GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Der Mann in der Krise : oder: Kapitalismuskritik in der Mainstreamkultur

Kappert, Ines

2008

https://doi.org/10.25595/227

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kappert, Ines: *Der Mann in der Krise : oder: Kapitalismuskritik in der Mainstreamkultur*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008. DOI: https://doi.org/10.25595/227.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE
UNIVERSITÄT
BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Ines Kappert

Der Mann in der Krise

oder: Kapitalismuskritik in der Mainstreamkultur

[transcript] Kultur- und Medientheorie

Ines Kappert
Der Mann in der Krise

Ines Kappert (Dr. des. phil.) ist Autorin und Meinungs-Redakteurin der tageszeitung (taz). Ihre Schwerpunkte liegen bei Fragen der Identitätspolitik, dem Feminismus, der zeitgenössischen Literatur und des Films sowie den Kulturszenen im östlichen Europa.

Ines Kappert

Der Mann in der Krise
oder: Kapitalismuskritik in der Mainstreamkultur

[transcript]

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

© 2008 transcript Verlag, Bielefeld

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: © Oskar van Meer
Korrektorat: Kerstin Ehlert, Detmold
Satz: Ines Kappert
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-897-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
http://www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

1. Einleitung: Die Debatten um den ›Mann in der Krise‹ berühren das Selbstverständnis einer Gesellschaft in ihrem Kern 7
Kriterien für die Auswahl der behandelten Werke 12
Der Krisendiskurs in den Medien und im populären Sachbuch 18
Die Verhandlungen von Männlichkeit in den Geisteswissenschaften 24

2. *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende*: Heinrich von Kleist hat wie kein anderer Zeitgenosse die Geschlechterfrage gestellt 29
Männliche Rebellion gegen die aufkeimende »bürgerliche« Ordnung 32
Der Krieg um die symbolische Ordnung als Kampf der Geschlechter 37
Von den Risiken, sich nicht geschlechtskonform zu verhalten 40
Veit Gotthelf: Die Figur des ›neuen Mannes‹ 48
Kleists sprachliche Verfahren: Die Legende, das Wunder, die Lücke 51
Krisen der Männlichkeit in der *Heiligen Cäcilie* 56

3. Der Mann in der Familie und der geplatzte Amerikanische Traum: *American Beauty* von Sam Mendes 63
Suburbia: Der Vater ist müde 67
Platzverweis für die Karrierefrau 73
Die Kindfrau als Erlösungsphantasma 79
Die Reetablierung des kriselnden Mannes als normatives Zentrum 85
Bewegungsfreiheit: Eine strukturelle Definition von hegemonialer Männlichkeit 89
Männliche Omnipräsenz oder: Die Stimme aus dem Off 92
Der Gestus der Selbstironie erleichtert die Rehabilitierung patriarchaler Normen 96

4. Heilung durch Schmerz: *Fight Club* von David Fincher 99
»Gentlemen! Welcome to Fight Club« 101
Männlicher Masochismus 105
Das Duell: Die Ehrenrettung als Sucht 111
Das Motiv des Doppelgängers oder: Wenn Männer ihre Helden zu sehr lieben 115
»Die Waffe, die Bombe, die Revolution haben etwas zu tun mit einem Mädchen namens Marla Singer« 119
Überfällig: Der Befreiungsschlag gegen sich selbst 122
Der ›Mann in der Krise‹ und die Apokalypse 128

5. Ressentiment und Depression: Drei Romane von Michel Houellebecq 131
»Ich bleibe zu Hause, räume ein wenig auf, kultiviere eine kleine Depression« 133
Warum die Romane Houellebecqs der Literaturkritik als realistisch gelten 147
Houellebecqs Prosa und der Mediendiskurs von den entmännlichten Männern 155
Der Hass auf die emanzipierte Frau: Die Politik des Ressentiments 157
Houellebecqs Variante von »I would prefer not to«: Ekel als Gesellschaftskritik 165

6. Die Schande, die Melancholie und der Hund des weißen Mannes: *Schande* von J. M. Coetzee 167
»Und dann war eines Tages alles vorbei. Ohne Vorwarnung wich seine Anziehungskraft von ihm« 170
Die Inszenierung der »white fears« – eine literarische Dekonstruktion rassistischer Stereotypen 179
Die Trope des weißen Mannes – und Coetzees Spiel mit ihr 184
Motiv Vergewaltigung: »Wer Vergewaltigung sagt, sagt Neger« 190
Lucy und Melanie – Lukretia und Philomena 195
»Wie ein Hund«: Die Degradierung des weißen Mannes 198
Melancholie und das Einschreiben des weißen Mittelschichtsmannes in die Geschichte der Opfer 202

7. Schluss: Warum die in den Krisenszenarien formulierte Kritik am Kapitalismus und am normalen Mann konservativ ist 209
Der ›Mann in der Krise‹ als Figuration einer als pervertiert apostrophierten Normalität 214
Der Krisendiskurs als Kur 218
Die Kriseninszenierungen lassen den beschädigten Mann wieder zwischen Gut und Böse oszillieren 220

Literatur 229

Filmographie 244

Abbildungsnachweis 245

Dank 246

1.
Einleitung: Die Debatten um den ›Mann in der Krise‹ berühren das Selbstverständnis einer Gesellschaft in ihrem Kern

Der Mann ist in der Krise, heißt es, und auch den Jungen ginge es nicht gut. Seit rund zehn Jahren reißt die Rede vom nachhaltig angeschlagenen männlichen Geschlecht nicht ab.[1] Insbesondere um die Jahrtausendwen-

1 Spätestens seit der Evaluierung deutscher Schulen im Zusammenhang mit PISA ist das Zurückfallen der Jungen hinter den für normal und wünschenswert erachteten Notendurchschnitt amtliches Kennzeichen eines gravierenden gesellschaftlichen Problems. Zumal die Mädchen mehrheitlich besser abschneiden. Laut Statistischem Bundesamt haben 2005 von 100 GymnasiastInnen in Deutschland 43 Jungen die Hochschulreife erworben. Dieser Trend ist seit 1990 zu beobachten. Auch die Diskussionen im Anschluss an die PISA-Studien fordern zunehmend eine bessere Unterstützung von Jungen durch das Bildungssystem. In der Regel werden im Kontext der Rede von Männern und Jungen als Verlierer unseres Gesellschafts- und Bildungssystems folgende Diskursjetons gespielt: schlechte schulische Leistungen, Alkoholismus, Arbeitslosigkeit, Rechtsradikalismus, mangelnde Kompetenz, mit Gefühlen umzugehen. Diese Rede wirft verschiedene Probleme auf. Zu ihnen gehört die Dekontextualisierung von schichtspezifischen Problematiken, ermöglicht durch den Einsatz der Universalität behauptenden Geschlechterkategorien. Ebenso wie die Vernachlässigung des Umstandes, dass schlechtere schulische Leistungen keineswegs für die Mehrheit der Männer zum Nachteil auf dem Arbeitsmarkt gereichen. Nach wie vor verdienen männliche deutlich mehr als weibliche Erwerbstätige. Je nach Studie und Fokus changieren die Zahlen. Das Statistische Bundesamt gibt 2008 22 Prozent an und erklärt diesen durchschnittlichen Geringerverdienst von Frauen mit dem Umstand, dass diese zu rund 44 Prozent in der »unteren Leistungsgruppe der Arbeiter« sowie in Teilzeitjobs zu finden sind. Während 32 Prozent der Männer in der höchsten Leistungsgruppe arbeiten, sind dort »nur 13 Prozent der Frauen« vertreten. Und das Armutsrisiko betrifft in Deutschland nach der Gruppe der Erwerbslosen und der Immigranten insbesondere Alleinerziehende (35,4 Prozent). Von ihnen – 2001 insgesamt 1,5 Millionen – sind laut einer Studie wiederum der Bun-

de war die Aufregung um den zunehmend unmännlicher und unglücklicher werdenden Mann groß. Ob in den Medien, den Talkshows, ob in Hollywood oder in der Belletristik: Allerorts hielt die Figur des Mannes als heilloser Verlierer der westlichen Industriegesellschaften ihren Einzug und hat sich seitdem einen festen Platz im Repertoire sowohl des Infotainments als auch des kulturellen Mainstream erobert.

Auffällig ist dabei, dass die dem ›Mann in der Krise‹ gewidmeten prototypischen Artefakte, wie *American Beauty*[2] oder *Fight Club*[3] ebenso wie die überaus erfolgreichen Romane von Michel Houellebecq, ihre kreuzunglücklichen und dysfunktionalen Protagonisten explizit mit einer Kritik am westlichen Kapitalismus verbinden. Der ›Mann in der Krise‹ gilt ihnen als herausragendes Symptom einer aufgrund des herrschenden Konsumwahns weder menschlichen noch zu humanisierenden Gesellschaft.[4] Die radikale Ökonomisierung der sozialen Verhältnisse, so die Analyse, raube dem ganz normalen Mann den letzten Rest an Würde; kalten Auges sauge ›das System‹ ihn aus. Infolge jener omnipräsenten Gnadenlosigkeit regrediere er zu einem Jammerlappen, der peinlicherweise hoffe, durch den Erwerb von Konsumgütern doch noch ein wenig Glück zu erhaschen. Voller Bitterkeit klagen die Krisenszenarien ihn, den ganz normalen Mann, an: Du bist das Opfer deines »IKEA-Nest-Instinkts« (*Fight Club*), du bist zum Konsumtrottel mutiert!

Die ihn müde belächelnden konformistischen Karrierefrauen tun dabei ihr Übriges, um die männliche Misere ins Unermessliche wachsen zu

---

deszentrale für politische Bildung 84 Prozent weiblichen Geschlechts. Vgl. www.bpb.de/wissen.

2 *American Beauty*, USA 1999. R.: Sam Mendes. D.: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Wes Bentley, Mena Suvari u.a.

3 *Fight Club*, USA 1999. R.: David Fincher. D.: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf Aday u.a.

4 Vgl. Pfeiffer (2007). In einem Vortrag im Rahmen der renommierten Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin zum Motiv des »Verlierers« unterstrich der Direktor des Kriminologischen Forschungsinstitutes Niedersachsen ein weiteres Mal die Einschätzung vom Jungen und Mann als aktuellem Außenseiter der deutschen Gesellschaft. Wobei er hier – anders etwa als Walter Hollstein – die Gründe weniger in biologischen Determinanten sieht als in ihrem spezifischen Medienkonsum. Jungen besitzen – unabhängig vom Einkommen der Eltern – nachweislich deutlich mehr Computer und Konsolen als Mädchen mit vergleichbarem Bildungs- und Einkommenshintergrund. Was dazu führe – und an dieser Stelle erweist sich die kausale Engführung als problematisch –, dass sie weniger Zeit in Konfliktlösungsversuche investierten und sich stattdessen mit Spielen die Zeit vertrieben. Mangelnde Konzentrationsfähigkeit und daher abfallende Lernerfolge seien die Konsequenz.

lassen. Und für die anderen, von vorneherein hoffnungslosen Exemplare weiblichen Geschlechts mag sich der klägliche wie beklagenswerte Protagonist nun wirklich nicht erwärmen. Auf ein Happyend und die ansonsten in Hollywood und in der Belletristik übliche schlussendliche Versöhnung mit der begehrten Frau wird entsprechend verzichtet. Am Ende der Geschichte vom ›Mann in der Krise‹ geht auffallend häufig die Welt unter. Ein wie auch immer geartetes Moment der Sinnstiftung ist nicht in Sicht.

Dieser apokalyptische Zuschnitt unterscheidet gegenwärtige Hollywoodproduktionen von den Krisenszenarien aus den 1950er bis 1980er Jahren, etwa von Filmen wie *I Was a Male War Bride* (USA 1949)[5] mit Cary Grant in der Hauptrolle oder »Cross dressing«-Komödien wie *Some Like it Hot* (USA 1959)[6] und *Tootsie* (USA 1982)[7]. An deren Ende stand stets die Perspektive auf ein glückliches Leben im Schoße der Gesellschaft. Hatte er, der verirrte, da desorientierte Mann, am Ende seine Knoten gelöst, konnte er sich der Liebe seitens der Frau seines Begehrens sicher sein. Bei den Krisenszenarien aus der letzten Dekade jedoch findet keine nachhaltige Reintegration, keine »Zivilisierung« der devianten Männerfigur durch die liebende Familie oder die zugewandte Frau statt. Eine Haltung, die in ihrer Unerbittlichkeit in diesem Marktsegment ebenso ungewöhnlich ist wie eine explizite Kritik am Kapitalismus.

Und es gibt noch eine Überraschung: Die männlichen Figuren werden offen vergeschlechtlicht. Der Erwerb von Virilität, der bislang auch für den Durchschnittsmann wenigstens in der Regel als bewältigbar galt – sofern er bestimmte Initiationsriten durchlief, eine Erwerbstätigkeit ergatterte und eine Frau für die Eheschließung gewinnen konnte – dieser Erwerb also von einem unauffälligen, aber akzeptablen Status als Mann wird mehr denn je als prekär dargestellt. Infolgedessen findet sich nicht mehr nur das Versagen einzelner Männer, sondern Maskulinität insgesamt explizit als Problem thematisiert, und zwar von Männern für Männer. Mit Feminismus nämlich hat der Diskurs nichts am Hut.

Diese als katastrophal indizierte Schwierigkeit, Männer heutzutage noch selbstverständlich als die Figuration des allgemein Menschlichen vorzuführen – indessen ›die Frau‹ das Andere verkörpert – diese Schwierigkeit bewirkt Irritationen in der symbolischen Ordnung, die nicht zu unterschätzen sind. Immerhin gehen viele, auch feministisch orientierte

5 *I Was a Male War Bride*, USA 1949. R.: Howard Hawks. D.: Cary Grant, Ann Sheridan, Marion Marshall u.a.

6 *Some Like it Hot*, USA 1959. R.: Billy Wilder. D.: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon u.a.

7 *Tootsie, USA 1982. R.: Sydney Pollak. D.: Dustin Hoffman,* Jessica Lange, Teri Garr, Geena Davis u.a.

TheoretikerInnen davon aus, dass ein wesentlicher Stützpfeiler einer patriarchalen Kultur darin bestehe,

> Männlichkeit nicht als spezifisches Geschlecht mit einer spezifischen Sexualität [zu] begreif[en], sondern als universelles Prinzip: als Prinzip einer sozioökonomischen Ordnung, die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung und ungleiche Entlohnung zu ehernen Gesetzen erhebt; als Prinzip einer politischen Organisation, welche die Vormachtstellung des Mannes symbolisch wie materiell festschreibt; und als Prinzip einer kulturellen Normierung, die das heterosexuelle Begehren zum selbstverständlichen Fundament intelligibler Liebes- und Lebensverhältnisse macht.[8]

Was also ist los? Sollte eine patriarchalische Gesellschaftsordnung an ihr Ende gekommen sein, weil selbst die normalen Männer mit dem Identitätszuschnitt normaler Männlichkeit nicht mehr glücklich zu machen sind? Formiert sich gar ein kapitalismus- und geschlechterkritisches Bewusstsein nicht mehr nur an den Rändern der Gesellschaft, sondern auch in ihrer Mitte? Mithin die Kritik an einem vermeintlich zunehmenden Ausgrenzen von Verhaltensweisen, die als typisch männlich gelten, eine Möglichkeit wäre, die Zumutungen einer Gesellschaftsordnung zu thematisieren, die Menschen immer weiter in die Pflicht nimmt, ihr Leben gemäß dem Kriterium der Effektivität zu gestalten?

Nun ist die Problematik von Männern in Krisensituationen selbst ja nicht neu.[9] Zahllose Plots von Drehbüchern und Romanen leben klassischerweise von einer anfänglich festzustellenden Krise und Gefährdung ihrer männlichen Protagonisten. Diese – wie etwa Christopher Vogler in seinem Leitfaden zum Verfassen von Drehbüchern, die für das kommerzielle Kino taugen, nicht müde wird zu predigen – löst dann die Suche nach sich selbst, den Antagonisten, nach dem Abenteuer, nach Liebe oder Freiheit aus.[10] In anderen Fällen bietet die existentielle Krise den Anlass, die Welt zu retten oder wenigstens gegen das Böse seinen Mann zu stehen.

Doch bei der aktuellen Inszenierung des ›Mannes in der Krise‹ geht es um mehr als nur einen dramaturgischen Kniff. Denn in patriarchal geprägten Gesellschaften spiegelt die Figuration von Männlichkeit, von

8 Kaltenecker (1996), 7.

9 Wolfgang Schmale (2003) dient die männliche Krise gar als eine Art Leitfaden, mit dessen Hilfe man sich durch Jahrhunderte bewegen kann. »Nichts ist so unstet wie Männlichkeit«, behauptet er programmatisch. Ohne allerdings zu ergänzen, dass dies gleichermaßen für Weiblichkeit gilt. Schmale (2003), 9.

10 Vgl. Vogler (1998).

›richtiger Männlichkeit‹, den gesellschaftlichen Konsens von Normalität wider. Damit aber transportiert die Rede vom unrettbar in die Krise geratenen normalen Mann, die Einschätzung, dass etwas gesamtgesellschaftlich aus der Balance geraten ist. Formuliert werden eine breite gesellschaftliche Verunsicherung und Beunruhigung über sich selbst, die von kommerziellen Institutionen wie den Medien, Hollywood und den großen Buchverlagen reproduziert, befeuert, überformt und kanalisiert werden. Die massentaugliche Inszenierung beziehungsweise das massentaugliche Narrativ vom ›Mann in der Krise‹ liefert damit einen Kode, um auf gewinnbringende Weise eine in der Luft liegende Angst angesichts von Veränderungen in der gesellschaftlichen Ordnung zu kommunizieren. Die Bündelung einer diffusen Angst in einer fassbaren Figur wiederum scheint den Diskurs vom ›Mann in der Krise‹ für ein breites Publikum attraktiv zu machen. Und zwar unabhängig davon, ob die Szenarien nun die tatsächlichen Verhältnisse angemessen widerspiegeln oder das Drama vom unmännlichen Mann willfährig überzeichnen.

Der patriarchalen Logik folgend, dass der Durchschnittsmann die Mitte der Gesellschaft repräsentiert, fokussiert auch die populäre Krisenerzählung nicht auf den außergewöhnlichen, sondern auf den unauffälligen Mann. Dieser wird dann wahlweise als Schadensgutachter in einer Versicherungsfirma (*Fight Club*), als Sachbearbeiter für eine Zeitung (*American Beauty*) oder als Lehrer, Biologe, Informatiker (*Elementarteilchen, Ausweitung der Kampfzone*) figuriert. In der Aufmerksamkeit steht damit das ganz normale Leben. Dieses nun wird von ihren männlichen Repräsentanten als vom bürgerlichen Glücksversprechen entkoppelt erlebt: Der ›Mann in der Krise‹ begreift sich als Opfer. Die Ignoranz ihm gegenüber, mithin die Unterbewertung gegenwärtiger und spezifischer Probleme von Männern und Jungen, löst eine bittere Kritik an der aus seiner Sicht ewigen Sorge um benachteiligte Frauen aus. Die gleichfalls in der Normalität verankerte Gewalt gegen Frauen oder Mädchen, das Armutsrisiko von alleinerziehenden Müttern oder die systematisch geringere Entlohnung von weiblichen Erwerbstätigen, ihre weitgehende Absenz in Führungspositionen, um nur Augenfälliges zu streifen, finden in diesem Diskursregime keine Erwähnung.[11]

Dennoch ist von Frauen die Rede. Die von soziologischen Daten ohnehin losgelöste Kategorie ›Der Mann‹ referiert als Vergleichsgröße stets

11 Vgl. die empfehlenswerte Studie der beiden österreichischen Journalistinnen Eva Linsinger und Sibylle Hamann. In *Weißbuch Frauen, Schwarzbuch Männer* interpretieren sie aktuellste Erhebungen und dokumentieren die vielfältigen Gründe, die dazu führen, dass Frauen in der Arbeitswelt nach wie vor ab spätestens 35 Jahren an die so genannte gläserne Decke stoßen. Hamann/Linsinger (2008).

auf die gleichfalls dekontextualisierte ›Frau an und für sich‹. Die dieser essentiellen Konzeption von ›Mann und Frau‹ inhärente binäre Logik führt dazu, dass die Rede vom ›Mann in der Krise‹ regelhaft mit der von einer weiblichen Übermacht verknüpft wird; im Umkehrschluss firmieren Mädchen und Frauen als Siegerinnen. Diese in ihrer Pauschalität soziologisch offenkundig nicht haltbare Aussage ändert nichts daran, dass die Artefakte ebenso wie die Mehrheit ihrer RezepientInnen das konstatierte krasse Geschlechtergefälle zuungunsten des Mannes als verdrängte gesellschaftliche Wahrheit behandeln. Es sei höchste Zeit, so der Tenor, diese Ungerechtigkeit ans Licht zu bringen. Denn eine Gesellschaft, die sich außer Stande zeige, selbst ihre normalsten Vertreter glücklich zu machen, habe ihre Legitimität verspielt.

Um sich von dem Alarmismus nicht blenden zu lassen, empfiehlt es sich, die von den Krisenszenarien verteidigte Werteordnung im Detail zu betrachten. Worin genau besteht das so wortreich und farbenfroh angeprangerte Elend der westlichen Industriegesellschaften? Wer wird verantwortlich gemacht, wer entlastet? Und: Werden Lösungsvorschläge formuliert? Gibt es einen Ausweg?

Kriterien für die Auswahl der behandelten Werke

Die vorliegende Studie konzentriert sich auf die markttaugliche, folglich in Hollywood und in der Belletristik in der letzten Dekade gehandelte Krisenfigur. *Fight Club* und *American Beauty* nehmen hier eine Sonderrolle ein, da sie besonders komplexe und besonders erfolgreiche Beispiele für die kommerzielle Inszenierung der Figur des ›Mannes in der Krise‹ sind. Aber auch zahlreiche andere Hollywoodproduktionen haben sich der Erzählung vom aktuell lebensuntüchtigen Mann angenommen. Etwa *American Psycho*[12], *Vanilla Sky,*[13] *Magnolia*[14], *The Human Stain*[15] eben-

12 Die Vorlage für den Film von Mary Harron lieferte Bret Easton Ellis 1991 mit seinem aufgrund der ausufernden Gewaltszenen heiß diskutierten Roman. *American Psycho,* USA 2000. R.: Mary Harron. D.: Christian Bale, Justin Theroux, Chloë Sevigny, Willem Dafoe u.a.

13 *Vanilla Sky*, USA 2001. R.: Cameron Crow. D.: Tom Cruise, Penélope Cruz, Cameron Diaz, Kurt Russell u.a.

14 *Magnolia*, USA 1999. R.: Paul Thomas Anderson. D.: Julianne Moore, William H. Macy, Tom Cruise u.a.

15 *The Human Stain*, USA 2003. R.: Robert Benton. D.: Anthony Hopkins, Nicole Kidman, Ed Harris. Das Drehbuch wurde nach dem gleichnamigen Roman von Philip Roth erstellt. In der deutschen Übersetzung: »Der

so wie *Falling Down*[16] mit Michael Douglas in der Hauptrolle oder *Enthüllung* (Originaltitel: *Disclosure*), in dem wiederum Michael Douglas und Demi Moore die Rollen in Sachen sexueller Belästigung am Arbeitsplatz tauschen.[17] Manche WissenschaftlerInnen sprechen angesichts der Fülle von Filmen zum Thema gar von der Etablierung eines neuen Genres: dem »sentimentalen Melodrama der Männlichkeit«[18]. Auch wenn ich diese These für verfehlt halte[19]; bereits die durchgängige Starbesetzung genannter Produktionen erhellt, welcher Popularität sich das Themenfeld verfehlter oder prekärer Männlichkeit derzeit erfreut.

Im Bereich der Literatur hat der französische Autor und ehemalige Popsänger Michel Houellebecq wie kein anderer die Figur des ›Mannes in der Krise‹ populär gemacht – und verkauft. Selbstverständlich erreichen *Ausweitung der Kampfzone* (1994, Originaltitel: *Extension du domaine de la lutte*), *Elementarteilchen* (1999, Originaltitel: *Les particules élémentaires*) und *Plattform* (2002, Originaltitel: *Platforme*) zahlenmäßig kein mit Hollywoodproduktionen vergleichbares Publikum. Dennoch haben sie im Feld der »dominanten Fiktion«[20] – relativ gesehen und auf

menschliche Makel«. Sicher kein Blockbuster, aber zumindest für den so genannten deutschen Film relevant ist die auf der Berlinale 2006 vorgestellte Verfilmung von Houellebecqs Roman gleichen Namens: *Elementarteilchen*, BRD 2006. R.: Oskar Roehler. D.: Moritz Bleibtreu, Martina Gedeck, Nina Hoss, Franka Potente u.a.

16 *Falling Down*, USA 1993. R.: Joel Schumacher. D.: Michael Douglas, Robert Duvall, Barbara Hershey, Tuesday Weld u.a.

17 *Disclosure*, USA 1994. R.: Barry Levinson. D.: Michael Douglas, Demi Moore, Donald Sutherland, Caroline Goddall u.a.

18 Vgl. Mädler (2008). Mädler geht davon aus, dass das neue Genre sich durch folgende Komponenten auszeichnet: »eine männliche Hauptfigur«, »die Gender-Krise«, »der sentimentale Gestus von Film und der Figur«, »das Aufgreifen der tradierten Themen des Melodrams, insbesondere des häuslichen und familiären Konflikts« und schließlich die Sprengung des Narrativs durch den Exzess. Mädler (2008), 15.

19 Meiner Ansicht nach aber zeichnet sich die Figur des Mannes in der Krise gerade dadurch aus, dass sie in den unterschiedlichsten Genres anzutreffen ist. Mädler konstatiert weiter, dass Filme wie *Million Dollar Baby* von Clint Eastwood, *Fight Club* oder *21 Gramm* von Alejandro Gonzàlez Iñárritu »die Krise der Männlichkeit […] immer ganz offensichtlich auf der individuellen und daher unpolitischen Ebene von persönlicher Verletzung und emotionaler Belastung verhandel(n)«. Eine Einschätzung, der ich gleichfalls nicht zustimme. Vgl. die Filmlektüren zu *American Beauty* und *Fight Club*.

20 Der Begriff wurde von Jacques Rancière geprägt und beschreibt den »privilegierten Modus einer Repräsentation«, der geeignet ist, ein »Bild des so-

den Buchmarkt bezogen – eine enorme Wirkmacht entfalten können. Sie sind für ihre Branche damit ebenso Symptom und Vehikel eines unterhaltsamen Fatalismus' wie *American Beauty* oder *Fight Club*. Und auch in der Belletristik finden sich ab den 1990er Jahren zahlreiche Romane, die den an seiner fehlenden Männlichkeit krankenden Mann in ihr Zentrum stellen. Zu nennen wären Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Rainald Götz, Philip Roth[21] oder Nick Hornby. Die so genannte Popliteratur der 1990er Jahre insgesamt ist ein Eldorado für die Inszenierung des ganz normalen jungen Mannes als überlebensgroßer Idiot, dem jeder Plan für die Zukunft fehlt.

Das Interessante bei Houellebecq aber ist, dass er die Figur des ›Mannes in der Krise‹ in immer neuen Diskursfeldern situiert und darüber mit je unterschiedlichen Reizdiskursen kombiniert hat. Das dürfte auch ein Grund dafür sein, warum er zu den wenigen Autoren aus dem Feld der so genannten Popliteratur zählt, die bis heute gelesen und diskutiert werden. In seinem erfolgreichsten Roman *Elementarteilchen* etwa spannt der Autor den Bogen von der aktuellen Männer-Misere zurück zu 1968. Für ihn ist die »sexuelle Revolution« eine Bewegung, die mitnichten der allgemeinen Befreiung diente. Stattdessen habe sie die Kräfte des Marktes und den Egoismus der Frauen entfesselt – und damit der Liebe ihren letzten Schutzraum genommen. Die Lösung liege in der längst überfälligen genetischen Manipulation des Menschen, mit deren Hilfe man sich der sexuellen Bedürftigkeiten entledigen könne. In dem darauf folgenden Roman namens *Plattform* lässt er seinen angeschlagenen Helden als Sextouristen nach Thailand reisen, wo dieser von islamistischen Terroristen attackiert wird. Aus Sicht des ›Mannes in der Krise‹, so die Botschaft Houellebecqs, bedarf die Frage von Rassismus und Sexismus einer Neuverhandlung. Sie verdiene neue Antworten.

Auch die ans Ende der Arbeit gesetzte Lektüre des südafrikanischen Autors John M. Coetzee: *Schande* (Originaltitel: *Disgrace*) von 2001 erlaubt in herausragender Weise, die Bausteine zu veranschaulichen, die für die aktuelle Rede von der Krise der Männer fundamental sind. So ergänzt der Roman die Inszenierung von den »Strichmännchen des abso-

---

zialen Konsensus« in die inzwischen vernetzten Gesellschaften hineinzutragen. Vgl. Rancière (1977), 28.

21 Roth hat das Thema Männlichkeit als gesellschaftlicher Konflikt mit seinem Roman *Portnoys Beschwerden* (1969, Originaltitel: *Portnoy's Complaint*) bereits viel früher bearbeitet. Die Verfilmung seines Romans *Der Menschliche Makel* (1998, Originaltitel: *The Human Stain*) mit Anthony Hopkins und Nicole Kidman von 2003 allerdings schließt direkter auf zum aktuellen Diskurs vom ›Mann in der Krise‹.

luten Unglücks«[22] um den Aspekt der Hautfarbe. In *Schande* wird explizit, was bei Michel Houellebecq, ebenso wie in *American Beauty* oder *Fight Club* stillschweigend vorausgesetzt wird: Die einfühlende Rede von der Krise der Männer und ihrer Männlichkeit bezieht sich exklusiv auf den weißen Mann. Denn dieser fühlt sich nicht allein durch die an Selbstbewusstsein gewinnende Frau, sondern auch durch den ebenfalls Gleichberechtigung reklamierenden schwarzen Mann verunsichert.

In *Schande* folgt die LeserIn dem grausamen und irreversiblen Zusammenbruch eines zweiundfünfzigjährigen Professors für Kommunikationswissenschaften. David Lurie wird von Coetzee als ein Fallbeispiel für die schwindende Potenz eines renitenten und privilegierten weißen Mannes in Kapstadt angeführt, der zudem mit dem Älterwerden nicht zurande kommt. Luries Midlife Crisis ist untrennbar mit dem offiziellen Ende der Apartheid verbunden, um nicht zu sagen: Sie wird von ihr eingeleitet. Die von Coetzee formulierte Gesellschaftskritik richtet sich auch in diesem mit dem Booker Prize ausgezeichneten Roman gegen die rassistisch abgestützte Vormachtstellung des weißen, durchaus liberal eingestellten Mannes. *Schande* legt die Ängste offen, die bei den Weißen entstehen, sobald das symbolische Zentrum mit einem schwarzen Repräsentanten besetzt wird. Gleichzeitig gelingt dem Roman auf formaler Ebene eine brillante Dekonstruktion der Repräsentation von Weiß und Schwarz – und zwar in Verbindung mit dem Versuch, den Verlust patriarchaler Privilegien zu verhindern oder wenigstens abzufedern. Seine Vormachtstellung hatte der Protagonist bislang nämlich in aller Selbstverständlichkeit ausgekostet, indem er Frauen, nicht-weiße zumal, ohne viel Aufwand seinem Begehren unterwarf. Mit der gesellschaftlichen Transformation aber werden die Objekte der Begierde zunehmend unerreichbar. Selbst Prostituierte setzen dem Professor nun Grenzen. David Lurie, der kultivierte und auf Distinktion bedachte Mann, wird in seinem Erschrecken über die eigene Ohnmacht gewalttätig.

Den Einstieg für die Erkundung des aktuell wirkmächtigen Krisendiskurses bildet eine Lektüre der Erzählung *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende*, die Heinrich von Kleist 1811 verfasste. Dieser Sprung in das frühe 19. Jahrhundert mag zunächst erstaunen. Doch wie kaum ein anderer Autor seiner Zeit hat Heinrich von Kleist die Geschlechterfrage als Machtfrage begriffen und als Kampf um gesellschaftliche Teilhabe beschrieben.

In der *Heiligen Cäcilie* geht es um den Widerstreit der aufkeimenden bürgerlichen Ordnung gegen die bestehende Feudalherrschaft. Gleichzeitig liegt die Kirche in erbittertem Streit mit der profanen Welt. Studenten kämpfen gegen Nonnen, Äbtissinnen gegen naseweise Mütter, der Wirt

22 Steinfeld (2001), 8.

und der Tuchhändler gegen vermeintlich geisteskranke und vor allem konsumunfreudige Mönche. Ein *Close Reading* der Erzählung ermöglicht, die vom aktuellen Krisendiskurs organisierten Ideologeme sowie in Anspruch genommenen Narrationsverfahren im historischen Kontext zu sehen. Denn natürlich besitzen die aktuellen Verhandlungen von fehlerhafter Männlichkeit historische Vorläufer und Einbettungen. In anderen Worten: Sie haben eine Tradition, die auch in die Literatur als Ort der Verhandlung von symbolischen Ordnungen führt. Die *Heilige Cäcilie*, ebenso wie Texte Heinrich von Kleists insgesamt, macht die Verhandlung um das ›richtige‹ Geschlecht und die Performanz des gesellschaftlich abgesegneten oder verworfenen Verhaltens von Mann oder Frau als Kode für den gesellschaftlichen Kampf um Hegemonien durchschaubar. So diskutiert die Erzählung wesentliche Teile einer historischen Genealogie dessen, was bis heute als ›richtiger‹ Mann beziehungsweise als ›richtige‹ Frau gilt und daher gesellschaftliche Normalität sowie individuelle Subjektwerdung festschreibt. Zusätzlich reflektiert der Text die Umstrittenheit inzwischen häufig normalisierter und naturalisierter Kriterien für eine gelungene Geschlechterperformanz.

Und noch etwas bietet die Lektüre der letzten von Kleist verfassten Erzählung. So zeigt sie in radikaler Form, dass das Geschlecht für sich genommen ein leeres Zeichen, also eine Kategorie, ist, die es immer erst mit Inhalten zu füllen gilt. Das aber ist ein Aspekt, der in den aktuellen Szenarien und mehr noch in ihrer medialen Rezeption eine große Rolle spielt. So bemüht sich die Mehrheit der LiteraturkritikerInnen und FilmkritikerInnen derzeit redlich darum, das kulturelle Geschlecht als Effekt von biologischen Determinanten zu lesen. Demgegenüber macht *Die Heilige Cäcilie* schon allein mit den angewandten ästhetischen Mitteln die Rede vom Geschlecht als einen Zeichensatz kenntlich, der gesellschaftspolitische Fragen zu biologisieren erlaubt. In anderen Worten: der gesellschaftlichen Verhandlung entzieht. Kleist macht greifbar, in welcher Weise die Behauptung von Geschlechterrollen als naturgegebene Notwendigkeit ein Diskussionsverbot einsetzt und legitimiert. Nicht zuletzt die mit ihm vergleichsweise billig zu habende Tabuisierung von Kritik an der gesellschaftlichen Machtverteilung macht den Diskurs vom ›Mann an und für sich‹ und von der ›Frau an und für sich‹ über die Jahrhunderte hinweg ja so unvergleichlich attraktiv. Bis heute enthebt uns die Feststellung von vermeintlich natürlichen Wesenszügen der Geschlechter der Mühsal, Begründungen für gesellschaftliche Ein- und Ausschließungsmechanismen zu liefern; sie entledigt uns folglich der demokratischen Aufgabe, Argumente gegeneinander zu führen.

Wie bereits deutlich geworden sein dürfte, erhebt die Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es geht ihr nicht darum, sämtliche Kino-

filme oder Romane zu berücksichtigen, die in der einen oder anderen Weise die Figur des ›Mannes in der Krise‹ beherbergen. Vielmehr zielt die Studie darauf, wesentliche und also wiederkehrende Strukturelemente zu extrapolieren. Im Sinne eines Kaleidoskops werden daher anhand paradigmatischer Kinofilme und Romane die zentralen Charakteristika dieser aktuell wirkmächtigen und massenfähigen Figur herausgearbeitet. Desgleichen wird erkundet, welcher Dramaturgie die Szenarien in der Regel unterliegen und mit welchen gesellschaftlichen Diskussionen sie in Verbindung stehen.[23] Insbesondere die intensiven Feuilleton-Debatten, die um die Romane und Kinofilme geführt worden sind, geben Aufschluss darüber, ob und, wenn ja, inwiefern das Narrativ vom ›Mann in der Krise‹ tatsächlich einen Paradigmenwechsel im vorherrschenden männlichen Selbstverständnis zum Ausdruck bringt.

Insofern wird es auch um die Frage gehen, inwieweit die Figur des »unmännlichen« Mannes in der Lage oder willens ist, eine patriarchale Ordnung zu stören: Bedeutet die Figur des ostentativ kläglichen und klagenden ›Krisenmannes‹, wie von vielen RezensentInnen angenommen, einen nachhaltigen Angriff auf die Vormachtstellung des weißen heterosexuellen Mannes? Ist sie als ein Reformprogramm zu lesen, das eine Demokratisierung der Geschlechter, demnach eine Entspannung im Geschlechterdualismus annonciert? Oder stellt sie im Gegenteil einen Modus der Resurrektion hegemonialer Männlichkeit dar?

Wie überall im Reich der Fiktionen, so gilt auch hier: Jedes Sagen verkoppelt mit einem Ver-Sagen. Exakt dieses Ver-Sagen »eröffnet dann immer wieder neue Spielräume für eine Schaulust, die ihr Begehren gegen den Strich der dominanten Fiktion zu platzieren vermag«.[24] Wobei im Falle des Diskurses vom ›Mann in der Krise‹ die dominante Fiktion ihre eigenen Ideologeme gegen den Strich zu bürsten scheint. Letztgültige Eindeutigkeit wird sich gleichwohl nicht herstellen lassen, wohl aber können Tendenzen nachgezeichnet und auf ihre ästhetischen wie politischen Implikationen hin befragt werden. Für dieses Unterfangen spielt wiederum das Lesen journalistischer Texte mit Mitteln einer an der Diskursanalyse und dem Theorem der Dekonstruktion geschulten Literaturwissenschaft eine wesentliche Rolle. So bietet die Lektüre von Rezensionen und journalistischen Essays ein weiteres Modul, um Kunstwerke, die

23 Um Missverständnissen vorzubeugen: Selbstverständlich wird die Figur des ›Mannes in der Krise‹ von anderen Figuren intakter Männlichkeit flankiert. Nach wie vor bevölkern die ungebrochenen Muskelmänner und Identifikationsfiguren wie George Clooney erfolgreich die Leinwände. Der ›Mann in der Krise‹ hat diese keineswegs verdrängt, auch nicht relativiert, sondern sich ihnen nurmehr zugesellt.

24 Kaltenecker (1996), 23.

dem Zeitgeist ebenso geschuldet sind wie sie ihn debattieren, auf ihre unterschiedlichen Vorstellungen von einer lebenswerten Gesellschaft hin zu befragen.

Der Krisendiskurs in den Medien und im populären Sachbuch

Die Auseinandersetzung mit populären Inszenierungen des ›Mannes in der Krise‹ findet, wie bereits erwähnt, in Interaktion mit einer regen Mediendebatte zu eben diesem Thema statt. Spätestens seit Ende der 1990er Jahre ist der Krisendiskurs fester Bestandteil des journalistischen Infotainments.[25] Titelzeilen und Sonderhefte handeln entsprechend vom »Mann-

25 Das kursorische Ergebnis einer Artikelrecherche zum Thema ›Krise + Mann + Männlichkeit‹, mag einen Eindruck von der Präsenz des Themas in den Printmedien vermitteln:
»PROBLEMZONE MANN«, Titelgeschichte. *Focus,* 18.04.2005.
»Wenn Männer keine Gefühle haben«. Teil 1 + 2. *Der Spiegel*, 07.03.2005.
»Männer schauen sich an«. Bericht. *die tageszeitung*, 17.12.2004.
»Die Krisen des Mannes«. Rezension. *Le Monde diplomatique*, 18.09. 2004.
»Angeknackste Helden«. Titelgeschichte. *Der Spiegel*, 17.05.2004
»Die armen Männer«. Titelgeschichte. *Der Spiegel*, 15.09.2003.
»Eine Krankheit namens Mann«. Bericht. *FAZ Sonntagszeitung*, 03.08. 2003.
»Krise des weissen Mannes«. Bericht. *Die Weltwoche*, 15.05.2003.
»Risikofaktor Mann. Der starke Anstieg der Gewalt«. Essay. *die tageszeitung*, 08.03.2003
»Verdammt, wo bleibt die Männlichkeit?« Rezension. *FAZ Sonntagszeitung*, 23.02.2003
»Männer nach den besten Jahren«. Bericht. *Die Weltwoche*, 04.07.2002.
»Wer hat Angst vorm starken Mann?«. Rezension. *Berliner Zeitung*, 10.06. 2002.
»Die Beschwörung der Väter«. Bericht. *Psychologie heute*, 09.02.2002.
»Helden und Heulsusen«. Rezension. *die tageszeitung,* 24.12.2001.
»Nach den Männerbünden kommen die einsamen Herren«. Bericht. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.09.2001.
»Expedition ins Land Maskulinia«. Titelgeschichte. *Focus*, 02.06.2001.
»Der Mann in der Krise«. Bericht. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.06.2001.
»Und er bewegt sich doch«. Bericht. *Frankfurter Rundschau*, 17.02.2001.
»Lassen sie uns über Männer reden«. Bericht. *Frankfurter Rundschau*, 12.08.2000.

sein« als »hochriskante Lebensform«[26], bezeichnen Männer als das »gebrechliche«[27] beziehungsweise als das »überforderte Geschlecht«[28]. Sie erzählen von »eine(r) Krankheit namens Mann«[29], vom »Risikofaktor Mann«[30], von den »angeknacksten Helden«[31], von der »Problemzone Mann«[32], vom »Prügelknabe[n]. Der Mann von Heute hat nichts mehr zu

---

»Für Männer, die sich selber suchen«. Bericht. *Le Monde diplomatique*, 17.03.2000.

