

Transgressives Erzählen in *Fight Club*

Zum modalen Code. Where is my mind?¹ oder Sind wir nicht alle ein bisschen Jack?

David Finchers *Fight Club*² ist ein viel und heftig diskutierter Film. Dass bei den vielen Meinungen zu dem Film die Einschätzungen darüber auseinander gehen, ob *Fight Club* ein guter oder schlechter, ein harmloser oder gefährlicher, ein komischer oder todernster Film sei, überrascht nicht. Besonders beachtet und kritisiert wurde der Film vor allem in den USA aufgrund seines angeblich gewaltverherrlichenden Inhalts und der damit einhergehenden antigesellschaftlichen Thematik.³

Im Folgenden werde ich auf der Grundlage einer erzähltheoretischen Analyse⁴ zeigen, dass *Fight Club* auf struktureller Ebene das Konzept Wahrnehmung hinterfragt und sein transgressives Potential über das Thema Gewalt weit hinausreicht.

Zum besseren Verständnis meiner Analyse fasse ich die Geschichte, die *Fight Club* erzählt, zusammen:

Der namenlose Protagonisten des Films (gespielt von Edward Norton, im weiteren Verlauf von mir „Jack“ genannt⁵) ist ein frustrierter durchschnittlicher Versicherungsangestellter. Um seine chronische Schlaflosigkeit zu bekämpfen, besucht er Selbsthilfegruppen für verschiedene Erkrankungen, von denen er jedoch nicht betroffen ist. Das lindert seine Beschwerden, bis er in seinen Gruppen Marla Singer (Helena Bonham Carter) trifft, die wie er Selbsthilfegruppentourismus betreibt und ihn folglich durchschaut. Wiederum konfrontiert mit seinen Schlafstörungen lernt er auf einer Dienstreise den charismatisch unkonventionellen Tyler Durden (Brad Pitt) kennen. Als Jack bei seiner Rückkehr feststellt, dass sein Apartment in die Luft geflogen ist, wird er von Tyler bei sich aufgenommen. Die beiden Männer gründen zusammen den *Fight Club*, eine geheime Organisation, in der vom bürgerlichen Alltag frustrierte Männer gegeneinander kämpfen. Der *Fight Club* findet schnell Nachahmer und wird zu einer erfolgreichen (politischen) Untergrundbewegung mit Jack und Tyler als Anführern. Während Jack seinen Beruf vernachlässigt und sich dem unkonventionellen Leben Tylers mehr und mehr anpasst, wird Tylers Verhalten immer eigenartiger: Tyler hat nicht nur ein Verhältnis mit Marla, verbietet Jack jedoch mit ihr über ihn zu sprechen, sondern macht aus dem *Fight Club* ohne Jacks Wissen das militärisch

organisierte terroristische *Project Mayhem*, um schließlich urplötzlich zu verschwinden. Jack begibt sich auf die Suche nach Tyler, wird schließlich von ihm gefunden und realisiert, dass Tyler gar nicht existiert, sondern ein Alterego seiner selbst ist. Nachdem er auch begriffen hat, dass *Project Mayhem* unter Tylers bzw. seiner Leitung einen Sprengstoffanschlag plant, versucht er nicht nur Tyler loszuwerden, sondern auch den Anschlag zu verhindern. Davon versuchen ihn nicht nur die Mitglieder des *Project Mayhem*, sondern auch Tyler (also er selbst) abzuhalten. Schließlich kann er sich Tylers durch einen Kopfschuss entledigen, doch die Explosionen finden statt.

Die Erzählstruktur *Fight Clubs* beruht auf einem scheinbar simplen narrativen Verfahren: Das Publikum realisiert erst im Verlauf der Erzählung, dass das, was ihm im Verlauf derselben präsentiert wurde, einer stark eingeschränkten Wahrnehmung entspricht und dass es manipuliert wurde. Die Präsentation der Geschichte wird hauptsächlich durch die radikal interne Fokalisierung auf den namenlosen Protagonisten des Films geprägt. Doch eben das weiß das Publikum über einen langen Zeitraum der Erzählung hinweg nicht. Im Verlauf der Erzählung häufen sich erst nach und nach Indizien dafür an, dass die vermeintlich externe Fokalisierung nicht ganz kohärent sein kann.

