. *Reader's Guide*. S. 20

genaue Bestimmung dessen, was eigentlich Wirklichkeit ist, unmöglich wird. Wenn man sich also schon nicht mehr sicher ist, wie der Gegenstand in seiner originalen Form eigentlich aussieht, dann wird es noch umso schwerer, seine Abbildung als Zerrbild zu erkennen.

Letztlich steht man hier also wieder vor der Frage des Realismus. Und in Hinblick auf diese Frage, soll Ellis im Folgenden kurz innerhalb der Entwicklung des Postmodernismus von den Sechzigern zu den achtziger Jahren verortet werden.

Von den Sechzigern in die Achtziger

Ende der Sechziger verbindet der postmoderne Autor Ronald Sukenick in *The Death of the Novel* die Form des realistischen Romans mit der Vorstellung einer sinnzentrierten Welt, vor allem mit der zeitlichen Ordnung einer sich auf die Zukunft hin entfaltenden Geschichte. Geht dieses Zentrum verloren, wobei das Zentrum Gott oder auch irgendwelche weltlichen Substitutionen dafür sein kann, wie etwa *grand narratives*, dann "verliert der Realismus seine ontologische Legitimation".¹¹¹⁴ Alles fällt auseinander, der nicht hinterfragte Sinnzusammenhang des Alltagslebens, Zeichen und Bezeichnetes, und damit auch die vertraute Ordnung des Erzählens. Sukenick ersetzt dies durch eine Erfahrung von Diskontinuität: Fragment, Oberfläche, Augenblick, Zufall, chaotische Vielfalt der Zeichen und Dinge. Diese werden überdeckt von den künstlichen Ordnungen der Gesellschaft und Kultur. Die vorgefundene Welt ist immer schon auch eine erfundene Welt, also Fiktion, ein Konstrukt der Sprache und der semiotischen Systeme:

Dem entspricht ein Erzählen, das durch Verfahren der Diskontinuität und Illusionsverhinderung Erzählordnung unterläuft, sie in jedem Fall als künstliche kenntlich macht oder thematisiert. Während der realistische Roman seinen Fiktionscharakter im Namen der Wirklichkeitstreue weitgehend verdeckt, kennzeichnet die Postmoderne erzählte Welt überdeutlich als gemachte, veränderbare und so auch-anders-mögliche. Der literarische Anarchismus der Postmoderne hat daher insofern weiterreichende Implikationen, als er in der Thematisierung der eigenen Verfahrensweise den Fiktionscharakter jeder Ordnung aufdeckt und entmythisiert.¹¹¹⁵

Diese Erkenntnis kann zwar als allgemeingültig für postmoderne Literatur angesehen werden, aber sie trifft vor allem auf den *high postmodernism* der sechziger Jahre zu. Damit sind, neben Sukenick selbst, Autoren wie Thomas Pynchon oder John Barth gemeint. Barths Vorstellung postmoderner Literatur wurde bereits im ersten Teil der Arbeit ausführlich dargestellt. Es geht ihm, im Gegensatz zu Ellis, mehr darum, wie er in seiner Position als Autor aus einer postmodernen Schreibsituation heraus schreiben kann und weniger darum, in seinem Schreiben eine postmoderne Gesellschaft

¹¹¹⁴ Ickstadt. "Die instabile Postmoderne." S. 42

¹¹¹⁵ Ickstadt. "Die instabile Postmoderne." S. 42

darzustellen. Sein Text wird von Alan Lindsay als autoreflexiv bezeichnet; der Autor denkt schreibend über das postmoderne Schreiben nach:

While Barth's accepts the diminished role of the author (the controlling subject) and points to the emergence of a kind of bliss as the product of the loss of authorial control, the text is at the same time about what it means to *be* a postmodern author, someone who accepts the very contradiction within which he must work.¹¹¹⁶

Man könnte Barth, selbstverständlich überspitzt ausgedrückt, als egozentrisch beschreiben. Es geht ihm zuvorderst darum, wie *er* in der postmodernen Situation noch schreiben kann, aber nicht, wie die postmoderne Realität überhaupt beschaffen ist. Ambrose, sein Protagonist in "Lost in the Funhouse", hat letztendlich die gleichen Probleme wie sie ein Junge vor hundert Jahren auch hätte haben können, nur kann der Autor Barth sie nicht mehr mit den stilistischen Mitteln beschreiben, die vor hundert Jahren noch gezogen haben. Batemans Probleme sind hingegen aktueller Natur, etwas Derartiges hat man vor hundert Jahren noch nicht gekannt. Bei Barths Postmoderne geht es also primär um stilistisch-literarische Fragen der Postmoderne, während sich bei Ellis kulturell-sozialen Fragen der Postmoderne widmet.

Elizabeth Young zitiert Mark Leyner, Verfasser von *My Cousin, My Gastroenterologist* und *Steroids Made My Friend Jorge Kill His Speech Therapist*, den Young schon wieder fast der auf Ellis folgenden Generation postmoderner Autoren zuordnet. Leyner beschreibt in deutlichen Worten, dass er die Entwicklung der postmodernen Autoren der Sechziger nicht durchmachen musste, sondern lediglich das Ergebnis übernommen hat:

I never had to go through all that shit that postmodernists like Ron Suckenic [!] and Steve Katz and Ray Federman had to go through back in the sixties. I came from the fictional womb like I am. The postmodern battles had already been fought and won. [...] I took off from the assumption that plot, character and setting were conventions to be manipulated and played with. Or abandoned. Or humiliated. Anarchy was my starting point.¹¹¹⁷

Bei den Autoren der Achtziger sind experimentelle Sprachspiele also kein Selbstzweck mehr. Sie können sich bedienen, wie und wo sie wollen, haben dabei aber nicht mehr das Gefühl des frühen Barth, dass die Literatur an sich erschöpft sei. So macht Thomas Irmer die Unterschiede zwischen der Literatur, die in den Achtzigern entstanden ist, mit der Literatur der Sechziger vor allem am Realismus und am Regionalismus fest. Er sieht eine Entwicklung von der experimentellen Literatur der Sechziger, die nach neuen Methoden der Darstellung gesucht hat, zurück zu konventionellen Erzählmethoden in den Achtzigern, die an vormodernistische Erzählweisen erinnern. Diese Erzählweisen

¹¹¹⁶ Alan Lindsay. *Death in the FUNhouse. John Barth and Poststructuralist Aesthetics*. New York: Peter Lang, 1995. S. 112

¹¹¹⁷ Elizabeth Young. "Children of the Revolution. Fiction takes to the streets." In Graham Caveney und Elizabeth Young. *Shopping in Space*. London: Serpent's Tail, 1992. S. 15-16.

werden gelegentlich als *neo-realistisch*, *minimalistisch*, *new naturalism* oder *regionalism/new local color* bezeichnet. Die Erzählungen der Sechziger hatten hingegen einen polyphonen, kosmopolitischen Klang und waren stark beeinflusst durch die linguistischen und semiotischen Umwälzungen der damaligen Zeit. Traditionelle, realistische Erzählhaltungen wurden zugunsten von sprachlichen und historiographischen Experimenten ignoriert.¹¹¹⁸

Ähnlich sieht es auch Mike Petry. Er bezeichnet die erste Generation der Postmodernisten als nicht provokativ und prinzipiell apolitisch, aber dennoch entdeckt Petry in ihren Texten zumindest dahingehend eine politische Aussage, als sie den Leser aktiv mit in den Leseprozess integrieren: "Thus an undermining of the traditional communicative form of the novel is very much an political statement."¹¹¹⁹ Über diesen allgemeinen Effekt hinausgehend machen die Postmodernisten dieser ersten Generation aber keine klaren politischen Aussagen.

In den Achtzigern entdeckt eine jüngere Generation von Schriftstellern den Realismus wieder. In Verbindung mit einem gewissen Regionalismus und starken autobiographischen Elementen bauen die Autoren der Achtziger einen direkten Bezug zur Realität auf, wie ihn die postmodernen Autoren der Sechziger kaum gekannt haben.¹¹²⁰ Während die Postmoderne der Sechziger also von einer experimentellen, kosmopolitischen, metafiktionalen Literatur geprägt war, in der autobiographische Elemente ebenso wie das alltägliche Leben fehl am Platz waren, zeichnet sich die Literatur der Achtziger durch eine regionale, gegenwartsorientierte und autobiographische Literatur aus, die einen Bezug zur Realität darstellen möchte. Natürlich ist es gefährlich, die postmoderne Literatur der Achtziger als 'realistisch' zu bezeichnen. Fast so wie beim Begriff 'Postmoderne' ist es auch bei dem Begriff 'Realismus' nahezu unmöglich, ihn eindeutig zu definieren, solange man ihn nicht lediglich auf das späte neunzehnte Jahrhundert begrenzt sehen will. Diese Problematik wurde auch im vorhergehenden Abschnitt an Ellis' oftmals verkanntem Status als Satiriker deutlich. An dieser Stelle mag es aber vielleicht genügen, sich auf die Behauptung zu beschränken, dass die Postmoderne der Sechziger innerhalb von Sprache und Fiktion verweilte, während die Postmoderne der Achtziger sich durchaus wieder auf die Welt, in der die Autoren als Personen leben, beziehen möchte.

¹¹¹⁸ vgl. Irmer. "1960s." S. 350

¹¹¹⁹ Petry. "Pulling down the Funhouse." S. 158

¹¹²⁰ vgl. Irmer. "1960s." S. 349-351

Es geht also um die Frage, wie die postmoderne Literatur in der postmodernen Gesellschaft zu verorten ist. Schon in Bezug auf die Literatur der Stille antwortete Ihab Hassan auf die Frage, ob die Postmoderne nicht als weiterer Modernisierungsschub innerhalb der Moderne gesehen werden könnte, mit folgender Gegenfrage:

is it only an artistic tendency or also a social phenomenon, perhaps even a mutation in Western humanism? If so, how are the various aspects of this phenomenon – psychological, philosophical, economic, political – joined or disjointed? In short, can we understand postmodernism in literature without some attempt to perceive the lineaments of a postmodern society, a Toynbeeian postmodernity, or Foucauldian *épistème*, of which the literary tendency I have been discussing [i.e. the literature of silence] is but a single, elitist strain?¹¹²¹

Es wird also offensichtlich, dass man die Literatur nicht nur in sich selbst betrachten darf, sondern auch die gesellschaftlichen Gegebenheiten der Gegenwart mit in Betracht ziehen muss.