»Mode für Männer ohne Eigenschaften«. Rezension. *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 17.01.2000.

»Kein Bedarf an starken Typen«. Interview. *Stern*, 18.11.1999.

»Was vom Manne übrig ist«. Rezension. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.11.1999.

»Die ›Mühlen der Entmannung‹«. Bericht. *Frankfurter Rundschau*, 13.10.1999.

»Was machen wir, wenn Männer die Männerfrage stellen?« Bericht. *die tageszeitung*, 17.06.1998.

26 *Geo Wissen Special*, Titelgeschichte, 2000.

27 *Der Spiegel*. Titelgeschichte, 03.09.2001.

28 So lautete das Thema der Talkrunde mit Namen »Im Palais«. Sie wurde von Michael Naumann moderiert und auf dem Sender *Phoenix* am Sonntag um 13 Uhr ausgestrahlt. Am 26.03.2006 waren zu Gast: Ines Geipel (Schriftstellerin und Professorin für Schauspielkunst in Berlin), Hellmuth Karasek (Literaturkritiker, Journalist und Schriftsteller), Detlev Buck (Schauspieler und Filmregisseur) und Frank Beuster (Erziehungswissenschaftler, Pädagoge und Autor). Im Ankündigungstext von *Phoenix* hieß es: »Trauen sie sich nicht oder wollen sie nur nicht? Nach einer Studie des Bundesfamilienministeriums sieht nur noch jeder zweite Mann die Familie als einen wichtigen Teil seines Lebensglücks an. Mehr als ein Drittel der deutschen Männer unter 45 Jahren sind kinderlos. Was ist los mit dem ›starken Geschlecht‹? Es ist schwach geworden, behaupten die Männerforscher. Es wird dominiert von den Frauen, von Kindheit an fehlen Vorbilder und Orientierung. Familienministerin von der Leyen will mit dem Elterngeld für junge Familien die traditionelle Rollenverteilung ändern: Es wird nur dann voll ausgezahlt, wenn auch der Vater einige Monate zu Hause bleibt. Müssen Männer umlernen oder haben sie es schon längst getan? Was hat sich verändert, seitdem die Frauenbewegung das ›Pascha-Prinzip‹ selbstbewußt in Frage gestellt hat? Über große und kleine Machos, verunsicherte Männer, stolze Väter und andere Klischees diskutiert Michael Naumann mit seinen Gästen.« www.phoenix.de/im_palais/2006/03/26/0/67431.1.htm.

29 *Der Spiegel*. Titelgeschichte, 15.09.2003.

30 *die tageszeitung*. Essay, 08.03.2003.

31 *Der Spiegel*. Titelgeschichte, 17.05.2004.

32 *Focus*. Titelgeschichte, 18.04.2005.

lachen«[33] und sie klären schließlich darüber auf: »Wenn Männer weinen. Frauentränen fliessen häufig. Männertränen sind echt«[34].

Die Debatte um hinterrücks ins Hintertreffen geratene Männer ist gleichzeitig Dauerbrenner und Sommerlochfüllsel. Als Indizien, das belegen bereits die kursorisch zitierten Schlagzeilen, gelten eine angegriffene maskuline Gesundheit und die Tatsache, dass Männer eine im Vergleich zu Frauen noch immer geringere Lebenserwartung haben. Auch dass sie weit häufiger an Alkoholsucht erkranken, 90 Prozent der strafrechtlich relevanten Gewaltdelikte auf ihr Konto gehen[35] und die Selbsttötungsopfer mehrheitlich männlichen Geschlechts sind, werden als Beweise für eine insbesondere für Männer schwierige bis fatale Lebenssituation angeführt. *Der Spiegel* etwa schrieb 2003:

> Als Fötus sind sie empfindlicher, in der Schule scheitern sie häufiger, sie neigen zu Gewalt und Kriminalität, und sie sterben früher: Sind Männer Mängelwesen der Natur? Nun offenbaren auch noch die Biologen: Das Y-Chromosom ist ein Krüppel, der Mann dem Untergang geweiht.[36]

Die journalistische Rede zeichnet sich dabei auffällig oft durch einen biologistischen Zug aus und die als »Experten« oder »Wissenschaftler« zitierten GesprächspartnerInnen konnten in den seltensten Fällen die Anerkennung der KollegInnen im jeweiligen Wissenschaftsfeld erwerben. Entsprechend wichtig wird der Vergleich mit dem weiblichen Geschlecht ›an und für sich‹ bei der Auflistung männlicher Defizite und Problemfelder. So basiert der in den Medien formulierte Krisendiskurs auf der Polarisierung der Geschlechter: der Mann als gewalttätiger Verlierer versus die Frau als weitgehend von physischer Gewalt unberührter Systemgewinnlerin. Sämtliche anderen Differenzkriterien werden von diesem binären und mit Universalitätsanspruch arbeitenden Gegensatz aufgesogen.

---

33 *Das Magazin*. Titelgeschichte, 43/2004.

34 *Die Weltwoche*, 25.11.2004.

35 In der *tageszeitung* vom 08.03.2003 etwa heißt es unter Rekurs auf den Sozialwissenschaftler Dieter Otten und dessen Buch (Otten 2000): »Verbrechen ist männlich«. […] ›Nicht Gewalt und Kriminalität bedrohen unsere Gesellschaftsordnung‹, sagt der Soziologieprofessor, ›sondern Männer.‹ […] Alarmierend, so Otten, sei vor allem das wachsende Missverhältnis zwischen den Geschlechtern, eine Schere, die sich immer weiter öffnet: Während die Anzahl männlicher Straftäter in den vergangenen zwanzig Jahren überproportional mit über dreihundert Prozent stieg, ging die der weiblichen um 1,4 Prozent leicht zurück.« Neffe (2003). Vgl. auch Pfeiffer (2001) in der *Zeit*.

36 Blech/Bredow (2003) schrieben im *Spiegel* diese Titelstory und nannten sie »Eine Krankheit namens Mann«.

Mehr noch: Im Resultat werden sie gelöscht. In der Folge geht es nicht um die männlichen Mitglieder einer bestimmten Bevölkerungs- oder gesellschaftlichen Interessensgruppe mit einem spezifischen Bildungs- und/oder Familienhintergrund; ebenso wenig werden nationale Unterschiede gemacht, die finanzielle Situation thematisiert oder das Alter berücksichtigt. Die Rede ist durchweg generalisierend vom Mann als eine homogene Spezies und als ein allgemein vernachlässigtes Problem. Die Frau im Gegenzug wird in dieser Gegensatzrhetorik gleichfalls unterschiedslos wahlweise als die Gewaltabstinente, die Anpassungsfähige, die Kommunikationskompetente und Leistungsfähige sowie Leistungswillige vorgestellt. Als die komplementäre Spezies eben, die ihr Leben nicht nur meistert, sondern auch die Früchte ihrer Anpassungsleistung zu ernten weiß.

Fasziniert sind die Forscher von der physischen Wildheit und gleichzeitigen Empfindlichkeit der Jungen. Sorgen macht den Knabenforschern freilich nicht nur deren Sprachlosigkeit, die Abtrennung ihrer Gefühle, die in einer mehrfach höheren Selbstmordrate der Jungen ihren traurigsten Rekord erzielt, sondern auch deren ausgeprägte Risikobereitschaft.[37]

Dass diese Analysen, die wohl eher als Einschätzungen oder Meinungen deklariert werden sollten, in einer nur krude zu nennenden Ignoranz eines statistisch oder journalistisch erfassbaren Zahlen- und Datenmaterials entwickelt werden, liegt auf der Hand.[38] Dabei überschreitet die Unsachlichkeit sämtliche Format- und Genregrenzen, ebenso wie die politischen Ausrichtungen der jeweiligen Medien. Mitnichten beschränkt sich die Thesenentwicklung vom Mann als exorbitantem Systemverlierer qua Mannsein auf ausgewiesen »unseriöse« oder reaktionäre Medien. Die kursorische Auflistung der Titelgeschichten und Artikelüberschriften hat es gezeigt: Der Diskurs vom Mann als Systemopfer wird aufgegriffen und bedient von *Focus*, *Spiegel* über die *taz* bis hin zu *arte* und *Phoenix*.[39]

37 Brinck (2002), 110. Auch der Titel des *Focus*-Artikels, der in der Rubrik »Wissenschaft« publiziert wurde, entspricht den im Krisendiskurs standardisierten Mustern. Er lautet: »Das schwächere Geschlecht. Forschungsergebnisse, die überraschen: Jungen sind sensibler, langsamer und liebesbedürftiger als Mädchen.«

38 Vgl. hierzu etwa die Studien zur »Sozialen Situation in Deutschland« der Zentrale für Politische Bildung bzgl. Armut, Lebensformen, Einkommensentwicklung, Alterserwartung. www.bpb.de/wissen/.

39 Arte sendete am 12.07.2001 einen Themenabend »Der Mann in der Krise?«. Zwischen 20.45 und 23.45 Uhr wurden drei Dokumentarfilme ge-

Er findet sich aber auch im Genre des populären Sachbuchs, etwa in Form der Studien des Osnabrücker Soziologieprofessors Dieter Otten, der mit *MännerVersagen: über das Verhältnis der Geschlechter im 21. Jahrhundert* (2000) einen Medienerfolg erzielte[40], des US-amerikanischen Professors für Anthropologie Lionel Tiger, *The Declines of the Males* (1999) (*Auslaufmodell Mann. Die neuen Rollen von Frau und Mann in der Modernen Gesellschaft*, 2000), des Kulturhistorikers Dietrich Schwanitz, *Männer – eine Spezies wird besichtigt* (2001), oder in *Männerdämmerung: Von Tätern, Opfern, Schurken und Helden* (1999) des so genannten Männerforschers Walter Hollstein. Alle genannten Pu-

zeigt. Zunächst »Die wilden Kerle« von Michael Schomers. Hier wurden klassische männliche Tugenden, wie sie etwa bis heute in der Fremdenlegion gepflegt werden, dem Phänomen gegenübergestellt, dass Jungen die modernen Sorgenkinder darstellten. Sie litten öfter unter Sprach-, Lese- und Schreibstörungen, zeigten insgesamt deutlich mehr Verhaltensauffälligkeiten als Mädchen. Schulversagen sei vor allem ein Jungenproblem. Jungen wären doppelt so oft Bettnässer wie Mädchen, stotterten viermal so oft. Und es sei siebenmal wahrscheinlicher, dass bei einem Jungen das Aufmerksamkeits-Defizit-Syndrom (ADS) diagnostiziert werde. Die Pädagogik jedoch nehme darauf keine Rücksicht. Es folgte eine Dokumentation über »Männer als Opfer«. Gegenstand waren vergewaltigte Männer und ihre Erfahrungsberichte. Abgerundet wurde der Themenabend schließlich mit »Und der Mann bewegt sich doch«. Anschließend wurde ein Dokumentarfilm über Karrierefrauen präsentiert.

40 Ein Blick allein schon auf das Inhaltsverzeichnis zeigt, dass hier sämtliche in den Medien verhandelten Themenfelder des populären Krisendiskurses in affirmativer Manier sukzessive abgehandelt werden.
»Teil I. Ein neuer Geschlechtergraben
Ist unsere Welt in Unordnung?
Verbrechen ist männlich
Der industriell-kriminelle Komplex
Good Girls – Bad Boys
Verstehen wir uns überhaupt?
Teil II. Die permissive Gesellschaft und ihre Opfer
Die Büchse des Terminators
Das ›anomische Geschlecht‹
Die permissive Gesellschaft
Die Entzauberung der Hierarchie
Fluchtwelten
Teil III. Brücken über den Geschlechtergraben
Paare – keine Helden
Das 21. Jahrhundert braucht Väter
Von Schwulen lernen?
Globale Männerpolitik«. Otten (2000), 3.

blikationen wurden zu Bestsellern und alle attestieren eine gefährliche, da »unnatürliche« Verweiblichung der Gesellschaft als Ursache für die Desorientierung und das Versagen der Männer.

Dieses Buch handelt von einer neu entstehenden Gesetzmäßigkeit. Sie mag für Männer und Frauen noch nicht klar zu erkennen sein, aber sie bildet in der Industriegesellschaft die Grundlage ihrer Erfahrungen. Die Gesetzmäßigkeit lautet: Selbstvertrauen und Macht der Frauen nehmen zu; Selbstvertrauen und Macht der Männer verfallen. Zunächst folgt eine Chronik vom Abstieg der Männer und dem Aufstieg der Frauen […].[41]

Oder:

Die Männer von heute sehen sich einer ganz neuen Situation gegenüber, weil die Definition von Liebe weiblich bestimmt worden ist. In der Vergangenheit war das, was Männer taten – arbeiten, um die Familie zu ernähren, Zeit zu Hause zu verbringen, sich nicht mit anderen Frauen herumzutreiben, sich nicht zu oft zu betrinken, die häuslichen Pflichten erfüllen –, akzeptiert als ihre Art, Liebe zu zeigen. Doch das ist vorbei. Heute wird von Männern erwartet, daß sie ihre Liebe genauso wie die Frauen ausdrücken, indem sie Gefühle teilen und in Gesprächen Persönliches mitteilen. Da diese Definition dem entspricht, was Frauen für sich wollen und tun, kann es nicht überraschen, daß Männer deshalb schlecht wegkommen im Vergleich. Ständig werden sie für das kritisiert, was sie nicht tun.[42]

Bei Hollstein kommt hinzu, dass er stets für Verständnis dafür wirbt, dass es für Männer keineswegs einfach sei, auf angestammte Privilegien zu verzichten.[43]

Die US-amerikanische Pulitzer-Preisträgerin Susan Faludi ihrerseits stellt in *Stiffed. The Betrayal of the American Man* (1999) (*Männer – das betrogene Geschlecht*, 2001) als Grund für eine gravierende männliche Desorientierung eine »Versklavung durch Glamour«[44] fest. Auch hier findet sich der Mann, da allein gelassen von seinen Vätern, in einer Welt, die sich ökonomisch grundlegend verändert, nicht mehr zurecht. Faludi hatte mit *Backlash: An Undeclared War Against American Women*

41 Tiger (2000), 8.

42 Hollstein (1999), 12.

43 »Alle, die denken, daß es für Männer leichter gewesen ist, die gewandelten Rollen der Frauen zu akzeptieren, begehen einen groben Fehler. […] Die Schwierigkeiten, die Männer zu ertragen hatten, als die Frauen ihre Rollen durchlebten, zu Hause wie in ihrer Erwerbstätigkeit, sind nicht gewürdigt, ja nicht einmal wahrgenommen worden.« Hollstein (1999), 21.

44 Faludi (2001), 622.

(1991) noch international eine feministische Öffentlichkeit adressiert. Mit dieser Studie jedoch schreibt sie kritiklos einer Geschlechterdichotomie das Wort, die sich über alle soziologischen Differenzkriterien hinwegsetzt. Die Publikation des Historikers Georg L. Mosse schließlich, *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit* (1997), unternimmt den Versuch, das Stereotyp Männlichkeit »in der Moderne« zu analysieren. In ihrer Unterscheidung zwischen Phänotyp und Klischee ist sie zwar informativer als die zuvor genannten Sachbücher. Aber der von ihr in den Blick genommene enorm große Zeitraum erschwert auch hier offensichtlich eine differenzierte Betrachtung.

Insofern lässt sich festhalten, dass gemeinhin mit der gleichen schon in der Presse aufzufindenden Systematik auch im Bereich des zwar nicht wissenschaftlichen, aber anspruchsvollen Sachbuchs ökonomische, soziale und individuelle Hintergründe weitgehend ausgeblendet werden. Indem aber die Analyse von historischen und sozioökonomischen Strukturen ersetzt wird durch eine Studie von Mentalitäten, betreiben die genannten Autoren eine Kulturalisierung des Politischen. Durch den nie fehlenden Verweis auf die vom biologischen Geschlecht induzierten sozialen Gesetzmäßigkeiten sollen die Studien dann an wissenschaftlicher Objektivität gewinnen.

Die Verhandlungen von Männlichkeit in den Geisteswissenschaften

Nun gibt es auch zahlreiche wissenschaftliche Auseinandersetzungen, weniger mit der vermeintlichen Krise des heutigen Mannes als mit Männlichkeit als kultureller Konstruktion. Stellvertretend für die vielfältigen Ansätze, nach der Weiblichkeit nun auch die Männlichkeit dem biologistischen Diskurs zu entziehen und als kulturelle Handlung sichtbar zu machen, sei Michael S. Kimmel zitiert. Er zählt zu den Theoretikern, die dieses Themenfeld seit Jahren in produktiver Weise bearbeiten und den Übergang von der Männlichkeit zu dem Konzept von Männlichkeit*en* als pluralistischem Konzept wesentlich vorangetrieben haben.[45]

45 Wegweisend waren außerdem: der bereits 1974 von Joseph H. Pleck und Jacks Sawyer herausgegebene Sammelband *Men and Masculinity* sowie die drei jeweils 1987 publizierten Anthologien *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*, von Harry Brod ediert, *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power, and Change,* von Michael Kaufman herausgegeben, und *Changing Men. New Directions in Research on Men und Masculinity*, von Michael S. Kimmel herausgegeben. Darauf aufbauend, allerdings in deutlicher Distanz zur Männerbewegung, publizierten

I view masculinity as a constantly changing collection of meaning that we construct through our relationships with ourselves, with each other, and with our world. Manhood is neither static nor timeless; it is historical. Manhood is not the manifestation of an inner essence; it is socially constructed. Manhood does not bubble up to consciousness from our biological makeup; it is created in culture. Manhood means different things at different times to different people. We come to know what it means to be a man in our culture by setting our definitions in opposition to a set of ›others‹ – racial minorities, sexual minorities, and above all, women.[46]

Im deutschsprachigen Raum ist/sind Männlichkeit(en) als Themengegenstand vermehrt erst seit etwa zehn bis fünfzehn Jahren anzutreffen; sie wurden quasi aus den US-amerikanischen Wissenschaften importiert. Dort begannen sich die *Men's Studies* und die *Studies of Masculinities* bereits seit Ende der 1970er Jahre zu formieren und gewannen in den 1980er Jahren bis heute deutlich an Relevanz.[47] Seit Ende der 1990er Jahre ist auch in der deutschsprachigen Forschung eine sich intensivierende Auseinandersetzung zu verzeichnen.[48]

Den einsamen Anfang im deutschsprachigen Raum machte Klaus Theweleit mit seiner zweibändigen Studie zur Konstruktion faschistischer Maskulinität *Männerphantasien* von 1977. Neben einer sorgsamen Lektüre vielfältigsten historischen Materials, extrapolierte Theweleit das Phantasma des männlichen Körperpanzers als zentral für eine soldatische Identität, die wiederum bis in die Gegenwart die Parameter hegemonialer Männlichkeit grundlegend prägt. Entsprechend bedrohlich war und ist die Erfahrung von Weichheit und Durchlässigkeit und provoziert nicht selten Gewaltexzesse.

Zentral für eine ausgewiesen poststrukturalistisch angelegte Auseinandersetzung wurden für die deutschsprachige Debatte unter anderem die von Judith Butler in *Bodies That Matter* (1993) vorgelegte Konzeption patriarchaler Männlichkeit, das Konzept »hegemonialer Männlich-

1995 Maurice Berger, Brian Wallis und Simon Watson die wichtige Anthologie *Constructing Masculinity* mit Beiträgen von Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Abigail Solomon-Godeau, Paul Smith, Bell Hooks und Sander L. Gilman.

46 Kimmel (1987), 266f.

47 Vgl. u.a. die von Therese Steffen erstellte Forschungsübersicht, die einen ersten Einblick erlaubt. Steffen (2002). Neuere Erscheinungen sind außerdem u.a.: Benwell (2003), Holmlund (2002), Lea (2003).

48 Vgl. Martschukat/Stieglitz (2007), Brunotte/Herrn (2007), Hanisch (2005), Brunotte (2004), Weingarten (2004), Hißnauer/Klein (2002), Döge/Volz (2002), Tebben (2002), Brandes (2001); Hofstadler/Buchinger (2001), Landweer (2000).

keit« (1995) von Robert W. Connell sowie die vor allem im Rahmen der feministischen Studien rezipierte Studie von Pierre Bourdieu *Die männliche Herrschaft* (1997). In den Erziehungswissenschaften wurden außerdem zahlreiche Fallstudien und Einzelanalysen zum Thema Jungenarbeit und Gewalt entwickelt[49], ebenso wie in den Filmwissenschaften zahlreiche Aufsätze zum männlichen Helden und Anti-Helden entstanden[50], wobei das Thema Gewalt und Männlichkeit eine große Rolle spielt. Unabhängig davon etablierte Kaja Silverman mit ihrer vielfach rezipierten Auseinandersetzung mit *Masculinity at the Margins* (1992) nicht-hegemoniale und daher an den Rand gedrängte Männlichkeiten als Analysegegenstand in den Filmwissenschaften unter Rekurs auf einen psychoanalytischen Ansatz. In den 1990ern dann wurden für die Analyse des Hollywoodkinos unter anderem die Publikationen von Sharon Willis und Susan Jeffords wichtig für eine Auseinandersetzung mit der Konjunktur unterschiedlicher Männerfiguren im Hollywoodkino als Reflex auf die Verfasstheit der US-amerikanischen Gesellschaft: *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (1994) und *High Contrast. Race and Gender in Contemporary Hollywood Film* (1997). Für eine Beschäftigung mit Rasse und Männlichkeiten ist unter anderem Richard Dyers *White: Essays on Race and Culture* (1997) zentral. Einen wesentlichen Beitrag zur filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Männlichkeit und Differenz (und Krise) bedeuten außerdem die Analysen von Stephen Heath[51] und von Siegfried Kaltenecker *Spie(ge)lformen. Männlichkeit und Differenz im Kino* (1996). Einen brauchbaren historischen Überblick liefert die *Geschichte der Männlichkeit (1450-2000)* von Wolfgang Schmale.

Im Bereich der Literaturwissenschaften und der Kulturwissenschaften ist unter anderem auf den von Walter Erhart und Britta Herrmann herausgegebenen Band *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit* zu verweisen, ebenso wie auf die Anthologie *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*, die 2002 von Therese Steffen ediert wurde, und auch Claudia Benthien und Inge Stephan publizierten eine weitere Anthologie mit dem Titel *Männlichkeit als Maskerade* (2003).

Vorliegende Studie nun beschäftigt sich mit einem Teilbereich dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Männlichkeiten. Dem Bereich nämlich, in dem eine Verbindung hergestellt wird zwischen Männlichkeit, Identitätskrise und einer Kritik am Kapitalismus. Theoretisch

49 Vgl. etwa Bieringer/Buchacher/Forster (2000); Pech (2002).

50 Für einen Überblick über die aktuellen Forschungsansätze zu Männlichkeiten in den Filmwissenschaften vgl. Hißnauer (2002).

51 Vgl. u.a. Heath (1977/78), Heath (1981), Heath (1987).

rekurriere ich insbesondere auf die feministischen Studien zu den Gender Studies, hier vor allem auf Judith Butler sowie auf die genannten Forschungsbeiträge aus den Filmwissenschaften. Unter ihnen ist die Studie von Siegfried Kaltenecker für mich grundlegend gewesen.

> Die dominante Fiktion blendet die Krisen der Männlichkeit indes weder aus noch maskiert sie sie im Sinne einer trügerischen Verschleierung. Weit davon entfernt zeigt sie ihre ideologische Produktivität gerade darin, daß sie diese Krisen stets aufs neue transformiert und exemplarischen Lösungen unterzieht. In diesem Sinne ist die dominante Fiktion als gesellschaftlicher Ordnungsfaktor zu sehen, der die widersprüchliche Realität des männlich-heterosexuellen Subjekts in Repräsentationsformen von Identität und Begehren übersetzt, die diese Realität imaginär überlagern und einen affirmativen Spiegel souveräner Männlichkeit offerieren.[52]

Aufbauend auf einer feministischen and rassismuskritischen Filmkritik ist es daher das Anliegen Kalteneckers,

> sichtbar [zu] machen, was die längste Zeit über als unsichtbares Organisationsprinzip der bestehenden Ordnung fungierte, nämlich die repräsentative Konstruktion von Identität und Differenz, die ihre herrschaftliche Geltung vor allem durch die Weigerung festigt, sich selbst beim Namen zu nennen.[53]

Im gegenwärtigen Krisendiskurs aber verhält es sich meiner Einschätzung nach ein wenig anders: Hier werden Männlichkeit ebenso wie verfehlte Männlichkeit durchaus beim Namen genannt und so unmissverständlich wie offensichtlich ins Bild gesetzt. Gleichzeitig wird mithilfe der Figur des in die Krise geratenen Mannes ex negativo funktionierende Männlichkeit als Herzstück einer gesunden, zukunftsfähigen Gesellschaft deklariert und Sichtbarkeit sowie eine öffentliche Sensibilität für eine verunsicherte Männlichkeitskonstruktion gefordert. Wie noch zu zeigen sein wird, kommen zur Absicherung des Dominanzanspruchs seitens des weißen heterosexuellen männlichen Subjekts andere Strategien als die Tabuisierung und Verschleierung ins Spiel: die auktoriale Erzählperspektive etwa, die Selbstironie, das Einschreiben des männlichen Normsubjekts in einen Opferdiskurs sowie die Exponierung der Karrierefrau als entseelter Systemkonformistin. Die Effiminierung der männlichen Subjektivität wird dabei zum Ausweis einer unmenschlichen Gesellschaft, unmenschlich deshalb, da sie dazu verführt, das Prinzip der Taxierung und der Warenförmigkeit zwischenmenschlicher Beziehungen rückhalt-

52 Kaltenecker (1996), 21.
53 Kaltenecker (1996), 8.

los zu internalisieren. Gerade das Aussprechen wiederum der Verletzung und Beschädigung des normalen Mannes wird zum Quell einer zurückgewonnenen Kritikfähigkeit. Durch ihre offensive Thematisierung, so meine These, vermag die Figur des ›Mannes in der Krise‹ eine spezifische Gesellschaftskritik zu artikulieren: nämlich dass eine Gesellschaft, die selbst ihre normalsten Vertreter nicht glücklich zu machen im Stande ist, sich selbst ihre Legitimation entzieht. Entsprechend müsse umgedacht werden. Gleichzeitig wird die Sehnsucht nach einer weitaus glücklicher erscheinenden Vergangenheit artikuliert. Der Krisendiskurs trägt nostalgische Züge. Der Umstand, dass im Zuge der zu Recht festgestellten weiter fortschreitenden Ökonomisierung der sozialen Beziehungen und einer Verschärfung des Konkurrenzkampfes um existentielle Ressourcen andere Bevölkerungsgruppen ungleich mehr in Mitleidenschaft gezogen werden, findet hingegen keine Berücksichtigung. Themen wie soziale Gerechtigkeit und Umverteilung, eine Auseinandersetzung mit Armut und Deklassierten, Kranken und Marginalisierten interessieren nicht. Alles dreht sich stattdessen um die konstatierte Erkrankung des normativen Zentrums: den männlichen Angestellten.

2.
Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende: Heinrich von Kleist hat wie kein anderer Zeitgenosse die Geschlechterfrage gestellt

Der geschichtliche Hintergrund der Geschlechterkonstruktion verleiht aktuellen Szenarien von ›Männern in der Krise‹ eine eigene historische Tiefenschärfe. So haben die Szenarien von Männern in der Krise‹ gegenwärtig nicht nur Konjunktur, sondern auch viele Geschichten und eine lange Tradition. Eine Tradition, die auch in die Literatur als Ort der Verhandlung von symbolischen Ordnungen führt. In unserem Falle zunächst zu Heinrich von Kleist und damit zu einem Schriftsteller, der in herausragender Weise von der Konstitution und Etablierungsgeschichte heute normalisierter Geschlechternormen erzählt. Seine Texte reflektieren Teile einer historischen Genealogie dessen, was heute als ›richtiger« Mann beziehungsweise als ›richtige« Frau gilt und daher gesellschaftliche Normalität sowie individuelle Subjektwerdung festschreibt. Außerdem spiegeln sie die Umstrittenheit inzwischen häufig normalisierter und naturalisierter Kriterien für eine gelungene Geschlechterperformanz. Infolgedessen ermöglicht eine Lektüre Kleists und gerade auch der Erzählung der *Heiligen Cäcilie*, die aktuellen Krisennarrationen im Kontext der komplexen Geschichte der Konstitution bürgerlicher Geschlechterverhältnisse und insbesondere der Männlichkeitsparadigmen zu betrachten.

In einem Neujahrsgruß von 1800 verlangt Heinrich von Kleist von seiner Schwester energisch:

> Amphibion Du, das in zwei Elementen stets lebet, schwanke nicht länger […],/Schwimmen und fliegen geht nicht zugleich. […] Wähle dir endlich ein sicheres Geschlecht.[1]

1 Weinberg (2000a), 24.

Die Aufforderung zum Ausstieg aus einer selbst verschuldeten Uneindeutigkeit richtet sich gegen Ulrikes Unlust, sich zu verheiraten. Ihre Weigerung, ein Leben als Mutter und Gattin anzutreten, kommentiert der Bruder folgendermaßen:

> Ich bin wahrlich begierig die Gründe zu hören, die Du für diesen höchst strafbaren und verbrecherischen Entschluss aufzuweisen haben kannst./Eine einzige simple Frage zerstört ihn. Denn wenn Du ein Recht hättest, Dich nicht zu verheiraten, warum ich nicht auch?[2]

Hat das Individuum das Recht, sich der gesellschaftlichen Ordnung zu verweigern und auf Selbstverwirklichung zu beharren, indem es sich ambivalent – weder Fisch noch Vogel – gebärdet? Das ist die Frage, die Kleist hier gegenüber seiner Schwester aufwirft. In Kleists harscher Forderung nach einem »sichren Geschlecht«, nach einer (Geschlechts-)Identität, spiegelt sich auch die eigene Sehnsucht wider, nicht gesellschaftskonform zu agieren und die Freiheit der Ambivalenz bewahren zu können. In dieser scheinbar unscheinbaren Äußerung klingt ein Thema an, das sich in vielfältiger Weise auch in seiner Literatur findet. So beschreibt diese immer wieder die Schwierigkeiten oder Unmöglichkeiten, sich mit den an das biologische Geschlecht gebundenen kulturellen Verhaltensregeln zu identifizieren.[3] Das Verständnis dessen, wie man oder frau sich als Mann oder Frau richtig zu benehmen habe, ist eines der großen Probleme, an denen die Mehrzahl der kleistschen Helden oder Heldinnen scheitern. Dabei treibt die Figur der Penthesilea das Drama des Missverstehens zwischen Mann und Frau auf die Spitze. In aller Radikalität weist dieses Drama den Geschlechterkrieg als Krieg um die Durchsetzung einer bestimmten symbolischen Ordnung gegen eine andere und damit auch als ordnungspolitisches Projekt aus.[4] Der unerbittliche Kampf

2 Kleist (1984): »Wunsch am Neuen Jahr 1800«. Vgl. auch Weinberg (2000a) zur »Ambivalenz sexueller Identität in den Dramen Heinrich von Kleists«, 24ff.

3 Auch Britta Herrmann hat auf die Diskrepanz zwischen Briefen und literarischem Werk in der Geschlechterfrage hingewiesen. Bei ihrer Briefexegese zeigt sich zunehmend, dass auch das Briefwerk keineswegs eindeutig auf der Seite der offiziell geforderten Identitätsmuster steht. Vielmehr scheinen insbesondere die Briefe an die Braut Wilhelmine Zenge Versuche zu sein, gesellschaftliche Normvorstellungen einzuholen. Vgl. Herrmann (1997), 212-234.

4 Für die *Marquise von O...* etwa stellt Gerhard Neumann fest, dass Kleist hier die drei großen Themen der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft verhandelt: »Als erstes das Thema der Familie, als eine sich ausbildende Gefühlszelle und der in ihr sich zuspitzenden Gefühlsaporien. Es ist sodann

der Liebenden und ihrer jeweiligen Gefolgschaft um die Hegemonie der eigenen Wahrheit und deren Kommunikation ist dabei nicht loszulösen von den Kategorien des kulturellen Geschlechts und seiner Aufführung sowie der jeweils zugrunde liegenden Gesellschaftsordnung. Da könne man schon mal das Küssen mit dem Beißen verwechseln, meint die Amazonenkönigin angesichts des von ihr zerfleischten Achill.

Das Ringen »eines Ich […], dem der Boden unter den Füßen bröckelt«[5], um eine Position zwischen Vernunft und Wahnsinn, zwischen Mann und Frau, ja generell in den Zwischenräumen des dichotomischen Denkens erklärt vielleicht auch die Aufmerksamkeit, die Kleists Texte insbesondere seit Mitte des 20. Jahrhunderts sowie vermehrt im Rahmen einer am Poststrukturalismus interessierten Literaturwissenschaft erfahren haben.

»Die Ordnungen, die Zeichen und die Behauptung des Selbst: Es ist diese Konstellation, die zugleich eine romantische war, aus der die Aktualität Kleists, in einem veränderten, grelleren Licht, erneut hervortritt«, konstatiert etwa der Literaturwissenschaftler Gerhard Neumann.[6]

Kleist, der studierte Mathematiker und Jurist, ist Chronist seiner Zeit, auch wenn es in seinen Texten weniger um die Darstellung oder Nachzeichnung einer historisch verbürgten Realität geht. Vielmehr diskutieren seine Texte, in welchem Verhältnis Diskursformationen zur Erfahrungen und Wahrnehmungen von Wirklichkeit und ihren Verschriftlichungen stehen. Motive wie die »Diskontinuität zwischen Ursache und Wirkung«[7], das Unvorhersehbare oder »unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« spielen hierbei eine zentrale Rolle. Immer wieder werfen die Texte die Frage auf, wie die Auffassung und Wahrnehmung von Wirklichkeit über die Festschreibung von Geschichte(n) erfolgt und was im Akt der Sprachfindung verloren geht. Kleists Geschichten setzen sich der Frage aus, was Geschichte schreiben heißt, setzt man voraus, dass die Quellen nicht gesichert sind. Inwiefern bedeutet, einen Anfang zu setzen oder

---

das Thema menschlicher Aggression, in den sich verhärtenden Wirklichkeitsordnungen der bürgerlichen Gesellschaft. Und es ist schließlich die Frage nach der noch möglichen Wahrheit in einer Welt schwindender Transzendenz und brüchig gewordener Legitimationsinstanzen. Aber es kommt zu diesen Aspekten noch ein weiteres hinzu; nämlich Kleists Obsession, diese drei aufeinander bezogenen, einander zugleich fortgesetzt subvertierenden Konfliktfelder mit der Frage nach Sexualität zu durchflechten, nach den sozialen Rollenkonzepten von Mann und Frau und dem dunklen Trieb, der ihr Verhältnis durchwirkt.« Neumann (1994), 150.

5 Neumann (1994), 11.

6 Vgl. u.a. Neumann (1994), 11.

7 Jacobs (2003), 25.

eine Wahrheit zu versiegeln, auch einen gewalttätigen Akt, der vorhandene gesellschaftliche Hierarchien reproduziert?

Beispielhaft sowohl für den gewalttätigen Zug, welcher der Geschichtsschreibung eignen kann, als für auch die Codierung gegenläufiger Episteme als Geschlechterkrieg ist die Erzählung *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende* von 1811[8], die der 34-Jährige ein Jahr vor seinem Selbstmord anlässlich einer Taufe im Freundeskreis verfasst hat. Im historischen Gewand diskutiert der zunächst in den *Berliner Abendblättern* publizierte Text Fragen, die das beginnende 19. Jahrhundert umtreiben – und lässt sie offen. So etwa den Umbruch vom kirchlich dominierten in das säkularisierte, vom feudalen in das bürgerliche Zeitalter sowie dessen Ordnungsmechanismen, seinen Umgang mit dem Unerklärlichen einer religiösen Weltauffassung sowie mit dem gleichfalls Unerklärlichen der Kunst: In welchem Verhältnis steht die Sprache zum Wunder der Musik? Können Wunder bezeugt werden?

Dabei werden konkurrierende Modi von Beglaubigungssystemen mit Machtkämpfen zwischen den Geschlechtern sowie zwischen unterschiedlichen Generationen verknüpft. Auf diese Weise zeichnet sich ein komplexes Bild von Diskursformationen und ihren Notationsverfahren, die um 1800 eine gesellschaftliche Relevanz besaßen. Ebenso wie ein Bild von einer sich neu formierenden Subjektivität vermittelt wird: der des opportunistischen Händlers und Familienvaters als Prototyp einer sich sukzessive bahnbrechenden bürgerlichen Gesellschaft.

Männliche Rebellion gegen die aufkeimende »bürgerliche« Ordnung

»Am Ende des sechzehnten Jahrhunderts«, so die ersten Worte der Erzählung, beschließen vier Brüder, von denen drei in Wittenberg studieren und einer in Antwerpen als Prädikant tätig ist[9], den Funken der Rebellion

8 Ich werde mich im Folgenden auf die 1811 umgearbeitete und um ein Drittel erweiterte Fassung der Erzählung beziehen. Wie im Kommentar der von Klaus Müller-Salget edierten Kleist-Ausgabe ausgeführt wird, wurde diese im zweiten Band der Erzählungen abgedruckt. Die erste Fassung erschien 1810 in den *Berliner Abendblättern*. »Eine strenge Parallelisierung beider Texte ist nicht möglich, weil Kleist 1811 nach dem ersten Teil […] den Erzählduktus völlig verändert hat […].« Müller-Salget (1990), 880. Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Unterschieden zwischen den beiden Fassungen, vgl. auch Puschmann (1988), 9-18.

9 Prädikant ist die Bezeichnung für einen Prediger der protestantischen Lehre.

auch in die Stadt Aachen zu tragen und am Fronleichnamstag die Fenster des örtlichen Cäcilien-Kloster einzuschlagen. »Bei Wein und Speisen«[10] finden sich weitere Mitstreiter für den geplanten Bildersturm. Der dem Protestantismus verpflichtete Prediger hatte in den Niederlanden bereits Erfahrung im Kampf gegen die katholische Kirche gesammelt, so dass alles für eine erfolgreiche Zerstörung des Klosters spricht. Zumal dem ins Visier der männlichen Rebellen geratenen Frauen-Kloster Hilfe von außen versagt wird: Der örtliche Polizeioffizier, der ebenfalls »wenigstens unter der Hand«[11] in Feindschaft mit dem Papst liegt, leugnet die herannahende Gefahr und sieht keinen Grund, das Gotteshaus mit militärischen Mitteln vor der probablen Gewalt der Vertreter der »neuen Lehre« zu schützen. Die Äbtissin entschließt sich daher, so gut es geht die Würde zu wahren und unbeirrt durch das seitens der jungen Männer angedrohten Spekakels lässt sie die »uralte italienische Messe«[12]. Schließlich ist Fronleichnam.[13] Schon mehrfach hatte diese Messe eine enorme Wirkung auf die Zuhörenden ausüben können.

Die Aufführung[14] der Macht der katholischen Kirche allerdings scheint zunächst weniger an rebellischem Übermut als an internen Problemen zu scheitern: Die vorgesehene Kapellmeisterin, Schwester Antonia, ist vermeintlich schwer an einem »Nervenfieber« erkrankt. Offenbar ist sie die Einzige, die jenes Oratorium zu dirigieren weiß.[15] Doch ent-

10 Kleist (1990), 287.

11 Kleist (1990), 289.

12 Kleist (1990), 291.

13 Das Fronleichnamfest feiert die Vergegenwärtigung des Leibes Christi in der Hostie. Der Legende nach geht das Fest auf ein Wunder zurück, das einem ungläubigen Mönch im Jahr 1263 widerfahren sein soll: Als er während des Abendmahls die Hostie brach, tropfte aus dieser echtes Blut. Dies nun galt als Beweis dafür, dass die Hostie tatsächlich der Leib Christi ist und diesen nicht etwa nur symbolisiert. Das seit dem 13. Jahrhundert in das Kalendarium der Kirchenfeste aufgenommene Fronleichnamsfest – das auch als »Hochfest des Leibes und Blutes Christi« bezeichnet wird – zelebriert in einer prunkvollen Prozession die Macht der katholischen Kirche und zählt zu ihren wichtigsten Feiertagen. Detaillierte Ausführungen zur Geschichte und Interpretation des Fronleichnamsfestes finden sich u.a. bei Dorothea E. von Mücke. Vgl. Mücke (1994), 109.

14 Zum Aspekt des performativen Charakters des Fronleichnamsfestes und der damit einhergehenden Produktion von Bedeutung *in situ* und *in actu* vgl. Naumann (1996), 110ff.

15 Rosemarie Puschmann interpretiert den Umstand, dass nur eine Nonne die Partitur zur Aufführung bringen kann, als Zeichen für die Schwierigkeiten der Kirche, sich unabhängig von äußerer Bedrohung von innen heraus zu reproduzieren. Vgl. Puschmann (1988), 29.

gegen eines in Gegenwart des »Klostervogts und mehrerer anderer Männer«[16] am Folgetag abgelegten Zeugnisses liegt die Schwester Antonia nicht bewusstlos auf ihrem Krankenbett, sondern erscheint kurz vor Ausbruch des Tumultes im Dom unvermutet

> frisch und gesund, ein wenig bleich im Gesicht, […] verteilte die Partitur, die sie bei sich trug, und setzte sich selbst, von Begeisterung glühend, an die Orgel, um die Direktion des vortrefflichen Musikstücks zu übernehmen.[17]

Das Erstaunen und die Nachfrage der Nonnen mit einer Handbewegung wegwischend – »gleichviel, Freundinnen, gleichviel!«[18] –, gelingt es ihr, das Oratorium mit »höchster und herrlichster musikalischer Pracht« zur Aufführung zu bringen.