Die Indizien realisieren sich auf verschiedenen Ebenen durch Widersprüche. Die pseudoexterne Fokalisierung wird z. B. dadurch verunsichert, dass andere Figuren sich dieser entgegengesetzt verhalten. So wird Tyler bei einer Busfahrt mit Jack ausschließlich von diesem wahrgenommen. Nicht nur die anderen Fahrgäste ignorieren ihn, sondern auch der Busfahrer, obwohl Tyler keine Fahrkarte gekauft hat (00:43:00ff.). Hier tritt die Ebene der Geschichte in Widerspruch zur Fokalisierung.

Aber auch die Erzählerrede bildet eine Ebene für Indizien, indem in ihr auf die Übereinstimmung in Wahrnehmung und Handeln von Tyler und Jack hingewiesen wird. So konstatiert der autodiegetische Erzähler: „Some times Tyler spoke for me“ (00:43:45) oder „I already knew the story before he told me“ (00:47:08).

Das Publikum begreift gewissermaßen zusammen mit dem Protagonisten, dass die Figur Tyler Durdens, die eine zentrale Funktion innerhalb der Geschichte zu besetzen schien, nicht leibhaftig existiert, sondern ein Alterego Jacks ist.

Der Realisationsprozess, der Tyler als Einbildung Jacks kenntlich macht, wird nicht nur auf der Handlungsebene in einem Dialog zwischen Jack und dem ‚fiktiven‘ Tyler –, der seinem ‚Schöpfer‘ ironischer Weise zu Klarheit über dessen Zustand und damit auch über das

Nichtvorhandensein seiner selbst verhilft – behandelt und besprochen, sondern in derselben Szene auch auf der Bildebene inszeniert. Wie dies funktioniert und welche Folgen es für die Erzählstruktur und die Rezeption hat, werde ich durch eine Analyse der Dialog-Szene zwischen Jack und Tyler (01:45 bis 01:47:45) erläutern:

Innerhalb der Szene blickt das Publikum in drei äußerst kurzen repetitiven Analepsen in Jacks Kopf. Wie für repetitive Analepsen üblich, tauchen Einstellungen auf, die bereits schon einmal Gegenstand der Erzählung waren, doch diese werden hier nicht einfach wiederholt, sondern transformiert, d. h. es kommt in den Wiederholungen zu Abweichungen gegenüber den Einstellungen, auf die sich die Rückgriffe beziehen. In den Rückgriffen kommt es zu Verstößen gegen den modalen Code, der regelt, welcher Modus für die Wahrnehmung der Rezipienten zur Norm wird. Diese Verstöße verschaffen Jack und den Zuschauern die Möglichkeit, aus der vorgegebenen Wahrnehmungskategorie, der als extern getarnten internen Fokalisierung, auszubrechen. Dieses vollzieht sich in Stufen. Zuerst werden Jacks und Tylers Wahrnehmungen überblendet, dann ihre äußere Identität und schließlich ihr Handeln, so dass klar wird, dass Jack und Tyler eine Person sind:

In der ersten Analepse sieht Jack mit Tylers Augen. Der Rückgriff zeigt eine Szene aus der Sicht Jacks, obwohl dieser in der zugrunde liegenden Basisszene (01:28:00ff.) gar nicht anwesend ist. Die vermittelte Wahrnehmung ist folglich die Wahrnehmung Tylers; es erfolgt eine Angleichung der beiden Figuren auf der fokalen Ebene.

Die zweite Analepse zeigt Jack aus Sicht einer anderen Figur an Tylers Stelle. Darüber hinaus hört man Tylers Worte aus Jacks Mund kommen. Nach der fokalen Identität zwischen Jack und Tyler wird damit die Identität der beiden auf visueller Ebene durch eine äußere Instanz objektiviert und auf der Ebene des sprachlichen Handelns bzw. der auditiven Wahrnehmung bestätigt.