2. Eine postmoderne Welt?

Unter Rückgriff auf die Resultate, zu denen die Untersuchung von Ellis' Werk geführt hat, sollen im zweiten Kapitel dieses Teils nun einige Entwicklungen in der postmodernen Gesellschaft der letzten Jahrzehnte aufgezeigt werden. Dabei ist sich die vorliegende Arbeit durchaus darüber im Klaren, dass die hier gebrachte Darstellung der weltpolitischen Lage nicht nur unzulässig generalisiert, sondern teilweise sogar polemisiert. So würde ein Volkswirtschaftler angesichts der im Folgenden aufgestellten Behauptung, dass Reagan die Sowjetunion durch eine Fiktion zugrunde gerüstet habe, wohl entsetzt die Hände über dem Kopf zusammenschlagen.

Es wird vom Leser keineswegs verlangt, die Vorstellung, die hier von der postmodernen Welt gezeigt wird, als richtig zu akzeptieren. Die Aufgabe des Lesers sei vielmehr, die vorgebrachten Ideen als das *Andere* zu erkennen und im offenen Dialog damit umzugehen. Denn das wäre als das Ziel der im zweiten Abschnitt des Kapitels dargelegten Problematik einer postmodernen Ethik zu sehen.

Von fallenden Mauern zu einstürzenden Türmen

In den Sechzigern erwachte in Amerika ein politisches Bewusstsein, das das Ende der Selbstzufriedenheit, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden war, einleitete. Es wurde den Menschen offensichtlich, dass Amerika unter der Kontrolle einer *Power Elite*¹¹²² stand (und wie die neueste Geschichte deutlich zeigt, auch noch immer steht),

¹¹²¹ Ihab Hassan. "Toward a Concept of Postmodernism." In ders. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio, State Univ. Press, 1987. S. 90

¹¹²² Titel einer 1956 erschienenen soziologischen Untersuchung von Charles Wright Mills, in der die These vertreten wird, dass Amerika von einer Machtelite, bestehend aus einer Oberschicht von Politikern,

die Politik und Wirtschaft von der Rüstungsindustrie abhängig machte, um sich selbst an der Macht zu halten. Der *One-Dimensional Man*¹¹²³ ist das Ergebnis einer hoch industrialisierten Gesellschaft, in der jegliche Form von Kritik vom System absorbiert wird und zeichnet sich durch eine Passivität und Systemkonformität aus, die durch die absolute Manipulation mittels Werbung, Ökonomie, Massenmedien und Propaganda entsteht. Dennoch hatte zumindest Herbert Marcuse noch die Hoffnung, dass das System sich verändern ließe, wenn einfach nur genügend Menschen die vom System geforderte Mitarbeit verweigerten. Marcuse wünscht sich also Massenbewegungen des Widerstandes. Für ihn beginnt der Widerstand, wenn Randgruppen sich den Spielregeln verweigern: "Marcuse valorizes plurality, emphasizes the need for groups to step outside of the game and function as a true 'other'."¹¹²⁴ Auf den Widerstand, der gegen Ende der Sechziger in Europa stattgefunden hat, muss an dieser Stelle wohl kaum eingegangen werden, aber es ist vielleicht sinnvoll, sich die Widerstände in Amerika kurz in den Sinn zu rufen. Neben dem *Civil Rights Movement* gab es noch das *Gay Liberation Movement* und das *Women's Liberation Movement*, das sich zur einflussreichen und wohl-organisierten NOW (*National Organization for Women*) weiterentwickelte. Die Chicanos organisierten sich in MAYO (*Mexican American Youth Organization*) und MEChA (*Chicano Student Movement of Aztlán*).¹¹²⁵ Dieser Widerstand lässt sich, je nach dem welchen Standpunkt man gerne einnehmen möchte, auf zweierlei Weisen interpretieren: Einerseits kann man ihn als eine Weiterentwicklung innerhalb des Systems ansehen und davon ausgehen, dass es den im System verankerten Freiheiten des Bürgers zuzuschreiben ist, dass sich das System insgesamt zum Besseren weiterentwickeln kann. Andererseits kann der Widerstand auch als echter revolutionärer Umschwung angesehen werden, dem innerhalb des Systems kein Platz eingeräumt werden kann. Innerhalb des Civil Rights Movements könnte Martin Luther King als beispielhaft für die erste Sichtweise angesehen werden und Malcolm X als beispielhaft für die zweite.¹¹²⁶ Angesichts der Beobachtung, dass die Funktionsweise von NOW mittlerweile eher der einer Loge oder Burschenschaft gleicht als der einer Befreiungsbewegung, liegt der Verdacht nahe, dass der Versuch der Revolution schon immer systemimmanent stattgefunden hat. Aber auch ohne sich dafür zu entscheiden,

Wirtschaftsbossen und Militärs gemeinsamer Herkunft und Erziehung, kontrolliert wird, die ihre Entscheidungen hinter geschlossenen Türen fällen und das gemeine Volk durch die Massenmedien kontrollieren.

¹¹²³ Titel einer 1964 erschienenen philosophisch-soziologischen Untersuchung von Herbert Marcuse.

¹¹²⁴ Torres. *Screenplay*. S. 9

¹¹²⁵ vgl. Torres. *Screenplay*. S. 10

¹¹²⁶ vgl. Torres. *Screenplay*. S. 9

eine von beiden Positionen mit Vehemenz zu vertreten, lässt sich behaupten, dass – falls von den Befreiungsbewegungen überhaupt etwas erreicht wurde – das, was erreicht wurde, im Allgemeinen weit hinter den Erwartungen derer, die sich dem Widerstand verschrieben hatten, zurückgeblieben ist.

Dass die revolutionären Bewegungen der sechziger Jahre vom System aufgesogen und entschärft wurden, zeigt sich auch in der Literatur. Ellis bemerkt, dass in den Sechzigern die Bestseller der Belletristik von Autoren wie Vidal, Updike, Roth und Fowles angeführt wurden; literarisch wertvolle Bücher, die wenn nicht politische, so doch zumindest kulturelle Bedeutung haben. Die Achtziger wurden hingegen von Stephen King dominiert, die Neunziger von Anne Rice und John Grisham. "Corporate and fat and shiny books"¹¹²⁷ werden sie von Ellis genannt. Auf die Auswirkungen eines *Harry Potter* auf die Literatur, den Buchhandel und die lesenden Massen soll an dieser Stelle lieber nicht eingegangen werden.

Von Bedeutung ist vielmehr, dass im Zeitgeist der Achtziger revolutionäre Bewegungen keinen Platz mehr fanden, wie auch im ersten Teil der Arbeit anhand der Beobachtungen Gehlens bereits gezeigt wurde. Dieser Zeitgeist spiegelt sich auch in Ellis' Romanen wider, die, mit Ausnahme von *Glamorama* und *Lunar Park*, alle in den achtziger Jahren spielen. Also noch zur Zeit des Kalten Krieges, als die Menschen das Gefühl atomarer Bedrohung noch sehr viel direkter empfanden als heute. Das Krisenbewusstsein der Epoche, das kulturelle Klima von Endzeit und Apokalypse, führte zu jenen Formen "diskontinuierlichen, enthierarchisierenden und Genre-sprängenden Erzählens, die inzwischen längst als Merkmale postmoderner Texte festgeschrieben sind"¹¹²⁸ und das gewiss auch in Ellis' Romanen seinen Ausdruck findet.

Der Soziologe Dietmar Kamper beruft sich auf Horkheimer und Adornos *Dialektik der Aufklärung* und hat in den Achtzigerjahren den Eindruck, dass die Menschheit notwendigerweise auf ihre eigene Zerstörung zusteuern muss, denn die "Geschichte erscheint gegenwärtig als der verlängerte Zwangszusammenhang der Natur."¹¹²⁹ Die Moderne hat versagt und "[d]er Verdacht, daß die entscheidenden Produktivkräfte der Menschengattung nun destruktiv geworden sind, daß eine Art "Selbstmord" bevorsteht, läßt sich nicht mehr wegwischen."¹¹³⁰ Kamper zeigt vor der

¹¹²⁷ Clarke. "An Interview with Bret Easton Ellis." Teil I. S. 6

¹¹²⁸ Ickstadt. "Die instabile Postmoderne." S. 39

¹¹²⁹ Kamper. "Nach der Moderne." S. 166

¹¹³⁰ Kamper. "Nach der Moderne." S. 166

Problematik der paradoxen Frage "was für einen Sinn eine Ortsbestimmung der Gegenwart heute haben kann, wenn der Sinn selbst suspendiert ist"¹¹³¹ die Ambivalenz der heutigen Gesellschaft auf: "Die erscheinende Ambivalenz: daß kein Ereignis mehr eindeutig ausfällt, daß jede Bewegung paradoxe Form annimmt, daß alles in dem Maße bestimmt ist, wie es auch nicht bestimmt ist, kann von einer Theorie, der man die Funktion zuschreibt, das Subjekt und den Sinn der Geschichte zu retten, nicht mehr begriffen werden."¹¹³² Diese objektive Unbestimmtheit der Ereignisse, wie Welsch sie nennt,¹¹³³ verbindet Kamper mit Denkern wie Derrida, Lyotard und Baudrillard.