> Es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken; besonders bei dem Salve regina und noch mehr bei dem Gloria in excelsis, war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei; dergestalt, dass den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward, und das Kloster noch bis an den Schluß des dreißigjährigen Kriegs bestanden hat […].[19]

Der Bildersturm bleibt aus. Kein einziges Kirchenfenster geht zu Bruch. Denn entgegen allen Erwartungen werden die gewaltbereiten Männer von der »Gewalt der Töne«[20] in die Flucht und im Falle der vier Brüder sogar in den Staub geschlagen und in eine Art Todesstarre versetzt. Für einen Moment scheint der Zeitenlauf unterbrochen. Die mehr als hundert mit »Beilen und Brechstangen«[21] ausgerüsteten Männer zerstreuen sich in größerer Verwirrung. Der inzwischen offenbar doch eingetroffene Kommandante lässt noch einige Festnahmen vornehmen, und das Kloster ist gerettet, wenn auch nur temporär. Denn kurz nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges wird das Kloster »vermöge eines Artikels im westfälischen Frieden gleichwohl säkularisiert […]«.[22] Letztlich also

16 Kleist (1990), 311.
17 Kleist (1990), 293.
18 Kleist (1990), 293.
19 Kleist (1990), 293.
20 Kleist (1990), 309.
21 Kleist (1990), 291.
22 Rosemarie Puschmann weist im Zusammenhang der Säkularisierung des Klosters auf den historischen Kontext hin. So wurden im Anschluss an den »Frieden von Lunéville« (1801), der die Abgabe der so genannten linksrheinischen Gebiete an Napoleon besiegelte, ab 1803 Kirchengüter säkularisiert, um deutsche Fürsten abzufinden. Puschmann sieht hier eine Paralle-

kann sich die als weiblich apostrophierte Macht der Musik nicht gegen die von der Erzählung als »männlich« konnotierte Schriftmacht der weltlichen Ordnung durchsetzen.

Anders als ihre Mitstreiter finden die vier Brüder nach dem Musik-Erlebnis im Kloster zu keiner Normalität mehr zurück. Nur unter Tränen und dem sanften Zwang ihrer ehemaligen Kombattanten verlassen sie den Dom. Wiederum im Wirtshaus, in »ihren Wohnungen« angekommen, konsumieren sie nicht – wie es nahe läge – Getränke oder Speisen zum Trost über die verunglückte Aktion, sondern widmen sich einem äußerst eigenwilligen Gottesdienst. Um ein in Wachs gedrücktes und selbst aus Zweigen zusammengebundenes Kreuz gruppiert, beginnen sie eine Andacht, die schließlich und pünktlich zur Mitternachtsstunde in dem Gesang von »Gloria in excelsis« kulminiert. Das ebenfalls von den Nonnen gesungene »Salve regina« (Sei gegrüßt, Königin) lassen die Brüder weg. »So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit das Firmament anbrüllen«, kommentiert der Tuchhändler Veit Gotthelf später.[23]

Auch in den Ohren weiterer ehemaliger Kollegen klingt ihr Gesang grausig, schlägt diese in die Flucht und lockt neue Schaulustige an. Die Brüder scheint dies alles nicht im Geringsten zu stören. Den Wirt aber veranlasst ihre mönchsgleiche Askese und wohl insbesondere der Umstand, dass sie diese über Tage hinweg am falschen Ort, nämlich auf ihrem Zimmer und nicht etwa in einem Gotteshaus betreiben, sie aus seinem Haus entfernen und einem Arzt vorführen zu lassen. Dieser attestiert ihnen Wahnsinn, und so werden sie in die örtliche, vom Kaiser jüngst gestiftete Irrenanstalt überführt. Von ihrer Internierung offenbar gleichfalls unbeeindruckt, führen sie die Anbetung Christi mit – wie die Vorsteher der Mutter später versichern werden – einer »ernsten und feierlichen Heiterkeit«[24] bis ins hohe Alter fort, wobei sie sich absoluter körperlicher Gesundheit erfreuen. Eine Erklärung für ihren religiösen Sinneswandel und ihr Abschwören von weltlichen Genüssen bleiben sie laut befragten Zeitgenossen schuldig.

Sechs Jahre nach dem Ereignis macht ihre Mutter sich auf den Weg nach Aachen, um gerichtliche Aufklärung über ihre bislang als verschollen geltenden Söhne zu erhalten. Ein Brief, den der Prädikant an einen Freund in Antwerpen geschrieben hatte und in welchem er von seinen zerstörerischen Plänen erzählte, ist die einzige Spur beziehungsweise

le zu dem Hinweis im kleistschen Text, dass das Kloster durch einen Artikel im Westfälischen Frieden säkularisiert wird. Vgl. Puschmann (1988), 29.

23 Kleist (1990), 303.

24 Vgl. Kleist (1990), 297.

Nachricht, über welche die Mutter verfügt und die sie nach Aachen führt. Zunächst vermag ihr dort niemand weiterzuhelfen, doch

> [i]rgendwann erinnerte man sich endlich, dass sich schon seit einer Reihe von Jahren, welche ohngefähr auf die Angabe passte, vier junge Leute, deren Vaterland und Herkunft unbekannt sei, in dem durch des Kaisers Vorsorge unlängst gestifteten Irrenhause der Stadt befanden.[25]

Sie besucht daraufhin besagte Psychiatrie, und zu ihrem Entsetzen erkennt sie in den ins Gebet vertieften Männern, die »in langen, schwarzen Talaren, um einen Tisch auf welchem ein Kruzifix stand«[26], sitzen, ihre ehemals so »ausgelassenen« Söhne. Auf ihre Nachfrage, was geschehen sei, erhält sie eine Antwort nur von den Vorstehern. Diese erklären,

> daß die Jünglinge, seit nun schon sechs Jahren, dies geisterartige Leben führten; daß sie wenig schliefen und wenig genössen; daß kein Laut über ihre Lippen käme; daß sie sich bloß in der Stunde der Mitternacht einmal von ihren Sitzen erhöben; und daß sie alsdann, mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten machte, das Gloria in excelsis intonierten.[27]

Die Mutter wird daraufhin den bereits erwähnten und gleichfalls am versuchten Bildersturm beteiligten Tuchhändler namens Veit Gotthelf aufsuchen. Dieser hat es inzwischen zum angesehenen Bürger der Stadt gebracht. Zu guter Letzt wird es noch zu einem Gespräch mit der Äbtissin des Cäcilien-Klosters kommen. Weitere Zeugen, die über das wunderliche Ereignis ebenfalls und womöglich verlässlicher Auskunft hätten geben können, wie etwa einige der Nonnen, bleiben im Rahmen der mütterlichen Rekonstruktionsversuche unberücksichtigt. Desgleichen die Brüder selbst: Auch mit ihnen tritt die Mutter nicht mehr in Kontakt.

Die Äbtissin nun berichtet, dass es auf die Frage nach dem Grund für den Sinneswandel oder auch Wahnsinn der Brüder eine verbriefte Antwort gebe. Der Papst selbst habe das »Wort« des Erzbischofs von Trier in einer Breve bestätigt. Jenes besage, dass in dem Dom am Fronleichnamstag ein Wunder geschehen sei. Nicht die Schwester Antonia hätte die Aufführung der »uralten italienischen« Messe durch die Nonnen geleitet, sondern die *Heilige Cäcilie* selbst sei erschienen und hätte das Dirigieren übernommen. Die von der Äbtissin übermittelte Nachricht von der päpstlichen Schriftlegung beendet die mütterlichen Nachforschun-

25 Kleist (1990), 295.
26 Kleist (1990), 295.
27 Kleist, (1990), 295f.

gen: »Hier endigt diese Legende.«[28] Die Mutter kehrt in ihre Heimat zurück, da sie in Aachen »gänzlich nutzlos war«.[29]

So weit der Teil der Geschichte, wie sie vom Erzähler berichtet wird. Es bleibt offen, was während der Aufführung jener Messe tatsächlich passiert und den Brüdern im Besonderen widerfahren ist. Was hat die trinkfreudigen und rebellischen, also alles in allem gewöhnlichen jungen Männer, die zudem kurz davor standen, das Erbe eines unbekannten Onkels anzutreten, ihre weltliche Ratio verlieren und sich für ein quasimönchisches Leben entscheiden lassen? Was ist die Quelle ihrer heiteren Gelassenheit, die sie offenbar gegen jede Kontaktaufnahme mit dem besorgten oder erzürnten »Außen« immunisiert? Auch die Berichte der Äbtissin und des Tuchhändlers geben hierauf keine Antwort. Die Erzählung lässt damit den Grund des »Wunders«, das die Brüder in eine andere Wissensordnung treibt, im Dunkeln. Beleuchtet hingegen werden die Versuche der nachträglichen Rekonstruktion des Geschehenen. Dabei, das sei bereits an dieser Stelle vorweggenommen, scheitert eine zweifelsfreie Wahrheitsfindung zum einen an der bereits angedeuteten beliebig anmutenden Auswahl der Zeugen. Darüber hinaus kollidieren deren Aussagen miteinander, da sie eklatante Widersprüche aufweisen.

Der Krieg um die symbolische Ordnung als Kampf der Geschlechter

In aller Kürze soll zunächst der historische Hintergrund der Legende von der Heiligen Cäcilie skizziert werden. So wurde die Heilige Cäcilie erst seit dem Mittelalter als Schutzpatronin der Musik verehrt. Zuvor stand sie für eine christliche Märtyrerin im antiken Rom (220 oder 225 v. Chr.). Die Legende erzählt Folgendes: Ihren von den Eltern ausgewählten Ehemann setzt sie im Brautgemach über ihre Liebe zu Christus und ihr Keuschheitsgelübde in Kenntnis. Es gelingt ihr, ihn und seinen Bruder zum Christentum zu bekehren und damit ihre Jungfräulichkeit zu bewahren. Da die Christen in der Folge ihres neu errungenen Glaubens von den Römern exekutierte Glaubensgenossen heimlich bestatten, werden sie zum Tode verurteilt, ebenso wie Cäcilie selbst. Cäcilie aber verteidigt ihren Glauben gegenüber dem Richter so eindrucksvoll, dass daraufhin mehrere hundert der ZuschauerInnen zum Christentum konvertieren. Angesichts ihrer Popularität vermeiden die Behörden eine öffentliche Hinrichtung und versuchen stattdessen, sie in einem überheizten Bad zu ersticken beziehungsweise zu verbrennen – jeweils ohne Erfolg.

28 Kleist (1990), 313.
29 Kleist (1990), 313.

Auch der zuletzt hinzugerufene Henker scheitert an ihrer Enthauptung. Cäcilie verblutet letztlich in den Armen ihrer Freunde, von drei Schwerthieben verletzt.[30]

Ihre Assoziation mit der Musik, insbesondere der Orgel – die Wasserorgel wurde zur Hinrichtung von Christen in den Arenen gespielt –, ist einem Übersetzungsfehler ihres Märtyrertums sowie einer sich über die Jahrhunderte einschleifenden Reduktion der Erzählung geschuldet. So stand schließlich in der 9. Liturgie der Satz: »die Orgel spielend, lobte sie Gott«. Dieser wurde daraufhin zur Grundlage für die Cäcilien-Verehrung im frühen 19. Jahrhundert.[31]

Die von Kleist verfasste Cäcilien-Erzählung nun spielt bereits im Titel auf beide, die antike und die mittelalterliche Legendenbildung, an.[32] Er verbindet das Motiv des weiblichen Märtyrertums mit dem Motiv der Gewalt und dem der Musik.

Die Erzählung selbst inszeniert eine komplexe Verhandlung über die Frage der Wahrheitsfindung im Kontext widerstreitender Episteme. In diesen Konflikt trägt sie das Geschlecht, den Sexus, als Ordnungskategorie ein ebenso wie den Geschlechterkampf selbst, Letzteren sowohl als Resultat wie auch als Grund für konkurrierende Zeichensysteme und Wissenssysteme. In diesem überaus komplizierten Beziehungsgeflecht von Mann und Frau, Magie und Aufklärung, Protestantismus und Katholizismus, Kirche und Irrenanstalt, Nonnen und jungen Männern, Papst und Kaiser, Äbtissin und Mutter spielt die an konkurrierende Notationssysteme gebundene Machtfrage die entscheidende Rolle. So fällt zunächst die Konkurrenz zwischen dem gesprochenen Wort und der Schrift beziehungsweise den verschiedenen Schriftstücken untereinander auf. Die »Partitur der uralten, italienischen Messe«[33] steht in Konkurrenz zum

30 Vgl. Puschmann (1988), 9; Lubkoll (1994), 337-364, Maier (1994), 68f.

31 In der Passio steht: »Und als der Tag der Hochzeit kam, da war sie festlich gekleidet, doch trug sie unter ihren goldgewirkten Gewändern ein härenes Hemd auf dem Leib. Und währen die Hochzeitsinstrumente erklangen, sang sie in ihrem Herzen allein dem Herrn und sprach: Laß mein Herz und meinen Leib unbefleckt bleiben, auf dass ich nicht zuschanden werde.« Maier (1994), 69. Weitere Details zur Cäcilien-Verehrung finden sich wiederum bei Maier (1994), 69ff. Zur Geschichte der Heiligen Cäcilie in der bildenden Kunst vgl. Puschmann (1988).

32 Wobei hier zu beachten ist, dass der Zusatz »Eine Legende« alle Partien des Titels in Frage stellt. Damit auch die Unterstellung der Heiligen Cäcilie und der Musik unter das Vorzeichen der Gewalt. Will sagen: Vielleicht ist auch die Fassung der Musik als gewalttätig nur eine Legende.

33 Kleist (1990), 293. Lubkoll weist auf den eher ungewöhnlichen Umstand hin, dass alle Nonnen nicht nur ihre Einzelstimmen, sondern die ganze Par-

Brief des Prädikanten an seinen niederländischen Freund, in dem die illegalen Absichten der aufbegehrenden jungen Männer zum Bildersturm geschildert werden. Aus ihm aber wird niemals zitiert, und beide – Partitur und Brief – werden letztlich der Autorität des Papstes und dessen Breve unterworfen:

> Auch hat der Erzbischof von Trier, an den dieser Vorfall berichtet ward, bereits das Wort ausgesprochen, das ihn allein erklärt, nämlich‹ daß die *Heilige Cäcilie* selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe; und von dem Papst habe ich [die Äbtissin, I. K.] so eben ein Breve erhalten, wodurch er dies bestätigt.[34]

Just derjenige, der am weitesten entfernt vom Ort des Geschehens war, legt damit und in Übereinstimmung mit einer weiteren kirchlichen Autorität, dem Erzbischof nämlich, fest, dass es sich um ein Wunder der Heiligen Cäcilie gehandelt hat. Folglich leitet sich autorisierte Zeugenschaft nicht von Teilhabe am Geschehen oder gar besserem Wissen, sondern von gesellschaftlicher Autorität ab, für welche wiederum die Geschlechterfrage nicht unentscheidend ist. Infolgedessen wiegt das schriftlich fixierte Wort des Vertreters Gottes auf Erden deutlich schwerer als alle anderen Zeugenberichte. Insofern trifft die Einschätzung des Literaturwissenschaftlers Gerhard Neumann zu, wenn er das inhaltliche Geschehen der Heiligen Cäcilie wie folgt zusammenfasst:

---

titur ausgehändigt bekommen. Sie hatten damit sämtlich das Werk als Vielstimmiges buchstäblich vor Augen. Die Vielstimmigkeit wiederum ist Grundlage einer Musiktheorie, die auf die Überlegenheit der Musik gegenüber der Wort-Sprache abzielt und damit die romantische Idee von der »absoluten Musik« aufnimmt. Darüber hinaus ist auffällig, dass hier eine Messe nicht gesungen, sondern instrumentiert wird. Auch dies mag ein Spiel Kleists mit dem Konzept der absoluten Musik sein und wiederum eine romantische Debatte anreißen, die den männlichen Text in Konkurrenz zur weiblichen Stimme sieht. Vgl. Lubkoll (1994), 353. Und auch hier unterläuft Kleist virtuos, wie Barbara Naumann ausführt, die Geschlechterdifferenz, indem er die weibliche Verführungsmacht mit ihrer präzisen und emotionalen Handhabung der Instrumente erklärt. Vgl. Naumann (1996), 134f. »In den Nonnenklöstern führen, auf das Spiel jeder Art der Instrumente geübt, die Nonnen, wie bekannt, ihre Musiken selber auf; oft mit einer Präzision, einem Verstand und einer Empfindung, die man in männlichen Orchestern (vielleicht wegen der weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst) vermißt.« Kleist (1990), 289.

34 Kleist (1990), 313.

Es ist offenbar ein Krieg der Zeichen, der in Kleists Legende geschildert wird, ein Wechsel-Spiel von Bildersturm und Bildbehauptung, das von Kleist auf merkwürdige Weise mit der sozialen Artikulation der Geschlechterdifferenz verkoppelt wird, wie dies übrigens auch in Kleists *Penthesilea* zu beobachten ist.[35]

Gleichwohl kann auch die päpstliche Verfügung die kirchliche Institution des Nonnenklosters nicht retten. Ein Artikel des Westfälischen Friedens, ein Gesetzestext also, besiegelt das Schicksal des katholischen Klosters, indem es seine unspektakuläre, nämlich bürokratische Auflösung festlegt. Sowohl die in der Notenschrift formalisierte Kraft der Kunst als Zeichen einer symbolischen Ordnung, die zum weltlichen Kräfteverhältnis eine Differenz bildet, als auch die päpstliche Schrift vermögen jeweils nur einen Aufschub zu erringen. Letztlich müssen beide einem neuen Wissensregime Platz machen, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaße.

Von den Risiken, sich nicht geschlechtskonform zu verhalten

Das Interessante an der Erzählung ist der Umstand, dass nie ein »Einfrontenkrieg« gefochten wird. So sind die gegenläufigen Wissens- und Notationssysteme sowie Subjektpositionen zwar vergeschlechtlicht und finden sich damit auch in eine binäre Ordnung einsortiert, doch diese Opposition wird permanent unterlaufen, da ein komplexes Beziehungsgeflecht sie ergänzt. Dieses wiederum lässt verschiedene Formationen von Männlichkeit und Weiblichkeit miteinander in Konkurrenz treten. Infolgedessen existieren auch im Kampf der Geschlechter keine in sich kohärenten Opponenten, die sich gegenüberstehen würden.[36]

35 Neumann (1994), 378.

36 Thomas Laqueur skizziert in seiner wegweisenden Studie über die »Erfindung« der Geschlechterdifferenz, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud* von 1992, wie sich der Geschlechterdimorphismus aus der Abgrenzung von einem aufklärerischen Denken entwickelt, das mit Descartes den Geist als Hauptmerkmal der menschlichen Identität einsetzt. So speist sich das ab Mitte des 18. Jahrhunderts abzeichnende und ab 1800 hegemonial werdende integrative Denkmodell von Geist und Körper aus einer radikalen Aufwertung des Körpers als »natürlicher« Steuermann aller menschlichen, also auch geistigen Aktivitäten. Dies allein aber erklärt noch nicht die Durchsetzung der Geschlechterdissoziation, das heißt der Vorstellung, dass der weibliche nicht etwa nur ein schlechter funktionierender, da unterentwickelter

Zum einen wäre da die Konkurrenz unterschiedlicher Weiblichkeitsformationen, figuriert in der Mutter, der Äbtissin, den Nonnen und der Heiligen Cäcilie, der Märtyrerin. Darüber hinaus, und auch das lässt die LeserIn die Figuren als zwiespältig erleben, sind sie in der Performanz ihrer Subjektposition in sich widersprüchlich.

Die Mutter beginnt die Suche nach ihren Söhnen erst sechs Jahre nach deren Verschwinden. Dass sie so viele Jahre gewartet hat, weist sie nicht gerade als ganzheitlich liebende Mutter aus, wie es etwa das rousseausche Mutterkonzept vorsieht. Auch ihre naive Unterwerfung unter die Äbtissin, also die ›Mutter‹ der Nonnen, sowie das Zurücklassen ihrer Söhne in der Obhut der Psychiatrie lässt sie in ihrer Mutterrolle als wenig zuverlässig erscheinen. Gleichwohl hinterlässt sie ihren Söhnen ein »kleines Kapital«. Es existiert demnach ein Moment von Fürsorge. Oder kauft sie sich nur von ihrer Verantwortung frei?

Die Nonnen, deren Spiel sich durch »Gefühl, Präzision und Verstand« auszeichnet, unterminieren gleichfalls eine Geschlechterkonzeption, welche Frauen allein der Gefühlswelt zuschlagen möchte. Wird zu-

---

Mensch ist, sondern einen ganz anderen Organismus darstellt und als solcher, also aufgrund der ihm attestierten Differenz zum Mann, minderwertig ist. Anders formuliert, der weibliche Körper wird wegen seiner evidenten Nicht-Männlichkeit, die sich ihrerseits von der Norm zur Gattung Mensch transzendiert, als defizitär und deshalb nicht führungstauglich beziehungsweise normbildend erachtet. Nun bleibt aber die Frage, warum die Differenzen und nicht die Ähnlichkeiten in den Mittelpunkt der aufkommenden Geschlechterdebatte gerückt werden. Schließlich ist nicht unmittelbar einsichtig, warum »einem oberflächlichen Betrachter als erstes auffällt, […] dass Frauen nicht so sind wie Männer«. Und nicht etwa, dass »sie sich ähnlicher sind als irgendetwas sonst auf der Welt«, wie Dorothy L. Sayers anmerkt. Zit.n. Laqueur (1992), 12.

Die Parallelisierung und schließliche Ablösung der »Metaphysik der Hierarchie« durch das Konzept von der »Physiologie der Unvergleichlichkeit« hat ihre Gründe in zahlreichen gesellschaftlichen Umstrukturierungen. Dazu gehören das Entstehen einer bürgerlichen Öffentlichkeit. Aus dieser werden Frauen ausgeschlossen, ebenso wie man ihnen Bürgerrechte abspricht. Sie kontrastieren damit die Figur des bürgerlichen Mannes, der erstmals das Recht auf Gerechtigkeit und die Teilnahme an gesellschaftsrelevanten Prozessen reklamieren kann. Darüber hinaus findet sich ein intensiviertes allgemeines Interesse am Körper, das nicht zuletzt neuen medizinischen Erkenntnissen geschuldet ist. Doch, und das ist ein entscheidender Hinweis Laqueurs, »nichts davon hat die Entstehung eines neuen, geschlechtsbestimmten Leibes verursacht. Die Neuschöpfung des Leibes ist vielmehr jeder einzelnen dieser Entwicklungen inhärent.« Laqueur (1992), 18.

nächst eine klassisch binäre Situation zwischen sittsam-passiven Frauen und angriffslustigen Männern beschrieben – die Herren bedenken die schweigenden Frauen mit »frechsten und unverschämtesten Äußerungen«[37] –, so streicht der Text diese ›klassisch‹ anmutende Differenz zwischen den Vertretern einer neuen, lebenslustigen, gewaltbereiten und fordernden, in diesem Sinne maskulinen Ordnung und den jungfräulichen Nonnen als Repräsentantinnen einer der Sexualität und Gewalt entzogenen Sphäre keuscher und passiver Weiblichkeit gleich darauf wieder durch. So bedinge die Kombination aus Ratio, Technik und Emotion, dass das Spiel der Nonnen eine überwältigende Qualität erreiche, die männlichen Orchestern häufig fehle. Ihre Ratio und Emotion verbindende Musik bringt das männliche Publikum um den Verstand und erschüttert es tief. Mitnichten also sind die Nonnen gewaltabstinent oder wehrlos. Desgleichen ist die im Dienste der Jungfrauen stehende »uralte Partitur« von einem »unbekannten Meister«[38], also von einem, wenn auch namenlosen und vergessenen Mann, verfasst worden. Die Notenschrift – im Gegensatz zu der Breve des Papstes – unterstützt eine religiöse, vielleicht auch magische weibliche Ordnung, die sich der patriarchalen Übermacht zu erwehren weiß.

In ihrem fehlenden Machtstreben bei gleichzeitiger hoher Disziplin und Kunstfertigkeit bekleiden die Nonnen eine solitäre Position und unterscheiden sich deutlich auch von der Äbtissin. Für diese scheinen eigene Macht- und Repräsentationsinteressen im Vordergrund zu stehen und auch Vorrang vor dem Schutz ihrer Nonnen zu haben. Ihrem Auftrag, den Gottesdienst zu sichern als auch den Schutz der ihr anvertrauten Nonnen zu gewährleisten, vermag sie nicht nachzukommen. In ihrem Beharren auf die Feier des Fronleichnamfestes hätte sie die Nonnen der als sicher geltenden Gewalt preisgegeben, wäre nicht ein Wunder geschehen. Anschließend hütet exklusiv sie die offenbar magische Kräfte auslösende Partitur. Dass ihr »Fuß auf einen Schemel gestützt [ist], der auf Drachenklauen ruhte«[39], mag ein weiterer Hinweis auf ihre Beherrschung der oder ihre Verbindung zur Unterwelt sein. Dies wiederum setzt sie in Beziehung zu dem wunderlichen Triumph über eine männliche Übermacht. Auch ihr »königliches Ansehen«[40] oder ihre Beschreibung als »fürstlich« weisen sie als mächtige Frau aus, die nicht nur klosterintern eine Position weiter oben auf der gesellschaftlichen Hierarchieleiter einnimmt. Dessen ungeachtet unterwirft sie sich letztlich der patriarchalen Deutungshoheit der Geschehnisse, wie sie durch den Erzbi-

37 Kleist (1990), 291.
38 Kleist (1990), 291.
39 Kleist (1990), 311.
40 Vgl. Kleist (1990), 309.

schof beziehungsweise Papst vorgenommen wird. Damit repräsentiert die Äbtissin ein drittes Weiblichkeitsmodel, das wiederum zwischen Attributen changiert, die als »männlich« und »weiblich« apostrophiert werden: die phallische und doch ohnmächtige Mutter. Ihre letztliche Impotenz bildet einen Kontrast zur Schwester Antonia oder auch der Heiligen Cäcilie, den wahrhaftigen Schutzpatroninnen, die gleichwohl keine Repräsentation im männlich dominierten Schriftwerk finden.

Zusätzlich zur Frontstellung verschiedener und widerstreitender Konzepte von Subjektivität und ihrem komplexen Beziehungsgeflecht zu jeweils vergeschlechtlichten Wissens- und Körperordnungen thematisiert der Text das Risiko der Aufführung eben jener Episteme. Nicht zuletzt aus diesem Grund stellt der Text, wie Barbara Naumann ausführt, die Aufführung der Messe in den Mittelpunkt, wobei er das Themenfeld Geschlecht keineswegs verlässt, sondern vielmehr die Bereiche Kunst (Musik), Geschlecht und Ritual in ihrer Verschränkung und Performativität zeigt.

Damit verschiebt sich der Akzent des Textes auf den *performativen* Charakter der Messe wie des Geschlechts. Im gleichen Zuge wird die Bedeutung des Geschlechts im – performativen – Sinn von *Genus* beziehungsweise *gender* sichtbar, denn die Legende spricht weder von einer Substanz, etwa als *Sexus*, noch von gesellschaftlichen oder historischen Attributen.[41]

In jener Aufführung nun kommt es, wie Naumann weiter ausführt, zu augenfälligen Inversionen der patriarchalen Geschlechterordnung.

> Es gibt in der Legende keinen letzten Grund, auf den etwas zurückgeführt werden könnte, sondern nur ein bewegliches Geflecht von Formen der Umkehrungen. Jede Umkehrung aber ist, wie die Erzählung deutlich macht, bereits durch die Existenz einer hierarchischen Ordnung vorbereitet.[42]

Sowohl die den einzelnen Subjekten unterlaufende Verkehrung der Geschlechterordnung als auch, wie noch zu zeigen sein wird, die Mischung von antagonistischen Geschlechterstereotypen bedingt mindestens partiell das gesellschaftliche Scheitern der ProtagonistInnen. So fällt bei der Szene im Dom auf, dass die Nonnen während der Musikaufführung an den Pulten mit der Partitur vor Augen stehen, während die Brüder in den Staub geworfen werden: Frau steht, Mann kniet. Das Spiel der Nonnen aber invertiert nicht allein die gesellschaftliche Hierarchie zwischen Mann und Frau, sondern pervertiert auch die ausgeübten Glaubensrituale. So interpretiert Rosemarie Puschmann die Körperhaltung der Brüder, die

41 Naumann (1996), 110.
42 Naumann (1996), 123.

den Boden mit »Stirn und Scheitel küssen«, wobei sie unablässig Gebete murmeln, als muslimische Geste der Gottesverehrung.[43] Ungeachtet der sicher auch an dieser Stelle waltenden kleistschen Ironie lassen sich diese ›verkehrten‹ Körperinszenierungen auch als Effekte von Neusortierungen in der Geschlechterordnung lesen, die ihrerseits auf sämtliche symbolischen Ordnungen ausstrahlt und große Konfusionen auslöst. Dabei scheinen sich die Brüder ihrer verdrehten Ehrenbezeugung und ihres Wandelns zwischen abendländischer und morgenländischer Gottesanbetung nicht bewusst. Oder es ist ihnen gleichgültig. In jedem Fall verkörpert sich auch ihnen, ebenso wie in den emotional wirkmächtigen und technisch perfekten Nonnen, eine wilde Kombination konkurrierender Zeichensysteme. So oszillieren sie zwischen christlicher Gottesfurcht und Frevel, in dem sie Rituale einer konkurrierenden Weltreligion performen.

Die in der Erzählung vorgeführten Kollisionen unmittelbar aufeinander treffenden kontrahenten Geschlechter- und Zeichenordnungen zeichnen eine aus heutiger Sicht sehr aktuelle, nämlich performative Auffassung von Geschlecht. Männlich- und Weiblichkeit werden hier als Effekte, nicht als Ursachen von (Sprach-)Handlungen gefasst. Dabei, und auch dies führt die Erzählung vor Augen, können jene kulturbestimmten Handlungen, welche die Subjekte immer wieder aufs Neue in situ und actu aufführen, glücken oder misslingen.[44]

In der *Heiligen Cäcilie* – und auch das macht die Erzählung für unseren Kontext interessant – gilt das Prinzip der vorrangig missglückten

43 Vgl. Puschmann (1988), 38. Sie sieht hier weniger Verkehrungen als Doppelungen am Werk.

44 Der Erfolg der ›richtigen‹ Aufführung von Geschlecht in diesem Sinne hängt davon ab, wie John L. Austin in *Zur Theorie der Sprechakte* (1972) (*How to Do Things With Words,* 1962) ausführt, ob es dem Subjekt gelingt, tradierte Geschlechtermerkmale in Konkordanz mit gesellschaftlich institutionalisierten Erwartungen und insofern in allgemein verständliche Gesten oder Worte zu übersetzen. Unterkomplex formuliert: Alles hängt davon ab, ob es gelingt, die Sprach-Handlungen, Körperhaltungen und damit jeweils verbundenen Ritualisierungen dem institutionellen Rahmen und ihrer gesellschaftlichen Position anzupassen. Um ein Beispiel zu geben: Die deklaratorische Äußerung »Hiermit seid ihr Mann und Frau« auszusprechen und damit einen Pfarrer nachzuahmen, ohne als solcher von der Kirche eingesetzt zu sein, reicht nicht aus, um eine Trauung zu vollziehen. Es bedarf jenseits der ritualisierten Sprechhandlung auch der von der Institution Kirche legitimierten Position des Pfarrers sowie des Ortes der Kirche als räumliche Rahmung, die wiederum die Anerkennung des Sprechaktes durch das gleichfalls für die gelungene Performanz unverzichtbare Publikum sichert. Fehlt einer dieser Faktoren, missglückt die Trauung.

Geschlechterperformanz avant la lettre beidseitig der Geschlechtergrenze. Auch wenn der Blick der LiteraturwissenschaflerInnen bei kleistschen Texten zumeist auf die Frauenfiguren fällt, allen voran natürlich auf die Penthesilea, das *Käthchen von Heilbronn* oder *Die Marquise von O...*, führt Kleist die Auseinandersetzungen mit dem eigenen oder fremden Geschlecht keineswegs allein anhand außergewöhnlicher Frauenfiguren, wie der Führerin der Amazonen, der gewaltsam geschwängerten Marquise von O… oder des unergründlich sittsamen Käthchens vor. Noch bietet in seinen Texten allein der weibliche Körper einen Ort für subjektive Grenzüberschreitung und Verwirrungszustände. Auch der männliche wird ohnmächtig, strauchelt oder errötet. Die männlichen Protagonisten verfügen ebenso wenig wie die weiblichen über ein gesichertes Geschlecht, auch sie müssen es wählen beziehungsweise können es verlieren.

In der *Heiligen Cäcilie* liefern allen voran die Brüder aus Sicht der zu Wort kommenden Zeitgenossen eine missglückte Geschlechterperformanz. Sie stehen quer zum vorherrschenden patriarchalen Männlichkeitsparadigma. Anders als ihr unmittelbarer Gegenspieler, Veit Gotthelf, der normgerecht den versuchten Bildersturm als Jugendsünde deklariert, verweigern sie eine Trennung zwischen Jugend und Alter. Sigmund Freud wird diese sehr viel später als Zeichen gelungener Bürgerlichkeit ausweisen. Anstelle auf diese Weise erwachsen oder vernünftig zu werden, bleiben die Brüder ihrer im Kloster im Angesicht der musizierenden Nonnen gemachten Erfahrung treu.[45] Selbst ihre Entmündigung und Überstellung ins Irrenhaus beirrte sie laut Erzähler nicht in ihrer Entscheidung, sich von der weltlichen Welt und ihrer Diskursordnung loszusagen und durch ihr alltäglich wiederholtes Ritual zu bezeugen, dass Christus, der »wahrhaftige Sohn des alleinigen Gottes sei«.[46] Keine Freunde, keine Ordnungsmacht kann sie von einem vollkommen ritualisierten asketischen[47] Tagesablauf abbringen, der sie roboterhaft ihre An-

45 So werden sie von den Vorstehern, also den Menschen, die ihnen nach der Inhaftierung am nächsten stehen, zitiert: »›wenn die gute Stadt Aachen wüsste, was sie, so würde dieselbe ihre Geschäfte bei Seite legen, und sich gleichfalls, zur Absingung des Gloria, um das Kruzifix des Herrn niederlassen.‹« Kleist (1990), 297.

46 Kleist (1990), 295.

47 Lubkoll sieht in dem weitgehenden Essensverzicht der Brüder ein anorexisches Verhalten, das die Verweiblichung der Brüder beschreibe, denn sie würden damit als hysterisch charakterisiert. Eine weitere Lesart wäre, die Askese als Opposition zum bürgerlichen Konsumverhalten zu werten. Schließlich verweist der Wirt die Brüder seines Gasthauses nicht allein aufgrund ihres wunderlichen Verhaltens und des beängstigenden Gesangs,

betung Christi in einem gemeinsamen mitternächtlichen Intonieren des »Gloria in excelsis« kulminieren lässt. Insofern scheint ihre Anbetung des Heilands zwar auf die alltägliche Geisterstunde eingetaktet, aber doch zeitlos sowie im buchstäblichen Sinn asozial. Den Vorstehern zufolge führen die gleichgeschalteten Jünglinge dieses »gespensterartige Klosterleben«[48] unausgesetzt seit sechs Jahren und, wie der Erzähler nachsetzt, bis ins hohe Alter fort, ohne dass irgendjemand sich der Gruppe beigesellte und sich aus dieser entfernte. Dabei erfreuten sie sich bester Gesundheit und Heiterkeit. Die Vorsteher gemeinsam mit dem Erzähler zeichnen ein Bild glücklicher Dissidenz. So berichtet der Erzähler:

> […] die Söhne aber starben, im späten Alter, eines heitern und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das Gloria in excelsis abgesungen hatten.[49]

Dass sie trotz dieser glückbringenden Standhaftigkeit nicht als Heldenmodell taugen, signalisiert der Text durch die Verschränkung verschiedener Aussagen, die sie jeweils konsequent entmenschlichen: Auch wenn ihre Charakterisierungen als wolfshaft beziehungsweise leopardengleich auf wenig verlässliche Zeugen zurückgeht, in Verbindung mit der Beschreibung, dass sie unablässig über Jahre hinweg jede Mitternacht ihr »Gloria in exelsis« absingen, entsteht der Eindruck, es handelte sich um eine Art Untote.

Fritz Breithaupt bietet mit seiner Lektüre mit der »Brechstange«, wie er freimütig einräumt, eine weitere Lesart an. So rührt für ihn die Beharrlichkeit der Brüder keinesfalls von einer Wundererfahrung oder Ähnlichem her. Weder wurden die Brüder durch die *Heilige Cäcilie* noch eine überwältigende ästhetische Erfahrung bekehrt. Vielmehr geben sie nur das Schauspiel des Wahnsinns, da dies die einzige Möglichkeit darstelle, einer Festnahme durch das letztendlich doch im Dom präsente Militär zu entgehen.

> Es muss in aller Banalität gesehen werden: *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* ist die Novelle von vier Brüdern, die den Wahnsinn vortäuschen, um der Todesstrafe zu entgehen. Alles andere ist Legende, und von der Legendenbildung handelt die Geschichte.[50]

---

sondern auch weil sie nicht wie früher bei ihm Speisen und Getränke konsumieren.

48 Kleist (1990), 305.

49 Kleist (1990), 313.

50 Breithaupt (2003), 224.

Auch wenn der Text keine »letzte Gewissheit«[51] über die »Simulation des Wahnsinns«[52] gewähre, sei diese Lesart, die strikt von der Rationalität aller Personen ausgehe, die einzige, die erlaube, nicht in die vom Autor gebaute Falle zu tappen.[53]

Meiner Ansicht nach reduziert diese Interpretation den kleistschen Text auf eine einzige Facette im Kampf um Deutungshoheiten. So mag es zwar durchaus denkbar sein, dass die Brüder ihre Ergriffenheit nur vortäuschen, doch der Text erzählt nichts von einer militärischen Übermacht, erzählt nichts davon, dass die Brüder in irgendeiner Form von den Ordnungshütern in Bedrängnis gebracht wurden, und gibt auch keinen Hinweis auf die Ambivalenz der Brüder hinsichtlich ihrer religiösen Versunkenheit. Nirgends findet sich eine Anspielung darauf, dass ihr lebenslanger Gottesdienst nur eine Finte sein sollte, um das eigene Leben zu retten. Ein Leben übrigens, das es dann in höchster Kargheit zuzubringen gilt.

Doch unabhängig davon, ob man der Interpretation von Breithaupt folgt und damit die Diskussion um die Symbolisierung konfligierender Episteme und Notationssysteme in der (miss-)glückenden Aufführung des kulturellen Geschlechts in den Hintergrund stellt, eine Sache bleibt: Wir erfahren von der Tragik und Unverträglichkeit der Brüder nur aus der Perspektive von Außenstehenden. Ihr steht die offenbar blendende Verfassung der Bemitleideten unversöhnt gegenüber. Allein den Personen, denen es gelingt, ihre gesellschaftliche Position trotz der Wirren in der Nachkriegszeit zu behaupten, ist jene Eingeschworenheit auf eine rudelhafte Verehrung Gottes unter Missachtung der Regeln der Kirche sowie das Beharren auf eine andere, offensichtlich nicht institutionell abgesicherte und öffentlich verbriefbare Wahrheit so unheimlich wie unverständlich und schockierend. Infolgedessen entziehen sie den Brüdern den laizistischen wie religiösen Subjektstatus: Niemand, so heißt es, konnte sich, bevor die Mutter in Aachen auftauchte, an ihre Namen, ihre Herkunft und ihre Nationalität erinnern.[54]

Der Text führt vor Augen, dass Rationalität, Menschlichkeit und Männlichkeit in patriarchalen Ordnungen als wechselkonstitutiv gehandelt werden: Mit dem einen verliert sich das andere und umgekehrt. Der Wandel der Brüder von jungen Rebellen mit sexuellen Gelüsten zu unzugänglichen und unautorisierten Talarträgern, zu gesellschaftlich untragbaren Gottesdienern nämlich, bedingt ihre lebenslängliche Wegschließung. Infolgedessen bezeichnen die Autoritäten die in Frage ste-

51 Breithaupt (2003), 224.
52 Breithaupt (2003), 224.
53 Vgl. Breithaupt (2003), 224.
54 Vgl. Kleist (1990), 295.

henden Männer als Nicht-Mönch, Nicht-Bürger und Nicht-Mann und stattdessen als Irre. Der Text selbst enthält sich dabei jedes Urteils, ob dem »wirklich« so ist.

Unter anderem die Beschreibung der Brüder als verunglückte, tierähnlich schreiende Subjekte, welche die Nonnen auch in ihrer Keuschheit und Askese nachahmen, unglücklicherweise ohne Mitglied einer keuschen, männlichen Gemeinschaft sein zu können, zeigt, dass die Eingliederung in einen gesellschaftlich anerkannten Männerbund und damit die Performanz gesellschaftsfähiger Männlichkeit für die Mitgliedschaft in eben dieser Gesellschaft grundlegend, aber eben nicht gesichert ist. Abweichung wird mit Freiheitsberaubung und Entsubjektivierung quittiert, im Endeffekt kann eine einst errungene und erfolgreich unter Beweis gestellte Männlichkeit jederzeit wieder entzogen werden. Entsprechend katapultiert die vier ihr vorgetäuschtes oder authentisches Beharren auf einer Wahrheits*erfahrung*, die in einem wie auch immer gearteten Zusammenhang mit einer nicht konsensfähigen Rationalität steht, aus dem zu diesem Zeitpunkt hegemonialen Referenzsystem. Der Text nun unternimmt größte Anstrengungen, Zeugnis von der unter anderem diese Figuren bestimmenden nicht-binären Denkungsart abzulegen: In der Exponierung der Widersprüchlichkeit der Aussagen über die vier verirrten Brüder zeichnet er ein Bild von ihnen, das sich einer Einsortierung als entweder gut *oder* böse, traurig *oder* glücklich verweigert.