Der dritte Rückgriff betrifft die Ebene der Handlung: Die Analepse rekurriert im Gegensatz zu den beiden anderen Analepsen auf eine Szene, in der Tyler und Jack gemeinsam zu sehen sind. In dieser verätzt Tyler Jack die Hand. Jack wird in der Wiederholung zugleich Objekt und Subjekt seiner eigenen Handlung, indem er sich nun selbst die Hand verätzt.

Die Einschränkung der Perspektive wie auch Tylers Nichtexistenz sind an dieser Stelle so offenkundig, dass Jack sich selbst und den Rezipienten auf die Frage, warum man ihn für Tyler halte, antworten kann: „Because we’re the same person“. In den Rückgriffen, die neben einer repetitiven auch eine kompletive Funktion besitzen, sieht Jack mit Tylers Augen, spricht

mit seinen Worten und handelt wie dieser, weil er Tyler Durden *ist*. Doch so gravierend diese Erkenntnis ist, so schwierig ist es, sie zu erkennen und umzusetzen.

Alles, was man bis zu diesem Zeitpunkt der Erzählung wahrgenommen hat, beruht auf der Perspektive eines ‚Verrückten‘. Doch dem Erkennen der Unordnung folgt nicht die Neuordnung, obwohl gerade hierin das Bestreben Jacks steht. Obwohl nun Klarheit über Jacks psychische Störung besteht, taucht Tyler einfach immer wieder auf. Die Analyse von Jacks Zustand erfolgt beispielsweise im Anschluss an die Selbsterkenntnis durch den nichtexistenten bzw. mit Jack identischen und damit ebenfalls verrückten Tyler Durden. Obwohl eine Kameraeinstellung konsequent umsetzt, dass Tyler gar nicht existiert, indem er im Bild ‚fehlt‘ (01:46:38), wird diese ‚objektive‘ Perspektive nicht beibehalten. Zwar wissen die Rezipienten, dass Tylers Auftauchen auf eine psychische Störung Jacks zurückzuführen ist, aber dagegen spricht das, was sie sehen. In der Konkurrenz zweier Realitäten oszillieren die Wahrnehmungen von Protagonist und Zuschauer mit der Erzählung zwischen verschiedenen Wahrnehmungsebenen.

Jack und das Publikum fallen regelmäßig in die ‚alten‘ Sehgewohnheiten zurück, bis sich Jack endgültig seines dreisten Alteregos entledigen kann. Und das geschieht erst kurz vor dem Ende des Films. Bis zu diesem Punkt ist man als Zuschauer hilflos der Perspektive eines ‚Verrückten‘ ausgeliefert.

*Selbstreferentialität. It's called a changeover.*⁶

Berücksichtigt man die spezifische Erzählsituation des Films, so verstärkt sich der Eindruck einer manipulativen Erzählform: Jack ist nicht nur das fokale Zentrum der Erzählung, sondern auch ihr Erzähler. Seine Stimme führt die Rezipienten als *v-o-n* durch die gesamte Erzählung. Ein autodiegetischer Erzähler kann kein objektiver oder verlässlicher Erzähler sein, denn eine homodiegetische Erzählinstanz ist, wie Genette mithilfe des Terminus der ‚Präfokalisierung‘⁷ beschreibt, (automatisch) fokal eingeschränkt.

Der engen Korrelation der Perspektive der Zuschauer mit der Perspektive und Präsentation Jacks und der damit einhergehenden Einschränkung steht die hohe Selbstreferentialität des Films gegenüber:

Innerhalb der Erzählung findet sich eine Vielzahl von Elementen, deren Mangel an Funktion für die Geschichte in Kontrast zur ihren formalen Besonderheiten steht und die die erzeugte Illusion zu unterwandern versucht.

Für eine narratologische Analyse von besonderem Interesse ist das 12. Kapitel, eine deskriptive Pause in Form eines Erzählerexkurses über Tyler Durden (00:31:03 bis 00:32:44), von dem zu diesem Zeitpunkt der Erzählung noch nicht bekannt ist, dass er ein Teil von Jacks Persönlichkeit ist.