Gerade weil die Welt vor der Möglichkeit ihrer eigenen Vernichtung steht, wird es in diesem absurden Zustand unmöglich, den Dingen einen Sinn zuzuordnen. Auswege stehen auch keine mehr offen, da sich gezeigt hat, dass das kapitalistische System gegenüber allen Bewegungen, die es in revolutionärer Weise verändern würden, immun ist. Da verwundert es nicht, dass den Teenagern in *Less Than Zero* so ziemlich alles egal ist und dass sie in einer Situation, in der sie permanent damit rechnen müssen, dass es kein Morgen mehr gibt, planlos ihre gesamten Aktivitäten auf das Heute konzentrieren. Nicht umsonst hat man in den Achtzigern den Ausdruck 'Null Bock' sehr viel häufiger gehört als heute.

Mit dem Fall der Mauer und der Auflösung der Sowjetunion verringert sich das Gefühl direkter atomarer Bedrohung drastisch. Die Möglichkeit einer Zukunft und eines dauerhaften Überlebens der Menschheit wird wieder denkbar. Gleichzeitig zeigt das Ende des Kommunismus aber auch, dass es nichts gibt, was sich dem Kapitalismus erfolgreich entgegenstellen könnte. Der Kapitalismus verschlingt eben alles, wie schon *American Psycho* gezeigt hat. Während der Kommunismus das Leben der Menschen auf greifbare Weise verbessern wollte, werden den Menschen im Kapitalismus anstelle realer Verbesserungen *Images* verkauft. Auch das zeigt sich in *American Psycho* an der Statusbesessenheit Patrick Batemans. Da erscheint es bezeichnend, dass die Sowjetunion durch Reagan 'zugrunde gerüstet' wurde, indem er das *SDI* Programm ins Leben rief, ein nicht realisierbares Programm, das die Gegenseite aber dennoch in Zugzwang brachte. Die Reagan Administration hat ihren Gegner also letztlich mit einer Fiktion besiegt, die mit dem Namen *Star Wars*, den sie im Volksmund trägt, sogar deutlich auf ihren fiktionalen Charakter verweist.

¹¹³¹ Kamper. "Nach der Moderne." S. 163

¹¹³² Kamper. "Nach der Moderne." S. 169

¹¹³³ Welsch. *Wege*. S. 29

Dabei soll hier nicht in Frage gestellt werden, dass das Ende der Sowjetunion und vor allem der Fall der Mauer von den westlichen Menschen als große Erleichterung empfunden wurde. Und der Umstand, dass diese grundlegenden Veränderungen der weltpolitischen Lage durch eine Fiktion bedingt wurden, lässt sich auch dahingehend entschuldigen, dass es sich bei der Idee des Kommunismus letztlich ja auch nur um eine Fiktion handelt.

Der erste Golfkrieg markiert dann aber den Zeitpunkt, an dem deutlich wird, dass Fiktionen nicht nur klare Auswirkungen auf die Realität haben können, sondern dass Fiktion von Realität nicht mehr unterscheidbar geworden ist. Die Menschheit ist nunmehr komplett in das Zeitalter der Hyperrealität eingetreten. Zwar ist es wohl im Allgemeinen der Vietnam-Krieg, der als der erste Medienkrieg bezeichnet wird, aber im Golfkrieg wird deutlich, dass die herrschende Schicht, die *power elite*, es mittlerweile geschafft hat, die Manipulation der Massen durch die Medien zu perfektionieren. Diese Manipulation geschieht sowohl auf sprachlicher Ebene als auch auf der Ebene der Bilder. Was früher einfach Bomben waren, wird nun als *smart bombs* bezeichnet und es wird der Eindruck erweckt, diese Bomben würden ihre Ziele mit chirurgischer Genauigkeit ausschalten, anstatt einfach alles zu vernichten, was sich in ihrem Wirkungsradius befindet, wie es Bomben nun einmal tun. Geht doch einmal etwas daneben, wird nicht von Toten oder Opfern, sondern von *collateral damage* gesprochen. Diese Berichte werden mit Bildern unterlegt, bei denen es unmöglich wird, nachgestellte Szenen oder Computersimulationen von originalen, vor Ort gedrehten Aufnahmen zu unterscheiden.

Baudrillard sagt über die Medien:

Now the media are nothing else than a marvellous instrument for destabilizing the real and the true, all historical or political truth [...] And the addiction that we have for the media, the impossibility of doing without them, is a deep result of this phenomenon: is not a result of a desire for culture, communication, and information but of this perversion of truth and falsehood, of this destruction of meaning in the operation of the medium. The desire for a show, the desire for simulation, which is at the same time a desire for dissimulation. This is a vital reaction. It is a spontaneous, total resistance to the ultimatum of historical and political reason.¹¹³⁴

So gesehen ist Patrick Bateman Baudrillards perfekter Zuschauer, denn er hat keinen eigenen Willen und keine eigene Meinung. Baudrillards eigenes Beispiel dafür ist Beau Brummel, der sich vor einer prächtigen, mit Seen übersäten Landschaft zu seinem Diener umdreht und fragt: "Which lake do I prefer?"¹¹³⁵ Dito Bateman. Er ist nicht in

¹¹³⁴ Jean Baudrillard. "The Masses." In ders. *Selected Writings*. (Hrsg. Mark Poster), Stanford: Stanford University Press, 1988. S. 217

¹¹³⁵ Baudrillard. *The Masses*. S. 216

der Lage selbst zu entscheiden, welche Pizza ihm am besten schmeckt, sondern er richtet sich nach den Medien, denen er entnimmt, was Donald Trump bevorzugt.¹¹³⁶

Während er in *American Psycho* die manipulatorische Wirkung der Medien aufgezeigt hat, zeigt Ellis mit Victor Ward in *Glamorama* dann einen Charakter, der sich in der Welt der Hyperrealität völlig verloren hat. An dieser Stelle ist vielleicht ein kleines Beispiel für künstliche Realitäten und die absurde Beziehung zwischen Markt (also Tauschwert) und Hyperrealität angebracht, das Baudrillard gut gefallen dürfte. Die Existenz und Funktionsweise des Internet ist mittlerweile wohl hinreichend bekannt. Heutzutage gibt es nun Online-Computerspiele, die man über das Internet gemeinsam mit anderen Spielern spielen kann. Dabei werden in der virtuellen Realität komplette virtuelle Welten erschaffen, in denen Menschen durch ihre *Personas* miteinander interagieren. In diesen virtuellen Welten wird es schwierig bis unmöglich zu unterscheiden, ob ein anderer Charakter, dem der Spieler in dieser Welt begegnet, von einem realen Menschen gesteuert wird oder von einem Computerprogramm. Die Simulation ist perfekt, bleibt, abgesehen davon, dass diesen Spielen selbstverständlich ein enormes Suchtpotential innewohnt, aber zunächst ohne Auswirkungen auf das reale Leben des Spielers. Nun können in diesen virtuellen Welten die Spieler virtuelle Gegenstände finden, die ihren virtuellen Charakteren nützen. Etwa ein magisches Schwert. Es ist offensichtlich, dass ein solcher virtueller Gegenstand keinerlei realen Gebrauchswert darstellt. Dennoch ist ein realer Handel mit diesen virtuellen Gegenständen entstanden, und zwar in mehreren Schritten, die den Handel immer gängiger, legaler und damit realer machten: Zuerst wurden von einzelnen Spielern einzelne Gegenstände verkauft, beispielsweise über E-Bay. Ein Spieler würde dabei so vorgehen, dass er mit seinem virtuellen Charakter einem anderen virtuellen Charakter den virtuellen Gegenstand in der virtuellen Welt überreicht, sobald der Spieler des anderen Charakters einen realen Geldbetrag auf das reale Konto des ersten Spielers überwiesen hat. Im handelstüchtigen China wurde diese Marktlücke alsbald entdeckt und professionell ausgenutzt. Chinesische Spieler betreiben das Spiel nunmehr nicht aus Freude an der Realitätsflucht, sondern sie durchforsten die virtuelle Welt gezielt nach virtuellen Waren, um damit realen Gewinn zu erzielen. Doch endet die Geschichte an dieser Stelle noch nicht. Der Spielbetreiber war verärgert über diese Entwicklung und beschloss die Kontrolle über den virtuellen Markt seines Spieles zurückzuerlangen. Die einzige Möglichkeit hierzu bestand darin, den realen Handel mit virtuellen Gütern selbst

¹¹³⁶ vgl. Ellis. *American Psycho*. S. 110

in die Hand zu nehmen und ihn damit zu institutionalisieren. So besteht nun ein realer und legaler Handel mit Dingen, die außerhalb der virtuellen Realität nicht nur keinerlei Wert darstellen, sondern schon gar nicht erst existieren.

Wenn die Menschen das Gefühl haben, sich wie der Spieler in der virtuellen Realität oder wie Victor in *Glamorama*, in einer Welt ohne fixe Bezugspunkte zu befinden, ist es nicht erstaunlich, dass der Ruf nach einem Zentrum alsbald wieder erschallt. Man möchte gerne wieder irgendwelche feste Werte haben und feste Werte bedürfen des Anderen, gegen das man sie abgrenzen kann. Und diese wurden der westlichen Welt nach dem elften September von George W. Bush auch prompt geliefert. Am 29. Januar 2002 bezeichnete er Iran, Irak und Nord Korea als *Axis of Evil*, ein Ausdruck, der in seiner Zusammensetzung sowohl an Reagans *Evil Empire* erinnert, als das dieser die Sowjetunion bezeichnete, als auch an die *Axis Powers* des Zweiten Weltkrieges. Dabei fällt auf, dass die bezeichneten Länder Iran, Irak, Nord Korea, Deutschland, Italien, Japan und die Sowjetunion außer der Tatsache, dass sie zum jeweiligen Zeitpunkt von der USA als Feinde betrachtet wurden, wohl kaum etwas gemeinsam haben dürften.