Auch in puncto Wahnsinn bedient der Text nicht die zeitübliche Auffassung und stiftet ein weiteres Mal Verwirrung, da er Eindeutigkeit nicht bietet. Diese sieht bei Sinnesverwirrten gemeinhin den Teufel am Werk. Den Teufel aber bringt der Erzähler nur – denken wir an die Äbtissin oder den Tuchhändler – bei den taktisch, also im Rahmen von Machtkämpfen rational agierenden Personen ins Spiel. Gleichwohl rückt die Erzählung die wunderlichen Brüder ebenfalls in die Nähe des Unheimlichen, konkret von Geistern, wenn das »Gloria in excelsis« just um Mitternacht, also zur Geisterstunde, angestimmt wird. Damit entgehen auch sie nie der Ambivalenz und evozieren ebenso wie die Nonnen, die Mutter, die Vorsteher oder die Äbtissin nicht zuletzt bei der LeserIn eine unaufgelöste Ungewissheit, vielleicht auch Unbehagen gegenüber der von ihnen vertretenen Denk- und Zeichenkultur.

Veit Gotthelf: Die Figur des ›neuen Mannes‹

Mit der Figur des Veit Gotthelf konstruiert Kleist nachgerade ein Vorzeige-Exemplar des ›neuen Mannes‹, des Männertypus' also, den die im Folgenden analysierten Szenarien des auslaufenden 20. Jahrhunderts als

nicht mehr realitätstauglich deklarieren werden. Der »berühmte Tuchhändler der Stadt«[55] verkörpert einige wesentliche Aspekte einer gelungenen Subjektivierung von Männlichkeit, so wie sie sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts als normal und normativ durchsetzen wird. Als finanzkräftiger und in der Öffentlichkeit respektierter Händler und Vater repräsentiert er den gesellschaftsfähigen Mann, der sich an Normen sowohl orientiert als auch diese habituell verkörpert. Nur unter Ausschluss der Öffentlichkeit gesteht er Abweichungen.

Nur kurz nach der missglückten Attacke auf die Vormacht der katholischen Kirche übernimmt er das stattliche Geschäft seines Vaters und führt es zu weiterem Erfolg. Anders als die Brüder hat er sein Erbe angetreten und darüber hinaus eine Familie mit mehreren Kindern gegründet.[56] Seine Existenz hält damit die Genealogie der Väter und Söhne aufrecht beziehungsweise führt sie fort. Sein Konformismus sichert ihm eine gewisse gesellschaftliche Bewegungsfreiheit; seine Jugendsünden können ihn nicht mehr gefährden. Sie legen ihn auch auf nichts fest. Auch folgt Veit Gotthelf in seiner Skizzierung durch den Erzähler – und das ist für eine gelungene Männlichkeit, wie sie noch heute wirkmächtig ist, nicht unerheblich – einer Wertevorstellung, die den Mann als zwischen Staats- und Ehemann, zwischen privat und öffentlich gespalten entwirft. So »verriegelt«[57] er zunächst die Tür, »niedernötigt«[58] die Mutter mit latenter Gewalt auf einen Stuhl, bevor er ihr seine damalige Partizipation am versuchten Bildersturm gesteht. Mit dieser an sich unscheinbaren Geste vollzieht er die für das sich um 1800 herauskristallisierende Männlichkeitsparadigma als grundlegend definierte Trennung zwischen Privat-Mann und staatstreuem Bürger. Auch indem er die Mutter spontan und

55 Kleist (1990), 297.

56 Neumann erklärt das Erbschaftsthema für zentral in dieser Erzählung. Vgl. Neumann (1994), 372f.

57 »Veit Gotthelf, der Tuchhändler, der sich inzwischen verheiratet, mehrere Kinder gezeugt und die beträchtliche Handlung seines Vaters übernommen hatte, empfing die Fremde sehr liebreich: und da er erfuhr, welch ein Anliegen sie zum ihm führe, so verriegelte er die Tür, und ließ sich, nachdem er sie auf einen Stuhl niedergenötigt hatte, folgendermaßen vernehmen: ›Meine liebe Frau! Wenn ihr mich, der mit euren Söhnen vor sechs Jahren in genauer Verbindung gestanden, in keine Untersuchung deshalb verwickeln wollt, so will ich euch offenherzlich und ohne Rückhalt gestehen; ja, wir haben den Vorsatz gehabt, dessen der Brief erwähnt! Wodurch diese Tat, zu deren Ausführung alles, auf das Genaueste, mit wahrhaft gottlosem Scharfsinn angeordnet war, gescheitert ist, ist mir unbegreiflich […].« Kleist (1990), 297.

58 Kleist (1990), 297.

im buchstäblichen Sinne in die Privatsphäre einschließt, verhält er sich musterhaft. Als weitere Vorsichtsmaßnahme nimmt er der eingeschüchterten Frau das Versprechen ab, ihn keinesfalls weder als ehemaligen Mitstreiter noch als Zeugen namentlich zu erwähnen. Er verweigert die öffentliche Zeugenschaft, da ihm diese nicht dienlich wäre. Damit wären wir bei zwei weiteren Merkmalen einer der bürgerlichen Ideologie verpflichteten männlichen Subjektkonstitution: dem Opportunismus und der Triebregulierung. Wie Norbert Elias[59] in Hinblick auf die Genealogie der Sitten und Michel Foucault bezüglich der Diskursivität von Sexualität und Wahnsinn ausführen, ist die Selbstdisziplinierung, die individuelle Beherrschung der Affekte, zentral für die Ausbildung der bürgerlichen Subjekte. Und Veit Gotthelf weiß die Dinge zu trennen. Als moderner und vernünftig gewordener Mann verteidigt er keine riskanten Glaubensprinzipien, wohl aber seinen Besitzstand, indem er seine Interessen (und seine öffentliche Rede) an denen der Autoritäten ausrichtet. Mit dieser Charakterisierung als beherrscht, vorsichtig und doch Spielball der Entscheidungsträger greift Kleist wiederum ein bürgerliches Selbstverständnis von der Geschichtsmächtigkeit des männlichen Subjekts an, und er greift ein Klischee vom Händler als fadenscheiniges Fähnchen im Wind auf. Denn Gotthelf macht keine Geschichte, sondern schreibt an dieser nur aufgrund der vorgelegten Anpassungsleistung mit. Die Ridikülisierung des Gelegenheitsgewinnlers bündelt sich in der seinem Namen eingeschriebenen Aporie. So wurde, wie Klaus Müller-Salget im Kommentar zur *Heiligen Cäcilie* anmerkt, Veit häufig als Name für den Teufel benutzt. In der Kombination mit Gotthelf verkürzt dieser in der Novelle den Kalauer ›den Teufel mit dem Beelzebub austreiben‹ formelhaft und führt den Namensträger als zwiespältige, unzuverlässige, gottgefällige, aber gleichzeitig teuflische Person ein. Ganz offenbar ironisiert Kleist hier den Prototyp des ordentlichen Bürgers und stellt diesen den aus heutiger Sicht freundlich-fundamentalistisch zu nennenden Brüdern gegenüber.

Doch die Brüder stehen nicht allein für eine Dissidenz, sondern darüber hinaus auch für eine Verausgabung, für eine »Souveränität der Verausgabung«[60], die sich der Ökonomie des Tausches widersetzt und eine dritte Position zwischen Nehmen und Geben bezieht. Dies ist ein weiteres Moment, das sie aus dem gesellschaftlichen Konsens ausschließt. Michael Wetzel hat diese von einigen kleistschen Texten vorgenommene Inszenierung des Gegensatzes zwischen Verschwendung und

59 Elias (1997). Vgl. insbesondere »Über das Schneuzen«, 286-293, und »Wandlungen in der Einstellung zu den Beziehungen von Mann und Frau«, 324-356.

60 Wetzel (2000), 93.

dem System der Berechnung bereits für die *Penthesilea* und das *Käthchen* festgestellt. Auch in der *Heiligen Cäcilie* wird diese prominent von Bataille ins Wort gesetzte Ökonomie der Verschwendung mit der Sterilität der Verschwender versehen.[61] Obwohl die Brüder, anders als die Penthesilea von jeder erotischen Verausgabung Welten entfernt sind, verausgaben sie sich gleichwohl: und zwar an sich selbst und an eine nur ihnen zugängliche Idee. Das schweißt sie zu einer verschwiegenen Gesellschaft zusammen, die jedwede Handlung verweigert, die eine Ordnung im Sinne der instrumentellen Vernunft reproduziert. Indessen verstetigen sie in ihrer unbeirrbaren Gottesanbetung eine Wunder-Erfahrung, die sich nicht in widerspruchsfreie Worte übersetzen, also rationalisieren lässt und sich stattdessen in Körperintensitäten sichtbar macht. Die Brüder scheinen während und nach dem Erleben der jungfräulichen Aufführung der Musik wie in Trance. Anstelle des Austausches von Worten kommunizieren sie über Zeichensprache, Körper-Rituale und Schreie, die immer wieder nur auf sich selbst verweisen und daher in kein gesellschaftsfähiges Bezugssystem eingebaut werden können. Sie bleiben unverstanden. Damit repräsentieren sie unmittelbare Gegenfiguren zu der Figur des Teufels mit dem frommen Nachnamen: bürgerlich-männliche Individualität mit Privatbesitz und ökonomischer Intelligenz versus eine (Spiel-)Art von sektenhafter Bruderschaft und inventierter Männlichkeit, die sie an einen weiblichen Geschlechtscharakter anschließt. Das heißt, die im Gegensatz zum Tuchhändler einer binären Logik zuwiderläuft, im Sinne von maskulin-versus-feminin, und eine krude Mischung aus allen möglichen Diskursordnungen darstellt.

Kleists sprachliche Verfahren: Die Legende, das Wunder, die Lücke

Die oben unternommene Skizze einer Figurentypologie hat gezeigt: Die Figuren repräsentieren jeweils eine bestimmte Wissens- und Zeichenordnung und sind doch zerrissen zwischen ihr und ihren Gegenläufern. Sie stehen in der Gleichzeitigkeit von Katholizismus, Protestantismus, Magie und aufklärerischer Vernunft, und noch haben sich die wenigsten, Veit Gotthelf ausgenommen, eindeutig auf die eine oder andere Seite geschlagen. Jener Widerstreit der Wissensregime, den die kleistsche Novelle als historische Situation im Anschluss an den Dreißigjährigen Krieg präsentiert, ist indessen charakteristisch für die entstehende bürgerliche Gesellschaft: das aufklärerische Denken einerseits, das Geschichte in Archiven

61 Vgl. Wetzel (2000), 89-103, insbesondere 96.

und Magazinen zu fassen sucht, die Dinge als Erscheinungen nimmt und damit vermehrt auf die Materialität und das Sammeln setzt.[62] Dieser Rationalität entgegen stehen andererseits die Ideenwelt des Sturm und Drang sowie der Mystizismus der Romantik, die jeweils von einer höheren Gewalt ausgehen, die gleichsam aus dem Nichts die Welt durch eine mit der Ratio nicht beizukommenden Zeichensetzung entstehen lässt.[63] Bei Kleist, darauf ist in der Forschung vielfach hingewiesen worden, ist es häufig der einschlagende Blitz, also die unberechenbare Naturgewalt, die alles durcheinanderbringt und einen Wendepunkt in der Geschichte markiert.

Im Bereich der Wunder oder der Magie fallen Darstellung und Essenz, Signifikat und Signifikant zusammen. Das Zeichen ist die Realität, die es setzt; das macht seine Magie aus. Gegenüber derlei durch ihren unvermittelten Einbruch magische Zeichen-Wirkung evozierende Naturgewalten erweisen sich die Rationalisierungsverfahren, die nachträglich erkennen wollen, was geschehen ist, als einerseits ohnmächtig: Sie kommen immer zu spät. Andererseits entfalten sie ihre Wirkmächtigkeit gerade in der Nachträglichkeit, denn sie bestimmen, wenn schon nicht die Realität, dann die Sichtweise auf diese; sie dominieren die Zeichensetzung und ihre Lektüre. Für diese nachgetragene Wirklichkeitssetzung ist unter anderem das Tribunal eine gern von Kleist verwendete Allegorie. Sie referiert zudem auf einen konkreten historischen Umstand der vervielfachten Einsetzung von Gerichtsverfahren.[64]

Die Gegenläufigkeit verschiedener symbolischer Ordnungen, die Wahrheit nicht als Gegebenheit, sondern als (korrumpierbaren) Prozess der Wahrheitskonstruktionen ausweisen, ist ein häufiges Thema in der kleistschen Literatur. Manfred Schneider etwa sieht in Kleists Texten den Aufbau von »Bürokratien von Wahrheit« als zentrales Moment an, die durch die »Verbindung von Aussage, Eid und richtig gelesener Miene«

62 Nicht umsonst gewinnt in der Epoche der Aufklärung die Jurisprudenz an Bedeutung und damit die rhetorische Rekonstruktion von Ereignissen wiederum unter Berufung auf beweisbare und in diesem Sinne rationalisierbare Sachverhalte beziehungsweise Fundstücke.

63 Vgl. Neumann (1994), 15.

64 Vgl. u.a. Schneider (1994) zur Geschichte der Gerichtsverfahren, die sich aus den Inquisitionsverfahren entwickelt haben und damit wiederum die Verflochtenheit von Kirche und laizistischem Feld, nicht zuletzt auch wegen der Parallelen des Geständnisdiskurses im Rahmen der Kirche (Beichte), der Jurisprudenz (Gericht) und des Liebesdiskurses aufzeigen.

ein Netz von Codes und Supercodes thematisieren, das seinerseits um die Frage von Gewissheit und Glaubwürdigkeitsbedingungen kreise.[65]

Im Falle der *Heiligen Cäcilie* stehen die Nachforschungen der Mutter für die nachträgliche sprachliche Rekonstruktion. Diese konkurriert mit den Schriftstücken, die jeweils antreten, das Inkommensurable zu verdrängen. Gleichwohl bringt der Text durch den Einsatz eines polyphonen Narrationssystems eine Wahrheit(-smöglichkeit) zu Gehör, die der offiziellen, verschriftlichten Geschichtsschreibung zuwiderläuft. Gerade die Widersprüchlichkeit der Aussagen evoziert ein Jenseits der gesprochenen Worte. Damit exponieren jene augenfälligen Risse in den Erzählungen die Festschreibung einer bruchlosen Wahrheit als Geste der Macht. Die foucaultsche Definition von postfeudalistischen Gesellschaften als auf Wissensregime aufbauende Ausschlusssysteme, deren Rationalisierung von Ereignissen von Machtinteressen geleitet ist, die sich immer mit der Formation von Wissen verschränken, findet hier eine literarische Entsprechung *avant la lettre*. Konkret bringt der Text eine religiös aufgeladene Erfahrung des Erhabenen[66] in Frontstellung zum weltlich-nüchter-

65 Schneider (1994), 108. Vgl. auch das *Käthchen, Die Marquise von O…* oder den *Zweikampf*.

66 In der Forschung wurde mehrfach auf die Parallelen zwischen Edmund Burkes Fassung des Erhabenen als Mischung aus »schrecklich und schön« und der häufig von Kleist verwandten Figur des ›plötzlich Hereinbrechenden‹ (Blitz) hingewiesen. In *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) (*Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen)* schreibt Burke etwa: »Alles, was auf einige Weise geschieht, um die Vorstellungen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt, alles, was auf irgend eine Weise schrecklich ist, oder mit schrecklichen Gegenständen in Verwandtschaft steht, oder auf eine dem Schrecken ähnliche Art auf die Seele wirkt, ist die Quelle vom Erhabenen, das heißt es ist dasjenige, welches die stärkste Bewegung, deren die Seele fähig ist, hervorbringt.« Burke (1980), 52.

Zudem ist zu berücksichtigen, dass der Einbruch des Göttlichen in weiten Teilen der zeitgenössischen Debatte wiederum als etwas »Fürchterliches« apostrophiert wurde und der animalische Schrei Gegenstand der zeitgenössischen Debatte um Ästhetik war. So galt u.a. Lessing ein weit aufgerissener Mund als Ausdruck größter Hässlichkeit, weshalb der nur leicht geöffnete Mund der Laokoon-Statue als der Ästhetik des Schönen angemessen schien. Das ›tierische Gebrüll‹ der Brüder könnte damit auch vor dem Hintergrund dieser Ästhetik-Debatte gelesen werden. In jedem Fall greift der Text zirkulierende Motive auf und verweist auf den Einbruch des Göttlichen in die menschliche Sphäre als etwas Schrecklich-Schönes. Also auf eine Unordnung stiftende Erfahrung, die einem binären Denksystem zuwi-

nen Ränkespiel zwischen Papst, Bürger, Mutter und Äbtissin. Religiosität, das nur am Rande, wird dabei sowohl von der Institution Kirche als auch dem Bürgerhaus distanziert und als subjektives, sich der Sprache entziehendes Moment evoziert.

Für Kleist bringt die Sichtbarmachung des Widerstreits der Episteme eine spezifische Welterfahrung von Ohnmacht und Erkenntnis zum Ausdruck. Gleichzeitig bleibt das vom herrschenden Diskurs Abweichende und Inkommensurable in den zahlreichen Widersprüchen der Erzählung präsent.

Dieser Umstand erfordert eine Lektüre, welche die Unstimmigkeiten und Brüche in der narrativen Fiktion aufspürt. »Denn«, wie Marianne Schuller schreibt, »an den Bruchstellen findet das unsichtbare Drama der Zeichengebung statt.«[67] Jenes Drama ereignet sich im Angesicht eines nichtsouveränen Subjekts: »Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß«, schreibt Kleist 1805 in dem Essay *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Dem Subjekt widerfährt etwas, das sich seiner Kontrolle und seinem Rationalisierungsvermögen entzieht. Auch die Brüder in der *Heiligen Cäcilie* sind überwältigt und haben in gewisser Weise die Kontrolle über ihre Gefolgschaft verloren. Sie erfahren ›es‹ am ganzen Körper, der seinerseits Zeichen setzt, die sich der Übersetzung in eine rational erfassbare Sprache entziehen. Indem sie ihrer körperlich vermittelten Empfindung folgen, werden sie Teil einer Ordnung der Wahrhaftigkeit. Ihre auch physische Verwandlung, die Tatsache also, dass ihr kampfbereiter Körper sich vor der Kunst und/oder der Erfahrung von Religion oder eines Wunders beugt, verbürgt eine Authentizität, der sich die nachgetragene Sprache nur annähern kann.

Das im heutigen Sinne vielfach als zeitgemäß empfundene oder ausgewiesene Bewusstsein von Nicht-Identität, von Ausgesetzt-Sein und Überwältigt-Werden sowie der Violenz der Aneignung von subjektiver Erfahrung durch Sprache, also von der (sprachlichen) Ohnmacht bei gleichzeitiger Selbstermächtigung des Subjekts, artikuliert Kleist durch die eingebauten logischen Risse im Text, folglich durch eine ästhetische Praxis, die weniger vom Sprachfluss als von Auslassungen und Arhythmisierungen[68] geprägt ist. Vielfach verwendet er – um Offensichtliches

derläuft, das zwischen Gut und Böse klar unterscheiden möchte und entsprechend vom Rationalisierungssystem der Aufklärung als Ausdruck von Wahnsinn marginalisiert werden muss. Nicht zuletzt die Tierähnlichkeit der Brüder wird als Grund für ihre Einweisung in die Irrenanstalt genannt.

67 Schuller (1997), 16.

68 »Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und be-

zu nennen – Auslassungszeichen, um die Lücken deutlich zu machen. Mit Gilles Deleuze gesprochen, könnte man sagen, er bedient sich einer Sprache, die ins Stottern gerät und in diesem Sinne minoritär[69] ist – und aufgrund dessen eine Gewalterfahrung[70] vermittelt.

Auch der Titel der Erzählung erzählt durch die gewählte Syntax von der Gewalt. Der nämlich der Ersetzung. Markiert durch das Pronomen »oder«: *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende.* Inkommensurables wird in ein Austauschverhältnis gebracht und in der sprachlichen Fassung als äquivalent gesetzt. Dieser Kurzschluss basiert darauf, dass er eine Inkommensurabilität von Heiligkeit, Kunst und Gewalt löscht. Gleichzeitig setzt er diese Austauschbarkeit in Kontrast zur Wahrheit, und zwar durch den mittels eines Punktes abgetrennten und somit auf beide Satzteile beziehbaren Zusatz: »Eine Legende«. Eine unter diesem Titel erzählte Geschichte gibt einen uneingeschränkten Wahrheitsanspruch programmatisch auf. Setzungen, Hypothesen und Akte der Verschleierung korrespondieren immer mit dem vorausgesetzten Umstand, dass die Wahrheit nicht auffindbar, also der Kern der Geschichte nicht zu positivieren ist und in diesem Sinne leer bleibt. Dies wiederum löst eine Sprach- und Denkbewegung aus, die nicht abschließbar ist, da sie »die Wahrheit« oder »den Ursprung« nicht entdecken wird. Damit aber kann nicht mehr die Wahrheitsfindung im Mittelpunkt stehen. Vielmehr geht es um die Rekonstruktion dessen, was für die Wahrheit gehalten wurde. Die Lesweise wird zentral. Dabei kann eine Interpretation die andere ersetzen und überlagern, denn die Legende als Textgattung lässt offen, welche Lektüre Letztgültigkeit besitzt.

---

diene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe. Zur Fabrikation der Idee auf der Werkstätte der Vernunft […].« Kleist (1962), Bd. II, 320. Vgl. auch Neumann (1994), 16.

69 Vgl. Deleuze (1990), 386-388. In seinem Aufsatz »Ein Manifest weniger« definiert Deleuze das minoritäre Sprechen als einen Gebrauch von Sprache, der sich gegen Konstanz und Homogenität richtet. Kleist und allen voran Kafka sind ihm Beispiel für eine Wendung der Sprache ins Kleine: »Stottert Kleist und knirscht Kleist mit den Zähnen?« (386). Gegenstück zu diesem repräsentationskritischen Sprechen ist der majoritäre Sprachgebrauch, der die »Sprache als Machtverhältnis und Machtindex behandelt« (388).

70 Neumann weist darauf hin, dass Kleist »alles Spracherfinden zuletzt den Strategien der Macht, den Mechanismen der Gewalt – im Grunde also der Kriegsführung entspringen lässt«. Neumann (1994), 16.

Krisen der Männlichkeit in der *Heiligen Cäcilie*

Obwohl Kleist die Geschichte unmittelbar nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges spielen lässt, werden im historischen Gewand aktuelle, also um 1800 wirkmächtige Diskurse zur Festschreibung von Normalität und Wahnsinn im Text sowohl reproduziert also auch destruiert. Sie werden, so könnte man sagen, im derridaschen Sinne dekonstruiert. Wie gezeigt wurde, geschieht diese Verschiebung der symbolischen Ordnung durch das Gegeneinanderlaufen-Lassen von widerstreitenden Zeichensystemen und Wissensordnungen, die jeweils geschlechtlich kodiert sind und meist in ihrer Zuordnung zu den Kategorien männlich oder weiblich eine Ambivalenz behaupten. Darüber hinaus diskutiert der Text wesentliche, um 1800 relevant werdende Fragen nach der Wahrheit des gesprochenen Wortes im Vergleich zum geschriebenen sowie der Wahrheit der Kunst und dem Kunsterleben. Dies jeweils konsequent unter Mitverhandlung ihrer Geschlechter-Konnotationen. Gerhard Neumann stellt daher fest:

> Über die Geschlechterrollen und ihre Wandlungen über ihren ideologischen Stellenwert im Spielraum der Gesellschaft haben Kleists Zeitgenossen gern und intensiv nachgedacht. Es ist eines der großen Themen der Goethezeit.[71]

In seiner Verhandlung der Geschlechteraufführung zeigt Kleist, wie Normalität jenseits von einer autorisierten Geschlechterperformanz nicht zu haben ist und die binäre Geschlechterdifferenz ein neues Paradigma darstellt, das sich gerade Bahn bricht beziehungsweise auch mithilfe patriarchaler Gewalt durchgesetzt wird.[72] Dabei ruft der Text zeitgenössi-

71 Vgl. Neumann (1994), 151.

72 Um 1800 kursieren noch widersprüchliche Konzepte hinsichtlich Weiblichkeit und Männlichkeit, die erst im Laufe des 19. Jahrhunderts vom binären Geschlechterkonzept abgelöst werden. So stehen in der ab etwa 1770 sich entspinnenden Geschlechterdebatte die heftig umstrittene und ausgewiesen frauenfeindliche und die absolute Geschlechterdifferenz einklagende Schrift von Ernst Brandes *Ueber die Weiber* (1787) neben Goethes Trauerspiel *Die natürliche Tochter* (1803) sowie Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* (1799). Schlegel seinerseits streitet für die Mischung der Geschlechtscharaktere, insbesondere beim Mann im Sinne einer »sanften Männlichkeit« oder »selbstständigen Weiblichkeit«, wogegen Schiller wiederum mit seinem Text *Die Würde der Frauen* (1796) polemisiert und sich den Spott von Schlegel und Schleiermacher einfängt. Aber auch Schlegel geht trotz seines Sympathisierens mit Androgynieansätzen grundsätzlich von einer unüberwindbaren Geschlechterdifferenz aus, die

sche und bis heute wirkmächtige Paradigmen von Männlichkeit und Weiblichkeit in ihrer Frontstellung auf und unterläuft sie unausgesetzt. Statt von dem sich um 1800 konturierenden Konzept zweier naturgegebener und komplementärer Geschlechter auszugehen, setzt der kleistsche Text, das konnte unter Hinweis auf Barbara Naumanns Lektüre gezeigt werden, einer Eindeutigkeit das Spiel mit Inversionen und der Mischung von Sich-Ausschließendem entgegen. Im Unterlaufen einer binären Ordnung werden Essenzen im unausgesetzten Spiel der Verkehrungen, Widersprüchlichkeiten und Auslassungen nach dem Prinzip der Legende

---

die Frau als Naturwesen setzt und damit außerhalb von Individualität und Entwicklung stellt, der zufolge der männliche Held hingegen »personifizierte Kunst- und Menschheitsgeschichte« figuriert. Zudem gilt das gemeinhin der Romantik zugerechnete Androgynitätskonzept ohnehin nur für Männer. Sie sollen ihre Männlichkeit durch die Hinzunahme weiblich konnotierter Eigenschaften veredeln beziehungsweise vervollständigen. Vgl. u.a. Hoffmann (1983), 80-97.

Diese sowohl in literarisch-philosophischen als auch pragmatischen Schriften geführte Diskussion ist im Kontext der Französischen Revolution und der von ihr ausgehenden Neuordnung Europas zu sehen. So ist die Neudefinition von Männern als Bürger und Familienväter und von Frauen als Mütter und Gattinnen auch ein Reflex auf die im Nachbarland vonstattengehende Entmachtung des Adels und der damit verbundenen Umschichtung der Gesellschaft. Die Tatsache, dass die bürgerlichen Geschlechtercharaktere regelrecht über die Lektüre eines so ausdifferenzierten moralessayistischen Schrifttums eingeübt werden sollten, vgl. Hoffmann (1983), 80ff., kontrastiert die behauptete Natur der Geschlechter und zeigt die Historizität von bis heute wirkmächtigen Geschlechterideologien an. Säuberlich wurde hier aufgelistet, wie ein Mann und wie eine Frau zu sein hätten, und insbesondere die weibliche Leserschaft war aufgerufen, ein Leben entlang der Geschlechterdifferenz zu erlernen und zu organisieren.

Gerade dieses Einüben von Mann- und Frau-Sein gerät heute, zweihundert Jahre später, leicht in Vergessenheit. Zu gewohnt ist die Differenzierung der Geschlechter in die aufgeführten diamentralen Gegensätze als Grundlage von subjektiver Identität. Für eine Auseinandersetzung mit aktuellen Inszenierungen von verfehlter Männlichkeit aber ist es notwendig, sich die Konstruktionsmechanismen sowie Forderungskataloge an die Subjekte zu Beginn der bürgerlichen Gesellschaft noch einmal vor Augen zu führen. Zumal hier ganz offen die Vorstellungen vom ›richtigen‹ Mann und von der ›wirklichen‹ Frau im Zusammenhang mit dem Aufbau einer neuen zivilen Ordnung diskutiert werden. Geschlecht war eines der großen Themen im Rahmen des Umbaus von Gesellschaft und wurde damit grundsätzlich mit gesellschaftlichen Ordnungsvorstellungen verknüpft, selbst wenn dies unter dem Sigle des notwendigen Umgangs mit der menschlichen Natur verhandelt wurde.

dekonstruiert. Eine essentialistische Vorstellung von Geschlecht wird derart als auf einem »grundlosen Grund« basierend dargestellt. Infolgedessen erweisen sich Weiblichkeit und Männlichkeit als Effekt einer geglückten oder misslungenen Aufführung.

Während bis heute der Körper in Verbindung mit einem eindeutigen, »sicheren« Geschlecht häufig als eine Art »Wirklichkeits-Anker« gelesen wird und demnach seine Beschreibung auch dem Text Realitätseffekte sichert, wird bei Kleist das Geschlecht nicht durch die Beschreibung der schieren Physis eingeholt. Die LeserInnen erfahren nichts über den Körperbau der Brüder oder der Äbtissin, ob sie hünenhaft oder eher zart, hässlich oder schön sind. Wohl aber werden wir über ihre ambivalenten oder invertierten Haltungen informiert. Der sich verfärbende Körper, das Erröten oder Erbleichen etwa, das Fallen, die Ohnmacht oder Trance verbürgen Wahrhaftigkeit. In diesem Sinne gibt der Körper in den kleistschen Texten und so auch in der Heiligen Cäcilie den Lackmustest und steht im Zeichen der Wahrheit.[73]

Abnorme, da mit einer »anderen« Wahrheit in Kommunikation stehende Männer und Frauen künden mit ihrem eigenwilligen Gebaren von einer anderen »Welt«. Dabei übersetzt die Erzählung einen normgerechten oder abweichenden und immer gegenderten Habitus in kleine Alltagshandlungen wie das Schließen der Tür im Falle Veit Gotthelfs beim ersten Zusammentreffen mit der Mutter oder das Sitzen beziehungsweise Stehen von Figuren als Indiz für aktuell eingenommene oder verlorene Machtpositionen. Derart macht sie die Alltäglichkeit der Aufführung von Geschlecht als konstitutiv für die individuelle Subjektwerdung und damit als Norm setzend oder verwerfend transparent. Indem Kleist das Abenteuer der Geschlechterperformanz als Ausdruck gesellschaftlicher Machtverhältnisse sowie die Vorführung des Aufführungscharakters von Subjekt, Geschlecht und Normalität in den Mittelpunkt seiner Erzählung vom Zeichenkrieg stellt, nimmt er Abstand von dem Konzept, die Natur bestimme die Männlichkeit der Männer und die Weiblichkeit der Frauen. Oder umgekehrt die Männlichkeit der Frauen und die Weiblichkeit der

73 »Nach dem juristischen Code sind das Erröten, Erbleichen, Zittern, Stocken, die Ohnmachten und das Lachen Bahnungen, die die Lüge durch die Dichte und Kraft der Verstellung hindurch schlägt; im Unterschied hierzu gehören alle diese Zeichen bei Kleist der Körper-Ordnung der Wahrheit an, weil das Stocken, das Erröten lediglich das Unvermögen zum Sprechen, die Hemmung anzeigt.« Vgl. Schneider (1994), 121. Obwohl Schneider in seiner historisierenden Deutung der Körper-Zeichen überzeugt, scheint mir bei Kleist doch auch wichtig, die große Sprachskepsis zu berücksichtigen, die ihrerseits mit seiner Wahrheitsskepsis – siehe die so genannte »Kant-Krise« – korreliert.

Männer. Durch die Vorführung unterschiedlicher und konkurrierender Entwürfe von Weiblichkeit und Männlichkeit verweigert er eine biologistische Synthetisierung zu »den« Frauen oder »den« Männern.

Die von der Forschung bislang am häufigsten berücksichtigte Unterminierung des gängigen Geschlechterkataloges ist die Beschreibung des Spiels der Nonnen als von »Verstand, Präzision und Gefühl« bestimmt. Doch wie gezeigt wurde, findet keineswegs allein bei den Frauenfiguren eine Verschiebung statt. Die wunderlichen Brüder dekonstruieren ebenfalls radikal das Paradigma hegemonialer Männlichkeit, indem sie die geforderten Eigenschaften wie Rationalität, Triebregulierung, Erwerbstätigkeit und Zeugung von Nachkommenschaft verweigern, damit *ex negativo* den gemeinhin unter dem Siegel der Natürlichkeit verschwiegenen Forderungskatalog für »richtige Männer« offen legen. Gleichzeitig kann ihre Aufführung einer anderen, vermeintlich irrationalen, gottesfürchtigen und zugleich geisterhaften, vielleicht sogar magischen Subjektivität keine klerikale Akzeptanz erheischen, da sie mit grundlegenden Regeln der Institutionalisierung einer christlichen Praxis bricht.

Insgesamt erzählt Kleists Novelle von Wirklichkeit und Geschlecht gleichermaßen als kulturelle Konstruktion mit überwältigenden Wirklichkeitseffekten. Diese gibt er seiner Leserschaft zu entziffern auf. Mit dem diegetischen Prinzip der Erzählungen in der Erzählung verschiebt er auch hier das künstlerische Primat, wie Paul De Man es für das Marionettentheater festgestellt hat, von der Mimesis hin zur Lektüre. Wir erinnern uns: Im Marionettentheater ist der Bär dem Autor im Fechtkampf überlegen, da er dessen Körpersprache zu lesen und deshalb seine Schläge rechtzeitig zu parieren weiß. Das mächtige und doch angekettete Tier steht für die Suprematie des hermeneutischen Modells über das nachahmende Modell.[74] Das Lektüremodell, das sei hier nur angedeutet, unterscheidet notwendigerweise zwischen Signifikat und Signifikant, Referent und Inszenierung, Original und Kopie und zeigt zugleich die Unschärfe dieser Trennungen auf. In der *Heiligen Cäcilie* nun attackiert Kleist ein für die Kunst gefordertes Mimesis-Prinzip durch die Verbindung gegenläufiger Erzählungen zu einem widersprüchlichen Bild. Weder die Erzählungen noch das von ihnen evozierte rissige Panorama geben den Blick frei auf die Realität. Vielmehr veranschaulichen sie die Konstruktionsprinzipien von Realität. Oder, wie Marianne Schuller und Nikolaus Müller-Schöll für die kleistsche Literatur generell feststellen:

> Kleists Texte geben weniger eine äußere Realität wieder, als daß sie die epistemologischen Grenzen der Referenz zum Thema machen. Gerade deshalb bietet sich sein Werk für Untersuchungen des Verhältnisses von Literatur und Phi-

74 Vgl. De Man (1988), 223.

losophie, von Sprachlichkeit und Welterfahrung, Subjekt und symbolischer Ordnung, von Gesetz und Gerechtigkeit an.[75]

Sie distanzieren sich von der zeittypischen Auffassung vom Künstler als Abbildender von Realität. Stattdessen zeigen sie, wie sehr die misslungene oder geglückte Geschlechteraufführung ein komplexes Spiel mit Zeichenordnungen ist und Wirklichkeitswahrnehmungen diese stets überformen. Die Geschlechterfrage reicht damit weit über das Geschlecht als solches hinaus. Es wird – und auch darin nimmt die Erzählung eine in den 1990er Jahren populär werdende Theorierichtung vorweg – als Zeichensatz gelesen, der erst in der Verschränkung mit anderen Zeichenordnungen seine Bedeutung und infolgedessen Realitätsmächtigkeit erhält. In der Folge ist das (kulturelle) Geschlecht als parasitärer Code dechiffrierbar, der sich an den Widerstreit gegenläufiger Zeichenordnungen andockt und diesen überlagert. Die Tatsache also, dass die Frage nach der Geschlechterordnung immer ausstrahlt auf die gesamte Organisation von Zeichen- und Wahrnehmungs-Ordnungen einer Gesellschaft und damit auch Aussagen über die jeweilige Verfasstheit einer Gesellschaft artikuliert, macht die Lektüre von Kleist neben ihrem historischen Gehalt so wichtig für das Verständnis aktueller Verhandlungen von Geschlecht und gesellschaftlicher Normalität im Rahmen der Inszenierungen von Männern in der Krise‹.

Schließlich: Auch die rund zweihundert Jahre später so populären Narrative von der unüberwindlichen Krise des ganz normalen Mannes zeigen, wie abhängig eine gesellschaftliche Ordnung von einer normalitätsstiftenden Aufführung von Geschlecht ist. Also des männlichen Prototyps, dessen umstrittene Durchsetzung als normativ Kleist in seiner Erzählung als Charakteristikum für den Aufbruch in eine »neue Lehre« beschreibt. Im Rückblick könnte man diese vereinfachend als neue bürgerliche Ordnung fassen. Mit der Beschreibung des »neuen Mannes« in Konkurrenz mit anderen Männlichkeitsmodellen als erfolgreich in familiärer sowie ökonomischer Hinsicht und als allein durchsetzungsfähig, wenn auch moralisch zwiespältig, schlägt die Erzählung die Brücke zu aktuellen Inszenierungen vom »männlichen Angestellten in der Krise‹. Diese sprechen exakt diesem Typus von Mann die Gesellschaftsfähigkeit ab und handeln ihn als Symptom einer leider noch ausstehenden gesellschaftlichen Veränderung.

Und damit möchte ich den Sprung zurück in die Gegenwart wagen. Kleists Erzählung von missglückten und gelungenen Geschlechterperformanzen im Kampf um die Festschreibung von Geschichte(n) als Signaturen einer sich umbrechenden Gesellschaftsordnung soll hierbei, frei

75 Müller-Schöll/Schuller (2003), 8.

nach Italo Calvino, den rauschenden Hintergrund bilden. Denn wie der große italienische Romancier in seinen Überlegungen zu *Warum Klassiker lesen?* in Form von nummerierten Merksätzen unter Punkt 14 zum Verhältnis von »klassischen« zu zeitgenössischen Texten schreibt: »Es ist klassisch, was als Hintergrundgeräusch auch dort bestehen bleibt, wo die unverträglichste Aktualität den Ton angibt.«[76]

76 Calvino (2003), 13.

3.
Der Mann in der Familie und der geplatzte Amerikanische Traum: *American Beauty* von Sam Mendes

American Beauty ist das Filmdebüt des 1965 in Großbritannien geborenen Theaterregisseurs Sam Mendes.[1] 1999 erhielt der 117 Minuten lange und in Steven Spielbergs DreamWorks-Studios produzierte Film mit Starbesetzung fünf Oscars in den Kategorien Bester Film, Bestes Drehbuch (Alan Ball), Bester Darsteller (Kevin Spacey), Beste Kamera (Conrad L. Hall) und Beste Regie (Sam Mendes). Der männliche Hauptdarsteller Kevin Spacey wurde für seine Arbeit als Lester Burnham zudem zum besten Schauspieler des Jahres gekürt.[2] Der Film war ein enormer Publikumserfolg sowohl in den USA als auch in Deutschland, insofern seine Auszeichnung niemanden überrascht haben dürfte.

In der Flut von Filmkritiken werden immer wieder die große schauspielerische Leistung, das herausragende Drehbuch und die Gleichzeitigkeit von Gesellschaftskritik und Humor hervorgehoben. Selbst die deutsche Presseagentur (dpa) lobte den Film ob seiner »unterhaltsamen« Sozialkritik:

> Dem Film *American Beauty* eilt nahezu einhellige Begeisterung voraus. Zu Recht, denn die ergreifende filmische Sozialkritik ist unterhaltend, ohne dabei an Brisanz einzubüßen. Dieser Balance-Akt gelingt dem Regisseur Sam Mendes und seinen hervorragenden Darstellern auf der Grundlage eines brillanten Drehbuchs.[3]

---

1 *American Beauty*, USA 1999. R.: Sam Mendes. D.: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Wes Bently, Mena Suvari u.a. Im Folgenden zitiert nach der Originalfassung und der deutschen Synchronisation der DVD (2000): *American Beauty*. DreamWorks.

2 Auch die Nebenrollen wurden mit Annette Bening als verbiesterter Karrierefrau, Mena Suvari als verführerischem Nymphchen und Thora Birch als stark pubertierender Tochter mit guten Schauspielerinnen besetzt.

3 Weiss (2000).

Auffallend ist, wie ernst die in *American Beauty* geäußerte Gesellschaftskritik von der Filmkritik genommen wird. Ein Beispiel sei hier stellvertretend zitiert:

> Ehebruch, Onanie unter der Bettdecke, Voyeurismus, offene und heimliche Homosexualität, Geldgier, emotionale Verkrüppelung, Mordlust – all das geistert durch das Geschehen, all das vermengt sich zu einer explosiv-absurden Mischung, die nur noch eine Lösung zuläßt: das ironisierte Desaster. Selten hat sich Gottes gelobtes Land unbarmherziger, aber auch unterhaltsamer der Welt präsentiert. *American Beauty* macht klar, wie hoch der Preis ist, den die meisten Menschen für die real existierende westliche Konsumzivilisation zahlen müssen. Alle Lobgesänge und Preise werden das subversive Potenzial dieses Films nicht ganz ersticken können.[4]

IMDb (The Internet Movie Database), eine der wichtigsten kommerziellen Websites für aktuelle Kinofilme, bewertete das Drama kurzerhand als »zweitbesten Film aller Zeiten«[5] und fasst die Handlung in nur einem Satz wie folgt zusammen: »A man tells his tale of how he turned his miserable life around and turned everyone else's upside down as a result.«[6]

Bereits in dieser Kurzfassung deutet sich an, dass es um mehr geht als um eine weitere Erzählung von einem Mann, der irgendwo in einer US-amerikanischen Vorstadt lebt und unglücklich ist. Denn hier formuliert sich eine Kampfansage: Wenn ich mein Leben dem Elend entziehen soll, dann wird das meine gesamte Umwelt zu spüren bekommen. Daher freut sich auch *Die Zeit*: »Filme und Romane [von *American Beauty* bis *Glamorama*, I. K.] riskieren wieder Gesellschaftskritik und beschreiben den Lifestyle-Kapitalismus als Quelle von Gewalt und Sinnlosigkeit.«[7] Es wird im Folgenden zu diskutieren sein, welche Form von Kapitalismuskritik mithilfe der Figur des »Wohlstandskrüppels«[8], wie *Der Spiegel* seine Rezension übertitelt, geübt wird beziehungsweise überhaupt geübt werden kann.