Hier tritt Jack als Erzähler ins Bild und zwar direkt vor die Kamera, so dass der Akt der Narration, wie es z. B. in Reportagen üblich ist, sichtbar wird. Jack erläutert in der Rolle eines Kommentators die Tätigkeiten, die Tyler im Bildhintergrund ausführt. Besonders relevant ist der erste Teil der Szene, in dem Jack Tyler bei seiner Arbeit als Filmvorführer ‚begleitet‘. Tyler nutzt seinen Job als Möglichkeit, Filme zu manipulieren, indem er einzelne Bilder eines Films durch pornographische Aufnahmen ersetzt. Das Vorführen des Mediums im Medium bildet den Rahmen für ein selbstreferentielles Indiziengeflecht.

Tyler und Jack verursachen als Figuren und damit auf der Ebene der Diegese genau das, was den Zuschauern auf der Ebene der Rezeption (trotzdem) widerfährt, denn der Exkurs kann als Indiz dafür gewertet werden, dass Grenzen erzählerischer Konventionen in *Fight Club* missachtet werden. Er steckt voller Indizien auf Transgressionen. Der Wechsel der Erzählebene ist eine Metalepse, denn wenn Jack plötzlich in seiner eigenen Erzählung als Erzähler anwesend sein könnte, so doch nur, wenn sich daraufhin der Narrationstyp ändern, also gleichzeitig werden würde, er bleibt aber nachzeitig: Es wird weiterhin im Präteritum erzählt.

Aber auch Tyler missachtet die Grenzen des Möglichen: Seine Filmmanipulation findet zwar auf der Ebene der *histoire* statt, wird aber mit der Ebene des *discours* verbunden, indem er auf ein *cigarette burn* hinweist, das außerhalb seiner Wahrnehmung als diegetischer Figur liegen müsste. *Cigarette burns* werden Zeichen genannt, die in der rechten oberen Ecke des filmischen Bildes auftauchen, um dem Filmvorführer zu signalisieren, dass die Filmrolle gewechselt werden muss. Indem sie der Organisation der Rezeption dienen, haben sie eine ähnliche Funktion wie Seitenzahlen in einem Buch und liegen normalerweise wie diese außerhalb der fiktiven Welt.

Der Film findet noch andere Formen der Zurschaustellung seiner eigenen Unzuverlässigkeit. So wird vor Beginn des Films für einige Sekunden eine Warnung Tyler Durdens für die Zuschauer eingeblendet (siehe Abb. 1). Diese befindet sich auf einer extradiegetischen Ebene und damit außerhalb des Bereichs, in dem sich eine diegetische Figur mitteilen kann – zumal

wenn deren Existenz innerhalb der Geschichte problematisiert wird. Auch hier überschneiden sich wie im ersten Beispiel die Ebenen der Diegese und der Rezeption bzw. die Ebenen von *histoire* und *discours*.

Die transgressiven Elemente, von deren Vielzahl ich hier nur zwei berücksichtigen konnte,



haben die Funktion von Indizien, denn sie verweisen, gerade weil sie innerhalb der Geschichte keine Funktion besitzen, auf die Struktur des Films. Sie destabilisieren die Illusion, der das Publikum erliegt und dekonstruieren die Unmittelbarkeit des Mediums.

Abb. 1: Ein paratextuelles Indiz für unzuverlässiges Erzählen.

Bevor den Rezipienten erzählt

wird, dass sie manipuliert werden, wird ihnen vorgeführt, dass und wie so etwas passieren kann. Beispielsweise findet die Manipulationstechnik, die Tyler als Filmvorführer benutzt, eine Entsprechung auf der *discours*-Ebene: Bevor Tyler Durden als Figur innerhalb der Geschichte das erste Mal auftaucht, erscheint er bereits im Bild. Mehrmals wird Tyler Durden, jeweils nur für den Bruchteil einer Sekunde, sichtbar (z. B. 00:03:56 – Tyler beim Kopierer; 00:06:03 – Tyler im Krankenhaus; 00:12:03 – Tyler erscheint im Bild, während Jack Marla nachblickt). Die hierbei angewandte Montagetechnik entspricht der Manipulationsmethode, die Tyler als Filmvorführer im Erzählerexkurs benutzt: We (should) have been warned!