Wie wenig die Menschen anscheinend in der Lage sind, im *Anderen* die eigenen Aspekte zu erblicken, mag das Beispiel *Left Behind* verdeutlichen. Es handelt sich dabei um das erste Buch einer von Jerry B. Jenkins und Tim LaHaye, einem Priester und Theologieprofessor, verfassten Reihe. Obwohl die Medien dieser Reihe nur recht wenig Aufmerksamkeit gewidmet haben, haben sich von den Büchern über zwanzig Millionen Exemplare verkauft. Der erste Roman beginnt damit, dass der Tag des jüngsten Gerichtes über die Erde hereinbricht. Das bedeutet, dass alle gläubigen Christen zum Herrgott heimgeholt werden. Die nicht wirklich gläubigen Christen und alle anderen Konfessionen bleiben auf der Erde zurück, 'left behind' eben. Und nun kehrt der Antichrist auf die Erde zurück, um sieben Jahre lang sein Unheil zu treiben. Natürlich geht es von diesem Moment an mit der Menschheit bergab. Nun gibt es einige, die Helden des Buches, die erst nachdem der Tag des jüngsten Gerichts angebrochen ist, zum wahren Glauben finden. Selbige machen es sich zur Aufgabe, den verkommenen Rest der Welt zu bekämpfen. Sie bilden eine Gruppe, die sich *Tribulation Force* nennt. Um doch noch in den Himmel zu kommen, haben die Anhänger dieser Streitmacht genau zwei Möglichkeiten: Entweder sie überleben die sieben Jahre Chaos, die der Antichrist über die Menschheit bringt oder sie sterben im Kampf gegen den Antichristen den Märtyrertod.

Was wie eine zynische Persiflage klingt, etwa im Sinne von Buñuels *Nazarín*, ist in Wirklichkeit vollkommen ernst gemeint. Die Autoren von *Left Behind* sind nicht in der Lage, die offensichtlichen Parallelen zu erkennen, die zwischen den von ihnen erschaffenen Charakteren, für die der Märtyrertod in einer nicht mehr lebenswerten Welt das Eingangsticket in den Himmel darstellt, und real existierenden Selbstmordattentätern bestehen, weil LaHaye und Jenkins so sehr in ihrer eigenen Weltsicht gefangen sind, dass sie im Anderen nichts von sich und in sich nichts vom Anderen erkennen können. Der Ausdruck "zero tolerance"¹¹³⁷ kann in diesem Buch nur deshalb mit positiven Konnotationen versehen sein, weil es sich natürlich um Toleranz gegenüber dem Anderen dreht.

Und die Moral von der Geschichte?

In seinen Romanen zeigt Bret Easton Ellis die Probleme der Postmoderne in einer fragmentierten Welt auf. Lösungsansätze liefert er jedoch keine. Sofern ein Leser Ellis' nicht, wie Dr. LaHaye und Mr. Jenkins in *Left Behind*, eine vor-nietzscheanische Welt propagieren möchte, deren Werte durch eine *grand narrative* festgeschrieben werden (im Falle von LaHaye und Jenkins eine einzelne, ganz spezielle Auslegung des puritanischen Glaubens), sondern die Konstruiertheit und Subjektivität aller Werte anerkennt, muss sich dieser Leser die Frage stellen: "Wie sieht *Verantwortung* nach dem Niedergang oder Zerfall der Universalidee aus?"¹¹³⁸ Wie könnte nun ein solcher Lösungsansatz aussehen? Wie könnte man sich vielleicht nicht Ordnung, aber doch zumindest eine Form von Recht oder Gerechtigkeit in der postmodernen Welt vorstellen?

Zygmunt Baumann stellt sich eine begriffslose Moral vor, die auf vorgesellschaftlichen Impulsen gründet:

Deprived now of its past grounding in the 'civilizing mission' of the 'culturally advanced' or 'most developed' nation-states, the idea of universal morality, if it is to survive at all, may only fall back on the innate, pre-social moral impulses common to humankind (as opposed to those resulting from social processing; the end-products and sediments of the legislating/ordering/educating action), or on equally common elementary structures of human-being-in-the-world, similarly antedating all societal interference.¹¹³⁹

Indem er der Kultur und Zivilisation hier vor-gesellschaftliche Impulse gegenüberstellt, setzt Baumann seine Hoffnung letztlich in die Natur des Menschen. Damit gleicht er Konrad Lorenz, wenn dieser meint "die natürlichen Neigungen des Menschen sind gar

¹¹³⁷ Tim LaHaye und Jerry B. Jenkins. *Left Behind*. Tyndale House: Wheaton, Illinois, 1995. S. 261

¹¹³⁸ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 209

¹¹³⁹ Zygmunt Baumann. *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell, 1993. S. 43

nicht so schlecht. Der Mensch ist gar nicht böse von Jugend auf, er ist nur *nicht ganz gut genug* für die Anforderungen des modernen Gesellschaftslebens."¹¹⁴⁰

In eine ähnliche, wenn auch nicht die gleiche, Richtung geht Richard Rorty, der Affekte anstelle von Begriffen als verallgemeinerungsfähig vorschlägt. Allerdings übersieht er dabei, wie Zima bemerkt, dass Gefühle wie Schmerz und Demütigung in einem Tuareg von anderen Umständen hervorgerufen werden als in einem amerikanischen Businessman. Zima wirft Rorty vor, die Affekte, die er, Rorty, für verallgemeinerungsfähig hält, aus seiner eigenen liberalen, postmodernen Gesellschaft zu übernehmen.¹¹⁴¹ Wenn Zima Rortys Absage an Konsens im habermasschen Sinn zu widerlegen versucht, unterläuft ihm dabei aber genau der gleiche Fehler: Die gemeinsamen Zielsetzungen für die Menschheit, die Zima vorschlägt, wie Umweltschutz oder Schutz vor Kriegen,¹¹⁴² sind vielleicht Ziele vieler Menschen, die durch das aufgeklärte Denken der westlichen Welt geprägt sind, aber sie können nicht unbedingt für die gesamte Menschheit als verallgemeinerungsfähig gelten. Der amerikanische Präsident George W. Bush zeigt wenig Interesse am Umweltschutz, und die meisten radikal-islamistischen Terroristen scheinen der Ansicht zu sein, dass sie im Jenseits besser aufgehoben seien als im Diesseits.

Recht hat Zima jedoch dahingehend, dass es schwierig bis unmöglich ist, auf postmodernen Theorien, die partikularisierender Natur sind, aufbauend eine allgemeingültige Ethik zu entwerfen:

Ein grundsätzlicher Widerspruch postmoderner Ethik sollte hier aufgezeigt werden: Diese ist als Ethik genötigt, die Frage nach allgemeingültigen Grundsätzen aufzuwerfen, lehnt es aber ab, diese Grundsätze begrifflich zu formulieren und regrediert ins Affektiv-Partikulare. Der Widerspruch besteht darin, dass man einerseits das Allgemeine (den vorsozialen moralischen Impuls Baumans, die Schmerzempfindlichkeit Rortys) anpeilt, andererseits aber den Begriff, der allein das Allgemeine vermitteln könnte, aufgibt. Dadurch werden Positionen bezogen, die willkürlich und austauschbar erscheinen. Dieser Widerspruch ist dem Dilemma postmoderner Erkenntnistheorien homolog: dem Versuch, partikularisierend und begriffslos allgemeine Erklärungen und Prinzipien zu formulieren.¹¹⁴³

Die Suche nach einer allgemeingültigen Moral steht hier letztlich vor dem gleichen Problem wie bei jedem Induktionsschluss: Wenn ich aufgrund der Tatsache, dass ich selbst sterblich bin, beweisen will, dass alle Menschen sterblich sind, dann muss ich erst beweisen, dass ich gewisse entscheidende Merkmale mit allen anderen Menschen teile. Ein Biologe hätte mit dieser Beweisführung wohl keine Probleme, aber einem gläubigen Christen käme zum Beispiel Jesus in den Weg. Und bei der Postmoderne steht man vor

¹¹⁴⁰ Lorenz. *Das sogenannte Böse*. S. 234

¹¹⁴¹ vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 217

¹¹⁴² vgl. Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 218

¹¹⁴³ Zima. *Moderne/Postmoderne*. S. 218-219

dem Problem, dass sie es sozusagen in ihrer Definition verankert hat, keine allgemeingültigen Merkmale zu haben.

Aber auch wenn es keine alles-umfassende postmoderne Ethik geben kann, muss man noch nicht alle Hoffnung auf Verständnis zwischen den Menschen abtun. Die Hoffnung liegt im offenen Umgang mit dem Anderen. Dabei muss dieser Umgang über die reine Toleranz des Anderen hinausgehen, denn was wie Toleranz aussieht, ist häufig nur indifferente Lethargie oder Desinteresse. Gefordert ist jedoch ein aktives Eingehen auf das Andere, selbstverständlich ohne das eigene Selbst dabei zu verleugnen. Der Verfasser der vorliegenden Arbeit möchte sich da gerne Wolfgang Welsch anschließen, der für die Anerkennung des Anderen in seiner Andersheit plädiert:

Den einzelnen Lebensformen, Wissenskonzepten und Weltanschauungen ist jetzt die folgenreiche Einsicht in ihre Spezifität abzuverlangen, umgekehrt gesagt: das Bewußtsein, daß es auch andere Wege, Modelle und Orientierungen von gleicher Legitimität gibt. Es geht dabei nicht um bloße Hinnahme, sondern um grundsätzliche Anerkennung des Anderen in seiner Andersheit. Eben dafür ist entscheidend, daß Pluralität als Grundverfassung der Wirklichkeit erkannt und bejaht wird. Nicht mehr die unbedingte Richtigkeit des Eigenen, sondern das prinzipielle Recht des Differenten – von dem das Eigene nur ein Fall ist – bildet die Basis der Weltsicht und des Handelns. Die moderne Toleranz gegenüber dem Anderen wird durch die postmoderne Anerkennung des Differenten überboten.¹¹⁴⁴