Bei den anschließenden Filmlektüren werde ich auf ein in den Filmwissenschaften gängiges Hilfsmittel, das Filmprotokoll[9], verzichten und statt dessen auf die von Clifford Geertz für die Ethnologie entwickelte

4 Hübner (2001).
5 Rupprecht (2000).
6 www.imdb.com/title/tt0169547/.
7 Assheuer (2000).
8 Schneekloth (2000).
9 Vgl. u.a. Hickethier (1993), 39.

Methode der »dichten Beschreibung« zurückgreifen.[10] Die Ersetzung eines Protokolls durch eine interpretierende Nacherzählung legt von vorneherein, die subjektive, nicht zuletzt dem Forschungsinteresse geschuldete Komponente meiner Perspektive offen und setzt sie damit zur Verhandlung aus. Wie vielfach ausgeführt wurde, stellt sich die Bildernarration in der Verknüpfung von Kameraauge und subjektiver Wahrnehmung der Bilder, der so genannten *Suture*, zuallererst her. Jene »Vernähung« von subjektiver und objektiver Blickführung ist grundlegend für das Filmerlebnis und sollte daher auch die schriftliche Nacherzählung und Analyse strukturieren.[11] In Anlehnung an Stephen Heath beschreibt Siegfried Kaltenecker diese Operation wie folgt:

> Das Funktionieren des dominant-fiktionalen Kinos hängt also von der Bereitschaft des Subjekts ab, selbst abwesend zu werden und einen fiktionalen Charakter für sich einzusetzen. Mit dem Versprechen, den strukturellen Mangel (des Films wie des Subjekts) gutzumachen, werden die Zuschauerinnen und Zuschauer dazu verführt, zu Subjekten des Filmtextes zu werden und ihn derart als persönlichen Bedeutungsprozess zu realisieren. In diesem Sinne verweist der Begriff der *Suture* nicht nur auf eine Struktur des Mangels; er verweist auch auf eine Möglichkeit der Vervollständigung, in dem sich das Kino als subjektiver Diskurs realisiert.[12]

Darüber hinaus orientiere ich mich an Theoremen der feministischen Filmtheorie, wie sie unter anderem von Gertrud Koch, Teresa de Lauretis, Carol Clover und Sabine Gottgetreu formuliert worden sind. Ausge-

10 Damit folge ich der etwa von Jörg Metelmann vorgeschlagenen Übertragung einer interpretierenden Beschreibung aus der Ethnologie in die Filmwissenschaften. Vgl. Metelmann (2003). Laut Geertz sind »dichte Beschreibungen […] als Versuch zu verstehen, die Vorstellungswelten zu ergründen, innerhalb derer die Bilder/Handlungen Zeichen sind.« Geertz (1999), 31. Ziel und Inhalt dieser beschreibenden Analyse ist es, die »Vorstellungsstrukturen, die die Handlungen unserer Subjekte bestimmen – das ›Gesagte‹ des sozialen Diskurses – aufzudecken und zum anderen ein analytisches Begriffssystem zu entwickeln, das geeignet ist, die typischen Eigenschaften dieser Strukturen (das, was sie zum dem macht, was sie sind) gegenüber anderen Determinanten menschlichen Verhaltens herauszustellen«. Geertz (1999), 39.

11 Stephen Heath fasst die *Suture* als »pseudo-identifaction« der ZuschauerIn mit dem Filmnarrativ: »The stake is clear: the ›I‹ is a division but joins all the same, the stand-in is the lack in the structure but nevertheless, simultaneously, the possibility of coherence, of the filling in.« Heath (1977/78), 56.

12 Kaltenecker (1996), 293.

hend von einer intensiven und kritischen Auseinandersetzung mit psychoanalytischen feministischen Ansätzen, wie etwa dem von Laura Mulvey haben sich die Filmlektüren dieser Theoretikerinnen vom Diktum einer stets intakten Vormachtstellung ›des‹ Mannes emanzipiert. So brechen sie mit der ahistorischen Vorstellung eines allmächtigen Patriarchats und gehen stattdessen davon aus, dass sowohl die Produktion als auch die Rezeption von Filmen weder vollständig determinierbar, noch die Geschlechterdifferenz das primäre Charakteristikum für das Kino-Erlebnis ist.[13]

13 Die geschlechterspezifische Regulierung der Filmrezeption, sprich die genretypische Ausrichtung auf ein weibliches beziehungsweise männliches Publikum einerseits sowie die Darstellung von Frauen entlang patriarchaler Klischees als entweder Vamp, Hure, Hausfrau oder Vampir andererseits ist von der in den 1970er Jahren vor allem in den USA entstehenden feministischen Filmanalyse in den Vordergrund gerückt worden. Autorinnen wie Laura Mulvey kritisierten scharf die Objektivierung und Fetischisierung von Frauen im Hollywoodfilm der 1930er und 1940er Jahre. Ihrer Ansicht nach konnten die Zuschauerinnen gar nicht anders, als sich mit den objektivierten Frauen zu identifizieren und damit ihre Unterdrückung ein weiteres Mal zu reproduzieren. Mulveys streng psychoanalytische Ausrichtung, die in der Gefolgschaft unter anderem Sigmund Freuds Konzeptionen von Frauen als kulturell unterentwickelt übernimmt und entsprechend davon ausgeht, dass diese aufgrund ihrer Körpergebundenheit zu einem analytischen, d.h. distanzierenden Sehen nicht fähig sind, wurde in den 1980er Jahren einer kritischen Revision unterzogen. Allen voran Mary Anne Doane, Kaja Silverman und Teresa de Lauretis verwahrten sich gegen die Festschreibung von Frauen als schützenswert, da hilflos den Blickregimen ›des Kapitals‹ ausgeliefert, und argumentierten für eine differenzierte Sichtweise, die eine komplexere Beziehung zwischen Leinwand und Kino-Konsumenten vorschlägt. Gleichwohl blieben sie in unterschiedlicher Weise ödipalen Erklärungsmustern verhaftet. Demgegenüber wendet sich Carol Clovers Anfang der 1990er Jahre verfassten Analyse von Horrorfilmen von psychoanalytisch fundierten Analysen ab und favorisiert stattdessen der marxistischen Theorie und der Semiotik verpflichtete Ansätze. Mit Nachdruck arbeitet Clover weibliche Transgressionen von Opferrollen heraus und unterstreicht, dass es keineswegs gesichert ist, dass sich der männliche Zuschauer verlässlich mit den aggressiven Männerfiguren identifiziert, wie es umgekehrt gleichfalls offen ist, ob Frauen sich mit männlichen oder weiblichen Helden identifizieren. Eine *queere* Lektüre sollte aus diesem Grund immer als Möglichkeit mitgedacht werden und folglich sollte die häufig selbstverständlich angenommene Fixierung auf Figuren des jeweils eigenen Geschlechts nicht ungeprüft übernommen werden. Vgl. Clover (1992). Auf die vielfältigen und eben auch *queeren* Identifikationsmodi hat auch Gertrud Koch in ihren Texten immer wieder hingewiesen.

Suburbia: Der Vater ist müde

I need a father who is a role model, not some horny geek-boy who is gonna spray his shorts whenever I bring a girlfriend home from school. What a lame-o!

Das Mädchen, das sich so bitter über seinen geilen Vater auslässt, heißt Jane und sie ist sechzehn Jahre alt. Für den von ihr verfemten Mann (Kevin Spacey) verkörpert sie einfach einen typischen Teenager: verwirrt und zornig. Ihr Hauptinteresse gilt einer Brustvergrößerung, für die sie offensichtlich keinen Bedarf, aber bereits über 3000 US-Dollar angespart hat. Davon abgesehen ist ihr vor allem langweilig; zumindest dann, wenn sie nicht damit beschäftigt ist, tastende Schritte auf dem Feld der Jugendliebe zu unternehmen. Auch mit dieser emotionalen Grundhaltung scheint Jane (Thora Birch) im guten pubertären Durchschnitt zu liegen. Insbesondere ihr Vater aber ist für sie kaum mehr aushaltbar. »Somebody really just should put him out of his misery«, setzt sie ihre Beschwerde fort. Ihr Freund (Wes Bentley), ein sympathisch-mysteriöser Außenseiter ist erst kürzlich mit seiner Familie in das Haus gegenüber gezogen, handelt zur Aufbesserung des Taschengeldes mit Drogen und filmt seine Umwelt obsessiv mithilfe seiner Videokamera. Der wie meist, so auch jetzt filmende Ricky Fitts bietet ihr prompt seine Hilfe an: »You want me to kill him for you?« Jane richtet sich auf und blickt mit einiger Koketterie der Kamera tief in die Augen: »Yeah. Would you?« Ihre Langeweile scheint verflüchtigt.

Diese auf Video aufgezeichnete Selbstermächtigung Janes gegenüber dem elenden Vater, der zumindest imaginierte Vatermord, ist dem Film als eine Art Prolog vorangestellt. Erst im Anschluss wird der Filmtitel in roten Buchstaben eingeblendet, und die Filmmusik von Peter Newman (in Zusammenarbeit mit Thomas Townshend) setzt ein: *American Beauty*.

In der nächsten Szene blickt die Kamera aus der Vogelperspektive (Totale) auf ein Wohngebiet und zoomt dieses langsam heran. Eine männliche Stimme aus dem Off stellt sich vor: »My name is Lester Burnham. This is my neighborhood. This is my street.« [Die Kamera holt die Straße immer weiter heran und zeigt sie in zunehmend größer werdender Auflösung.] »This is my life. I'm 42 years old. In less than a year, I'll be dead. – Of course, I don't know that yet. And in a way, I'm dead already.« Schnitt.

Nun erhält die Stimme einen Körper. Das ZuschauerInnen-Auge wird in die Innenräume des Hauses und damit in das Privatleben der Hauptfiguren geführt. Weiterhin behält die Kamera die gottgleich alles überblickende Perspektive bei und nähert sich zunächst dem hier noch

lebendigen Lester Burnham und Vater von Jane, wiederum von oben: Im karierten Pyjama liegt Lester auf dem Bauch in einem Ehebett und schläft. Neben ihm findet sich eine zweite bereits zurückgeschlagene Bettdecke; der Platz an seiner Seite ist leer; dabei ist es früh am Morgen, doch seine Frau scheint bereits aufgestanden zu sein. Jetzt klingelt der Wecker auf seiner Seite – und die Geschichte beginnt: Lester schält sich mühsam aus dem Bett, die an der Längsseite des Bettes positionierten Pantoffeln warten schon auf ihn. Die Kamera folgt dem schlurfenden und gähnenden Mann unter die Dusche. Sie zeigt ihn hinter der milchigen Duschkabinentür, das heiße Wasser genießend, mit unschwer dechiffrierbaren Handbewegungen in der Leistengegend. »Look at me. Jerking off in the shower. This will be the high point of my day. It's all downhill from here.«

Abbildung 1: »American Beauty«. Lester Burnham allein in seinem Bett. Nur die Pantoffeln warten auf ihn.

Die im Bett fehlende Ehefrau – die sexuelle Verweigerung der (Ehe)Frau ist signifikant für das Leben des ›Krisenmannes‹ – befindet sich bereits im Vorgarten. Noch vor der Arbeit, aber bereits perfekt gestylt, stutzt sie sorgsam hochgezüchtete rote Edelrosen, die den sprechenden Namen »American Beauty« tragen. Offensichtlich sind sie ihr großer Stolz. Lesters Stimme aus dem Off kommentiert mit leichter Verzweiflung und verhaltener Aggression: »That's my wife Carolyn. See the way the handle on those pruning shears matches her gardening clogs? That's not an accident.« Auffällig ist, dass Carolyn, im Gegensatz zu Lester, nicht mit ihrem vollständigen Namen, nicht eigenständig, sondern in Relation zum Gatten als »meine Frau« eingeführt wird. Ihre Aufgabe als Selbige – siehe leeres Bett – erfüllt sie offenkundig nur auf für ihn unbefriedigende Weise; ihre Interessen scheinen anders gelagert zu sein. Gut gelaunt eröffnet sie dem schwulen, ebenfalls zum Aufbruch in die Arbeitswelt gerüsteten Nachbarn über den weiß gestrichenen Gartenzaun hinweg das Geheimnis ihrer vorgärtlichen Rosenblüte und bewundert im Gegenzug

dessen ausgesucht elegante Krawatte. Auch sein hinter dem ungezogenen Hund herspringender Lebenspartner trägt feinstes Zwirn und den gleichen Vornamen: Beide heißen Jim. Die Namensgleichheit ebenso wie der Hund als Kindersatz karikiert auf kalauernde Art die Liebe zum gleichen Geschlecht und distanziert sich von ihr, ebenso wie von Carolyn, die offensichtlich für Jim & Jim eine Sympathie hegt.

Lester selbst beobachtet die nachbarliche Eintracht mit tiefer Abscheu und durchs Fenster, halb vom Vorhang verdeckt: »Man. I get exhausted just watching her.« Seine Stimme aus dem Off fügt hinzu: »She wasn't always like this. She used to be happy.« Er lacht leise auf. »*We* used to be happy.«

Die Einstellung, in der eine Person durch das Fenster auf das Leben draußen blickt, wobei sie zur Hälfte hinter der Gardine Deckung nimmt, ist ein Motiv, das man etwa von Caspar David Friedrich, Virginia Woolf oder auch von zahlreichen früheren Hollywoodfilmen kennt. Es kennzeichnet gemeinhin Frauen als unglückliche, an Haus sowie Ehemann gefesselte und damit heillos in die Konventionen verstrickte Hausfrauen. Diese Darstellung von Lester als in diesem Sinne verweiblicht hatte bereits in der Duschszene einen Vorläufer.

Abbildung 2: »American Beauty«. Carolyn findet ihren ungeschickten Mann unerträglich

Der Morgen vor der Arbeit irgendwo in *white surburbia* schreitet weiter voran. Es werden keine Ortsnamen genannt: »Anytown« heißt es stattdessen. Die Geschichte könnte also überall spielen. Carolyn drängelt zum Aufbruch und bemängelt gehässig das in ihren Augen nachlässige Aussehen ihrer Tochter; ihren Mann treibt sie ähnlich unfreundlich zur Eile an. Als Mann und Tochter endlich zum Aufbruch bereit sind, sitzt Carolyn bereits hinter dem Steuer des stattlichen Kombis. Jane nimmt neben ihr Platz, hingegen Lester sich träge auf die Rückbank fallen lässt. Er beginnt sofort, vor sich hin zu dösen. In dieser Familie ist Carolyn im Besitz des großen Autos, und man sieht es: Diese Errungenschaft ist ihr wichtig. Mit der Tochter, die routinemäßig auf dem Beifahrersitz Platz

nimmt, bildet sie in diesem Moment eine weibliche Front. Die blickt nach vorne und hat offenbar ein Ziel oder wenigstens eine Perspektive. Lester wird im Gegenzug auf die Rückbank verwiesen. Beide Frauen verachten ihn.

Abbildung 3: »American Beauty«. Lester hat aus Versehen seinen Aktenkoffer fallen lassen

Kurz vor der Abfahrt hatte Lester noch aufgrund einer linkischen Handbewegung den Inhalt seines Aktenkoffers im Vorgarten verstreut. Carolyn nimmt daraufhin wortlos die Sonnenbrille ab, um ihm ungeschützt ihren desillusionierten Gesichtsausdruck vor Augen zu führen. Der durch die Lippen genuschelte Kommentar Janes »Nice doing, Dad« fällt kaum weniger herablassend aus. »Both my wife and daughter think I'm this gigantic loser … and they're right. I have lost something. I'm not exactly sure what it is, but I know I didn't always feel this … sedated. But you know what? It's never too late to get it back.« So weit Lesters Stimme aus dem Off. Ein erstes Signal zum Aufbruch ist gegeben und eine, wenn auch zögerliche, Kampfansage formuliert.

Diese etwa dreiminütige Eingangssequenz umreißt pointiert die Ausgangssituation eines ganz normalen ›Mannes in der Krise‹. Die Tristesse seiner Midlife-Crisis tränkt das gesamte Setting, und die Symptome seines Unglücklichseins und seiner Desorientierung zeigen sich im Schnelldurchlauf: Er ist ein ordnungsgemäßer Mann, sein Leben ist aufgeräumt. Er lebt den amerikanischen Traum von der Familie mit Eigenheim in gepflegter Nachbarschaft. Offenbar geht er nicht fremd und befriedigt sich trotz frostiger Ehe stattdessen allmorgendlich selbst. Die bürgerlichen Normen bezüglich Erwerbstätigkeit, Monogamie und des Lebens in der sauberen Vorstadt achtet er, auch wenn er unglücklich ist. Trotzdem widert ihn sein soziales Umfeld ob dessen Oberflächlichkeit an, allen voran seine Frau, die nicht nur herzzerreißend langweilig, sondern darüber hinaus ihm gegenüber böswillig eingestellt ist. Ihre demonstrative Herabwürdigung seiner Person zehrt an ihm, obwohl er sie inzwischen

gewöhnt ist. Für Carolyn ist ihr Mann vor allem ein lästiger Parasit geworden, den loszuwerden ihr allein der Respekt vor der Konvention verbietet. Auch seine Tochter Jane meidet ihn. Obwohl die beiden sich einmal gut verstanden haben, sieht sie in ihm heute, wie auch der Prolog gezeigt hat, einen situationsbedingt geifernden, alten, als Vater untauglichen Vertreter seiner Gattung. Die Ablehnung seiner Person scheint übrigens der einzige Konsens, auf den sich Mutter und Tochter einigen können. Ansonsten sind sie sich spinnefeind.

Auch das Berufsleben von Lester Burnham, das erfahren wir in den folgenden Sequenzen, bietet keine beglückende Alternativwelt oder Kompensationsmöglichkeit. Desillusioniert und von den Kunden gedemütigt, fungiert er, tagtäglich im Großraumbüro sitzend, auch hier als ein verzichtbares Rädchen im Getriebe. Und dies, noch bevor ihm sein jüngst an die Leitungsstelle gekommener Chef – ein Schnösel vor dem Herrn und dazu noch deutlich jünger als Lester – mit der Kündigung droht. Auch an die bescheidenste Selbstverwirklichung ist in diesem Umfeld nicht zu denken.

Lester agiert damit sowohl im Beruf und als auch in der eigenen Familie als Dienstleister. Er gehorcht den Regeln, die andere für ihn aufstellen. Bis ins letzte Detail durchnormalisiert, hat er über die Jahre an Haltung verloren, er ist abgeschlafft: Von der warmen Dusche am Morgen mal abgesehen, ist er seines Begehrens verlustig gegangen, hat an Körpergewicht gewonnen und darüber hinaus die Flucht in den Sarkasmus angetreten. Ein ungeheures Gelangweiltsein lastet auf ihm; es nimmt ihm fast die Luft. Unversehens, so wenigstens nimmt er es wahr, scheint er aus dem *American Dream*, dessen Requisiten sein Leben bis heute bestimmen, herauskatapultiert. Seine Stimme hatte seinen Zustand eingangs bereits aus dem Off umrissen: Eigentlich bin ich bereits tot. Was also tut unser Anti-Held? Wie entwindet er sich diesem bleiernen Wahnsinn?

Er sieht anlässlich eines Basketballspiels, bei dem er seine Tochter für ihre Darbietung im Cheerleader-Girl-Team loben soll, Angela Hayes. Sie ist ein extrem dünnes, zartes Mädchen mit langen, blonden Haaren und verführerisch auf- und zuklappenden blauen Augen, rund und riesengroß. Umgehend und noch auf der Zuschauertribüne wird ihm klar: Sie ist es. Der traurige Mann ist verzaubert. Seine Phantasie nimmt nun von ihm Besitz, und er vergisst, dass er sich in einer Turnhalle befindet und seine Frau neben ihm sitzt. Vollkommen versunken imaginiert er einen weiblichen Engel, der allein für ihn tanzt und sich allein für ihn entblättert. Blutrote Rosenblätter quellen aus Angelas Busen, jedes Geräusch setzt aus: Lester stiert mit leicht geöffnetem Mund in seine Phan-

tasiewelt. Nach vielen Jahren ist er seinem Begehren wieder begegnet. Er ist überwältigt.

Filmisch wird die Szene durch die Einspielung einer Art buddhistischer Meditationsmusik mit Zimbeln und Glocken, einem Zeitlupen-Modus sowie dem *loop* einzelner Bewegungen als phantasmatische gekennzeichnet. Von nun an wird es immer, wenn wir in die phantasmatische Welt von Lester eintauchen, rote Rosenblätter quellen oder schneien. Dann setzen alle weltlichen Geräusche aus.

Die direkte Verbindung zu den eingangs von Carolyn abgeschnittenen Rosen, die überall im Haus zur Dekoration dienen, liegt auf der Hand. Und die Frontstellung ist nicht weniger eindeutig: Toter Fetisch auf Seiten der Ehefrau versus beseeltes Ersatz-Objekt: das knospende Mädchen.

Im Anschluss an die Begegnung mit Angela, dem Prototyp der US-amerikanischen Highschool-Schönheit, beginnt Lester sein persönliches Verjüngungsprogramm: Hantelstemmen in der Garage, dazu Haschisch rauchen und die Musik seiner Jugend hören. Gemeinsam mit dem Schwulenpärchen unternimmt er morgendliche Joggingausflüge: »I wanna look good naked«, erklärt er sich. Generell läuft seine Rückbesinnung auf sich selbst über die aktive Infantilisierung bei gleichzeitigem Muskelaufbau, also einer physischen Remaskulinisierung. Die Körperertüchtigung regt auch seinen Geist an: Lester wird mutiger. Seiner Kündigung kommt er zuvor, indem er den Manager erpresst, ihn bei Verweigerung einer ordentlichen Abfindung des *sexual harassment* zu bezichtigen – wer könnte das Gegenteil beweisen? Zusätzlich werde er im Bedarfsfall die von dem obersten Chef in Anspruch genommenen Dienste einer Prostituierten publik machen. Lester verkehrt mit dieser Aktion seine abhängige, unterlegene und in diesem Sinne »weibliche« Position zu seinen Gunsten: Er bietet dem Chef durch eine List – Androhung von imageschädigendem Klatsch – die Stirn und steht durch die partielle Aneignung von einem weiblich konnotierten Krisenmanagement seinen Mann. Der überrumpelte Vorgesetzte fügt sich Lesters Willen und entlohnt dessen zukünftiges Schweigen ob der Promiskuität der Firmenleitung. Wieder finanziell abgefedert, nimmt er eine McJobber-Tätigkeit an. Es gilt, weiterhin an das Lebensgefühl seiner Studentenzeit anzuknüpfen. Von nun an verkauft er Burger der Firma Mr. Smiley's: Er wolle so wenig Verantwortung wie möglich, erklärt er beim Einstellungsgespräch und bekommt den Job trotz seines fortgeschrittenen Alters. Außerdem beginnt er zum Entsetzen seiner Tochter, zarte Bande zu Angela Hayes zu knüpfen, die diese wie andere männliche Aufmerksamkeiten stets ein wenig zu gierig entgegennimmt. In der Hoffnung, der eigenen Mittelmä-

ßigkeit und Leere zu entgehen, inszeniert sie sich radikal als Jungmädchenschlampe: Angela will um jeden Preis auffallen.

Doch nicht allein seinen ehemaligen Chef verweist Lester auf die Plätze. Auch den Kommandanten im eigenen Haus wird er in die Knie zwingen. Lester arbeitet sowohl an der privaten wie an der professionellen Front an der Rückgewinnung einer souveränen Position – und gewinnt im Zuge dessen nach und nach auch die Sympathie der ZuschauerInnen. Der zu Beginn allzu träge Pantoffelheld regt sich zunehmend und setzt, wie in den ersten Filmminuten angekündigt, zum Gegenschlag an: »It's never too late to get it back.« Die zweite, die er trifft, ist seine Frau.

Platzverweis für die Karrierefrau

Nun zappelt Carolyn nicht weniger als Lester im Netz der Konventionen. Der von den neoliberalen Verhältnissen ausgehende Leistungsdruck hat auch sie fest im Griff, obwohl sie Lester gegenüber die Selbstbestimmte und Unbeirrbare gibt. Dabei offenbart sich die mit dem Begriff »Neoliberalismus« angezeigte Ökonomisierung des Sozialen bei Carolyn in krassester Form. Nichts in ihrem Handeln oder Denken entzieht sich einer Warenförmigkeit beziehungsweise einer marktförmigen Werteordnung: Sie ist ganz Fassade und rückhaltlos durchdiszipliniert. Sie erscheint als die perfekte selbstentfremdete Frau. Alles an ihr, von der Frisur bis zur Gartenschere, ist geschmacklich aufeinander abgestimmt. Es gilt in jeder Situation, das Image der erfolgreichen, glücklichen und moralisch einwandfreien berufstätigen Ehefrau und Mutter zu wahren. Ist sie beruflich erfolglos, hasst sie sich selbst und reagiert mit unvermittelter Autoaggression; es hagelt Ohrfeigen aufs eigene Gesicht. Weinen ist gleichwohl verboten, denn es gefährdet das Make-up. Auch ihre Sexualität ist berufsorientiert. Entsprechend begehrt sie, die Immobilienmaklerin, den erfolgreichsten Immobilienmakler am Ort; ihr Mann hingegen ist als »Versager« für sie kaum mehr von erotischem Interesse. Ihr eigenes Kind behandelt sie, wie auch Lester einmal gehässig feststellt, wie eine »Angestellte«.[14]

14 Carolyns Kommunikation mit der Tochter beschränkt sich auf das Verteilen von Lob und Tadel. Bei der Cheerleader-Performanz der Tochter etwa ruft sie begeistert aus: »You know, I watched you very closely. You didn't screw up once.« Jane rollt daraufhin nur mit den Augen. Ein Dorn im Auge aber ist ihr Janes nachlässiger Kleidungsstil. »Jane, honey, are you trying to look unattractive?« – »Yes.« – »Congratulations. You've succeeded admirably«, bemerkt sie spitz. Jane trägt bei dieser Gelegenheit einen unauf-

Der gravierende Unterschied zwischen ihr und ihrem Mann besteht darin, dass das konformismusbedingte seelische Absterben, das sie beide gleichermaßen ereilt hat, für Carolyn kein Problem darstellt. In ihrer Systemtreue entgeht ihr die zunehmende eigene Verhärtung, und unbeirrt arbeitet sie an ihrer fortwährenden Konditionierung, die Normen zu wahren und ein gepflegtes Ambiente für den ultimativen Ausweis von Harmonie zu halten. Der Gefühlskälte und Kleingeistigkeit Carolyns scheinen keine Grenzen gesetzt.

Mit dieser ›perfekten neuen Frau‹ hat Mendes eine Figur geschaffen, der trotz ihrer Aufstiegsgeschichte vom Mädchen aus bescheidenen Verhältnissen zur gut, zur sehr gut verdienenden Immobilienmaklerin jeder Charme des *self-made man* fehlt. Ihre unausgesetzte Affektiertheit entlarvt sie, die Häuser-Vermittlerin, als aufgeblasene Hausfrau, als eine Frau, die auf bloßen Schein und hohle Disziplin setzt – und daher keinen Anspruch auf besondere soziale Anerkennung geltend machen sollte. Mendes zeigt sie in ihrem Berufsleben vor allem beim hysterischen Putzen, doch auch das Polieren der Oberfläche verhilft ihr nicht zum Erfolg. Das feilgebotene Haus bleibt ohne Käufer.

Die Schlüsselszene, die Carolyn dem Publikum endgültig verleidet, ihre Herrschaft dem Untergang weiht und im Gegenzug Lester als neuen Hoffnungsträger aufbaut, findet sich etwa in der Hälfte des Films. Sie markiert den endgültigen Umschlag der bis dahin eindeutig zugunsten der Ehefrau ausgerichteten Machtverhältnisse.

Carolyn ist es endlich und mithilfe einer Reihe von Unterwerfungsgesten gelungen, den »King« unter den ortsansässigen Immobilienmaklern als Liebhaber zu ergattern. Der gemeinsame Sex folgt klassisch chauvinistischen Mustern: Er liegt auf ihr und stößt gefühllos in sie hinein, sie simuliert kreischend einen Orgasmus. Dieser »echte« Mann behandelt sie aber nicht nur als »echte« Frau, er bringt ihr auch das Schießen bei. Nichts sei besser geeignet, um den ewigen Stress abzubauen, erklärt er ihr. Begeistert integriert Carolyn beide Formen der Gewalt – die erotische wie die martialische – in ihren Alltag.

Einige Zeit später, Carolyn hat gerade eine Schließübung erfolgreich absolviert und fühlt sich entsprechend stimuliert, sticht ihr ein leuchtend rotes Sportcoupé ins Auge, denn es parkt in ihrer Einfahrt. Obwohl Carolyn sich im mittlerweile voll entbrannten ehelichen Geschlechterkrieg als klare Siegerin sieht, ahnt sie nichts Gutes. Nervös betritt sie im eng anliegenden und perfekt sitzenden taubenblauen Kleid und hochhackigen, farblich passenden Pumps den Vorraum zum Wohnzimmer. Die Schlüssel noch in der Hand, trifft sie auf ihren inzwischen als Burger-Verkäufer

fälligen, weiter geschnittenen Wollpulli und eine beige Hose. Alles wirkt ein wenig zu groß.

teilzeitbeschäftigten Mann. Dieser freut sich offensichtlich bereits auf die bevorstehende Ehe-Szene. Die Füße neben der Bierflasche auf dem Tisch platziert, den rote Rosen zieren, in Jogginghose und T-Shirt (im gleichen Blau wie ihr Kleid und die blau-weiß-gestreifte Couch), hält er eine Fernbedienung in den Händen und lächelt leise. Er hat, das steht zu vermuten, den Nachmittag damit verbracht, Bier zu trinken und gleich zwei Spielzeuge zu erwerben. Das eine Auto misst etwa fünfunddreißig Zentimeter und ist ferngesteuert; das andere parkt vor der Garage, ist ebenso rot wie all die Rosen um ihn herum und sein Jugendtraum. Erbost über so viel jungenhaften Hedonismus, fordert Carolyn keifend eine Erklärung. Dabei breitet sie hektisch ihre Arme im Türrahmen aus. Die Hände oberhalb des Kopfes gegen den Rahmen gestemmt, klopft sie mit klackenden Fingernägeln hektisch dagegen und verlagert das Gewicht affektiert von einem Bein auf das andere. Ihre kinnlang geschnittenen Haare sind wie immer ein wenig zu sehr auftoupiert: eine Mischung aus Übermutter und Model, und am Ende doch nur die Karikatur der phallischen Frau. Ihre in den Ohren klirrende Stimme rauben ihr ebenso wie ihre übertriebenen Gesichtsmodulationen jede positive Autorität.

Abbildung 4: »American Beauty«: Die herrische Frau im Streit mit ihrem mittlerweile entspannt-spitzbübischen Ehemann

Mittlerweile unbeeindruckt von den theaterreifen Herrschaftsgesten seiner Gattin, lümmelt sich Lester spitzbübisch grinsend weiter im Sessel und füllt damit die untere Hälfte des Bildes aus. Mit dem Rücken zu ihr und dem Blick in Richtung Kamera – das Publikum als Komplize, die Frau im Nacken – konzentriert er sich darauf, das kleine Auto per Fernsteuerung zwischen ihre Beine zu lenken. Auf ihre Frage, was da für ein Auto vor der Tür stünde, erklärt er trocken: »That is a 1970 Pontiac Firebird. The car I always wanted and now I have it. I rule!« Dazu reckt er die Faust in die Höhe – wiederum verschmitzt grinsend. Verunsichert über so viel stoische Infantilität und leicht stolpernd, flieht Carolyn aufs

rolyn aufs Sofa, setzt sich ihrem Mann gegenüber und gibt damit ihre Mutterposition zugunsten der einer Gesprächspartnerin auf. Erst jetzt wendet Lester sich ihr zu, sieht sie an, macht ihr ein Kompliment über ihr Aussehen. Jane sei außer Haus, erklärt er, nimmt die Bierflasche vom Tisch und setzt sich zu ihr. »Christ, Carolyn. When did you become so … joyless?« Lester küsst sie behutsam. »Joyless? I am not joyless! There happens to be a lot about me that you don't know, mister smarty man«, entgegnet sie trotzig und sinkt weiter ins Sofa ein. Begehrlich weicht sie vor ihm zurück. Bei allem Erstaunen und bei aller Unsicherheit genießt sie seine leicht herablassende Zuwendung, das ist offensichtlich. Ihre Gesichtszüge werden weich. »Whatever happened to that girl?« fährt Lester fort und küsst sie weiter zärtlich auf Hals und Wange. »Have you totally forgotten about her? Because I haven't.« Hingebungsvoll atmet sie ein und aus.

In dieser Szene bündelt sich die gesamte bislang dominante Paardynamik, die nun an ihr Ende gekommen ist. Dabei schien zu Beginn noch alles beim Alten: Lester sitzt, Carolyn steht, er schweigt, sie maßregelt. In Jogginghose, T-Shirt und offenem Hemd repräsentiert er den gutmütig-charmanten Hausmann, der – das ist neu – ein wenig Spaß will, in aller Harmlosigkeit. Sie kommt gestresst, aber wie immer perfekt gestylt nach Hause und noch ganz in der Rolle der Geschäftsfrau, die im Eigenheim dann zur herrischen Vorstandsdame wird. Nun aber reagiert Lester unversöhnlich. Ihr Machtgebaren perlt an ihm ab, und statt ihr zu gehorchen, richtet er sein Begehren auf sie. Die weibliche Anmaßung, ihn im eigenen Haus wie einen Schuljungen zu behandeln, weist er stoisch zurück – und beinahe wäre es ihm gelungen, sie mit Charme und Chuzpe wieder zu seiner Frau zu machen und damit die konventionelle Geschlechterordnung zu reinstallieren. Doch eine vermeintlich das Sofa befleckende Bierflasche in seiner Hand verhindert den Kuss, der die Eheleute einander wieder näher hätte bringen können.

Entsetzt schreit Carolyn auf, als ihr Blick kurz vor dem Zusammentreffen ihrer Lippen auf die sich zunehmend in die Horizontale neigende Flasche fällt. In bekannt mütterlicher Manier ruft sie Lester zur Ordnung – und geplatzt ist die Illusion von der hingebungsvollen Ehefrau. Darüber erschrickt sie zwar selbst, beharrt aber auf ihrem Standpunkt. Ihre Sturheit löst bei Lester einen Wutanfall aus: Es sei schließlich nur ein Sofa! Er steht auf und er schreit, während sie sitzen bleibt. Empört, aber sichtlich verängstigt, wie ein kleines trotziges Mädchen verweist sie auf dessen Preis: »It's a $ 4000 couch upholstered in Italian silk. It's not just a sofa.« Entgeistert entgegnet er: »This isn't life! This is just stuff, and it became more important to you than living. Oh, honey, that's just nuts.« Ohne Erwiderung verlässt Carolyn mit feuchten Augen, hektisch trip-

pelnd den Raum. Der enge Rock verkürzt ihre Schrittgröße auf ein lächerliches Maß; sie eilt die Treppe hinauf. Lester ruft ihr paternalisierend nach: »I'm only trying to help you!« Wiederum gibt es einen Kamera-Shot durch den Türrahmen, diesmal vom Vorraum aus, sozusagen der verzögerte Gegenschuss zur Eröffnungssequenz; die Blickrichtung der ersten Halbtotale wird nun invertiert. Die ZuschauerIn sieht Lester jetzt aus der Distanz. Damit steht am Ende der Szene das exakte Gegenbild zur anfänglichen ›Frau im Türrahmen‹. Auch Lester breitet die Arme aus, die aufgrund der eingenommenen Kameraperspektive den Türrahmen zu berühren scheinen, die er dann langsam sinken lässt. Die Bierflasche hat er noch immer in der Hand.

Was bei Carolyn zur Groteske einer Herrschaftspose geriet – einmal an der Fassade gekratzt beziehungsweise mit Widerstand konfrontiert, beherrscht sie kaum den Türrahmen, geschweige denn das Haus –, gibt sich bei Lester als eine Art Jesus imitierende Märtyrer-Geste zu verstehen. Nachdem er sein Bestes gegeben hat, fallen seine Arme resignierend aus der Kreuzigungshaltung herab.

Die vermeintlich tropfende Bierflasche ist dabei als ein Symbol für das eregierte Glied lesbar, ebenso wie Carolyns Entsetzen über den möglichen Flüssigkeitsaustritt als weiteres Symptom ihrer Frigidität verstanden werden kann. Darüber hinaus signalisiert ihre Schmutzphobie eine unkontrollierte Kontrollsucht, die anderen Hausbewohnern verweigert, Spuren in ihrem Reich zu hinterlassen. Reinheitsphantasien, darauf hat unter anderem die Ethnologin Mary Douglas hingewiesen, zielen gemeinhin auf die Zurückdrängung von Fremdeinflüssen, um darüber die größtmögliche Raumkontrolle zu sichern. Die matriarchale Herrschaft bedarf demnach, so ließe sich die Szene wie die Filmhandlung insgesamt interpretieren, des aseptischen Raumes im kleinen Radius (siehe Türrahmen), während, wie noch weiter ausgeführt werden wird, die patriarchale als eine dem Menschen zugewandte, weniger repressiv als edukativ und damit im Sinne Michel Foucaults als produktiv gekennzeichnet wird.[15]

15 Diese neue, auf das Leben gerichtete »Biomacht«, die Foucault als signifikant für die postfeudale Ordnung analysiert hat, setzt Erziehung (auch des Begehrens) über die Repression(sandrohung) und damit die Kontrolle via Normalisierung über die bis dahin eingesetzte grausame Straf- und Hinrichtungspraktik. Das Andere ebenso wie die anderen werden integriert, indem sie klar auf ihre nachrangige Position verwiesen, dann aber als eingeschlossene Ausgeschlossene zum Dialog und zur Introspektion aufgefordert werden. Sie müssen sich gegenüber der Norm erklären, ihre Abweichung gestehen und in intimer Rede in einen Begründungszusammenhang bringen, der aus Sicht der Norm Sinn macht. Am besten begründet sich

Lesters allmähliches Aufbegehren, sein Lautwerden bei gleichzeitigem Wieder-Erwachen seines Interesses an Frau und Tochter, seine Gesprächsangebote und sein Nachfragen, was aus ihnen beiden beziehungsweise was aus Carolyn geworden sei, knüpfen in aller Vorsicht an diese produktive paternalistische Machtausübung an. Lester Burnham steigt aus aus seiner Apathie und unterbreitet Hilfsangebote, die er auszusprechen vermag, kurz nachdem er sich auf seine Rolle als Liebhaber besonnen hat. Gleichzeitig macht er mit diesen Sprechakten einen Autoritätsanspruch geltend. Er will ihr nur helfen – doch er setzt von nun an die Maßstäbe und rät Carolyn von daher dringend an, in sich zu gehen. Ihre Verweigerung einer Innenschau macht ihr Verhalten diskussionsunwürdig und lässt seinen Versöhnungsversuch scheitern. Gleichwohl gewinnt Lester für die ZuschauerInnen ebenso wie für Carolyn an Charisma. Er agiert erstmals verlässlich gemäß der männlichen Geschlechterrolle, nämlich begehrend und paternalisierend. Damit bezieht er (wieder) die für bürgerliche Männer vorgesehene Position: Hüter und Interpret, nicht Dienstleister der Norm zu sein. Der Umschwung vom anfänglichen Jungen mit Spielzeugauto zum begehrenden und schließlich brüllenden sowie Sofakissen schlagenden und damit latent gewalttätigen Ehemann (der sich noch mit Sofakissen zufrieden gibt), der jedoch kurz darauf wieder verständnisvoll agiert, zeugt von einer verlorenen, für Männlichkeitsrituale jedoch dringend notwendigen Ambivalenz und Beweglichkeit. Der Möglichkeit nämlich, zwischen Junge und Mann, zwischen Verständnis und Drohung, zwischen Normsetzung und Normüberschreitung zu oszillieren.

Sein emotionalisiertes Aufbegehren entzieht Lester Carolyns Zugriff und seine Unberechenbarkeit verleiht ihm, wenigstens momentweise,

Abweichung mit einer entsprechend außergewöhnlichen Biographie. Foucault verweist hier auf die statthabende Biographisierung der Perversionen. Als prominentes Beispiel für die produktive Machtausübung nennt Foucault die diskursive Kreation des Homosexuellen als vom ›normalen Mann‹ distinkte Spezies. »Der Homosexuelle des 19. Jahrhunderts ist zu einer Persönlichkeit geworden, die über eine Vergangenheit und eine Kindheit verfügt, einen Charakter, eine Lebensform, und die schließlich eine Morphologie mit indiskreter Anatomie und möglicherweise rätselhafter Physiologie besitzt. […] Man darf nicht vergessen, dass die psychologische, psychiatrische und medizinische Kategorie der Homosexualität sich an dem Tage konstituiert hat, wo man sie […] weniger nach einem Typ von sexuellen Beziehungen als nach einer bestimmten Qualität sexuellen Empfindens, einer bestimmten Weise der innerlichen Verkehrung des Männlichen und des Weiblichen charakterisiert hat. […] Der Sodomit war ein Gestrauchelter, der Homosexuelle ist eine Spezies.« Foucault (1989), 58.

wieder Attraktivität, da sie ihn männlich erscheinen lässt. Die Zeiten des schlaffen Opferseins sind vorbei. Wie kam es zu diesem Aufschwung?

Grundlegend für diese persönliche Wiedererstarkung, die in diesem Szenario die Resurrektion von patriarchaler Männlichkeit zur Voraussetzung hat, ist sein reaktiviertes Begehren. Das war es, was er verloren hatte. Jener Verlust hatte ihn zum solitären Verlierer gemacht und ihn all seiner Energien und Träume beraubt.