Obwohl die Gleichschaltung der Rezipienten mit dem Protagonisten und Erzähler mit selbstreferentiellen Indizien durchsetzt ist, die die Unzuverlässigkeit der Erzählung erahnen lassen, indem sie ihren Status als Konstrukt betonen, bestimmt diese Konstruktion die Wahrnehmung der Rezipienten. Die transgressiven Elemente der Erzählung werden kaum zur Kenntnis genommen, da das Vertrauen in die Erzählung auch Unstimmigkeiten in der Kohärenz der Erzählstruktur überblendet. Mit der Erkenntnis, dass Jack verrückt und (deshalb) das fokale Zentrum der Erzählung ist, wird die Wahrnehmung erschüttert. *Fight Club* wird zu einem interessanten Wahrnehmungsexperiment. Die Rezipienten können nicht glauben, dass sie Tyler Durden sehen, da sie wissen, dass dieser nicht existiert, doch

andererseits können sie auch nicht glauben, dass er nicht existiert, denn sie sehen ihn ja. Sie befinden sich in einem Wahrnehmungsdilemma; einem nur allzu vertrauten, denn dieses ‚Dilemma‘ ist die Voraussetzung für filmische Fiktion. Tyler Durden ist Signifikant für den filmischen Signifikanten.

Kaum verwunderlich, dass *Fight Club* fast mit einem Witz auf eigene Kosten abschließt: Die Basiserzählung von *Fight Club* hat nur einen sehr geringen Umfang. In der Zeit der Geschichte ist dieser sogar genau bestimmt und beträgt drei Minuten. Die Zeit der Erzählung, über die sie sich erstreckt, ist nur unwesentlich länger. Der Hauptteil des Erzähldiskurses besteht aus einer Anachronie, einer externen Analepse, die kurz vor dem Ende der Erzählung an die Basiserzählung zurück gebunden wird (02:01:50). Bei der Überschneidung von Analepse und Basiserzählung kommt es zu Inkohärenzen: Handlung und Setting sind zwar identisch – Tyler hält Jack eine Pistole in den Mund während er darauf wartet, dass die geplante Sprengung der Hochhäuser stattfindet –, aber die Figurenrede unterscheidet sich von der ersten Zeitebene, denn als Tyler Jack auf der zweiten Zeitebene fragt: „Would you like to say a few words to mark the occasion?“ (02:02:00), antwortet dieser abweichend vom ersten Mal und gleichzeitig darauf verweisend: „I still can’t think of anything.“⁸ Dies kommentiert Tyler trocken: „Ah. Some kind of flashback humor.“ Das trifft es genau. Jack und Tyler wissen, dass sie Figuren eines Films sind, der weiß, dass er ein Film ist.

Endnoten

¹ *Where Is My Mind* lautet ein Song der *Pixies*, mit dem Ende und Abspann des Films unterlegt sind.

² David Fincher: *Fight Club*. 20th Century Fox. 1999. Zeitangaben zum Film erfolgen in Klammern im Text: (Std.:Min.:Sek.).

³ Einige Texte bieten einen kleinen Überblick über Positionen vor allem amerikanischer Filmkritiker. Siehe beispielweise: Remlinger, Stefanie: *Fight Club: The Most Dangerous Movie Ever?* In: *The Aesthetics and Pragmatics of Violence. Proceedings of the Conference at Passau University March 15 – 17, 2001*. Hg. v. Michael Hensen und Annette Pankratz. Passau 2001, S. 141-153 oder Grønstad, Asbjørn: *One-Dimensional Men: Fight Club and the Poetics of the Body*. In: *Film Criticism* 28 (2003), No. 1, S. 1-23.

⁴ Die Analyse erfolgt auf der Grundlage von: Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hrsg. v. Jochen Vogt. 2. Aufl. München 1998.

⁵ Der Protagonist hat im Film mehrere Namen. Am häufigsten wird in Verbindung mit ihm der Name „Jack“ ausgesprochen. Allerdings nennt er sich selber nicht so.

⁶ *Changeover* bezeichnet den Wechsel der Filmrollen während einer Kinovorführung. Das deutsche Äquivalent „Rollenwechsel“ ist aufgrund seiner Doppeldeutigkeit vielleicht noch passender.

⁷ Genette (wie Anm. 4), S. 244.

⁸ In der Basisszene antwortet Jack auf die Frage: „I can't think of anything.“