Der schon in der Einleitung zitierte Joe Applegate soll auch den Abschluss dieser Arbeit bilden. Denn Applegate gibt ein treffendes Beispiel für einen Menschen ab, dem das Differente unheimlich ist und der das Zentrum vermisst. Die Adjektive, die er wählt, um die Postmoderne als Fortführung der Bewegungen der sechziger Jahre zu beschreiben, lassen Rückschlüsse auf seine politische Orientierung zu: "Politically, the postmoderns align themselves with the carefree, Establishment-hating, almost socialistic liberalism of the 1960s"¹¹⁴⁵. Hassans Dualismus von *genital & phallisch* gegenüber *androgyn & polymorph* wird von Applegate als eine Bewegung weg vom Zentrum gedeutet. Den Sinn des Zentrums hinterfragt Applegate aber nie, nur die Bewegung weg davon missfällt ihm: "All of this [i.e. androgynous & polymorphous, etc.] is well and good, except that in its deeper implications – any move away from centers and toward 'expansiveness' is in reality a move away from law and order and toward chaos."¹¹⁴⁶

Für Applegate ist die postmoderne Gesellschaft vergleichbar mit Rom und steht daher kurz vor dem Zusammenbruch:

This era most closely resembles Rome just before its fall, yet another reason many people think this era – the postmodern one – will end similarly. This era is marked by the breakdown of the

¹¹⁴⁴ Welsch. *Wege*. S. 37-38

¹¹⁴⁵ Applegate. *Serial Killer*. S. 17

¹¹⁴⁶ Applegate. *Serial Killer*. S. 27

family, rampant promiscuity and homosexuality, debasement of the coinage, a breakdown of law, moral standards, and the legal system, and much more.¹¹⁴⁷

Verdächtig ist dabei natürlich, dass Homosexualität mit der Entwertung der Währung auf eine Ebene gestellt und dementsprechend beides als gleich verdammenwert eingeschätzt wird.

Besonders bedenklich ist die Position, die Applegate hinsichtlich des Verhältnisses der Schadensverteilung zwischen Serienmörder-Opfern, also im Allgemeinen Frauen, und deren Angehörigen, also im Allgemeinen ihren Ehemännern, vertritt. Es sei die Aufgabe des Mannes, seine Familie zu beschützen, während die Frau sich nur um sich selbst sorgen müsse: "the male is concerned for his family, the female for herself."¹¹⁴⁸ Darum leide der Mann letztlich mehr unter der Tat des Serienmörders als das eigentliche Opfer, die Frau: "the female who falls victim to Ted Bundy has let herself down, the man who loses a loved one to him has let his family down – he has failed to protect the security of his family and is, in a sense, castrated. He has been cuckolded, and the man who has made him the fool is Ted Bundy."¹¹⁴⁹ In derben Worten ausgedrückt steht in Applegates Welt der Ehemann am Grab seiner Verblichenen und denkt 'na, dich hat's ja böse erwischt, aber sieh mich erst mal an: Mir hat Ted Bundy die Hörner aufgesetzt.' Der im Zusammenhang mit Serienmördern sicherlich durchaus unangemessene Ausdruck 'die Hörner aufsetzen' ist in dieser zynischen Interpretation von Applegates Sichtweise deshalb vertretbar, weil Applegate ja selbst von 'cuckolded' spricht.

Zur Zeit, als Bundy noch aktiv war, machten – wohl vor allem untern Männern – Witze über seine Morde die Runde, die in die Kategorie schwärzesten Humors einzuordnen sind. Applegate verteidigt diese Witze gegenüber den Feministinnen, die diese Witze verurteilen, mit dem Argument, dass man sich durch Humor von seiner Angst distanzieren könne.¹¹⁵⁰ T-Shirts mit dem Aufdruck 'Ted Bundy is a one-night stand' ordnet Applegate ebenso in die Kategorie des schwarzen Humors ein, wie die Tatsache, dass nach Bundys Flucht aus einem Gefängnis in Aspen Radiosender den Titel "Ain't no way to treat a lady" spielten.¹¹⁵¹ Man gelangt zu dem Eindruck, dass Applegate es richtig fand, dass dieses Lied gespielt wurde, dass er es aber vermutlich auch richtig gefunden hat, dass nach dem elften September in den Vereinigten Staaten von offizieller Seite verboten wurde, das Lied "It's raining men" zu spielen.

¹¹⁴⁷ Applegate. *Serial Killer*. S. 61-62

¹¹⁴⁸ Applegate. *Serial Killer*. S. 87

¹¹⁴⁹ Applegate. *Serial Killer*. S. 87

¹¹⁵⁰ vgl. Applegate. *Serial Killer*. S. 79-81

¹¹⁵¹ vgl. Applegate. *Serial Killer*. S. 82

Die Aussage "Postmodernism is, in a very important sense, society's acceptance of the dismantling of the natural order of things"¹¹⁵² zeigt nicht nur, dass Applegate das Zentrum vermisst, sondern sie zeigt auch, dass ihm der Konstruktcharakter des Zentrums niemals bewusst geworden ist, ansonsten würde er nicht von der 'natürlichen' Ordnung der Dinge sprechen. Und in Applegates natürlicher Ordnung der Dinge ist im binären Gegensatz von Mann und Frau der Mann immer noch das dominierende Element und die Frau das marginalisierte Supplement. Mit seiner Invektive gegen die Postmoderne, die er für den Verlust des Zentrums und stabiler Werte verantwortlich macht, gleicht Applegate einem Menschen, der Columbus dafür verantwortlich machen will, dass die Welt keine Scheibe mehr ist.

Es ist richtig, dass Ellis in seinem Werk die Gesellschaft kritisiert, aber keine bessere Alternativen anbieten kann, weil die Kritik an der Gesellschaft aus ihr selbst heraus erfolgt. Ebenso richtig ist, dass die Postmoderne die Funktionsweise des traditionellen westlichen Denkens in Frage stellt, ohne eine bessere Alternative zu diesem Denken anbieten zu können.

Gerade vor dem Hintergrund der Postmoderne sollte dabei jedoch die Frage erlaubt sein, ob man immer schon eine Antwort parat haben muss, bevor man etwas in Frage stellt.

¹¹⁵² Applegate. *Serial Killer*. S. 147-148

Bibliographie

- Abbott, Jack Henry. *In the Belly of the Beast: Letters from Prison*. New York: Vintage Books, 1982.
- Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia. Vol. I: Inferno*. Florenz: La Nuova Italia, 1955.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia. Vol. II: Purgatorio*. Florenz: La Nuova Italia, 1955
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia. Vol. III: Paradiso*. Florenz: La Nuova Italia, 1955.
- Almond, Steve. "Ellis masquerades as Ellis, and it is not a pretty sight." Im *Boston Globe*. 14 August 2005.
Internetadresse:
<http://www.boston.com/ae/books/articles/2005/08/14/ellis_masquerades_as_ellis_and_it_is_not_a_pretty_sight/?page=1>
- Anonym. "Barnes and Noble Author Chat Transcripts." Dienstag, 19.1.1999 Internetadresse:
<<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat2.html>>
- Anonym. "Barnes and Noble Author Chat Transcripts." Samstag, 13.6.1998 Internetadresse:
<<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat1.html>>
- Anonym. "Bennington College." Internetadresse: <<http://www.bennington.edu/main.htm>>, At a Glance; The Facts
- Anonym. "Bold Type. an interview with bret easton ellis." Internetadresse:
<<http://www.randomhouse.com/boldtype/0199/ellis/interview.html>>
- Anonym. "Bret Easton Ellis on Hotwired." 29. September 1995. Internetadresse:
<<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/ellishotwired.html>>
- Anonym. "Brief Reviews. *Less Than Zero* by Bret Easton Ellis." In *The New Republic*. 10. Juni 1985. S. 42
- Anonym. "Fiesta". In James Nagel. *Critical Essays on Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995. S. 45. Ursprünglich erschienen in: *The [London] Times Literary Supplement*. 30 Juni 1927. S. 454
- Anonym. "The Globe Chat Transcript." Internetadresse:
<<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/globechat.html>>
- Anonym. "The New Books." In James Nagel. *Critical Essays on Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995. S. 38. Ursprünglich erschienen in *New Yorker*. Nr 2, 20 November 1926. S. 88, 90.
- Anzenbacher, Arno. *Einführung in die Philosophie*. Freiburg: Herder, 1995.
- Applegate, Joe. *The Serial Killer as Postmodern Anti-Hero and Harbinger of Apocalypse in Contemporary Literature and Life*. 1996 (Diss. The Florida State University; Microfiche)
- Applegate, Nancy & Joe. "Prophet or Pornographer: An Evaluation of Black Humor in *American Psycho*" in *Notes on Contemporary Literature* 25,8 (1995), S. 10-12
- Ashley, Schuyler. "Hemingway Leady Young Ineffectuals Through Europe." In James Nagel. *Critical Essays on Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995. S. 39-41.
Ursprünglich erschienen in: *Kansas City Star*. 4 Dezember 1926, S. 8.
- Astre, Georges-Albert. *Hemingway*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961.
- Auster, Paul. *City of Glass*. In ders. *The New York Trilogy*. London: faber and faber, 1987. S. 3-132
- Baker, Carlos. *Ernest Hemingway: A Life Story*. London: Collins, 1969.
- Baker, Carlos. *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Baldwin, Marc D. *Reading The Sun Also Rises. Hemingway's Political Unconscious*. New York: Peter Lang Publishing, 1998.