Die Wiederentdeckung der *jouissance* im weitesten Sinn allerdings findet zunächst keineswegs beim Anblick seiner Frau statt, sondern, wie von der Tochter eingangs beklagt, beim Betrachten ihrer *girlie*haften Schulfreundin.

Die Kindfrau als Erlösungsphantasma

Michael Wetzel sieht in seiner Studie *Mignon*[16] den Grund für die anhaltend von der Kindfrau ausgehende Faszination in dem Umstand, dass sie dem begehrenden Mann einen enormen Phantasie- und Handlungsspielraum eröffnet. Als androgyne Figur zwischen Nicht-mehr-Mädchen und Noch-nicht-Frau initiiert sie bei dem entflammten Gegenüber ein gleichfalls nicht ruhig zu stellendes Übergehen vom Jungen, zum Vater, zum Liebhaber und wieder zurück. Diesem auf jene so ambivalente Figur gerichteten Begehren ist die Grenzüberschreitung bezüglich Geschlechter- wie Alterskonventionen fundamental und sie erlaubt, dass sich auch der begehrende Mann in ihrem Angesicht zu einer Transgressions-Figur entfesselt. Das in diese Konstellation immer hineinspielende Inzestverbot verleiht dem männlichen Begehren nicht nur den besonderen Reiz des Verbotenen, sondern es katapultiert den Mann darüber hinaus in einen Schwebezustand. Dieser annonciere die Transgression des Legalen zum Illegalen, verhindere sie jedoch in der Regel, so Wetzel.

Die gesellschaftliche Regulierung des auf die Kindfrau gerichteten Begehrens sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der gesellschaftlich in seinem Verlangen behinderte Mann in der Interaktion mit der Kindfrau gleichfalls in der Regel die überlegene Position bespielt. Insofern wird seine Entmachtung durch eine Ermächtigung gegenüber der körperlich und altersbedingt auch meist geistig oder zumindest hinsichtlich erotischer Erfahrungen unterlegenen Kindfrau relativiert. In der Regel führt er. Eine Tatsache, die Wetzel vernachlässigt.

16 Vgl. Wetzel (1999): En detail führt der Autor hier aus, wie tragend diese Figur für patriarchalen Selbstinszenierungen und Vorstellungswelten ist – und seit mehreren Jahrhunderten als Muse ihren Dienst insbesondere für die schreibende Zunft tut.

Gerade aber jener durch eine grundsätzliche Geschlechterhierarchie abgefederte Fall durch vorherrschende Ordnungs-Muster ist charakteristisch für eine Subjekt-Position, die sich dies- und jenseits der Grenze von Normalität situiert und damit eine flexible und geschmeidige Position einzunehmen vermag. Sie steht im krassen Kontrast zur Figur des ›Mannes in der Krise‹. Im Begehren der Kindfrau hingegen wird der Mann zum Grenzgänger der Normalität und sichert sich darüber die Möglichkeit, Normen zu dekonstruieren, anstatt nurmehr ihr Objekt zu sein.[17] Insofern – und auch dies bildet *American Beauty* ab, bilden die beiden Transgressionsfiguren ›Mann in der Krise‹ und Kindfrau eine fruchtbare Konstellation.

Ende der 1990er nun belebt und dekonstruiert weniger ein vertextetes Begehren das Phantasma Kindfrau. Vielmehr nehmen sich eine breite Modeströmung und ein Dresscode seiner an. Das in den 1990er Jahren populär werdende »Girlie« verleiht seiner historischen Vorläuferin massenhaft eine kommerzialisierte physische Realität, die Männern einen legalen Zugang zu ihrem Begehren und dessen Umsetzung gewährt – und auch wieder entzieht.

Ehemals aus der Musik-Szene stammend, ist das *riot-girrrl* mit bauchfreiem T-Shirt, Zöpfen und der E-Gitarre als männlichem, die Mädchen-Inszenierung irritierendes Attribut zum Modell für modebewusste Mädchen und Frauen zwischen 14 und 36 Jahren geworden. Damit ist die Inszenierung als »Girlie« keineswegs mehr notwendig an tatsächliche Jugend gebunden. Die inflationär zum Einsatz kommenden Haarspängchen und Haarzöpfchen haben dabei die E-Gitarre als Phallussymbol ersetzt. Der Wegfall einer Mischung beziehungsweise Transgression von Geschlechterkodes führt zur Verharmlosung einer ehemals aggressiven Strategie, das männlich dominierte Musikgeschäft weiblicherseits zu entern.[18]

---

17 Wichtig auch, so Wetzel, sei die Feststellung, dass es sich bei dem Begehren der Kindfrau um ein Phantasma handle. Nicht die tatsächliche Defloration von Kindfrauen stehe beim Begehren der »Nymphen« im Vordergrund, sondern das Gedankenspiel reiche aus, den Mann zu beflügeln. Wie nah diese Bereiche beieinander liegen, wie fließend ihre Grenzen sind und wie notwendig die immerhin vorstellbare Realisierung für die Vitalisierung des Phantasmas ist, hat hingegen Nabokov in seiner Fiktion der »Lolita« gezeigt. Vgl. Nabokov (1988).

18 Gemeint ist die *Riot-Girrrl*-Bewegung. Die Trivialisierung der Kindfrau im marktförmigen Girly zieht dabei sowohl die Kritik aus feministischer als auch aus patriachalischer Perspektive auf sich. Während erstere die Verniedlichungsstrategien als Unterwerfungsgesten liest, attackiert letztere die Entmystifizierung und Banalisierung eines mehr oder weniger diskreten Begehrens ›des‹ Mannes. Ein jahrhundertaltes heterosexuelles Phantasma rückt in dieser Perspektive dem Mann als klischierte Markt-Realität auf

In *American Beauty* wird nun diese aktuell weit verbreitete Profanisierung eines männlichen Begehrens aufgegriffen, um auf ironische Weise die phantasmatische Seite der Kindfrau wiederzubeleben und in den Dienst des ›Krisenmannes‹ zu stellen. Angela Hayes, das verführerische blonde Girlie und »dumm wie Erdnussbutter«[19], wie ein Rezensent in der *Zeit* anmerkt, gibt Lester seine Phantasie zurück. Die Gewöhnlichkeit seiner Angebeteten rührt ihn nicht, Lester sieht sie gar nicht. Für ihn hat der Himmel Angela geschickt; sie ist sein von Rosenblättern überquellender Rettungsengel. Tatsächlich markiert die Begegnung mit Angela Hayes – zur Erinnerung: Vladimir Nabokovs »Nymphchen« hieß offiziell Dolores Haze – den Wendepunkt in Lesters bis dahin so ödem Leben. Und auch Angela übrigens wird durch die Interaktion mit dem wiederbelebten Mann deutlich souveräner.

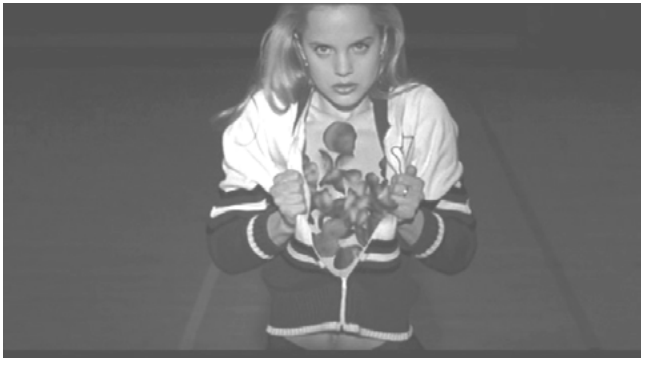

Abbildung 5: »American Beauty«: Die Kindfrau Angela ist das Erlösungsphantasma des Krisenmannes

den Leib und exponiert damit auch die Warenförmigkeit jener an Kindfrauen geknüpften Erotik. Dafür, dass das Realwerden einer männlichen Phantasie keineswegs Begeisterung auslösen muss, mag stellvertretend die Reaktion des damaligen *Spiegel*-Autors Matthias Matussek zeigen. »In 30 Jahren männlicher Selbstzerknirschung und weiblichen Lobbyismus scheinen schmollende Wohlstandskinder herangewachsen zu sein, die sich nach einem Frauenbestseller böse Mädchen nennen und Raffgier und Launenhaftigkeit zum Befreiungsprogramm stilisieren. Ihnen haben Staat und Männer jeden Wunsch abzulesen. Tun sie es nicht, sind sie Frauenfeinde. Diese schicken Bewohnerinnen des Treibhauses Sozialstaat haben den prüden Feminismus der ersten Stunde girliemäßig in die Dielenritzen gefegt, wo er hart, schmutzig und böse wurde, aber auch für Trittsicherheit auf dem frauenrechtlernden Dancefloor sorgt.« Matussek (1998).

19 Worthmann (2000).

Mit der Revitalisierung von Lesters Begehren gewinnt der Film im weiteren Verlauf an Tempo, und gegen Ende überschlagen sich die Ereignisse; der Rhythmus der Bilder und Schnitte passt sich dem neuen Lebensgefühl des Helden an. Dabei bleibt Mendes seinem Symbolisierungsprinzip treu, welches die Farbe Rot – rote Rosen, rote Lippen, rote Kleider, rote Autos bis hin zu roten Topflappen – in den Mittelpunkt stellt. Auslöser für eine Kette dramatischer Ereignisse ist eine dramatische Fehlleistung des nachbarlichen Vietnam-Veterans. Der Vater von Ricky Fitts missinterpretiert die von ihm durchs Fenster beobachtete diskrete Zusammenkunft von seinem Sohn und Lester zum Haschisch-Ankauf beziehungsweise -Verkauf als schwule Interaktion und macht daraufhin Lester selbst unter Tränen Avancen, die dieser sanft, aber mit Bestimmtheit zurückweist. Zuvor hatte der Veteran seinen Sohn blutig geschlagen und des Elternhauses verwiesen, da dieser in seinen Augen gegen das Gebot der Zwangsheterosexualität verstoßen hatte. Dieser bittet daraufhin Jane, mit ihm nach New York zu gehen. Sie willigt ein, und gemeinsam reduzieren sie die angesichts dieser dramatisch intensivierten Paar-Entwicklung gehässig werdende Angela als »gewöhnlich« auf die Position einer provinziellen Schlampe und packen gemeinsam die Koffer. Heulend flüchtet Angela ins dämmrige Wohnzimmer der Burnhams. Indessen befindet sich Carolyn, nachdem ihre heimliche Affäre aufflog und daraufhin umgehend vom Immobilienmakler aus Imagegründen beendet worden ist, wieder auf dem Nachhauseweg. Eine Pistole begleitet sie. Carolyn ist fest entschlossen, die jüngst und im Anschluss an die Begegnung mit Angela einsetzende Verkehrung der familiären Verhältnisse rückgängig zu machen: »I refuse to be a victim.« Diesen Satz wiederholt sie unzählige Male – unter Anleitung. Eine Sprechkassette, die sie ins Tapedeck des Autos eingelegt hat, sagt sie ihr vor.

Einziges ruhendes Zentrum im Sturm der Ereignisse ist Lester. Unbehelligt von den Turbulenzen um ihn herum, will er erst einmal in Ruhe das zutiefst unerwartete Gebaren seines Nachbarn verarbeiten. Er holt sich ein Bier aus dem Kühlschrank und entdeckt Angela im Halbdunkel seines Wohnzimmers. Nachdem sie ihm gestanden hat, ihn sexy zu finden, nähert er sich ihr zielsicher, die Bierflasche in der Hand.

»You want a sip?« – »Sure.« Anders als wenige Tage zuvor seine Frau, weist Angela die Bierflasche, die auch als Symbol für das erigierte Glied gelesen werden kann, nicht zurück. Damit ist das Einverständnis zur physischen Zusammenkunft gegeben, und Lester beginnt entschlossen, aber sehr sanft, ihre Schultern und Arme zu streicheln. Beim ersten Kuss steht links vor dem sich gerade formierenden Paar ein roter Rosenstrauß. Bei der realen Entblätterung Angelas dann eröffnet sie ihm schüchtern Unerwartetes: Das sich stets frühreif gebende Mädchen ist

Jungfrau. Ihre blütenweiße Bluse, die unversehrten cremefarbenen Polstermöbel, auf denen sie liegt, unterstreichen ihre Unberührtheit. Lester kann angesichts dieser Enthüllung nur mit Mühe die Fassung wahren – »You're kidding« –, gleichwohl er auf die neue Situation umgehend korrekt im Sinne der Norm reagiert, seinen Kopf auf ihre Schulter fallen lässt und ihr wenige Momente später zärtlich einen Pullover um die Schultern legt. Der so nahe Tabubruch, die Defloration einer Sechszehnjährigen durch einen weit als doppelt so alten Mann, der zudem noch der Vater ihrer Schulfreundin ist, der verschobene Inzest also, wird in allerletzter Minute im Angesicht ihrer plötzlich zu Tage tretenden Verletzlichkeit gestoppt. Lester ist geschmeidig geworden. Er ist wieder in der Lage, flexibel und daher ›angemessen‹ auf unterschiedliche Situationen zu reagieren. Er weiß um sein Begehren, verteidigt es gegen die Konvention und ist genau aus diesem Grund nicht mehr auf es fixiert. Er kann loslassen, kann sich zurücknehmen, kann »normal«, kann sensibel interagieren. Auf die spätere Nachfrage Angelas, wie es ihm gehe – er hatte ihr zuvor zur Stärkung der strapazierten Nerven etwas zu essen gemacht, sie trinkt Cola, schließlich ist der Sex aus dem Spiel, das heißt keine Bierflasche mehr weit und breit, und beide sind jetzt in der Küche –, überlegt er kurz und antwortet: »It's been a long time since anybody asked me that.« Er hält kurz inne. »I'm great.«

Die Versöhnung mit sich hat stattgefunden, das Phantasma der notwendigen Verjüngung durch Jugendfetischismus ist durchschritten, Mann und Mädchen sind frei. Entsprechend verlässt Angela den Raum, um sich im Bad ein wenig frisch zu machen. Leise wiederholt Lester: »I'm great.« Dann nimmt er ein Photo seiner Familie zur Hand, betrachtet es lächelnd, während er sich an dem mit roten Rosen bestückten Küchentisch niederlässt. Kaum merklich mit dem Kopf schüttelnd, fügt er hinzu: »Man oh man«. Langsam schiebt sich ein Pistolenlauf ins Bild auf seinen Hinterkopf zu. Die Kamera schwenkt zur gegenüberliegenden weiß gekachelten Wand, verweilt dort kurz im quadratisch strukturierten Weiß, dann zeichnet sich zeitgleich mit einem Knall ein roter Blutfleck an ihr ab.

Die Versöhnung mit sich, dem vorherrschenden Prinzip Männlichkeit, mit seinem Begehren, unabhängig *und* Familienvater zu sein, kam zu spät. Desgleichen seine Familie. Niemand hat ihn beschützt, denn niemand hielt seine Problematik für ausreichend wichtig, um auch nur für einen Moment innezuhalten und aufzumerken. Dabei befand sich Lester auf dem richtigen Weg, er war wieder glücksfähig geworden. Er hatte begonnen, die Schönheit des Lebens erneut in all seiner Kontingenz und Pervertierungen zu sehen und zu akzeptieren. Aber noch war er nicht

ausreichend gefestigt; noch war er zu angreifbar auf dem Weg zurück zum verlorenen Glück.

So ist es kein Zufall, dass er in der Küche, einem weiblich konnotierten Ort, von hinten erschossen wird. Er hatte keine Chance, sich zu wehren. Statt eines Helden-Todes stirbt er einen vermeidbaren, herbeigeführt durch die Hand eines verbissenen Vietnam-Veterans, der seinerseits die Schmach seiner Zurückweisung und seines Outings rächen und wohl vor allem auslöschen will. Und wie immer die falschen Mittel wählt. Carolyn betritt im Moment des Schusses das Haus und bricht in der Waschküche, die frisch gewaschenen Hemden Lesters umarmend, zusammen. War sie noch kurz zuvor selbst bereit, Lester zu erschießen, ja fast tranceartig lief sie durch den strömenden Regen im roten enganliegenden Kleid, erschrickt sie beim Betreten des Hauses offenbar über sich selbst und erliegt endlich ihrer Hysterie. Sie wirft die Handtasche samt Pistole in den Trog für benutzte Wäsche und – noch immer im Bann von Ersatz-Objekten, also ganz Hausfrau – umarmt sie weinend, ja lang gezogene Klagelaute ausstoßend, an Lester statt seine frisch gewaschenen Oberhemden. Das ist ihre Liebeserklärung an ihren Mann. Sie sinkt in die Knie. Und dennoch. Trotz ihrer endlich eingestandenen Liebe, ist sie ihm keinerlei Hilfe. Er stirbt allein.

Abbildung 6: »American Beauty«: Lester wird in seiner Küche erschossen.

Auch seine Tochter kommt zu spät. Sie und Ricky erreichen den Tatort erst, als Lester bereits in seiner buchstäblich spiegelblanken, grellroten Blutlache liegt. Sein Kopf reflektiert sich in ihr und es sieht aus, als ob er Wange an Wange im eigenen Blut läge. Endlich mit sich versöhnt. Im

Angesicht der Leiche ist Ricky erneut[20] fasziniert von so viel Schönheit im Tod und außer Stande, Mitgefühl zu entwickeln. Lester anstarrend, verliert er sich wie so oft im Bild, auch ihn spiegelt die Blutlache wider. Ja, fast scheint es, als ob er mit Lesters Bild verschmelze und dessen Gesichtsausdruck übernehme. »Wow.« So lautet sein spärlicher Kommentar.

Die im Konzept der »American Beauty« angedeutete Schönheit der Oberfläche ohne einen Wesens-Bezug, ohne transzendentale Anbindung, zeigt ihre Konsequenz: Sie ist schön, nicht moralisch, sie setzt sich über das Leiden hinweg, selbst über den Tod. Sie ist grundlegend gleichgültig.

Dass die Oberfläche aber bei den Lebenden mit dem Tod Lesters unhintergehbar angekratzt ist, zeigt sich wiederum am Girlie, also der Inkarnation der Oberflächlichkeit. Als der Schuss fällt, ist Angela damit beschäftigt, die Schäden zu beseitigen, die ihre Tränen am Make-up verursacht haben. Der Knall unterbricht jäh ihre Wiederherstellungsarbeiten. Sie eilt die Treppe hinunter. Die Maske ist unwiderruflich zerstört. Das könnte die Möglichkeit sein für Angela, den gefallenen Engel der amerikanischen Schönheitsindustrie, der amerikanischen Idylle der Mittelmäßigkeit vielleicht doch noch zu entkommen.

Die Reetablierung des kriselnden Mannes als normatives Zentrum

Spätestens in der Schlusssequenz wird unmissverständlich deutlich, dass keiner der Überlebenden den neuen/alten Lester ersetzen kann. Sein Verlust bleibt unkompensiert: Die letzte Szene ist entsprechend ein Schwarzbild. Den Verbliebenen fehlt, so ließe sich interpretieren, der Überblick, sowohl über sich und ihre Lage als auch über die gesellschaftliche Verfasstheit insgesamt. Eingekastelt in ihrer Partikularität bedürfen sie der Führung. Zudem haben sie, die allesamt den Tod Lesters bereits wenigstens einmal herbeigewünscht hatten, zumindest eine moralische Schuld auf sich geladen. Keiner von ihnen hatte Lesters neues Selbstbewusstsein, sein Lebendigwerden, seine errungene Unabhängigkeit ertragen. Der ›neue‹ Lester, der sich von seinen Besitzständen als Lebensziel ge-

20 Zuvor hatte er Angela und Jane eine Videoaufnahme einer toten Taube gezeigt und erklärt, dass er sie aufgrund ihrer Schönheit gefilmt habe. Schönheit und Vergänglichkeit, die Flüchtigkeit bis zum Tod als Konstituens für besondere Schönheit, ist ein den Film strukturierendes Moment.

löst, ja selbst seine Frau freigegeben hat[21], ist eine Provokation, ist ein Angriff auf ihre Lebensweise. Seine Absage an Konsum und an Besitzakkumulation entzieht ihn ihrer Kontrolle. Denn wenn jemand keine Angst mehr hat, etwas zu verlieren, womit sollte man ihm drohen?

Nach einem *close-up* auf Lesters Kopf in der Blutpfütze, dessen noch geöffnete Augen ins Leere starren, zoomt die Kamera zurück und nimmt wieder ihre anfängliche Vogelperspektive auf *white suburbia* ein. Erneut wendet sich Lesters Stimme aus dem Off direkt an das Publikum: »I guess I could be pretty pissed off about what happened to me, but it's hard to stay mad when there's so much beauty in the world.« Die der ZuschauerIn bereits bekannte und einst von Ricky aufgenommene Videoaufnahme einer vom Winde verwehten weißen, fast durchsichtigen Plastiktüte vor einer roten Backsteinwand wird eingeblendet. Auch für Ricky war dieser herbstliche Tütentanz Aufforderung genug, bei den scheinbar nutzlosen Dingen in ihrer zufälligen Schönheit zu verweilen: Wohlgefallen ohne Zweck. Eine postmoderne Adaption des kantschen Diktums über das Schöne in der Formulierung des zeittypischen Interesses am Trash: die weggeworfene weiße Plastiktüte. Erst wenn man sich dem zufälligen Moment des Schönen beziehungsweise dem Schönen in seiner Kontingenz überlassen könne, eröffne sich, dass diese schließlich die der Welt sei. Und, so ließe sich Rickies Überlegungen hinzufügen, diese flüchtige Schönheit ist der Fixierung auf den Besitz von schönen Dingen diametral entgegengesetzt. Während Ricky im Anblick des toten Lester mit so friedlichem Gesichtsausdruck, die Augen ähnlich aufgerissen und starr, mit ihm zu verschmelzen scheint, bedient sich Lester in seinem Epilog ebendieser im Anblick der sanft über den Boden tanzenden Tüte formulierten Philosophie des jungen Mannes. Verfügte dieser doch als einziger über eine andere Sehtechnik. Die ebenfalls von der Dingwelt entbundene Stimme Lesters nimmt dessen Überlegung zu Schönheit, Vergänglichkeit und Tod auf und plädiert seinerseits für lebenstechnische Leichtigkeit, die sich der Vergänglichkeit und Arbitrarität nicht entgegenstemmt, sondern dieser mit größtmöglicher Entspannung begegnet:

21 Auf die Frage von Jack Fitts, wo seine Frau sei, antwortet Lester: »Probably out fucking that dorky prince of real estate asshole. And you know what? I don't care. […] Our marriage is just for show. A commercial for how normal we are … when we are anything but.« Die im Rahmen einer patriarchalen Logik schlimmste Ehrverletzung eines Mannes, das Fremdgehen seiner Frau, lässt Lester unberührt. Er hat sich von der normalen Maskerade emanzipiert.

And then I remember to relax. And stop trying to hold on to it. And then it flows through me like rain – and I can't feel anything but gratitude for every single moment of my stupid little life. – You have no idea what I'm talking about, I'm sure. [mit einem Lächeln in der Stimme] But don't worry, you will – someday.

Dann wird es, wie bereits erwähnt, schwarz. Die Entkoppelung von Bild- und Tonspur, die Tatsache also, dass der Stimme kein Bild mehr, sondern nurmehr eine schwarze Bildfläche korrespondiert, indiziert eine gewaltige und klaffende Leerstelle, die der Mord an Lester hinterlässt. Für die Überlebenden bleibt kein Bild mehr übrig. Auch wenn klar ist, dass ihr Leben weitergehen wird, verweigert ihnen Mendes nach dem Tod Lesters jede weitere Repräsentation. Sie ereilt damit das Schicksal, das der ›Mann in der Krise‹ so sehr fürchtet: aus der Repräsentationsmaschinerie herauszufallen und unsichtbar gemacht zu werden. Am Ende lässt Mendes sie anstelle seines Helden einen symbolischen Tod sterben. Ihre Ausblendung und Ersetzung, ihre Entmündigung im buchstäblichen Sinne durch die maskuline Stimme entzieht ihnen die Legitimation für die Gestaltung der Zukunft. Sie mögen weiter leben, aber das wird nicht der Rede wert sein; es wird nicht zukunftsfähig sein. Denn das Problem der emotionalen Verhärtung, der Konsumfixierung und der gegenseitigen Verfehlungen und Missverständnisse, kurz: der durch keinen Glauben an Liebe mehr regulierten Ökonomisierung des Sozialen werden sie nicht lösen können. Die Unersetzlichkeit des gesunden, glücklichen Mannes als repräsentatives Zentrum gesellschaftlicher Vernunft ist ein zentraler Punkt bei *American Beauty* und auch, wie noch zu zeigen sein wird, generell im Rahmen der Rede von »Männern in der Krise‹.

Lässt man die einzelnen Figuren vor dem geistigen Auge noch einmal defilieren, wird man feststellen: Alle Alternativen zu Lester sind im Verlaufe des Films systematisch demontiert worden. In der Gruppe der Ehefrauen etwa scheidet die Gattin des Mörders und die Mutter von Ricky Fitts aufgrund ihrer ungebrochenen Unmündigkeit und ihres hilflosen Opferdaseins von vorneherein aus.[22] Carolyn, die ihren Platzverweis

22 Sie verkörpert die klassische amerikanische Hausfrau aus den 1950er Jahren: Als hilfloses Opfer von Konventionen und Ängsten hüllt sie ihr Elend in wahnhaftes Schweigen und putzt und entschuldigt sich unentwegt für die verursachte Unordnung. Ihrem durchgeknallten Mann, der sie und den einzigen Sohn mit selbst gebasteltem Faustrecht regiert, ist sie rückhaltlose Untertanin. Während Lester und Carolyn, das prototypische Ehepaar der nachfolgenden, kriegsunversehrten Generation geben, stehen Jack und seine namenlose Frau für die ans US-amerikanische Militär

auf Nr. 2 nicht akzeptiert und ihre Machtfülle über die linkische Aneignung phallischer Symbole, zuletzt die Handhabung der Pistole, sichern will, stellt offensichtlich keine Alternative zu ihrem gemeuchelten Ehemann dar. Wie keine andere Figur bestraft der Film sie für ihre anmaßende Verblendung, die systematisch in der Überschreitung der Geschlechterdifferenz mündet: Kaum einen Funken Sympathie gesteht er ihr in ihren Fehltritten zu, keinen einzigen luziden Monolog, keine einzige vernünftige Überlegung zu ihrem Tun und auch keine positive Entwicklung.

Der Vietnam-Veteran ist gleichermaßen zukunftsunfähig, da er hoffnungslos der vergangenen martialischen Ordnung anhängt und ein brutales Patriarchat vertritt, dem jede produktive Autorität fehlt. In der zivilen Gegenwart ist er nie angekommen. Auch wenn seine Gewalttätigkeit durch sein offensichtliches Unglücklichsein und seine Desorientierung bis zu einem gewissen Grad legitimiert ist und selbst sein Sohn noch davon ausgeht, trotz aller Schläge und Disziplinierungsmaßnahmen doch irgendwie von ihm geliebt zu werden, fehlt diesem grausamen Vater jeder positive Zugang zu seinen Gefühlen. Das macht ihn als Vater untauglich und im weitesten Sinne beziehungsunfähig: »What a sad old man you are«, konstatiert Ricky nüchtern zum endgültigen Abschied. Seine zum Mord führende Übersprungshandlung, welche durch die Annäherung an sein homosexuelles Begehren ausgelöst wurde, ist gleichfalls vor allem die Konsequenz seiner emotionalen Verkümmerung.

Das entspannt mit seiner Homosexualität umgehende Schwulen-Pärchen scheidet allerdings auch aus, ohne dass ihre Charaktere weiter beleuchtet würden. Ihre Affirmation der kapitalistischen Vorstadthölle, die sich in der Allianz mit Carolyn figuriert, und ihre sexuelle Orientierung – siehe Hündchen als Kindersatz und ihre Namensgleichheit – kennzeichnen sie offenbar ausreichend als defizitär.

Hingegen bietet die junge, heterosexuell orientierte Generation gewisse Ansatzpunkte für die Übernahme des vom ›Krisenmann‹ nicht ausreichend bespielten normativen Zentrums. Allerdings erweist sich ihr größter Hoffnungsträger, der Non-Konformist mit dem sprechenden Nachnamen »Fitts«, Ricky also, schlussendlich als doch zu wenig zuverlässig. Es stellt sich zunehmend die Frage, ob er trotz aller Konsequenz auf der Suche nach einem alternativen Lebensweg nicht bereits zu kaputt ist und der Gang durch die Welt der Psychiatrie und der Drogen ihn nicht doch nachhaltig beschädigt hat. Sein Bilder- und Technikfetischismus weist darauf hin. Auch das Ausbleiben von Mitgefühl angesichts des Mordes an einer von ihm durchaus geschätzten Person relativiert deutlich

gebundene Kleinfamilie. Zwei klischierte Varianten der typischen US-amerikanischen Kleinfamilie stehen sich damit gegenüber.

seine bis dahin ungebrochene Souveränität einer weitmöglichst selbstbestimmten und unkonventionellen Lebensweise. Dennoch war er immerhin als einziger kurz davor, die Welt seiner Eltern zu verlassen und eine ihn liebende Frau mitzunehmen in seine Zukunft. Zudem ist er der einzige, der mithilfe seiner Videokamera eine andere Perspektive und andere, vermeintlich subjektive Bilder produziert. Er schafft sich damit einen Freiraum für seine spezifische Sicht der Dinge und sein daran gekoppeltes Begehren.[23] Ob er, der postmoderne Tarzan, und Jane jemals in New York ankommen werden, lässt der Film jedoch offen.

Die Mädchen schließlich, sie sind zu kleingeistig. Bei all ihren Überspanntheiten – Brustvergrößerungsphantasien und Model-Zukunftswünsche – erscheinen sie zwar als ›richtige Mädchen‹, die sich – anders als Carolyn – keine irreparablen Übergriffe auf männliches Terrain leisten, und erheischen insofern Sympathiepunkte. Jedoch sind sie, dem Rollenmuster entsprechend, allzu sehr im reproduktiven Denken gefangen und entwickeln, anders als etwa Ricky, keine über ihre kleine Existenz hinausgehenden Überlegungen. Visionen sind ihnen fremd. Sämtliches Nachdenken über Schönheit, Vergänglichkeit und Widerstand, das jeweils ein Hinausdenken über die Gegebenheiten voraussetzt, geht damit allein von den männlichen Protagonisten aus.

Bewegungsfreiheit: Eine strukturelle Definition von hegemonialer Männlichkeit

Auch wenn die Figur des Lester sich nicht als Held behaupten kann, sondern untergehen muss: Sie geht als Gewinner unter. In diesem Sinne bleibt Sam Mendes bei allem Sarkasmus und beißenden Spott seiner Hauptfigur treu. Es gelingt ihm sogar, Lester am Ende weitgehend zu rehabilitieren. Souverän nimmt dieser Abschied, versöhnt mit sich und seinem »stupid little life«; er hegt keinen Groll mehr gegen seine Peiniger. Denn unmittelbar vor seinem unfreiwilligen Ableben hat er das wie-

23 Vgl. auch Michaela Otts Analyse zum »verunsicherten väterlichen Blickverhältnis« in unter anderem *American Beauty*: »So lebt der Film von der Gegenläufigkeit zweier Perspektiven: von der einen, die sich einer zirkulär geschlossenen Narration fügt und das Leben von vorneherein als verlorenes erscheinen lässt; und der anderen, die die Produktion eigener Bilder als Möglichkeit der Erweiterung des linearen Ablaufs und als Verschiebung psychischer Determination begreift. Die selbst gewählten Bilder verleihen den Bewegungsbildern einen Affekt der Anteilnahme und Kontemplation, vervielfältigen die filminternen Bezüge, vertikalisieren das Filmgeschehen.« Ott (2005), 106f.

dergefunden, was die meisten, keineswegs nur er, ›heutzutage‹ verloren haben: Kurz vor Schluss hat er, der Mann, das Begehren, die Schönheit unabhängig vom Besitz, das Leben jenseits der Fassade wieder entdeckt. Das ist sein Glück: Lester stirbt glücklich. Der Blick zurück und unter die Oberflächen, also das Wachhalten von Neugierde und Erinnerungen, die Aufgabe von planen Besitzansprüchen, ein Gestus des Laisser-faire gepaart mit einem Aggressionspotential, das eigene Machtansprüche abzusichern weiß, ohne in schiere Brutalität abzugleiten, das sind die zentralen Lösungsvorschläge, die der Film anbietet. Hierfür unabdingbar, so die Botschaft weiter, ist die Zurückweisung der inzwischen auch von den Männern allzu unkritisch übernommenen und damit flächendeckend gewordenen Fixierung auf die Konsumwelt.[24] Der Mann wird ermahnt, loslassen zu lernen, um nicht aus Angst vor Besitz- und Kontrollverlust de facto die Kontrolle sowie seine *jouissance* zu verlieren und in Folge die eigene Existenz mit Haus, Zaun und Rosen einzufrieden oder, und das läuft auf das Gleiche hinaus, der Frau das Regiment zu überlassen.

Mit reichlich Pathos und Ironie – als Gegenpole halten sich diese Stilmittel gegenseitig in Schach – fordert Mendes anstelle der Besitzfixierungen ein via Infantilisierung induziertes Hinausgehen über das Gegebene. Idealiter mündet dies im nächsten Schritt in einem subjektiven (von Seiten der Figuren) sowie objektiven (von Seiten der filmischen Erzählung) Transzendieren der Verhältnisse. Und diese Transzendierung traut der Regisseur offensichtlich allein der Figur des zögerlich rege werdenden (Krisen-)Mannes zu. Mit der Mischung aus Trottel, Opfer und sarkastischem Analytiker der verkehrten Verhältnisse bedient sich *American Beauty* einer Transgressionsfigur und schreibt sie in die Populärkultur der Gegenwart ein, die – wie die Kindfrau – zwischen Nicht-Mehr und Noch-Nicht oszilliert und einen Beweglichkeitsmodus im Universum der Fixierungen auf Ersatzwelten einführt. Die bedrohte, verletzte und sterbliche Seite der Figur des ›Krisenmannes‹ ermöglicht das für das souveräne Subjekt unentbehrliche Kippen zwischen gegenläufigen Positionen – hier Opfer und Rebell – und bedient darüber hinaus das patriarchale Konzept, diese Pole sämtlich auf den Referenten ›Mann‹ auszurichten.[25]

---

24 Siehe auch Ricky mit seiner perfekten Videoausrüstung (die er zurücklässt), sein Vater mit der Waffensammlung und den Nazitellern und schließlich Lester, der die Ausstaffierung seiner Wohnung zum Musterhaus zugelassen hat.

25 Um dem Unglück des ›Krisenmannes‹ Glaubwürdigkeit zu verleihen, müssen sämtliche anderen, nahe liegenderen Verkörperungen von Systemverlierern wie AsylbewerberInnen, Flüchtlinge, ImmigrantInnen, Alkohol-

Trotz seiner Isolation, Schwäche und persönlichen Verzweiflung gelingt es folglich dem so langweiligen wie gelangweilten Mann durch das selbst verordnete »Jungs-Programm« und die Distanzierung von demselben, seine anfänglich hoffnungslose Situation in eine deutlich machtvollere zu verkehren. In eine Position nämlich des richtigen Glaubens und der richtigen Worte. Am Ende ist er die einzige verlässliche Figur, da er das zerstörerische Wesen des entseelten Dahindümpelns im Konsumkapitalismus (hierfür geben die USA aus einer europäischen Perspektive öfter das Klischee) erkannt hat, samt der eigenen Verblendung. In aller Offenheit gibt er Auskunft über sein Versagen, das sich im Laufe des Films als Versagen der neoliberalen Werteordnung entpuppt. Seine an Prophetie grenzende Weitsicht – »auch wenn Sie jetzt nichts verstehen, eines Tages werden Sie« – lädt seinen überraschenden Tod mit bleibendem Sinn auf: Selbst als matter Streiter für eine andere, in Vergessenheit geratene männlich-menschliche Ordnung schreibt er sich über seine Leidensgeschichte sowie seinen Tod in das kollektive Gedächtnis ein, das kurz davor war, ihn beiseite zu legen. Lester wird zum Blutzeugen einer übermächtigen, aber anormalen und als weiblich dominiert wahrgenommenen Ordnung. Denn als einziger träumt er zumindest von einer anderen Welt und nimmt für die Realisierung seines Traums gewisse Risiken auf sich. Selbst wenn Ärger mit der Ehefrau oder Krach mit dem Chef keine bahnbrechend rebellischen Gesten sind, in seinem Universum stellen sie beachtliche Mutproben dar und bedeuten den Bruch mit seiner bisherigen Lebensweise. So ist Lester Opfer, Analytiker und allmächtiger Erzähler der Verhältnisse in einem. Da er dennoch an die Reformierbarkeit des Angestelltenlebens glaubt, könnte man ihn auch als angenehmen Rebell bezeichnen, der noch genügend Identifikationsmöglichkeiten für ein Massenpublikum anbietet.

Unter anderem Judith Butler hat darauf hingewiesen, dass im patriarchalen Sinne geglückte Männlichkeit klassischerweise über Ausschluss von »Sklaven, Frauen, Tieren« hergestellt wird. In Rekurs auf Platons Ausführungen zur weiblich gesetzten Materie und zur männlich gesetzten Intelligibilität rekapituliert sie:

> This domain of a less than rational human bounds the figure of human reason, producing that »man« as one without a childhood; is not a primate, and so is relieved of necessity of eating, defecating, living and dying; one who is not a slave, but always a property holder; one whose language remains originary and untranslatable.[26]

oder Drogenabhängige, Nicht-Weiße, alleinerziehende Mütter, Vergewaltigungsopfer, Aidskranke etc. ausgeblendet werden.

26 Butler (1993), 48.

In *American Beauty* allerdings hat demgegenüber eine Verschiebung stattgefunden. Wie sich anhand der Figur des Lester Burnham zeigt, sollte der normfähige Mann allererst seine Bedürfnisse und Verletzungen, auch seine physischen, ernst nehmen, um wieder zum Garant einer vernünftigen Ordnung werden zu können und erneut Anleihen beim patriarchalen Ideal machen zu können. Erst die Anerkennung der Beschädigung, erst das Durcharbeiten der eigenen Schwäche, erlaubt dieser Figur, wieder zu erstarken. In anderen Worten: Es findet hier eine doppelte Bewegung statt: der Ausschließung anderer Subjektpositionen bei gleichzeitiger Integration von einer im klassisch-patriarchalen Dispositiv exkludierten, nämlich bedürftigen und verletzbaren Körperlichkeit, der es sich dann zu guter Letzt wieder zu entledigen gilt. Im Fall von Lester kommt es nicht mehr dazu. Der noch viel kaputtere Vietnam-Veteran, eine unaufgearbeitete patriarchale Altlast sozusagen, kommt ihm zuvor – und schießt.

Männliche Omnipräsenz oder: Die Stimme aus dem Off

Auch die Fortführung von Lesters Schicksal in einer posthumen Erzählung ist wesentliches Element für ein Hinausgehen über die pure Darstellung verlustig gegangener Männlichkeit – und Teil des Resurrektionsmodus einer patriarchalen Ordnung im Sinne des unantastbaren, da entzogenen (transzendenten) Zentrums. Die Metaphysik konzipiere, so etwa Jacques Derrida, Gott sowohl als alles organisierendes Zentrum als auch als nie erfassbares Außen: der Mittelpunkt, der immer schon entzogen gewesen sein wird, der – zumindest in der jüdisch-christlichen Tradition – in keinem Bild festgestellt werden dürfe.[27] Per definitionem entzieht

27 »Doch das Zentrum setzt auch dem Spiel, das es eröffnet und ermöglicht, eine Grenze. Als Zentrum ist es der Punkt, an dem die Substitution der Inhalte, der Elemente, der Terme nicht mehr möglich ist. Im Zentrum ist die Permutation oder Transformation der Elemente […] untersagt. Zumindest blieb sie immerfort untersagt (dieses Wort verwende ich nicht ohne Absicht). Man hat daher immer gedacht, daß das seiner Definition nach einzige Zentrum in einer Struktur genau dasjenige ist, das sich der Strukturalität entzieht, weil es sie beherrscht. Daher läßt sich vom klassischen Gedanken der Struktur paradoxerweise sagen, daß das Zentrum sowohl innerhalb der Struktur als auch außerhalb der Struktur liegt. Es liegt im Zentrum der Totalität, und dennoch hat die Totalität ihr Zentrum anderswo, weil es ihr nicht angehört. […] Der Begriff der zentrierten Struktur ist in der Tat der Begriff eines begründeten Spiels, das von einer begründenden Unbeweg-

sich das Zentrum einer Struktur aufgrund der ihm zugeschriebenen Gleichzeitigkeit von absolut innen und absolut draußen jedes Zugriffs; es übersteigt das menschliche Vorstellungsvermögen. Damit entwindet sich die Metaphysik auch der logischen Perspektive, dass etwas nicht gleichzeitig omnipräsenter Referenzpunkt und niemals zu (be)greifendes Jenseits sein kann. In der Folge ist ihr mit rationaler Kritik nicht beizukommen.

Der westliche Durchschnittsmann nun in seiner Stellvertreterfunktion für eine patriarchale, das heißt eine den Mann als Phänotyp und das Prinzip Männlichkeit als Normalitätsprinzip privilegierende Ordnung, die darüber hinaus (christlich-)metaphysisch geprägt ist, kann sich, sofern in der Krise befindlich, dem irdischen Verwertungssystem, der gegebenen Struktur nicht mehr entziehen. Das heißt, er kann den Entzug, der für das Funktionieren dieses auf einer Antinomie basierenden Prinzips Männlichkeit notwendig ist, nicht mehr leisten. Statt bewegliches Element der Ordnung zu sein, ist er nur noch Objekt desselben, keineswegs mehr drinnen und draußen. Denn: Er ist Konsument. Damit versagt er als unangreifbares, die Struktur kontrollierendes Zentrum. Er hat die Transzendenz, die Anbindung an ein übergeordnetes Feld verloren und damit die Kontrolle, die (imaginierte) Vogelsicht, die souveräne Aufsicht eingebüßt. Er oszilliert nicht mehr zwischen Präsenz und Transzendenz, sondern bleibt als Teilchen der Struktur in dieser befangen. Diese Befangenheit erlaubt ihm nicht mehr, andere Subjektpositionen, wie der Frau, des Nicht-Weißen oder Nicht-Heterosexuellen, nach- beziehungsweise unterzuordnen. Die von dem Konzept hegemonialer Männlichkeit vorgegebene Hierarchie lässt sich nicht mehr aufrechterhalten.