- Balitas, Vincent D. "Living stoned, spoiled" In *The Washington Times*. 28 August 2005. Internetadresse: <<http://washingtontimes.com/books/20050827-114536-9441r.htm>> und <http://washingtontimes.com/books/20050827-114536-9441r_page2.htm>
- Barth, John. "Life-Story." In ders. *Lost in the Funhouse. Fiction for print, tape, live voice*. New York: Anchor Books, 1988. S. 116-129
- Barth, John. "Lost in the Funhouse." In ders. *Lost in the Funhouse. Fiction for print, tape, live voice*. New York: Anchor Books, 1988. S. 72-07.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion." Ursprünglich in *The Atlantic Monthly*, 1967. Nachgedruckt in Malcolm Bradbury (Hrsg.) *The Novel Today*. Fontana: Manchester, 1977. S. 70-83
- Barth, John. "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction." In *The Atlantic*. Januar 1980. S. 65-71
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." In Philip Rice und Patricia Waugh (Hrsg.) *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Arnold, dritte Auflage, 1996. S. 118-122
- Barthes, Roland. *S/Z*. übersetzt von Richard Miller. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- Battersby, Eileen. "From the moral low-ground." In *The Irish Times*. 25. Februar, 1999. Internetadresse: <<http://geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/irish2-99.html>>
- Baudrillard, Jean. "Die Simulation." In Wolfgang Welsch (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltex te der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 153-162
- Baudrillard, Jean. "The Masses." In ders. *Selected Writings*. (Hrsg. Mark Poster), Stanford: Stanford University Press, 1988. S. 207-219
- Baudrillard, Jean. *America*. London: Verso, 1988.
- Baudrillard, Jean. Baudrillard. "Simulacra and Simulations." In ders. *Selected Writings*. (Hrsg. Mark Poster), Stanford: Stanford University Press, 1988. S. 166-184.
- Baudrillard, Jean. *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes & Seitz, 1982.
- Baudrillard, Jean. *Le miroir de la production*. Paris: Galilée, 1975.
- Baumann, Zygmunt. *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Beale, Matthew. "Informing the Fascists of Morality: A self consciously ironic cultural essay" Internetadresse: <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/informersreview.html>>
- Beck, Ulrich. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
- Bell, Daniel. "Die nachindustrielle Gesellschaft." In Wolfgang Welsch (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltex te der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 144-152
- Bennet, Andrew und Royle, Nicholas. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory. Key Critical Concepts*. Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1995.
- Bernhard, Brendan. "Ellis Island. The novelist as his own antihero." In *LA Weekly*. 26. August – 1. September 2005. Internetadresse: <<http://www.laweekly.com/ink/05/40/books-bernhard.php>>
- Best, Steven und Kellner, Douglas. *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. London: Macmillan Press, 1991.
- Billen, Andrew. "My Inspirations: anger, disgust, rage." In *Times online*. 4. Oktober 2005. Internetadresse: <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,7-1809390_1,00.html> und <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,7-1809390_2,00.html>
- Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon & Schuster, 1987.
- Bloom, Harold. "Introduction." In ders. *Modern Critical Interpretations of The Sun Also Rises*. New York: Chelsea House Publishers, 1987. S. 1-8
- Blum, David. "Hollywood's Brat Pack". In *New York Magazine*. June 10, 1985. S. 40-47
- Botting, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- Breton, André. *Arcane 17*. Paris: Union générale d'éditions, 1965.
- Breton, André. *Position politique du surréalisme*. Paris: Denoël/Gonthier, 1972.

- Burns, John. "Lunar Park". In *Straight*. Ausgabe Nr. 1968, 8. September. 2005. Internetadresse: <<http://www.straight.com/content.cfm?id=12585>>
- Busonik, Stephen. *Epistemic Structuralism in the Postmodern Novel: The Examples of William Gaddis, J.G. Ballard, and Bret Easton Ellis*. 1993. (Diss. The Ohio State University; Microfiche)
- Calinescu, Matei. *Faces of Modernity. Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- Camus, Albert. *Der Fremde*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.
- Camus, Albert. *Der Mensch in der Revolte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.
- Cannell, Kathleen. "Scenes with a Hero". In Bertram D. Sarason. *Hemingway and The Sun Set*. Washington, D.C.: NCR/Microcard Editions, 1972. S. 145-150
- Charters, James. "Pat and Duff, Some Memories." In Bertram D. Sarason. *Hemingway and The Sun Set*. Washington, D.C.: NCR/Microcard Editions, 1972. S. 241-246
- Cixous, Hélène. "Sorties" in Philip Rice und Patricia Waugh (Hrsg.). *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Arnold, dritte Auflage, 1996. S. 137-144
- Clarke, Jaime. "An Interview with Bret Easton Ellis." Internetadressen: <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>>, sowie <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint2.html>>, sowie <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint3.html>>, sowie <<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint4.html>>, das Interview ist gedruckt erschienen im *Mississippi Review* 1999
- Davis, Joann. "S&S's Newest Vice President, Bob Asahina, Rides the Crest of a New Bestseller: *Less Than Zero*." In *Publishers Weekly*. 13 September 1985, S. 103-104.
- de Man, Paul. "The Resistance to Theory." in Philip Rice und Patricia Waugh (Hrsg.). *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Arnold, dritte Auflage, 1996. S. 198-214
- de Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality." In ders. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, zweite, überarbeitete Ausgabe, 2003. S. 187-228
- de Man, Paul. *Allegorien des Lesens*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve, 1992.
- Deleuze, Gilles und Parnet, Claire. *Dialoge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
- Deleuze, Gilles. *Logik des Sinns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche und die Philosophie*. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1985.
- Derrida, Jacques. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Wien: Passagen Verlag, 1995.
- Dobry, Gary. "Murder and the Intellectuals." Internetadresse: <<http://dailybeacon.utk.edu/article.php/5148>>
- Docherty, Thomas. *Postmodernism: A Reader*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, zweite Auflage, 1993.
- Eberly, Rosa A. *Novel Controversies: Public Discussions of Censorship and Social Change*. 1994 (Diss. Pennsylvania State University; Microfiche)
- Eco, Umberto. *Interpretation and Overinterpretation*. Stefan Collini (Hrsg.) Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Eco, Umberto. "Postmodernismus, Ironie und Vergnügen." In Wolfgang Iser (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1988. S. 75-78
- Eco, Umberto. "The City of Robots." In Thomas Docherty (Hrsg.) *Postmodernism: A Reader*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993. S. 200-205
- Ellis, Bret Easton. "Another Gray Area." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 152-174
- Ellis, Bret Easton. "At the Still Point." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 7-15
- Ellis, Bret Easton. "At the Zoo with Bruce." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 219-226

- Ellis, Bret Easton. "Bruce Calls from Mulholland." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 3-6
- Ellis, Bret Easton. "Discovering Japan." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 104-129
- Ellis, Bret Easton. "Down and Out at Bennington College" in *Rolling Stone* (zitiert nach Schumacher, Michael. *Reasons to Believe, New Voices in American Fiction*. S. 131-132)
- Ellis, Bret Easton. "In the Islands." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 42-67
- Ellis, Bret Easton. "Letters from L.A." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 130-151
- Ellis, Bret Easton. "On the Beach." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 212-218
- Ellis, Bret Easton. "The Fifth Wheel." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 196-211
- Ellis, Bret Easton. "The Secrets of Summer." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 175-195
- Ellis, Bret Easton. "Up the Escalator." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 16-41
- Ellis, Bret Easton. "Water from the Sun." In ders. *The Informers*. London: Picador, 1995. S. 82-103
- Ellis, Bret Easton. *American Psycho*. London: Picador, 1991.
- Ellis, Bret Easton. *Glamorama*. London: Picador, 1998.
- Ellis, Bret Easton. *Less Than Zero*. London: Picador, 1985.
- Ellis, Bret Easton. *Lunar Park*. New York: Alfred A. Knopf, 2005.
- Ellis, Bret Easton. *The Informers*. London: Picador, 1995.
- Ellis, Bret Easton. *The Rules of Attraction*. London: Picador, 1987.
- Etzioni, Amitai. *The Active Society. A Theory of Societal and Political Processes*. London: Collier-Macmillan, 1968.
- Etzioni, Amitai. *The Spirit of Community. Rights Responsibilities and the Communitarian Agenda*. London: Fontana, 1995.
- Fiedler, Leslie. "Cross the Border - Close the Gap." In ders. *The Collected Essays of Leslie Fiedler* Bd. 2, New York: Stein and Day, 1971. S. 461-485
- Fiedler, Leslie. "The Jew in the American Novel." In ders. *To the Gentiles*. New York: Stein & Day, 1972.
- Foucault, Michel. "Débat sur la poésie.", in: ders. *Dits et écrits. 1954-1988*. Bd I (1954-1969) Paris: Gallimard, 1994. S. 390-406
- Foucault, Michel. "Was ist ein Autor?" In ders. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988. S. 7-31
- Foucault, Michel. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969.
- Frank, Manfred. *Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistesgespräch zwischen Lyotard und Habermas*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.
- Freese, Peter. "Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*: Entropy in the 'MTV Novel'?" in Reingard M. Nischik, (Hrsg.) *Modes of Narrative*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990. S. 68-87.
- Friedrich Nietzsche. *Die fröhliche Wissenschaft*. In: ders. *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe) Bd. III: Morgenröte; Idyllen aus Messina; Die fröhliche Wissenschaft*. (Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: DTV/de Gruyter, 1988. S. 343-651
- Fromm, Erich. *The Art of Loving*. New York: Harper, 1956.
- Gado, Mark. "Jack Abbott." Internetadresse:
<http://www.crimelibrary.com/notorious_murders/celebrity/jack_abbott/index.html>
- Gehlen, Arnold. "Über kulturelle Kristallisation" In Wolfgang Welsch (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 133-143
- Genette, Gérard. *Mimologiken. Reise nach Kratylien*. München: Fink, 1996.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Übersetzt von Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell UP, 1980.