American Beauty kompensiert dieses Handicap, indem der Film im Gegenzug eine formale Verbindung zwischen der Offstimme der derart beschränkten Krisenfigur und einer Kamera eingeht, welche die Monologe mit einer Totale aus der Vogelperspektive unterlegt. Auf diese Weise wird eine auktoriale maskuline Erzählerposition inszeniert, die sich die Stimme der männlichen Hauptfigur leiht.

---

lichkeit und einer versichernden Gewißheit, die selbst dem Spiel entzogen ist, ausgeht. Von dieser Gewißheit her kann die Angst gemeistert werden, die stets aus einer gewissen Art, ins Spiel verwickelt zu sein, mit Beginn des Spiels immer schon in der Weise des Im-Spiele-Seins zu sein, entsteht.« Derrida (1992), 423. Bekanntlich versucht die Philosophie Derridas ein anderes Konzept von Struktur und Zentrum zu denken, das nämlich einer nichtendenden Substitution und Permutation, da das Zentrum im Spiel bleibt, aber nie vollendet, nie vollständig präsent ist. Die Bewegung der *différance* ist nicht abschließbar. Vgl. Derrida (1992), 422-442.

Über diesen filmischen Handgriff wird die patriarchale Ordnung in ihrer transzendentalen Ausrichtung trotz des für sich genommen dysfunktionalen Helden reetabliert. Die Einführung einer Offstimme, die mit der Stimme der männlichen Hauptfigur identisch ist, ermöglicht eine Position, die sich wiederum durch den Entzug auf eine nicht lokalisierbare und damit fassbare dritte Position behauptet. Sie definiert sich durch das Oszillieren zwischen Gegensätzen – subjektives Erleben und objektive Draufsicht – und sichert genau dadurch die Definitionsmacht über die Norm und die Abweichung ab.

Aufgrund dieser Hilfskonstruktion der angebundenen Offstimme und die darüber letztlich eingenommene Vogelperspektive Lesters wird das für eine patriarchale Konstruktion von Männlichkeit notwendige Gleiten zwischen einem irdischen Körper als Kennzeichen von Männlichkeit und einer der Körperlichkeit enthobenen Physis möglich. Idealiter nämlich, wie Judith Butler in *Bodies That Matter* weiter ausführt, repräsentiert der heterosexuelle, weiße Mann

> a figure of disembodiment, but one which is nevertheless a figure of a body, a bodying forth of a masculinized rationality, the figure of a male body which is not a body, a figure in crisis, a figure that enacts a crisis it cannot fully control.[28]

Im Szenario von *American Beauty* wird diese gegenläufige Bewegung in der für Lesters Remaskulinisierung zunächst so wichtigen Körperertüchtigung und seinem letztlich buchstäblich genommenen ›Drüberstehen‹ erzählt. Immerhin verzeiht er den Überlebenden die Tötung seines Körpers – und spricht weiter mit ihnen. *American Beauty* gewährleistet dieses Wechselverhältnis von Körperertüchtigung und Hinausgehen über physische Zwänge (und Oberflächlichkeiten) also durch die schlussendliche Aneignung einer allmächtigen, männlichen Stimme. Die Amalgierung von Lesters Perspektive (und Stimme) mit einer quasi göttlichen Position, die von oben auf die Dinge blickt, erlaubt seiner Sichtweise – obwohl neunzig Minuten (in Echtzeit) beziehungsweise ein knappes Jahr um einen dezidiert maskulinen Habitus ringend –, einen universalen Deutungsanspruch zu erheben. Damit verteidigt die Krisenfigur respektive der »normale« Mann auch die von ihr/ihm angestammte Position, Geschichte zu beglaubigen. Wie bereits anhand der kleistschen Erzählung

28 Butler (1993), 49. »[…] eine Figur der Körperlosigkeit, die aber dessen ungeachtet Figur eines Körpers ist, die Verkörperlichung einer vermännlichten Rationalität, die Figur eines männliches Körpers, der kein Körper ist, eine Figur in der Krise, eine Figur, die eine Krise inszeniert, die sie nicht völlig unter Kontrolle hat.« Butler (1993a), 79.

Die Heilige Cäcilie im Hinblick auf Konstitutionsmechanismen von hegemonialer Männlichkeit um 1800 und der sie begleitenden literarischen Dekonstruktionsverfahren gezeigt wurde, ist das Monopol auf die Geschichtsschreibung beziehungsweise die Definitionsmacht darüber, was geschehen ist und was damit als wahr gilt, wesentlicher Bestandteil von Hegemonie. Wie Kleist außerdem gezeigt hat, ist die Zeugenschaft in patriarchalen Ordnungen vorrangig an die Figur des Mannes gebunden. *American Beauty* verteidigt rund zweihundert Jahre später dieses Muster. Ebenso wie der Film das Gegeneinanderlaufen-Lassen verschiedener Männlichkeits- und Weiblichkeitsinszenierungen vorführt und damit als nach wie vor essentiell für die Festschreibung von (Geschlechter-)Normen rekapituliert.

Insofern bleibt die von Mendes unternommene Inszenierung von einer in die Krise geratenen Maskulinität als Symptom einer aus dem Lot geratenen Gesellschaft einerseits dem Prinzip treu, gemäß dem patriarchale Männlichkeit darauf aufbaut, andere Subjektpositionen über den Ausschluss aus dem normativen und repräsentativen Zentrum nach- beziehungsweise unterzuordnen.

> ›Männliche Hegemonie‹ oder ›hegemoniale Männlichkeit‹[29] bezeichnet jene herrschaftliche Systematik, die die differenzierten Subjektpositionen bündelt und zu einer fiktiven Einheit zusammenzuschnüren sucht. […] Die hegemoniale Männlichkeit reproduziert sich in Differenz und legt damit immer eine herrschaftliche Hierarchie fest. Mit den Positionen von Männlichkeit, Heterosexualität und Potenz fixiert sie stets auch die Positionen von Weiblichkeit, Homosexualität und Impotenz (als unterlegenes Anderes und Negativ des Männlichen), und zudem vermag sie diese Festlegungen auch immer wieder zu reartikulieren und die sie bestimmenden Differenzen neu zusammenzusetzen.[30]

Darüber hinaus folgt sie der Vorgabe, die bereits 1982 von Pam Cook in ihrer Studie über filmische Männlichkeitstragödien »Masculinity in Crisis?«[31] insbesondere im Bezug auf *Raging Bull* (Martin Scorsese, USA 1980) analysiert wurde, nämlich dass über die in den Krisenszenarien anzutreffende spezifische Ausstellung der Abweichung die Norm gestärkt wird. Zwar »störe und verstöre« die Figur »traditionelle Identitätsmuster […], indem sie das männlich-heterosexuelle Subjekt einer ein-

29 Dieser Begriff ist der Theorie von Robert W. Connell entlehnt. Vgl. u.a. den Aufsatz, den Connell gemeinsam mit Tim Carrigan und John Lee verfasst hat: »Hard and Heavy. Toward a New Sociology of Masculinity«. In: Kaufman (1987), 139-192.

30 Tillner/Kaltenecker (1995), 44.

31 Cook (1982), 158-175.

schneidenden Erfahrung von Verlust und Impotenz aussetze.« Doch, wie wiederum Georg Tillner und Siegfried Kaltenecker rekapitulieren, der Film als Ganzes »liefere keine radikale Kritik an patriarchalen Gewaltverhältnissen, sondern verharre in einer überaus ambivalenten Haltung, die deren herrschaftliche Grundstrukturen letztlich unberührt lasse«.[32] Genau dieser *double bind* findet sich auch bei *American Beauty*.

Gleichwohl: Es sollte nicht vergessen werden, dass diese eingesetzten Hilfskonstruktionen neben den oben erwähnten Mechanismen, die die Souveränitätsbehauptung glücken lassen, auch zeigen, dass die Transzendierung der männlichen Position nie gesichert ist. Vielmehr muss sie beständig neu in Gang gesetzt werden – und bedarf manchmal massiver Stützkonstruktionen. Stützkonstruktionen wie etwa die Ridikülisierung des Mannes durch die Exponierung seines nackten, verletzlichen Körpers. Das geht mit einem Risiko einher. So ist etwa im Genre der Gesellschaftssatire aus Hollywood die Darstellung von nackten, onanierenden Männern ohne Heldenpose durchaus ein Novum. Auch wenn das Tabu, das männliche Genital zu zeigen, nicht durchbrochen wird, es trägt doch haarfeine Risse davon.

Der Gestus der Selbstironie erleichtert die Rehabilitierung patriarchaler Normen

Unerwähnt blieb bislang ein Aspekt, der zunächst quer zur Opfer-/Märtyrer-/Krisen-Inszenierung zu stehen scheint. So ist das humorvolle Augenzwinkern ein entscheidendes Stilmittel für die aktuelle Inszenierung von Mittelschichtsmännern als zentralen Systemverlierern. Die Unsicherheit bei der ZuschauerIn, an welcher Stelle die spaßhafte Überzeichnung in bitteren Ernst kippt, ermöglicht es, Geschichten zu erzählen, die sich nicht permanent an ihrem Realitätsgehalt messen lassen müssen – und nichtsdestoweniger Realitätseffekte erzielen können. Realitätseffekte im Sinne der Sensibilisierung eines gesellschaftlichen Bewusstseins für nicht evidente Problemzusammenhänge: die Engführung etwa vom weißen Durchschnittsmann mit einem exorbitanten Opferdasein sowie dessen Remaskulinisierung als Voraussetzung für Glücksfähigkeit westlicher Industrienationen. Insofern bedeutet der auch spielerische Umgang mit Kriseninszenierungen, das spitzbübische Grinsen bei der Exponierung männlicher Defizite, keineswegs notwendig eine Abschwächung des Anspruchs auf Hegemonie. Vielmehr kann es sich bei jener Form des uneigentlichen Sprechens auch um ein opportunes Verfahren handeln,

32 Tillner/Kaltenecker (2001).

eine Figur in die Opferposition zu spielen, die hierfür von Hause aus wenig prädestiniert ist. In *American Beauty* etwa lädt nicht zuletzt Lesters Selbstironie – die sich wohltuend abhebt von der Humorlosigkeit seiner Ehefrau und der tumben Eitelkeit ihres Geliebten – die ZuschauerIn ein, sich mit seinen Leiden deutlich stärker zu identifizieren, als es seine Lebensverhältnisse – Haus, Frau, Kind, Garten, Job und passables Aussehen – zunächst nahe legen.

Der ständige Wechsel zwischen Drama und Komödie, Satire und Melodram[33], zwischen subjektivem Unglück und gesellschaftlicher Misere, zwischen Slapstick, Selbstironie und Anklage, verleihen den Krisenszenarien ihre besondere Spannung und erlauben, die Ridikülität der Figuren auszukosten, ohne dabei notwendig patriarchale Privilegien anzutasten. Infolgedessen lässt sich anhand dieser Krisenszenarien ablesen – das wird auch die nun folgende Lektüre des Blockbusters *Fight Club* (USA 1999) von David Fincher zeigen –, wie in Zeiten, in denen der Neoliberalismus auch die Mitte der Gesellschaft mehr und mehr erfasst und sich zudem die Grenzen zwischen den Geschlechtern zunehmend verwischen, wie also heute die traditionell an das Zeichen Mann gebundene Souveränität geschützt, rekonfiguriert und/oder restauriert werden kann, obwohl sie sehr wohl einem offenen Angriff ausgesetzt und auf diese Weise auch zur Verhandlung freigegeben wird.

33 »Considered as an expressive code, melodrama might therefore be described as a particular form of dramatic *mise en scène*, characterised by a dynamic use of spatial and musical categories, as opposed to intellectual or literary ones.« Elsaesser (1987), 51. In Rekurs auf Elsaessers Studien zur Rhetorik des Melodrams führt Sabine Gottgetreu aus: »Das Melodram macht intrapsychische Konflikte zum Thema und versucht dabei festzuhalten, was innerhalb der fiktiven sozialen Ordnung sprachlich nicht artikuliert werden kann. Die Musik setzt besondere Akzente. Sie hat zugleich strukturelle und inhaltliche Bedeutung. Bestimmte Stimmungen wie zum Beispiel Sorge, Wut, Enttäuschung, Aufregung oder Freude werden musikalisch vermittelt. Mit einer präzisen formalen Sprache, deren Elemente Lichtführung, Dekor, schauspielerische Darstellung, Einstellungsgröße, Kameraführung und Montage sind, wird ein Gegengewicht zur Dialogebene geschaffen. […] Der dramatische Konflikt wird veräußerlicht, d.h. auf das Dekor, die Farbwahl, Gesten und räumliche Anordnungen übertragen. Die innere Verfassung der Protagonisten wird nach außen gekehrt. So entstehen visuelle Metaphern. […] In der abgeschlossenen häuslichen Welt sind alle Gegenstände des Dekors funktionalisiert.« Gottgetreu (1992), 60f.

4.
HEILUNG DURCH SCHMERZ: *FIGHT CLUB* VON DAVID FINCHER

Um Fragen der Selbsttechniken des desorientierten Angestellten, um seine Beziehungsunfähigkeit, sein Körperverhältnis und seine Remaskulinisierung – um all diese für den Krisendiskurs Mann grundlegenden Topoi geht es auch in David Finchers[1] *Fight Club* (USA 1999)[2]. Erzählt wird die Geschichte von Jack[3] und Tyler Durden, die gemeinsam eine Terror-Organisation namens »Chaos« ins Leben rufen. Diese hat sich zum Ziel gesetzt, all diejenigen zu entschulden, die »für euch kochen, euren Müll abtransportieren, eure Telefonate verbinden, eure Krankenwagen fahren

---

1 David Fincher ist mit den Filmen *Alien 3* (USA 1991/92) und *Se7en* (USA 1995) berühmt geworden. Dann folgten *The Game* (USA 1997), *Fight Club* (USA 1999), *Panic Room* (USA 2001/2002) und *Zodiac* (USA 2007). Der ehemalige Werbefilmer und Regisseur zahlreicher Werbespots und Videoclips u.a. für Madonna (*Bad Girl*, USA 1993) zählt inzwischen zu den berühmtesten Action/Thriller-Regisseuren Hollywoods. Vgl. u.a. Schnelle (2002).

2 *Fight Club* (USA, 1999). R.: David Fincher. Buch: Jim Uhls (nach dem gleichnamigen Roman von Chuck Palahniuk); Kamera: Jeff Cronenweth; Schnitt: James Haygood; Musik: The Dust Brothers; D.: Edward Norton, Brad Pitt, Meat Loaf Aday, Helena Bonham Carter, Jared Leto u.a. Im Folgenden zitiert nach der Originalfassung und der deutschen Synchronisation der DVD (2003): *Fight Club*. *Special Edition.*

3 Die von Norton gespielte Figur trägt nur vermittelt den Namen Jack. Der Erzähler (Off-Stimme), der ebenfalls von Norton gesprochen wird, bezeichnet die eigentlich namenlose Figur als Teil von Jack: »Ich bin ›Jacks‹ gebrochenes Herz, ich bin ›Jacks‹ Rache« etc. Die in *American Beauty* klassisch patriarchale Denkhaltung, die die Frau über ihren Vornamen, den Mann über seinen vollständigen Namen anruft, wird in *Fight Club* aufgenommen und auf die Krise des Mannes zugespitzt: Der Wunsch-Mann des Norm-Mannes verfügt über Vor- und Zuname, er selbst ist namenlos, folglich austauschbar. Um der besseren Verständlichkeit willen werde ich die Figur im Folgenden dennoch als Jack bezeichnen.

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

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

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

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

5 Assheuer (2000).

6 Vgl. Schnelle (2002).

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

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

»Gentlemen! Welcome to Fight Club«

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

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

8 Faludi (1999).

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

mündet in der ersten »realen« Filmszene: Der namenlosen Hauptfigur (Edward Norton) steckt ein Revolver im Mund. Ob er noch etwas sagen möchte, fragt Tyler Durden (Brad Pitt), immerhin blieben nur noch drei Minuten bis die gesamte Stadt in Trümmern liege. Die Hauptfigur schweigt. Still fragt sie sich, ob der Revolverlauf auch sauber ist? Das Gesicht des Mannes ist böse zugerichtet, der Schweiß rinnt. Die Kamera schwenkt in die Totale, und eine Männerstimme aus dem Off erklärt: »You are sitting in the front-row seats for this theatre of mass destruction.« Eine hektische Bildführung – etwa 300 Schnitte pro Sekunde – lässt die Kamera in der nächsten Szene dreißig Stockwerke tief an der Glasfassade des Wolkenkratzers entlang, hinunter in die Parkgarage fallen.[10] Wir erfahren, dass die Pfeiler von zwölf Firmen der Kreditkartenbranche mit Sprengstoff umwickelt sind. In wenigen Minuten wird das Zentrum der an New York erinnernden Stadt in Luft gesprengt werden. Just in diesem Moment realisiert der schmächtige Jack, wie seine Stimme aus dem Off weiter erklärt, dass das ganze Setting, »the gun, the bombs, the revolution, has got something to do with a girl named Marla Singer[11].« Schnitt. Jetzt wird zurückgespult.

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

10 Es handelt sich hierbei um eine Trickaufnahme, die mithilfe von Einzelbildern vorgibt, die Kamera filme während ihres rasanten Falls und könne gleichsam »durch die Wand sehen, schließlich durch den Bürgersteig hinunter ins Kellergeschoss, durch ein Einschussloch in den Lieferwagen mit dem Sprengstoff und auf der anderen Seite wieder hinausschießend. […] Dabei geht es bei solchen szenischen Auflösungen primär,« so Brigitte Desalm weiter, um die »Destabilisierung und Sensibilisierung der Zuschauerperspektive« […]; das stilistische Vokabular und technische Vermögen Finchers, der Jeff Cronenweth hinter der Kamera hatte, verleiht inzwischen selbst extremen Mitteln und gewagten Operationen eine elegante Beiläufigkeit.« Desalm (2002), 184f.

11 Marla Singer markiert einen Wendepunkt im Leben Jacks, denn ihr Auftauchen erschüttert ihr männliches Pendant zutiefst. Bereits ihr Name weist auf diese, ihre Funktion hin: In Marla versteckt sich das Wort »alarm«. Er könnte sie damit als Sängerin der Angst und der Beängstigung, des Schreckens ausweisen. In jedem Fall wird schlussendlich sie Jack aus seinem Albtraum aufwecken.

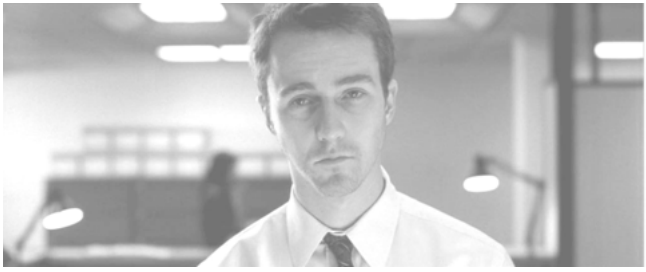

Abbildung 7: »Fight Club«: Jack fühlt sich als Kopie der Kopie der Kopie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Männlicher Masochismus

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

12 Fincher (DVD 1999).

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

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

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

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

13 Bauman (1997), 231.

14 Baecker (1996), 95.

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

Auffällig ist, dass die Kampf-Clubs ihren Mitgliedern eine strenge Disziplin abverlangen.[15] Damit wird ein Paradox installiert und ein Hinweis auf die Ambivalenz der Kampfvereine gegeben: Auf der einen Seite steht die Entfesselung, die Entmoralisierung und die Freiheit durch das Ausleben einer orgiastischen Aggression. Auf der anderen Seite: der strikt zu befolgende Regelkatalog. Nur wer sich dem Reglement bedingungslos unterwirft, darf Mitglied der von Tyler und Jack betriebenen »Unter-Welt« werden. Die erneut verlangte Unterwerfung wird dabei mit einem verlockenden Angebot verknüpft: Die verletzte Seele erhält einen verletzten Körper. Und damit wären wir wieder beim Schmerz als unerlässlich erachteten Indikator. Der Kampf mitsamt dem hysterischen, an Erweckungskirchen erinnernden Gebrüll[16] der Zuschauenden macht die Misere des Mannes fassbar. Der alltägliche Existenzkampf wird in einen nach klaren Regeln aufgebauten und damit sowohl verständlichen als auch beeinflussbaren Überlebenskampf übersetzt. Der empfindsame Körper, der Kampf, der Schrei, der Schmerz werden den täglich praktizierten und in die Unsichtbarkeit normalisierten Unterwerfungsgesten entgegengesetzt und verleihen dem diffusen Leiden eine Sprache. Das ist der Gewinn, den die physische Brutalität verspricht: Während die Schläge der Dienstleistungsgesellschaft dem kleinen Mann nachhaltige inwendige Verletzungen beibringen, sind die im Fight Club errungenen Blessu-

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

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

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

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

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

17 Fincher (2003).

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

19 Fincher (2003).

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

Die Lust am gehärteten männlichen Körper und an dem aggressiven Ausagieren des Leidens erlaubt der Film aber nicht allein seinen Protagonisten, sondern auch seinen ZuschauerInnen. So werden die brutalen Szenen zelebriert, sie werden in die Länge gezogen und die zermatschten Gesichter sowie die schweißüberströmten Muskelkörper häufig im *close-up* gezeigt. Die Angstlust der voyeuristischen ZuschauerIn wird voll und ganz bedient. Eine besonders brutale Szene etwa zeigt, wie Jacks Faust eines Abends das schöne Gesicht eines Kameraden, der inzwischen droht zum zweiten Liebling von Tyler zu werden, Schlag um Schlag zerstört. Die Kamera zeigt jeden einzelnen Schlag in Zeitlupe. Und jedem Schlag korrespondiert ein Schnitt. Im Spektakel des aufplatzenden Körpers, dem Wechsel zwischen der Beschleunigung durch rasante Schnitte und der Verlangsamung durch den Einsatz von Zeitlupe wird eine Intensität des *muscular cinema* herbeigeführt. Susanne Rieser spricht hier von einem für den Action-Film spezifischen Einsatz der *jouissance.* Wie sie in ihrem erhellenden Beitrag »›absolute action‹. Zur Politik des Spektakels«[21] weiter ausführt, fordern die klassischen Action-Film-Szenen, in denen alles in die Luft gesprengt wird und ein »confetti screen-storm deconstruction image/content nihilism«[22] stattfindet, den Zuschauer »nicht zur Identifikation und intellektuellen Verhandlung, sondern zur Immersion und zu affektiv-somatischen Reaktionen«[23] auf. In *Fight Club* aber gibt es keine Verfolgungsjagd, und es explodieren weder Autos noch zerspringen Glasscheiben; stattdessen zerbersten Männerkörper, insbesondere ihre Köpfe. Diese Szenen, die – wiederum als Zitat des Action-Kinos – den muskulösen Männerkörper (*muscular cinema*) in seiner »Permeabilität (die offenen Schußwunden, die offenen Münder, Schweiß, Tränen, Blut)«[24] zeigen, können als Transgressionsmoment gelesen werden. Der Körper wächst über sich hinaus, es findet eine schmerz-lustvolle Entgrenzung zwischen Innen- und Außenwelt statt. Und genau diese Entgrenzung, diese Anbindung des Konsumenten an seine Innerlich-

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

21 Rieser (1999), 8.

22 Murphy (1995), 51-53.

23 Rieser (1999), 5.

24 Rieser (1999), 11.

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

Das Duell: Die Ehrenrettung als Sucht

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

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

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

25 Vgl. Rieser (1999), 8.
26 Rieser (1999), 8.
27 Rieser (1999), 8.
28 Fincher im Interview mit Todd Doogan. In: Schnelle (2002).

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

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

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

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

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

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

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

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

32 Vgl. wiederum Frevert (1991).

33 Vgl. Frevert (1991), 256f.

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

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

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

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

35 Bauman (1997), 257.

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

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

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

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

36 Kühn (2005), 172.
37 Kühn (2005), 176.

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

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

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

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

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

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

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

38 Fincher (2003).

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

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

41 Bauman (1997), 254.

42 Vgl. Bauman (1997), 249.

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

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

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

43 Forderer (1999), 11.

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

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

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

Die Feststellung, dass Jacks Identitätsprobleme und seine Aggression gegen die amerikanische Zivilgesellschaft ursächlich mit Marla, also einer Frau, zusammenhängen sollen, steht am Anfang und Ende des Films und weist mithin der Frau eine Schlüsselrolle im Rahmen der maskulinen Gewalteskalierung zu. Gleichwohl existiert in dem gesamten Film nur eine bemerkenswerte Frauenfigur. Ansonsten interagieren Männer ausschließlich mit Männern. Begründet wird der Überdruss am weiblichen Geschlecht mit einer schmerzlichen Kindheitserfahrung: Es fehlten positive Vaterfiguren. »We're a generation of men raised by women. I'm wondering if another woman is *really* the answer we need.«[44] Die Familien mit alleinerziehenden Müttern und/oder den in die Arbeitswelt entschwundenen Vätern[45] werden damit für die gegenwärtige

44 Fincher (2003).

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

Überfällig: Der Befreiungsschlag gegen sich selbst

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

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

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

49 Fincher (2003).

50 Žižek (2002), 106.

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

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

Lou flushes red with exasperation, kicks more. Tyler continues laughing hysterically. Lou punches him repeatedly in the face.
Tyler: »That's it, Lou, get it out.«
Lou: »Shut the fuck up!«
Tyler: »Oh, yeah! Ha, ha, ha, ha! Ho, ho, ho!«
Lou: »Do you think this is fucking funny?«
Finally sweating, bewildered Lou stops. He looks to the Thug who is just bewildered.
Lou: »Fuckin‹ guys are loony, I'm telling ya. Unbelievable.«

Suddenly Tyler SPRINGS UP, grabs onto Lou … Tyler's blood spatters on Lou. Lou tries to shake Tyler off, but he can't. The Thug grabs Tyler and pulls. Tyler spits and shouts through clenched teeth.
Tyler: »You don't know where I've been, Lou!«
Lou: »Oh, my God!«
Tyler: »You *don't know* where I've been! Ha, ha, ha!«
Tyler rubs his bloody face into Lou's face. The Thug lifts Tyler. Tyler clings to Lou's necktie, dragging Lou as he is dragged …
Tyler: »Please let us keep this place, Lou. Please!«
Blood dribbles out of Tyler's mouth, spattering Lou.
Lou: »Fucking, you can use the basement, Christ!«
Tyler: »I want your word, Lou! I want your word!«
Lou: »On my mother's honor.«
Tyler lets go of Lou's belt. Lou scrambles away. The Thug drops Tyler, trying to keep clear of the blood. Lou gets to his feet. He and the Thug back away … slamming the door behind.

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

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

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

51 Deleuze (1968), 176.

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

Unabhängig davon, dass ich es für wenig einsichtig erachte, einen Hollywoodfilm auf revolutionäres Potential im Sinne der Russischen Revolution abzuklopfen, so wie Žižek es in seinem Essay versucht, bleibt das Moment der Selbstverletzung tatsächlich eines, das sich in gegenwärtige Bild- und Thesenkonventionen des massenfähigen Unterhaltungskinos am wenigsten einsortieren lässt. In radikalem Sinn werden hier avantgardistische Stilmittel[53] angeeignet, die sich per definitionem dem reinen Unterhaltungskino entziehen, indem sie die Erwartung der ZuschauerInnen durchkreuzen. Sie brechen den »Affektkontrakt«[54]. So

52 Žižek (2002), 109.

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

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

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

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

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

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

55 Vgl. Žižek (2002), 109.
56 Adorno (1993), 216.

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

Spitzt man diese These spektakulär zu, und *Fight Club* tut dies, dann setzt die Befreiung des gemeinen männlichen Dienstleisters einen Exorzismus mit ungewissem Ausgang voraus. Dem Mann muss der Konsument, muss das von ihm inkorporierte weibliche System ausgetrieben werden, denn dieses hat ihn zum Spielball seines männlichen Idols werden lassen. Im Falle von Jack verlangt dies den Mord an Tyler und damit den Schuss in den eigenen Kopf. Auf formaler Ebene korrespondiert dieser Antinomie die zirkuläre Erzählstruktur[58]: Am Anfang und am Ende steht Jack unmittelbar vor seinem Tod. Um sich vor dem blutrünstigen Tyler zu retten, muss Jack sich selbst erschießen. Und er drückt ab. Tyler, die Teufelsmetapher kalauernd, verraucht im buchstäblichen Sinn,

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

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

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

Der ›Mann in der Krise‹ und die Apokalypse

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

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

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

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

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

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

---

59 Fincher (1999).

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

61 Benjamin (1977), 289.

62 Polan (1986), 183.

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

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

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

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

5.
Ressentiment und Depression: Drei Romane von Michel Houellebecq

Folgt man nun der im Vorfeld skizzierten Ethik der Verletzung, folgt man dem Konzept, dass erst die Annahme des Verletztwerdens und des Verletztseins, dass erst die Sichtbarmachung der Beschädigung das Individuum aus der Befangenheit entlässt und Widerstand gegen die übermächtige Dingwelt erlaubt, dann wäre der ›Krisenmann‹ geradezu prädestiniert als Wegweiser aus dem gesellschaftlichen Dilemma. Vielleicht könnte er sogar zum Retter werden? An dieser Stelle muss wohl die Frage nach dem Grad der Verletzung gestellt werden: Wie sehr ist der durchschnittliche Mann bereits beschädigt? Ist er noch zu reformieren? Und woran wäre dies zu messen? Fragen, welche die Krisenszenarien à la *Fight Club* ebenso wie *American Beauty* und auch, wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird, die Romane Michel Houellebecqs diskutieren.

Die Männerfiguren des französischen Erfolgsschriftstellers Michel Houellebecq können auch darüber hinaus als weitere Prototypen des massenfähigen Diskurses vom ›Mann in der Krise‹ gewertet werden. Wie kaum ein anderer Autor hat Houellebecq mit seinen beiden hunderttausendfach verkauften und preisgekrönten[1] Romanen *Les particules élémentaires* (1998) (*Elementarteilchen*, 2000) und *Plateforme* (2001) (*Plattform*, 2001) ein internationales Feuilleton in Atem gehalten. Immer wieder affirmierte dieses anhand seiner Romane die These, dass der frustrierte und entmännlichte Mann als Warnsignal für eine pervertierte Gesellschaft ernst genommen werden muss. Houellebecqs Prosa und seine öffentlichen Auftritte haben daher wesentlichen Anteil daran, dass die

1 Noch im Erscheinungsjahr erhielt *Les particules élémentaires* den begehrten Prix Novembre sowie den Prix du Meilleur Livre de l'Année des Literaturmagazins *Lire* und erzielte bis zum Jahr 2000 allein in Frankreich eine Verkaufszahl von 301.000 Stück. Vgl. *Libération*, 20.01.2000. Mittlerweile in über 25 Sprachen übersetzt, verschaffte das Buch seinem Autor internationale Berühmtheit.

Figur des leidenden und grotesk kläglichen Mannes einer breiteren Medienöffentlichkeit als Beweis einer schweren und allgegenwärtigen Gesellschaftskrise gilt.

Die Welt etwa etikettierte die *Particules élémentaires* als das »radikalste Stück Literatur, das sich zum Ende des Jahrhunderts denken lässt«.[2] *Elementarteilchen* sei ein »Jahrhundertbuch«, denn es treffe »Zeitgefühl« und beschreibe »eine Zeitenwende«, da nichts weniger als »die Neugruppierung der politischen Schlachtordnung«.[3] Soweit die Einschätzung des Literaturkritikers Joseph Hanimann in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Auch Burkhard Müller sieht die Qualität des Romans in der rückhaltlosen Exponierung eines tiefgreifenden gesellschaftlichen Missstandes und des damit verbundenen Lebensgefühls: »Wie es gegenwärtig auf der Welt steht, ist es unerträglich. Also muss etwas anderes kommen, es muss: Die Stärke dieses Muss fühlbar zu machen, ist die Stärke von *Elementarteilchen.«*[4] Blumig und wiederum voller emotionaler Identifikation formuliert dann Stefan Zweifel in der *Neuen Zürcher Zeitung* sein Urteil. Die Romane hielten kalt und unerbittlich das Brennglas auf die Pervertierungen der westlichen Welt und auf deren Verlierer:

> Klirr und kalt weht uns auf diesen Seiten die Verzweiflung und Verbitterung eines Zukurzgekommenen an, der unser Fin de siècle mit dem kalten Blick des Insektenforschers beschreibt, die gestählten Ich-Panzer aufknackt und hinter den aalglatten Erfolgsmasken und Fratzen des Fun und Fashion die abgetriebenen Gefühle hervorkratzt und die ganze Schäbigkeit des Mittelstandes mit seinen Sehnsüchten bloßstellt. Er seziert eine in wild zuckende Ekstase zwischen Pop und Porno erstarrte Welt, in der jeder als Totgeburt seine Träume von Nähe und Sanftheit durchs Leben wie durch eine Salzwüste ungeweinter Tränen schleppt.[5]

Der Literaturkritiker und heutige Ressortleiter der Literaturkritik der *Süddeutschen Zeitung* Thomas Steinfeld[6] attestiert dem Roman gleichfalls einen »schrillen Ton der Dringlichkeit«, und genau dieser begründe die bemerkenswerte Identifikation der Leser und der Rezensenten mit der houellebecqschen Weltsicht. So läge der enorme Erfolg der Romans in dessen Versprechen begründet, einen Verdacht der Gesellschaft über sich

2 Krause (2001), 72.
3 Hanimann (1998), 37.
4 Müller (2001), 144.
5 Zweifel (2001), 74.
6 Damals war Thomas Steinfeld noch für das Feuilleton der FAZ tätig.

selbst auszubuchstabieren. In der von ihm herausgegebenen Rezensionssammlung *Das Phänomen Houellebecq* (2001) führt Steinfeld aus:

Die Aufregung, die dem Erscheinen dieses Buches folgte, legte dabei zunächst einen Gedanken nahe: dass in diesem Buch von einem Verdacht die Rede sein muss, den eben diese Gesellschaft sich selbst gegenüber hegt. Tatsächlich werden die *Elementarteilchen* dargeboten wie ein Manifest, wie eine Reportage von den Frontlinien der modernen Zeit. […] Die Elementarteilchen sind ein Debattenroman geworden, ein Buch der Podiumsdiskussionen und Talkshows, ein Buch, das wahrgenommen wird, weil es dem Leser eine Auskunft über ihn selbst verspricht.[6]

»Ich bleibe zu Hause, räume ein wenig auf, kultiviere eine kleine Depression«[7]

Angesichts dieser frenetischen Feier der Romane als verdichtete Spiegelung eines reellen Lebensgefühls, generiert durch eine vermeintlich lakonische Bestandsaufnahme des durchschnittlichen Alltagslebens in westlichen Demokratien, liegt es nahe, sie selbst, also ihre Figurenzeichnung, Thesenbildung und Narrationsverfahren in den Blick zu nehmen. Im Mittelpunkt aller drei Romane Houellebecqs, *Extension du domaine de la lutte* (1994) (*Ausweitung der Kampfzone*, 1999), *Les particules élémentaires* und *Plateforme*, steht wiederum der Weiße mittlere Angestellte.[8] Im Prinzip haben wir diese Figur schon in den vorangehenden Kapiteln kennen gelernt: Ihr besonderes Merkmal ist ihr Unglücklichsein, sie ist allein gelassen, zutiefst verstört, und ihr Sexleben ist eine Katastrophe. Bei Houellebecq kommt noch eine ausgreifende emotionale Vergletscherung hinzu. Seine männlichen Protagonisten sind mit wenigen Ausnahmen so depressiv, dass sie bösartig wurden.

Im ersten Roman Houellebecqs begleitet ein lakonischer Ich-Erzähler die zahllosen Patzer und großen Peinlichkeiten seines Lebens sowie das

6 Steinfeld (2001), 11.

7 Houellebecq (2000), 31. »Je reste chez moi, je fais un peu de rangement; je déprime gentiment.« Houellebecq (1999), 32.

8 Der Roman beginnt mit einem Prolog. »Ce livre est avant tout l'histoire d'un homme, qui vécut la plus grande partie de sa vie en Europe occidentale, durant la seconde moitié du XXe siècle.« Ungeachtet des universalisierenden Anspruchs, den der Begriff »l'homme« mit sich führt, wurde »l'homme« in der deutschsprachigen Ausgabe folgerichtig mit »Mann« und nicht etwa mit »Mensch« übersetzt.

schließliche Abgleiten des Arbeitskollegen Bernard Tisserand in eine rückhaltlose Verzweiflung.

Bernard Tisserand und Michel sind EDV-Beauftragte einer nicht näher vorgestellten »Firma«. Eine Dienstreise durch die französische Provinz führt sie zusammen. Beide sind unendlich gelangweilt von ihrem Job, ihren Kunden und ihren Kollegen. Die wenige ihnen noch verbliebene Lebensfreude richten sie auf die Frauenwelt. Meist jedoch scheitert bereits eine erste Kontaktaufnahme mit dem anderen Geschlecht. Der Ich-Erzähler erklärt den konstanten Misserfolg mit dem Umstand, dass weder er selbst noch Bernard schön, reich oder wenigstens interessant wären. Tisserand gleiche vielmehr einer »crapaud-buffle«[9], und »sa peau luisante, acnéique, semble constamment exsuder une humeur grasse.«[10] Sich selbst beschreibt er als eher farblosen, unkommunikativen Techniker-Typ:

Quant à moi je suis vêtu d'une parka matelassée et d'un gros pull style ›weekend aux Hébrides‹. J'imagine que dans le jeu de rôles qui est en train de se mettre je représenterai »l'homme systeme«, le téchnicien compétent mais un peu bourru, n'avant pas le temps de s'occuper de son habillement, et forcièrement incapable de dialoguer avec l'utilisateur. Ça me convient parfaitement.[11]

Nach einem missglückten, da wiederum frauenlosen, Heiligen Abend in einer Provinzdiskothek endet Tisserands Leben auf der Autobahn an der Leitplanke.

Sa 205 GTI heurta de plain fouet un camion qui avait dérapé au milieu de la chaussée. Il mourut sur le coup, peu avant l'aube. Le lendemain était un jour de congé, pour fêter la naissance du Christ; ce n'etait que trois jours plus tard que sa famille prévint l'entreprise.[12]

9 Houellebecq (2000), 54. »Büffelkröte«. Houellebecq (1999), 56.

10 Houellebecq (2000), 54. »Seine glänzende Aknehaut scheint ständig ein Sekret auszuschwitzen.« Houellebecq (1999), 56.

11 Houellebecq (2000), 53. »Ich selbst trage einen gesteppten Parka und einen dicken Pulli à la ›Weekend auf den Hebriden‹. Ich stelle mir vor, daß ich im Rollenspiel, das sich gerade entwickelt, den ›Systemmenschen‹ abgebe, den kompetenten, aber ein wenig schroffen Techniker, der keine Zeit hat, sich um seine Kleidung zu kümmern, und zutiefst unfähig ist, mit dem Benutzer ins Gespräch zu kommen. Das paßt mir ausgezeichnet.« Houellebecq (1999), 55.

12 Houellebecq (2000), 121. »Sein GTI 2005 stieß mit voller Wucht gegen einen Lastwagen, der mitten auf der Fahrbahn ins Schleudern gekommen war. Er starb an der Unfallstelle, kurz vor Sonnenaufgang. Der nächste Tag

Auch für Michel beschleunigt diese, selbst für einen hartgesottenen Zyniker – »Je connais la vie, j'ai l'habitude.«[13] – unerträglich triste Dienstreise seinen Rückzug aus der Welt. Die ihm grundlegende und umfassende Gleichgültigkeit gegenüber seiner Umwelt – »Vous aussi, vous vous êtes intéressé au monde. C'était il y a longtemps; je vous demande de vous en souvenir.«[14] – wandelt sich in eine tiefe Depression. Er ist gezwungen, sich mit einem kurz zuvor attestierten Herzklappenfehler in ein Sanatorium für psychisch Kranke zu begeben. Die Isolation von der Außenwelt scheint besiegelt.

Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime; le but de la vie est manqué. Il est deux heures de l'après-midi.[15]

Mit diesen Sätzen schließt der Roman und endet damit dort, wo er anfangen hat: in der Trostlosigkeit. »Généralement, le week-end, je ne vois personne. Je reste chez moi, je fais un peu de rangement; je déprime gentiment.«[16] Diese Depression ist nicht zu überleben. Für was auch?

Auch die *Particules élémentaires* handeln vom männlichen Angestellten und seiner fatalen seelischen Verkümmerung. Diesmal präsentiert der Erzähler Vertreter der gebildeten Mittelschicht: den Biologen Michel Djerzinski und seinen Halbbruder Bruno, der als Gymnasiallehrer für Französisch tätig ist. Beide leben in Paris. Sie verbindet eine Mutter, die sich während der 68er-Jahre ausführlich sexuell befreite und keinerlei Interesse für das Schicksal ihrer beiden Söhnen aufbrachte. Die Väter erfüllten als Filmemacher und Schönheitschirurg ebenfalls den Zeitgeist sowie ihre Vaterrolle nur im Notfall: Als der Vater Michels etwa eines

war arbeitsfrei, man feierte die Geburt Christi; erst drei Tage später benachrichtigte seine Familie die Firma.« Houellebecq (1999), 119.

13 Houellebecq (2000), 9. »Ich kenne das Leben, ich bin es gewohnt.« Houellebecq (1999), 11.

14 Houellebecq (2000), 13. »Auch Sie haben sich für die Welt interessiert. Das ist lange her; versuchen Sie bitte, sich daran zu erinnern.« Houellebecq (1999), 15.