- Gibson, William. "Interview with Larry McCaffery." Internetadresse: <<http://www.irdg.com/mep/nni/aiwwg.text>>
- Gray, Paul. "Zombies." In *Time Magazine*. 10 Juni 1985, S. 80
- Habermas, Jürgen "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt". In Wolfgang Welsch (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 177-192
- Hand, Elizabeth. "House of Horrors." In *The Washington Post*. Sonntag, 21. August 2005. S. 6
- Hassan, Ihab. "Pluralism in Postmodern Perspective." " In *Critical Inquiry*. Spring 1986, Volume 12, Number 3. S. 503-520
- Hassan, Ihab "The Literature of Silence." ursprünglich erschienen in *Encounter* 28, no.1 (Januar 1967), hier zitiert aus Ihab Hassan. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1987. S. 3-22
- Hassan, Ihab "Toward a Concept of Postmodernism." In ders. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1987. S. 84-96
- Hassan, Ihab *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1987.
- Hassan, Ihab. "Postmoderne heute." In Wolfgang Welsch (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 47-56
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Hegel, G.F.W. *Vorlesungen über die Ästhetik* Bd. I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Werkausgabe), 1970.
- Heidegger, Martin. *Unterwegs zur Sprache*. Gesamtausgabe Bd. 12. Frankfurt: Klostermann, 1985.
- Heidegger, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1954.
- Hemingway, Ernest. "A Clean, Well-Lighted Place." In ders. *The Snows of Kilimanjaro and Other Stories*. New York: Bantam, 1976. S. 26-30
- Hemingway, Ernest. "The Short Happy Life of Francis Macomber." In ders. *The Collected Stories*. London: Everyman's Library, 1995. S. 426-454
- Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*. New York: Scribner, 1982.
- Hemingway, Ernest. *Fiesta*. London: Granada, 1976.
- Hemingway, Ernest. *Fiesta*. Übersetzt von Annemarie Horschitz-Horst. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984.
- Hemingway, Ernest. *The Old Man and The Sea*. London: Arrow Books, 1993.
- Hitchens, Christopher. "Minority Report." In *The Nation*. Januar 7/14, 1991. S. 7
- Hoban, Phoebe. "Psycho Drama". In *New York*. 17. Dezember, 1990. S. 32-37
- Höfele, Andreas. "Oscar Wilde, or, The Prehistory of Postmodern Parody." In *European Journal of English Studies*. 1999, Vol.3, No.2. S. 138-166
- Hoffmann, Frederic. "No Beginning and No End: Hemingway and Death," In *Essays in Criticism*, III, (Jan. 1953) S. 20
- Holmes, Ronald M. *Profiling Violent Crimes: An Investigative Tool*. London: Sage Publications, 1989.
- Holt; Karen und Abbott, Charlotte. "Lunar Park: The Novel" in *Publishers Weekly*. Nr 27, 11.Juli 2005. Internetadresse: <<http://www.publishersweekly.com/article/CA624404.html>>
- Hummel, Volker. "Prada! Prada! Prada! Bret Easton Ellis' Roman 'Glamorama': Ein situationistisches Meisterwerk?" in *Telepolis*. 29.10.1999. Internetadresse: <<http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/buch/5434/1.html>>
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York und London: Routledge, 1988.
- Ickstadt, Heinz. "Die un stabile Postmoderne oder: wie postmodern ist der zeitgenössische amerikanische Roman", in Klaus W. Hempfer. *Poststrukturalismus-Dekonstruktion-Postmoderne*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1992. S. 39-51

- Iley, Chrissy. "Der erschrockene Werwolf." In *kulturSpiegel*. Heft 9, September 2000. S. 18-21
- Irmer, Thomas. "Bret Easton Ellis's *American Psycho* and Its Submerged References to the 1960s." In *Zeitschrift für Amerikanistik und Anglistik*. 41 (4), 1993. S. 349-356
- Iser, Wolfgang. "The Reading Process." in Philip Rice und Patricia Waugh (Hrsg.). *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Arnold, dritte Auflage, 1996. S. 76-82
- Jackson, Bruce. "Jack Henry Abbott, 58" Internetadresse: <<http://www.buffaloreport.com/020301abbott.html>>
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", in Thomas Docherty (Hrsg.) *Postmodernism: A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993. S. 62-92
- Jameson, Fredric. "Metacommentary" in: ders. *Ideologies of Theory, Volume 1: Situations of Theory*. London: Routledge, 1988. S. 3-16.
- Jameson, Fredric. "Periodizing the 60s" in Sohnya Sayes, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, Fredric Jameson. *The 60s Without Apology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. S. 178-209
- Jameson, Fredric. "Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus." In Andreas Huyssen (Hrsg.) *Postmoderne, Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997. S. 45-102
- Jobst, Jack. "Hemingway in Seney." In *Michigan History Magazine*. Vol. 74, Nr.6. Internetadresse: <<http://www.northquest.com/hemingway/conf97/jobst.html>>
- Kamper, Dietmar. "Nach der Moderne." In Wolfgang Welsch (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexthe der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 163-174
- Kennedy, Pagan. "Generation Gaffe." In *The Nation*, 252, 1.April 1991. S. 426-428
- Killinger, John. *Hemingway and the Dead Gods: A Study in Existentialism*. Lexington: University of Kentucky Press, 1960.
- King, Stephen. "My So-Called Admirer." In *Entertainment Weekly*. Ausgabe 842, 23.9.2005. Internetadresse: <http://www.ew.com/ew/article/commentary/0,6115,1107881_7_0_,00.html>
- Klein, Joshua. "bret easton ellis AMERICAN PSYCHO?" In *Onion*. Internetadresse: <<http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html>>
- König, René. "Rolle: Zur Rehabilitierung eines umstrittenen Begriffs." In *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*. Bd.20. Mannheim: Lexikon Verlag. S. 263-266.
- LaHaye, Tim und Jenkins, Jerry B. *Left Behind*. Tyndale House: Wheaton, Illinois, 1995.
- Lash, Scott. *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge, 1990.
- Lawrence, Christopher. "All's not gold that glitters: Bret Easton Ellis and celebrity culture." In *Book Page*. Internetadresse: <http://www.bookpage.com/9901bp/bret_easton_ellis.html>
- Lem, Stanislaw. *Memoiren, gefunden in der Badewanne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979.
- Levin, Charles. "Carnal Knowledge of Aesthetic Statues: The Infantile Body, the Sign, and the Postmortemist Condition." In *Canadian Journal of Political and Social Theory*. 11:1-2 (1987). S. 90-110
- Lieberman, Rhonda. "Fashion Victims." In *The Village Voice*. Internetadresse: <<http://www.villagevoice.com/issues/9853/lieberman.php>>
- Lindsay, Alan. *Death in the Funhouse. John Barth and Poststructuralist Aesthetics*. New York: Peter Lang, 1995.
- Loeb, Harold. "Broom: Beginning and Revival," In *Connecticut Review*, IV, 1, (1970), S. 9-12
- Lorenz, Konrad. *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*. München: DTV, 1983.
- Love, Robert. "Psycho Analysis". In *Rolling Stone*. Apr.4, 1991. S. 45-51
- Liotard, Jean-François. "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?" in ders. *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*. Wien: Passagen-Verlag, 1987. S. 11-31
- Liotard, Jean-François. "Randbemerkungen zu den Erzählungen." in ders. *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*. Wien: Passagen-Verlag, 1987. S. 32-37
- Liotard, Jean-François. *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien: Passagen-Verlag, 1994.

- Lyotard, Jean-François. *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*. Wien: Passagen-Verlag, 1987.
- Mailer, Norman. *The Armies of the Night. History as a Novel, the Novel as History*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968.
- Mailer, Norman. "Children of the Pied Piper." In *Vanity Fair*. März, 1991. S. 154-159, 220-221
- Mailer, Norman. *The Executioner's Song*. Boston: Little, Brown and Co., 1979.
- Marcuse, Herbert. *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.
- Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals*. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt, 1967
- McDowell, Edwin. "NOW Chapter Seeks Boycott of 'Psycho' Novel." *New York Times*, Dec.12,1990: C:17
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987
- McHale, Brian. *Constructing postmodernism*. London: Routledge, 1992.
- Meyer-Gossau, Frauke. "Ich ist nicht. Netz Unaufgelöster Verstrickungen: Bret Easton Ellis verliert im Modepuppenheim: >>Glamorama<< den Überblick." In *Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung*. 3.11.2000
Internetadresse. <<http://www.freitag.de/2000/45/00451602.htm>>
- Miller, Joseph Hillis. *Theory now and then*. New York: Harvester-Wheatsheaf, 1991.
- Morris, Dave. "Two Brets that beat as one." In *Eye Weekly*. 15. September, 2005. Internetadresse:
<http://www.eye.net/eye/issue/issue_09.15.05/arts/artweek.html>
- Morris, Lawrence. "Warfare in Man and among Men." In James Nagel. *Critical Essays on Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995. S. 44. ursprünglich erschienen in *New Republic*. 22 Dezember 1926, S. 142-143.
- Müller, Kurt. "Zwischen Ressentiment und Kunst: Das antisemitische Stereotyp in *The Sun Also Rises*." In ders. *Ernest Hemingway. Der Mensch. Der Schriftsteller. Das Werk*. S. 58-79
- Müller, Kurt. *Ernest Hemingway. Der Mensch – der Schriftsteller – das Werk*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- Murphet, Julian. *Bret Easton Ellis's American Psycho. A Reader's Guide*. New York: Continuum contemporaries, 2002.
- Nabokov, Vladimir. *Pale Fire*. London: Penguin, 1991.
- Nabokov, Vladimir. *The Annotated Lolita*. London: Penguin, 1995.
- Nagel, James. "Introduction." In ders. (Hrsg.). *Critical Essays on Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995. S. 1-31
- Nahal, Chaman. *The Narrative Pattern in Ernest Hemingway's Fiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1971.
- Natanson, Maurice. "Jean-Paul Sartre's Philosophy of Freedom." In *Social Research*, XIX (Sept., 1952) S. 378
- Nietzsche, Friedrich. "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn." In ders. *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe) Bd. I: Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV; Nachgelassene Schriften 1870-1873*. (Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: DTV/de Gruyter, 1988. S. 875-890.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1964.
- Nietzsche, Friedrich. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*. In: ders. *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe) Bd. VI: Der Fall Wagner; Götzen-Dämmerung; Der Antichrist; Ecce homo; Dionysos-Dithyramben; Nietzsche contra Wagner*. (Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: DTV/de Gruyter, 1988. S. 55-162
- Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse*. In ders. *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe) Bd. V: Jenseits von Gut und Böse; Zur Genealogie der Moral*. (Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: DTV/de Gruyter, 1988. S. 9-244

- Nietzsche, Friedrich. *Morgenröthe*. In ders. *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe) Bd. III: Morgenröte; Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*. (Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: DTV/de Gruyter, 1988. S. 9-332
- Nietzsche, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*. In ders. *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe) Bd. XIII: Nachgelassene Fragmente 1887-1889*. (Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: DTV/de Gruyter, 1988.
- Nimura, Janice. "A mocking mea culpa." In *The Los Angeles Times*. 14. August, 2005. S. R3
- Norris, Christopher. "Lost in the Funhouse: Baudrillard and the politics of postmodernism." in ders. *What's wrong with postmodernism: Critical theory and the ends of philosophy*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1990. S. 164-193
- Novitz, Julian. "Book review: Bret Easton Ellis –Lunar Park." In *Stuff*. 26 Oktober 2005. Internetadresse: <<http://www.stuff.co.nz/stuff/0,2106,3457260a4501,00.html>>
- Pease, Donald E.. "Author." In Frank Lentricchia und Thomas McLaughlin (Hrsg.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. S. 105-117
- Pérez-Torres, Rafael. *Screenplay and Inscription: Narrative Strategies in Four Post-1960s Novels*. 1989 (Diss. Stanford University; Microfiche)
- Petry, Mike. "Pulling down the Fun-House of Postmodernism: Forms and Functions of Violence in American 'Brat Pack' Fiction of the 1980s and 90s." In Michael Hensen und Annette Pankratz, Hrsg.: *The Aesthetics and Pragmatics of Violence, Proceedings of the Conference at Passau University, March 15-17, 2001*. Passau: Karl Stutz, 2001. S. 155-168
- Powell, Jim. *Derrida para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 1997.
- Pristin, Terry. "Gruesome Novel 'American Psycho' Hits Bookstores." In *The Los Angeles Times*. 1 März, 1991. S. B1
- Rice Koontz, Leah. "'Montoya' Remembers *The Sun Also Rises*" In Bertram D. Sarason. *Hemingway and The Sun Set*. Washington, D.C.: NCR/Microcard Editions, 1972. S. 207-211
- Rice, Philip und Waugh, Patricia. *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Arnold, dritte Auflage, 1996.
- Rosenblatt, Roger. "Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?" In *The New York Times Book Review*. 16 Dezember 1990. S. 16
- Roth, Philip. *Operation Shylock. A Confession*. New York: Vintage International, 1994.
- Rubin, Joey. "Lunar Park by Bret Easton Ellis." In *Bookslut*. Ausgabe Nr.39, August 2005. Internetadresse: <http://www.bookslut.com/fiction/2005_08_006246.php>
- Rudat, Wolfgang E.H. "Jake's Narration and Other Biases: In Defense of Robert Cohn Once More." In ders. *Alchemy in The Sun Also Rises. Hidden Gold in Hemingway's Narrative*. Lampeter, Wales: The Edwin Mellen Press, 1992. S. 47-92
- Rudat, Wolfgang E.H. *Alchemy in The Sun Also Rises. Hidden Gold in Hemingway's Narrative*. Lampeter, Wales: The Edwin Mellen Press, 1992.
- Sahlin, Nicki. "'But This Road Doesn't Go Anywhere': The Existential Dilemma in *Less Than Zero*" in *Critique*, 33:1 (Herbst 1991) S. 23-42
- Sarason, Bertram D. "Hemingway and *The Sun Set*." In ders. *Hemingway and The Sun Set*. Washington, D.C.: NCR/Microcard Editions, 1972. S. 3-107
- Sartre, Jean-Paul. "Ist der Existentialismus ein Humanismus?" in ders. *Drei Essays*. Berlin: Ullstein, 1968. S. 7-51.
- Schumacher, Michael. *Reasons to Believe, New Voices in American Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1988.
- Scott, A.O.. "Hero and Heroin". In *The New York Times*. 14. August 2005. Internetadresse: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C06E5DF113CF937A2575BC0A9639C8B63>>, sowie die Folgeseiten unter der gleichen Adresse plus &pagewanted=2 und &pagewanted=3)
- Shteyngart, Gary. "Big Book of the Month." In *Esquire*. Nr. 144, Ausgabe 3, 1. September 2005. S. 78.
- Sim, Stuart und Van Loon, Borin. *Introducing Critical Theory*. Duxford, Cambridge: Icon Books Ltd., 2001.

- Sloterdijk, Peter. "Nach der Geschichte." In Wolfgang Welsch (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 262-273
- Sokal, Alan D. "Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity." In *Social Text*. Nr. 46/47, (spring/summer 1996). S. 217-252. Internetadresse: <http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/transgress_v2/transgress_v2_singlefile.html>
- St. John, Donald. "Interview with Donald Ogden Stewart." In Bertram D. Sarason. *Hemingway and The Sun Set*. Washington, D.C.: NCR/Microcard Editions, 1972. S. 189-206
- St. John, Donald. "Interview with Hemingway's 'Bill Gorton'." In Bertram D. Sarason. *Hemingway and The Sun Set*. Washington, D.C.: NCR/Microcard Editions, 1972. S. 151-188
- Steur, Horst. *Der Schein und das Nichts: Bret Easton Ellis' Roman Less Than Zero*. Essen: Die Blaue Eule, 1995.
- Tanner, Laura E. *Intimate Violence. Reading Rape and Torture in Twentieth-Century Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Teachout, Terry. "Applied Deconstruction". In *National Review*. 43.11, 24. Juni 1991. S. 45-46
- Terzian, Philip. "The Beast in the Belly." In *Jewish World Review*. 15. Februar, 2002. Internetadresse: <<http://www.jewishworldreview.com/cols/terzian021502.asp>>
- Vattimo, Gianni. "Ideologie oder Ethik. Von Marx zum schwachen Denken." In *Information Philosophie*. Heft 4, Oktober 1988. S. 5-13
- Vattimo, Gianni. "Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie." In Wolfgang Welsch (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 233-246
- Vattimo, Gianni. *Das Ende der Moderne*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- Vattimo, Gianni. *Jenseits vom Subjekt*. Graz: Böhlau, 1986.
- Vattimo, Gianni. *La fine della modernità*. Mailand: Garzanti, 1985.
- Voßmann, Ursula. *Paradise Dreamed: Die Hölle der 80er Jahre in Bret Easton Ellis' Roman American Psycho*. Essen: Die Blaue Eule, 2000.
- Wagner-Martin, Linda. "Introduction". In dieselbe. *Ernest Hemingway's The Sun Also Rises. A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2002. S. 3-14.
- Wang, Richard. "Bret Easton Ellis." Im *Index Magazine*. Ausgabe Nr 30, September 2001. Internetadresse: <http://www.indexmagazine.com/interviews/bret_easton_ellis.shtml>
- Waugh, Patricia. *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.
- Weber, Max. *Soziologie, Universalgeschichtliche Analysen, Politik*. Stuttgart: Kröner, 1973.
- Weber, Max. "Antikritisches Schlußwort zum *Geist des Kapitalismus*." In Edgar Jaffé (Hrsg.) *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*. XXXI Band, 1.Heft. Tübingen: Mohr (Paul Siebeck), 1910. S. 554-599
- Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft*. Bd. II, 5.Aufl. Tübingen: Mohr, 1976.
- Weissenberg, Clare. *This is Not an Exit: Reading Bret Easton Ellis*. 1997 (Diss. University of Essex; Microfiche)
- Wellershoff, Dieter. *Der Gleichgültige: Versuche über Hemingway Camus Benn und Beckett*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1963.
- Welsch, Wolfgang. "Einleitung." In ders. *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria, 1988. S. 1-43
- Whorf, Benjamin Lee. "The relation of habitual thought and behavior to language." in Carroll, John B. *Language, Thought, and Reality: Selected writings of Benjamin Lee Whorf*. New York, N.J.: Wiley, 1956. S. 134-159
- Wild, John. *The Challenge of Existentialism*. Bloomington: Indiana University Press, 1955.
- Wilde, Oscar. "The Critic as Artist Part II." In ders. *Oscar Wilde. A Critical Edition of the Major Works*. Isobel Murray (Hrsg.) Oxford: Oxford University Press, 1989. S. 267-297
- Wilde, Oscar. "The Decay of Lying." In ders. *Oscar Wilde. A Critical Edition of the Major Works*. Isobel Murray (Hrsg.) Oxford: Oxford University Press, 1989. S. 215-240

Wilson, Edmund. "The Sportsman's Tragedy." In James Nagel. *Critical Essays on Ernest Hemingway's The Sun Also Rises*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995. S. 46-49. Ursprünglich erschienen in *New Republic*. 53, 14 Dezember 1927. S. 102-103.

Wimsatt, W.K. Jnr. und Beardsley, Monroe C. "The Intentional Fallacy." In W.K. Wimsatt. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University of Kentucky Press, 1967.

Young, Elizabeth. "Children of the Revolution. Fiction takes to the streets." In Graham Caveney und Elizabeth Young. *Shopping in Space*. London: Serpent's Tail, 1992. S. 1-20

Young, Elizabeth. "The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet. Bret Easton Ellis, *American Psycho*." In Graham Caveney und Elizabeth Young. *Shopping in Space*. London: Serpent's Tail, 1992. S. 85-122

Young, Elizabeth. "Vacant Possession. Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*." In Graham Caveney und Elizabeth Young. *Shopping in Space*. London: Serpent's Tail, 1992. S. 21-42

Zaller, Robert. "*American Psycho*, American Censorship, and the Dahmer Case." In *Revue française d'études américaines*. 16.57 Juli (1993). S. 320-321

Zima, Peter V. *Der gleichgültige Held, Textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1983.

Zima, Peter V. *Die Dekonstruktion, Einführung und Kritik*. Tübingen: A. Francke Verlag, 1994.

Zima, Peter V. *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen: A. Francke Verlag, 2. überarbeitete Auflage, 2001.