15 Houellebecq (2000), 156. »Ich spüre meine Haut wie eine Grenze: die Außenwelt ist das, was mich zermalmt. Heilloses Gefühl der Trennung; von nun an bin ich ein Gefangener in mir selbst. Die sublime Verschmelzung wird nicht stattfinden; das Lebensziel ist verfehlt. Es ist zwei Uhr nachmittags.« Houellebecq (1999), 154.

16 Houellebebecq (2000), 31. »Am Wochenende verkehre ich in der Regel mit niemandem. Ich bleibe zu Hause, räume ein wenig auf, kultiviere eine kleine Depression.« Houellebecq (1999), 32.

Tages von einer Reise in die Wohnung seiner mittlerweile von ihm geschiedenen Frau zurückkehrt,

il percevait des gémissements ou des râles. […] Son fils rampait maladroitement sur le dallage, glissant de temps en temps dans une flaque d'urine ou d'excréments. Il clignait des yeux et gémissait continuellement. Percevant une présence humaine, il tenta de prendre la fuite. Marc le prit dans ses bras; terrorisé, le petit être tremblait entre ses mains.[17]

Der kleine Michel wird daraufhin ins Auto gepackt und zur Großmutter gefahren. Bei ihr soll er von nun an leben. Anstelle für Fußball beginnt sich der introvertierte Junge schon bald für Biochemie zu interessieren.[18]

Bruno ergeht es nicht viel besser; auch ihn bringt die fehlende Mutterliebe zur Großmutter. Trotz ihrer Zuneigung, vermag sie keinen Schutzraum für den Jungen aufzubauen. So beginnt für ihn ein beschämender Spießrutenlauf durch die Institutionen bereits mit vier Jahren. »Le premier souvenir de Bruno datait de ses quatres ans; c'était le souvenir d'une humiliation«.[19] Denn im Gegensatz zu seinen Kindergartenkollegen scheitert er an der Fertigung einer Blumengirlande für seine Liebste, und »l'institutrice ne vint pas à l'aider«.[20] 1967 stößt seine Großmutter bei der Bereitung von frittierten Zucchini den Topf mit siedendem Öl um und zieht sich starke Verbrennungen zu. »Le cœur

17 Houellebecq (2000a), 30f. »vernahm er jammernde und röchelnde Laute. […] Sein Sohn kroch unbeholfen über die Steinplatten, rutschte ab und zu in einer Pfütze aus Urin oder Exkrementen aus. Er kniff die Augen zusammen und jammerte unablässig. Als er die menschliche Gegenwart spürte, versuchte er die Flucht zu ergreifen. Marc nahm ihn in die Arme; völlig verängstigt zitterte das kleine Wesen in seinen Händen.« Houellebecq (1999a), 32.

18 »C'était un garçon curieux; il ne connaissait rien au football, ni aux chanteurs de variétés. Il n'était pas impopulaire dans sa classe, il parlait à plusieurs personnes; mais ses contactes restaient limités.« Houellebecq (2000a), 50. »Er war ein eigenartiger Junge; er verstand nichts von Fußball und interessierte sich auch nicht für Schlagersänger. Er war nicht unbliebt in seiner Klasse, sprach mit mehreren Mitschülern; aber seine Kontakte blieben begrenzt.« Houellebecq (1999a), 56.

19 Houellebecq (2000a), 38. »Brunos erste Erinnerung stammte aus seinem vierten Lebensjahr; es war die Erinnerung an eine Demütigung.« Houellebecq (1999a), 42.

20 Houellebecq (2000a), 38. »[…] die Kindergärtnerin kam ihm nicht zur Hilfe.« Houellebecq (1999a), 42.

lâcha dans la nuit.«[21] Anlässlich ihrer Beerdigung sehen sich seine Eltern nach längerer Zeit wieder und verständigen sich darüber, den Sohn in ein Internat zu geben.

Sa mère essayerait de le prendre en vacances de temps à autre. Bruno n'avait pas d'objections; ces deux personnes ne lui paraissaient pas directement hostiles.[22]

Die Internatszeit aber bedeutet für ihn die Fortsetzung der Demütigung durch ungemein bösartige männliche Klassenkameraden und Mädchen, die seine schüchternen und unbeholfenen Annäherungsversuche schroff zurückweisen. Offenbar entgeht allen, wie dringend der Junge etwas Liebe benötigte.

Der Roman zeichnet mit einiger Ausführlichkeit das Heranwachsen der beiden Jungen nach. Dann allerdings legt er den Fokus auf ihr Leben in Paris als vierzigjährige Erwachsene. Hier zeigt sich, dass die emotionale Erschütterung, die sie in ihrer Jugend erfahren haben, nicht mehr gutzumachen ist. Die Verschaltung der Lebenswege der beiden Männer mit den Eckdaten der 68er-Generation bildet nun das narrative Grundmuster des Romans. Zwei Beispiele:

Sur le plan de l'évolution des mœurs, l'année 1970 fut marquée par une extension rapide de la consommation érotique, malgré les interventions d'une censure encore vigilante. La comédie musicale Hair, destinée à populariser à l'usage du grand public la ›libération sexuelle‹ des années soixante, connut un large succès. Les seins nus se répandirent rapidement sur les plages du Sud. En l'espace de quelques mois, le nombre de sex-shops à Paris passa de trois à quarante-cinq.

En septembre, Michel entra en quatrième et commença à étudier l'allemand comme seconde langue vivante. C'est à l'occasion des cours d'allemand qu'il fit la connaissance d'Annabelle.[23]

---

21 Houellebecq (2000a), 42. »In der Nacht versagte ihr Herz.« Houellebecq (1999a), 46.

22 Houellebecq (2000a), 42. »Seine Mutter würde versuchen, ihn ab und zu in den Ferien aufzunehmen. Bruno hatte nichts dagegen einzuwenden; diese beiden Personen schienen ihm nicht direkt feindselig gestimmt.« Houellebecq (1999a), 47.

23 Houellebecq (2000a), 48. »Hinsichtlich des Sittenwandels zeichnete sich das Jahr 1970, trotz der Eingriffe einer noch wachsamen Zensur, durch eine rasche Zunahme des erotischen Konsums aus. Das Musical Hair, das das Ziel verfolgte, die ›sexuelle Befreiung‹ einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, hatte großen Erfolg. Die Oben-ohne-Mode verbreitet

Paraphrasierte Nachrichtenmeldungen werden in eine konventionelle Erzählung eingefügt. Mithilfe dieser Patchworktechnik unternimmt der Autor den Versuch, Zeitgeschichte einzublenden und seine Lektüre derselben durch die Imitation einer journalistischen Rhetorik zu objektivieren.

Bruno posa la tête sur le sol et se concentra sur les poils pubiens de la catholique, un mètre devant lui: c'était un monde de douceur. Il s'endormit comme une masse.
Le 14 décembre 1967, l'Assemblée nationale adopta en première lecture la loi Neuwirth sur la légalisation de la contraception; quoique non encore remboursée par la Sécurité sociale, la pilule était désormais en vente libre dans les pharmacies. C'est à partir de ce moment que des larges couches de la population eurent accès à la libération sexuelle, auparavant réservée aux cadres supérieurs, professions libérales et artistes – ainsi qu'à certains patrons de PME. Il est piquant de constater que cette libération sexuelle a parfois présentée sous la forme d'une rêve communautaire, alors qu'il s'agissait en réalité d'un nouveau palier dans la montée historique de l'individualisme.[24]

Wie auch das zweite Zitat zeigt, schließt der Erzähler nahezu übergangslos unterschiedliche Erzählstränge und Narrative miteinander kurz. Zwischen einer Handlung von Bruno und dem Einfangen von Zeitkolorit wiederum im Stile einer Zeitungsmeldung findet sich nur ein Absatz; jede ausformulierte Überleitung fehlt. Die Interpretation der sexuellen

sich schnell an den Stränden im Süden. Innerhalb weniger Monate stieg die Zahl der Sexshops in Paris von drei auf fünfundvierzig.
Im September kam Michel in die neunte Klasse und begann als zweite Fremdsprache Deutsch zu erlernen. Im Rahmen des Deutschunterrichts lernte er Annabelle kennen.« Houellebecq (1999a), 54.

24 Houellebecq (2000a), 116. »Bruno legte den Kopf auf den Boden und konzentrierte sich auf die Schamhaare der Katholikin, einen Meter vor ihm: Es war eine Welt der Sanftheit. Er schlief ein wie ein Stein.
Am 14. Dezember 1967 nahm die Nationalsversammlung in erster Lesung das von Neuwirth eingebrachte Gesetz zur Legalisierung der Empfängnisverhütung an; die Pille war von nun an rezeptfrei in allen Apotheken erhältlich, wenn sie auch noch nicht von der Krankenkasse bezahlt wurde. Von diesem Augenblick an wurde die sexuelle Befreiung, die bis dahin leitenden Angestellten, freiberuflich Tätigen und Künstlern – sowie gewissen Kleinunternehmern – vorbehalten war, breiten Bevölkerungsschichten zugänglich gemacht. Es ist nicht uninteressant, daß diese *sexuelle Befreiung* manchmal als Traumvorstellung von einer Gemeinschaft dargestellt wurde, während es sich in Wirklichkeit nur um eine weitere Etappe auf dem unaufhaltsamen Siegeszug des Individualismus handelte.« Houellebecq (1999a), 129.

Befreiung, das heißt der Wechsel zwischen Beschreibung und Interpretion, schließt sich unmittelbar an. Es entsteht der Effekt des Stakkato; und letztlich ersetzt die Interpretation die Beschreibung. Dabei mündet das Sampeln verschiedener Rhetoriken und Erzählebenen in die vielfach in Houellebecqs Romanen auffindbare These, dass in der sexuellen Befreiung der Beginn und wesentliche Grund für die Perversion des Alltags in westlichen Industriegesellschaften zu finden ist. »En realité« verbräme sich in ihr nichts als der »montée historique de l'individualisme«.[25] Insofern sei in der sexuellen Befreiung vor allem das Gegenmodell zur Ehe, des Ehepaars und der Familie zu sehen. Letztere nämlich stellten »le dernier îlot de communisme primitif au sein de la société libérale«[26] dar. Das Fazit des Erzählers daher lautet:

> La libération sexuelle eut pour effet la destruction de ses communautés intermédiaires, les dernières à séparer l'individu du marché. Ce processus de destruction se poursuit de nos jours.[27]

Die Krisenmänner sollen in der Fassung Houellebecqs demnach eine Gegenschichte zur Erfolgsstory von '68 figurieren. Eine Geschichte nämlich von den Kindern der sexuell befreiten 68er-Generation, die im Schatten der Gleichgültigkeit ihrer sexbesessenen und mit Selbstverwirklichung beschäftigten Eltern tiefgreifende emotionale Verletzungen davongetragen haben, die sie zu grausamen und apathischen Menschen hat werden lassen.

Folgt man der in allen drei Romanen ausgeführten Argumentationskette, dann liegt das derzeitige gesellschaftliche Grundproblem objektiv gesehen in der subjektiven Verwechslung der Befreiung des Intimlebens mit der Entfesselung der Marktkräfte beziehungsweise dem Aufgeben des letzten Bollwerks gegen sie: der Familie. Denn entgegen der von den 68ern prophezeiten Verteidigung der Sexualität und der Lust gegen eine überholte Moral erwiesen sich heute beide als befangener denn je. Sex, so die Gegenrede Houellebecqs, sei gegenwärtig, da nun rückhaltlos dem Kriterium der Marktkompabilität unterworfen, alles andere als frei er-

25 Vgl. Houellebecq (2000a), 116. »[…] während es sich in Wirklichkeit nur um eine weitere Etappe auf dem unaufhaltsamen Siegeszug des Individualismus handelte.« Houellebecq (1999a), 129.

26 Vgl. Houellebecq (2000a), 116. »Die letzte Insel des Urkommunismus im Schoß der liberalen Gesellschaft«. Houellebecq (1999a), 129.

27 Houellebecq (2000a), 116. »Die sexuelle Befreiung hatte die Zerstörung dieser letzten Gemeinschaftsformen zur Folge, die letzten Zwischenstufen, die das Individuum vom Markt trennen. Dieser Zerstörungsprozeß hält bis zum heutigen Tag an.« Houellebecq (1999), 129f.

hältlich. Mit dem Versuch, die Sexualität von moralischen Zwängen zu befreien, sei de facto die Kommerzialisierung der Liebe und des Sexes sowie die brutale Taxierung der Menschen nach Schönheits- und Jugendlichkeitskriterien vorangetrieben worden.

Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de pauperisation absolue. […] En système économique parfaitement libérale, certains accumulent des fortunes considérables; d'autres croupissent dans le chômage et la misère. En système sexuel parfaitement libérale, certains ont une vie érotique variée et excitante; d'autres sont réduits à la masturbation et la solitude.[28]

Diese These zieht sich durch das literarische Schaffen Houellebecqs wie ein rotes Band: Sex funktioniere gemäß den Gesetzen des Warenaustausches, basiere auf den gleichen, unbarmherzigen Ausschlussmechanismen wie die ökonomische Welt. Da der Sex zu einer Währung verkommen sei, steigere er seinen Wert gemäß des Prinzips der Verknappung: Immer weniger Menschen haben infolgedessen Zugang zu (gutem) Sex; und dies bei der gleichzeitigen totalen Sexualisierung der Gesellschaft. Jedoch – und hier beginnt der Teufelskreis, den seine Anti-Helden vor Augen führen – wer gar keinen Sex hat, ist nicht gesellschaftsfähig. »Le sexe«, so heißt es etwa in *Extension du domaine de la lutte* programmatisch, »répresente bel et bien un second système de différenciation, tout à fait indépendent de l'argent, et il se comporte comme un système de différenciation au moins aussi impitoyable.«[29] Dieses unbarmherzige Differenzierungssystem, in der sich die Liberalisierung der Sexualität ebenso wie die Neoliberalisierung der Gesellschaft ausbuchstabiere, erzeuge eine ungeheuere Verelendung, die sich flächenbrandmäßig immer weiter ausbreite. Mittlerweile habe sie die Mitte der Gesellschaft ereilt und ihre ganz normalen und unscheinbaren Vertreter gleich einer unheilbaren Krankheit infiziert.

Le libéralisme économique, c'est l'extension du domaine de la lutte à tout les âges et à toutes les classes de la societé. De même, le libéralisme sexuel, c'est

28 Houellebecq (2000), 100. »Wie der Wirtschaftsliberalismus – und aus analogen Gründen – erzeugt der sexuelle Liberalismus Phänomene absoluter Pauperisierung. […] In einem völlig liberalen Sexualsystem haben einige ein abwechslungsreiches und erregendes Sexualleben; andere sind auf Masturbation und Einsamkeit beschränkt.« Houellebecq (1999), 99.

29 Houellebecq (2000), 100. »Der Sex stellt in unserer Gesellschaft eindeutig ein zweites Differenzierungssystem dar, das vom Geld völlig unabhängig ist, und es funktioniert auf mindestens ebenso erbarmungslose Weise.« Houellebecq (1999), 99.

l'extension du domaine de la lutte à tout les âges et à toutes les classes de la societé.[30]

In der Konsequenz findet sich der durchschnittliche Mann auf die Ödnis des Konsumentendaseins als alleinige Existenzform reduziert.

De son côté Michel vivait dans un monde précis, historiquement faible, mais cependant rhythmé par certaines cérémonies commerciales – le tournoi de Roland-Garros, Noël, le 31 décembre, le rendez-vous bisannuelle des catalogues 3 Suisses. […] Consommateur sans caractéristiques, il accueillait cependant avec joie le retour des quinzaines italiennes dans son Monoprix de quartier.[31]

Bruno und Michel, ebenso wie Bernard und Michel, sie alle sind Gehaltsempfänger, Mieter und wahrscheinlich Stammkunden im Supermarkt um die Ecke. »Je suis salarerié, je suis locateur, je n'ai rien à transmettre à mon fils.«[32] Wen also kann es verwundern, wenn die männlichen Protagonisten verbittern? »Aucune civilisation«, so heißt es bereits in *Extension du domaine de la lutte* zusammenfassend,

aucune époque n'ont été capable de développer une quelle quantité d'amertume. S'il fallait résumer l'état mental contemporain par un mot, c'est sans aucun doute celui que je choisirais: l'amertume.[33]

30 Houellebecq (2000), 100. »Der Wirtschaftsliberalismus ist die erweiterte Kampfzone, das heißt, er gilt für alle Altersstufen und Gesellschaftsklassen. Ebenso bedeutet der sexuelle Liberalismus die Ausweitung der Kampfzone, ihre Ausdehnung auf alle Altersstufen und Gesellschaftsklassen.« Houellebecq (1999), 99.

31 Houellebecq (2000a), 122. »Michel dagegen lebte in einer genau geregelten, wenn auch, historisch gesehen, anfälligen Welt, die jedoch durch gewisse kommerzielle Zeremonien einen gleichmäßigen Rhythmus bekam: das Tennisturnier in Roland Garros, Weihnachten, Silvester, den zweimal im Jahr eintreffenden 3-Suisse-Katalog. […] Als Verbraucher ohne besondere Merkmale begrüßte er […] erfreut die Wiederkehr der italienischen Woche im Monoprix seines Viertels.« Houellebecq (1999a), 136.

32 Houellebecq (2000a), 169. »Ich bin Gehaltsempfänger, ich bin Mieter, ich habe meinem Sohn nichts zu vererben.« Houellebecq (1999a), 191.

33 Houellebecq (2000), 148. »Keine Zivilisation, keine Epoche war imstande, bei ihren Subjekten ein solches Maß an Verbitterung zu erzeugen. Unter diesem Gesichtspunkt ist das, was wir heute erleben, völlig neuartig. Müßte ich den geistigen Zustand unserer Zeit in einem Wort zusammenfassen, ich würde unweigerlich dieses wählen: Verbitterung.« Houellebecq (1999), 148.

Der dritte Roman Houellebecqs *Platforme* nimmt an der beschriebenen Grundkonstellation der Hauptfiguren, ihrem Verhältnis zu sich selbst und zur Welt leichte Korrekturen vor. Zunächst steht im Mittelpunkt kein Männer-Doppel mehr. Vielmehr findet die wiederum Michel benannte Hauptfigur zu einer glücklichen Partnerschaft mit einer jüngeren, von den Ideologemen der 68er unberührten Frau. Valérie wurde 1973 geboren, und sie endlich weiß alle Träume des desillusionierten und liebesbedürftigen Mittelschichtsmann zu verkörpern.

[…] il y avait quelque chose chez cette fille, à la fois un peu mère de famille et un peu saloppe, les deux potentiellement d'ailleurs, jusqu'à présent c'était surtout une gentille fille, amicale et sérieuse. Intelligente, aussi. Décidément, j'aimais bien Valérie. Je me masturbai légèrement pour aborder ma lecture avec sérénité; il y eut quelques gouttes.[34]

Valérie amalgiert, ohne je unbescheiden zu werden, verschiedene Tugenden einer patriarchalen Vorstellung von positiver Weiblichkeit in ihrer liebenswerten Person: Mütterlichkeit und die Stressresistenz einer gestandenen Geschäftsfrau[35], die Naivität des kleinen Mädchens auf der Suche nach väterlicher Umarmung sowie gelegenheitsbedingt den Habitus des »geilen Luders«. Valérie also erfüllt endlich die Sehnsüchte des ›Krisenmannes‹: Womöglich, so sinniert der Ich-Erzähler einmal, wäre sie sogar fähig, eine thailändische Prostituierte zu sein.[36] Es ist das

34 Houellebecq (2001), 57. »[…] sie [Valérie, I. K.] hatte etwa Mütterliches und zugleich etwas von einem geilen Luder, potentiell war sie übrigens beides, aber bisher war sie vor allem ein nettes, freundliches, ernsthaftes Mädchen. Und ein intelligentes dazu. Wirklich, ich mochte Valérie sehr gern. Ich onanierte leicht, um mich meiner Lektüre mit Gelassenheit widmen zu können; es kamen ein paar Tropfen.« Houellebecq (2002), 53.

35 »La seconde joie que m'apporta Valérie, ce fut l'extraordinaire douceur, la bonté naturelle de son caractère. Parfois, lorsque ses journées de travail avaient été longues – et elles devaient devenir, au fil des moirs, de plus en plus longues – je la setais tendue, épuisée nerveusement. Jamais elle ne se retourna contre moi, jamais elle ne se mit en colère, jamais elle n'eut une de crises de nerveuses imprévisibles qui rendent parfois le commerce des femmes si étouffant, si pathétique.« Houellebecq (2001), 169. »Die zweite Freude, die mir Valérie schenkte, war ihr außerordentlich sanfter Charakter und ihre natürliche Güte. Wenn ihre Arbeitstage sehr lang gewesen waren – und sie sollten im Laufe der Monate immer länger werden–, spürte ich manchmal, dass sie mit den Nerven am Ende war. Doch nie hatte sie eine jener unvorhersehbaren Nervenkrisen, die den Umgang mit Frauen häufig so bedrückend und erschütternd machen.« Houellebecq (2002), 155.

36 Vgl. Houellebecq (2001), 57; Houellebecq (2002), 53.

höchste Lob, das Michel zu vergeben hat. Zusätzlich ist sie mit dem mittelmäßigen Mann zufrieden. »Je ne suis pas ambitieuse, Michel«, räsoniert Valérie manches Mal. »Je me sens bien avec toi, je crois que tu es l'homme de ma vie, et au fond je n'en demande pas plus.«[37] Gerade das Ausbleiben von Forderungen, eine gütige Anspruchslosigkeit, ermöglicht dem Mann an ihrer Seite, wieder zu sich selbst zu finden.

[…] j'en éprouvai une émotion étrange, au moment où elle posait ses lèvres sur les miennes, comme un renversement de l'ordre du monde. Curieusement, et sans l'avoir le moins du monde mérité, j'avais eu une seconde chance. C'est très rare, dans la vie, d'avoir une seconde chance; c'est contraire à toutes les lois. Je la serrai dans mes bras avec violence, gagné par une subite envie de pleurer.[38]

Während Houellebecqs ersten beiden Romane die Geschichte von der scheiternden Suche nach Liebe und Sex als Vehikel zur Liebe erzählen, findet in *Platforme* eine Wandlung des Junggesellen wider Willen zum verantwortungsvollen Beziehungspartner statt. Nicht umsonst hat DuMont Literatur und Kunst, also der Verlag, der die deutschsprachige Übersetzung verlegt hat, den Roman mit dem Slogan »in Wahrheit der erste Liebesroman von Michel Houellebecq« beworben. Die positive Wandlung hängt mit mehreren Faktoren zusammen. Der Schlüssel aber zu allen gefundenen Lösungen bleibt unverrückbar Valérie. Dank ihrer Liebe kann die männliche Fixierung auf die Sexualität als Ausweg aus der Misere, die in *Extension du domaine de la lutte* ebenso wie in *Les particules élémentaires* zur wesentlichen Quelle des Unglücks wird, aufgelöst werden. Und zwar, indem sie in eine Geschäftsidee umgewandelt wird.

[…] d'un côté tu as plusieurs centaines de millions d'Occidentaux qui ont tout ce qu'ils veulent, sauf qu'ils n'arrivent pas à trouver satisfaction sexuelle: ils

37 Houellebecq (2001), 169. »Ich bin nicht besonders ehrgeizig, Michel«, räsoniert Valérie so manches Mal. »Ich bin glücklich mit dir, ich glaube, du bist der Mann meines Lebens, und im Grunde möchte ich mich mit dir zufrieden geben.« Houellebecq (2002), 155.

38 Houellebecq (2001), 326. »[…] ein seltsames Gefühl der Rührung überkam mich in dem Augenblick, als sie ihre Lippen auf meinen Mund drückte, so etwas wie ein Umsturz der etablierten Weltordnung. Seltsamerweise war mir eine zweite Chance geboten worden, ohne daß ich es im geringsten verdient hatte. Es kommt sehr selten im Leben vor, daß man eine zweite Chance geboten bekommt, das verstößt gegen alle Gesetze. Ich drückte Valérie heftig an mich, hatte plötzlich Lust zu weinen.« Houellebecq (2002), 299.

cherchent, ils cherchent sans arrêt, mais ils ne trouvent rien, et ils en sont malheureux jusqu'à l'os. De l'autre côté tu as plusieurs milliards d'individus qui n'ont rien, qui crèvent de faim, qui meurent jeunes, qui vivent dans des conditions insalubres, et qui n'ont plus rien à vendre que leur corps, et leur sexualité intacte. C'est simple, vraiment simple à comprendre: c'est une situation d'échange idéale.[39]

Sexuelles Elend im Abendland gegen materielles Elend und eine intakte Sexualität auf der anderen Seite der Welt. Das ergebe eine ideale Tauschsituation, so das Resümee des Ich-Erzählers. Da es dies im Gegensatz zu den meisten begriffen hat, steigt das glückliche Paar erfolgreich in die Branche des Sextourismus Frankreich-Thailand ein. Doch gerade auf der Höhe des gemeinsamen privaten und beruflichen Glücks angelangt, wird dieses jäh beendet. Auf das Hotel, in dem Valérie und Michel verweilen, wird ein Attentat verübt, und die Kugel eines »Mannes mit Turban« streckt Valérie nieder. Die (neo)liberalistischen 68er als Geißel der westlichen Welt finden sich in diesem, nach dem 11. September verfassten Roman ersetzt durch eine neue Plage: die Islamisten.

In der Folge der Ermordung von Valérie vollzieht sich eine Entwicklung, die wir schon aus den vorangegangenen Romanen kennen: Die männliche Hauptfigur versinkt in eine tiefe Depression. Die einzige Glücksquelle in Michels Leben ist sinnlos und wiederum aus einer falschen Ideologie heraus ausgelöscht worden. Sein Leben verliert für ihn jeden Wert. Auch er, wie seine Roman-Kollegen, hatte sich bis zum dem Treffen mit Valérie in der Welt alles andere als zu Hause fühlen können. Auch er war in seiner Durchschnittlichkeit und Konformität und seinem Angeekelt-Sein ein Außerirdischer in seiner Gesellschaft gewesen.

Jusqu'au bout je resterai un enfant de l'Europe, du souci et de la honte; je n'ai aucun message d'espérance à délivrer. Pour l'Occident je n'éprouve pas de haine, tout au plus un immense mépris. Je sais seulement que, tous autant que nous sommes, nous puons l'égoïsme, le masochisme et la mort. Nous avons

39 Houellebecq (2001), 252. »›Also‹, fuhr ich fort, ›auf der einen Seite hast du mehrere hundert Millionen Menschen in der westlichen Welt, die alles haben, was sie sich nur wünschen, außer daß sie keine sexuelle Befriedigung mehr finden: Sie suchen unablässig, aber sie finden nichts, und sie sind darüber unglücklich bis auf die Knochen. Und auf der anderen Seite gibt es mehrere Milliarden Menschen, die nichts haben, kläglich verhungern, jung sterben, unter ungesunden Bedingungen leben und nichts anderes mehr zu verkaufen haben als ihren Körper und ihre intakte Sexualität. Das ist einfach, wirklich einfach zu begreifen: Das ist die ideale Tauschsituation.« Houellebecq (2002), 230.

crée un système dans lequel il est devenu simplement impossible de vivre; et, de plus, nous continuons à l'exporter.[40]

Michel annonciert schließlich in einer Art innerem Monolog, dass er Selbstmord begehen werde. Die Beschreibung desselben spart der Roman aus und endet stattdessen mit der Feststellung seines Anti-Helden:

Contrairement à d'autres peuples asiatiques, les Thaïs ne croient pas aux fantômes, et éprouvent peu d'intérêt pour le destin des cadavres; la plupart sont enterrés directement à la fosse commune. Comme je n'aurai pas laissé d'instructions précises, il en sera de même pour moi. Un acte de décès sera établi, une case cochée dans un fichier d'état civil, très loin de là, en France. Quelques vendeurs ambulants, habitués à me voir dans le quartier, hocheront la tête. Mon appartement sera loué à un noveau résident. On m'oubliera. On m'oubliera vite.[41]

Die Romane Houellebecqs lassen keinen Zweifel daran aufkommen: Ihre Helden sind keineswegs liebenswerte Opfer der entmenschlichten Gesellschaft, sondern ihre unangenehme und unschöne Folge. Dennoch haben sie Aufmerksamkeit und Fürsorge verdient, denn sie haben sie so dringend nötig. Man sollte, so der Appell der Romane, sie nicht einfach aufgrund ihrer Hässlichkeit übergehen, man sollte sie nicht so einfach vergessen. Dabei fehlt es der Klage weder durchgängig an Humor, noch an Selbstironie oder Selbstkritik. Bruno etwa räsoniert einmal lakonisch:

40 Houellebecq (2001), 369. »Bis zum Schluß werde ich Kind Europas, ein Kind des Kummers und der Schande bleiben. Ich habe keinerlei Hoffnungsbotschaft zu verkünden. Ich empfinde keinen Haß auf die westliche Welt, höchstens tiefe Verachtung. Ich weiß nur, daß wir alle, die wir hier sind, von Egoismus, Masochismus und Tod durchdrungen sind. Wir haben ein System geschaffen, in dem es ganz einfach unmöglich geworden ist zu leben; und dieses System exportieren wir noch dazu.« Houellebecq (2002), 338.

41 Houellebecq (2001), 370. »Im Gegensatz zu anderen asiatischen Völkern glauben die Thais nicht an Geister und interessieren sich nur wenig für das, was mit den Leichen geschieht; die meisten werden direkt in Sammelgräbern beigesetzt. Da ich keine genauen Anweisungen hinterlasse, wird es mir genauso ergehen. Eine Sterbeurkunde wird ausgestellt, und in Frankreich, in weiter Ferne, wird dann eine Akte abgehakt. Ein paar fliegende Händler, die es gewohnt sind, mich in diesem Viertel zu sehen, werden ratlos den Kopf schütteln. Meine Wohnung wird an einen anderen Ausländer vermietet. Man wird mich vergessen. Man wird mich schnell vergessen.« Houellebecq (2002), 340.

Mais alors quoi? Le sexe me coûtait déjà la moitié de mon salaire […]. J'aurais pu adhérer au Front national, mais à quoi bon manger de la choucroute avec des cons? De toute façon les femmes de droite n'existent pas, et elles se baisent avec des parachutistes.[42]

Nicht mehr desillusionierbar und voller Härte, führen sie sich und anderen ihre Asozialität vor Augen:

Je ne suis pas bon dans l'ensemble, ce n'est pas un des traits de mon caractère. L'humanitaire me dégoûte, le sort des autres m'est en général indifférent, je n'ai même pas le souvenir d'avoir jamais éprouvé un quelconque sentiment de solidarité.[43]

Interessanterweise verleihen ihnen insbesondere ihre emotionale Kälte, ihr Missmut und ihr Zynismus den Anschein von Authentizität. Infolgedessen gerieren sie sich als veritable Kinder ihrer Zeit und legitimieren mit ihrer vermeintlichen Zeitgenossenschaft die Forderung nach öffentlichem Interesse. Ihr Schicksal sei kein Einzelschicksal, sondern repräsentativ für eine mit '68 begonnene gesellschaftliche Verirrung. Diese Überzeugung findet sich in allen dreien der hier besprochenen Romane, und stellvertretend sei eine Passage aus dem Prolog von *Les particules élémentaires* zitiert. Nachlässig in die Form eines Sciene-Fictions-Plots gegossen, blickt der Erzähler aus Perspektive der Zukunft zurück auf die unglücklichen Kreaturen des ausgehenden 20. Jahrhunderts und stellt fest:

Ce livre est avant tout l'histoire d'un homme, qui vécut la plus grande partie de sa vie en Europe occidentale, durant la seconde moitié du XX^{e} siècle. Généralement seul, il fut cependant, de loin en loin, en relation avec d'autres hommes. Il vécut en des temps malheureux et troublés. Le pays qui lui avait donné naissance basculait lentement, mais inéluctablement, dans la zone économique des pays-moyens-pauvres; fréquemment guettés par la misère, les hommes de sa génération passèrent en outre leur vie dans la solitude et l'amertume. Les sen-

42 Houellebecq (2000a), 196. »Was sollte ich machen? Die Hälfte meines Gehaltes gab ich bereits für Sex aus […]. Ich hätte dem Front National beitreten können, aber was hatte es für einen Sinn, mit Halbidioten Sauerkraut zu essen? Außerdem gibt es bei den Rechten keine Frauen, und wenn, dann vögeln sie mit Fallschirmspringern.« Houellebecq (1999a), 222.

43 Houellebecq (2001), 310. »Ich bin im großen und ganzen kein guter Mensch, Güte ist kein Charakterzug, der mich auszeichnet. Der humanitäre Gedanke widert mich an, das Schicksal der anderen ist mir gleichgültig. Ich kann mich nicht erinnern, jemals das geringste Gefühl von Solidarität empfunden zu haben.« Houellebecq (2002), 285.

timents d'amour, de tendresse et de fraternité humaine avaient dans uns large mesure disparu; dans leurs rapports mutuels ses contemporains faisaient le plus souvent preuve d'indifférence, voire de cruauté.[44]

Wie es die Romanhandlung will, ist angesichts dieser eine gesamte Epoche umspannenden Misere der Klon die einzig verbleibende Lösung. Ein Klon nämlich, der keine sexuelle Gier mehr kennt, sondern sich in brüderlicher Gleichgeschaltetheit der Kollateralschaden der ersehnten sexuellen Befreiung – des Egoismus und der Grausamkeit – entledigt hat.[45] Michel übrigens, der Biologe, hatte kurz vor seinem endgültigen Entschwinden seiner Nachwelt noch die Formel für das menschliche Klonen zur Verfügung gestellt.

Warum die Romane Houellebecqs der Literaturkritik als realistisch gelten

Wer sich auf *Elementarteilchen*, einen »erstaunlichen und gewichtigen« Roman, einlasse, so hat der Schriftsteller Norbert Niemann angemerkt, »müsse mit einer Verstörung rechnen«.[46] Das Verwirrende bestünde in der unvermuteten Realitätsnähe.

---

44 Houellebecq (2000a), 7. »Dieses Buch ist in erster Linie die Geschichte eines Mannes, der während der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts gelebt und den größten Teil seines Lebens in Westeuropa verbracht hat – im allgemeinen allein, wenn auch ab und zu im Kontakt mit anderen Menschen. Er hat in einer unseligen Zeit voller Wirren gelebt. Das Land, in dem er zur Welt kam, glitt langsam, aber unvermeidlich in die Wirtschaftszone der halbarmen Länder ab; die Menschen seiner Generation waren häufig vom Elend bedroht und verbrachten darüber hinaus ihr Leben einsam und verbittert. Gefühle wie Liebe, Zärtlichkeit und Brüderlichkeit waren weitgehend verschwunden: in ihren zwischenmenschlichen Beziehungen erwiesen sich seine Zeitgenossen sehr häufig als gleichgültig oder sogar grausam.« Houellebecq (1999a), 7.

45 »Sur tous les points – contrôle génétique, liberté sexuelle, lutte contre le vieillissement, civilisation des loisirs, Brave New World est pour nous un paradis, c'est en fait exactement le monde, que nous essayons, jusqu'á présent sans succès, d'atteindre.« Houellebecq (2000a), 157. »Brave New World ist für uns in jeder Hinsicht – sei es, was die genetische Kontrolle, die sexuelle Freiheit, den Kampf gegen das Altern oder die Freizeitkultur betrifft – ein Paradies, in Wirklichkeit ist es haargenau die Welt, die wir anstreben, wenn auch bisher ohne Erfolg.« Houellebecq (1999a), 177.

46 Niemann (2001), 82.

Eben noch in die fiktive Utopie einer geklonten Zukunftsperspektive versetzt, hört man auch schon ihr wirkliches Echo im Jetzt: Als wäre er eine Erfindung dieses Autors, denkt Peter Sloterdijk[47] öffentlich über einen Moralkodex für die Biotechnologie unter Anleitung der deutschen Philosophie nach.[48]

Tatsächlich scheint das Spiel mit einer geradezu comichaften Überzeichnung der Charaktere bei gleichzeitiger Wirklichkeitsnähe Teil des Erfolgsrezepts der houellebecqschen Prosa zu sein. So eint die positiven Rezensionen, welche eindeutig die Mehrheit stellen, die feste Überzeugung, dass sich in der Überzeichnung die Wirklichkeit zur Kenntlichkeit entstellt abbilde. Nach Wolfgang Matz etwa lote *Elementarteilchen* »das Verhältnis der Individualität zum gesellschaftlichen Ganzen einer bestimmten Zeit« aus. Mit Georg Lukács gesprochen, reflektierten die Romane den »Subjektstand der Epoche«.[49] Diese Einschätzung ist repräsentativ für den mehrheitlichen Umgang der Presse mit den Romanen Houellebecqs. Hans-Peter Kunisch seinerseits argumentiert in der *Süddeutschen Zeitung*, dass Autoren wie Houellebecq, Bret Easton Ellis, François Emmanuel, Frédéric Beigbeder, Viktor Pelewin und Georg M. Oswald zu Vertretern einer »neuen Eigentlichkeit« gehörten. Ihr Ziel sei es, die Beliebigkeiten der Postmoderne zu überwinden und zu zeigen, »was ist. Emotional, ökonomisch«.[50]

Diese Annahme einer houellebecqschen Wirklichkeitstreue beziehungsweise einer durch den Autor geleisteten sachlichen Bestandsaufnahme der seelischen Verfasstheiten des Gros seiner Mitbürger ist insofern bemerkenswert, da die *Elementarteilchen*, desgleichen im Übrigen die anderen Romane, eine Versuchsanordnung durchspielen, in ichrem Falle samt Anleihen beim Science-Fiction-Genre. Die houellebecqsche Fiktionalisierung von Männern in einer unauflösbaren Existenzkrise angesichts einer Welt, die ihnen ein Überleben unmöglich macht, behauptet selbst nie, eine soziologisch überprüfbare Faktenlage zu bearbeiten. So streut der Autor mithilfe der Erzählerstimme immer wieder Hinweise, dass es in seinen literarischen Texten um die Verhandlung von »symptomatischen Individuen«[51], das heißt um eine Verdichtung von gesellschaftlichen Auffälligkeiten zu Stereotypen gehe. Vorbildgetreue Portraits zu schaffen, liege nicht in seiner Absicht. In *Extension du do-*

47 Niemann spielt hier auf den Aufsatz von Peter Sloterdijk von 1999 an: »Regeln für den Menschenpark: Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus«. Vgl. Sloterdijk (1999).

48 Niemann (2001), 82.

49 Matz (2001), 119.

50 Kunisch (2000), 19.

51 Houellebecq (2000a), 27.

maine de la lutte gibt er explizit Auskunft über das – seinem Ermessen nach – angewandte Schreibverfahren sowie darüber, womit der Leser[52] rechnen sollte. Meiner Ansicht nach handelt es sich hierbei um eine korrekte Einschätzung:

Mon propos n'est pas de vous enchanter par de subtiles notations psychologiques. Je n'ambitionne pas de vous arracher des applaudissements par ma finesse et mon humour. […] Toute cette accumulation de détails réalistes, censés camper des personnages nettement différenciés, m'est toujours apparue, je m'excuse de le dire, comme pure foutaise. […]
Pour atteindre le but, autrement philosophique, que je me propose, il me faudra au contraire élarguer. Simplifier. Détruire un par un une foule de détails.[53]

Mit Details, etwa im Sinne von Zahlen, ließe sich die Rede von der Marginalisierung und Verelendung des ›weißen Mannes an und für sich‹ auch nicht untermauern. Es sei an dieser Stelle wiederholt: Nach wie vor genießen weiße Männer im westlichen Europa bei gleicher Qualifikation einen deutlichen Lohnvorteil, teilen Führungsposten fast ausschließlich mit ihren Geschlechtsgenossen und halten sich bei der Erledigung von Reproduktionsarbeiten, von Kindererziehung, Haushalt, Pflegetätigkeiten auffällig zurück. Das Armutsrisiko betrifft nicht den männlichen Single, sondern die alleinerziehende Mutter beziehungsweise Haushalte mit mehreren Kindern. In dieser Hinsicht stellt der in Lohn und Brot stehen-

52 Zuvor hatte der Erzähler darauf hingewiesen, dass er seinerseits vorwiegend von einer männlichen Leserschaft ausginge, sich jedoch auch von der ein oder anderen Leserin nicht irritieren lassen werde: »Il se peut, sympathique ami lecteur, que vous soyez vous-même une femme. Ne vous en faites pas, ce sont des choses qui arrivent. D'ailleurs ça ne modifie en rien ce que j'ai à vous dire. Je ratisse large.« Houellebecq (2000), 16.
»Vielleicht sind Sie, geneigter Freund und Leser, ja selbst eine Frau. Das kann schon vorkommen; machen Sie sich nichts daraus. Außerdem ändert es wenig an dem, was ich Ihnen zu sagen habe. Bei mir gibt es für jeden Geschmack etwas.« Houellebecq (1999), 17.

53 Houellebecq (2000), 16. »Nun will ich Sie nicht mit feinsinnigen psychologischen Darstellungen bezaubern. Es geht mir nicht darum, Ihnen durch Raffinesse und Humor Beifall zu entlocken […] Die Anhäufung realistischer Details, durch die vor dem inneren Auge des Lesers differenzierte Figuren entstehen sollen, ist mir immer als, entschuldigen Sie, wenn ich das sage, reines Gewäsch vorgekommen. […] Im Unterschied dazu werde ich, um mein Ziel zu erreichen, das mehr ins Philosophische geht, vor allem Streichungen vornehmen müssen. Ich werde vereinfachen müssen. Schlag um Schlag eine Menge Details vernichten.« Houellebecq (1999), 18.

de vereinsamte, weiße, heterosexuelle Mann westlicher Industriegesellschaften kaum den Systemverlierer Nummer eins dar.[54] Jedoch kann diese nachweisbare Feststellung, darauf wurde bereits bei den Lektüren zu *Fight Club* und *American Beauty* verwiesen, keine Grundlage für die Bewertung von Film und Literatur sein, weder für ihre »Eigentlichkeit« noch ihren Wahrheitsgehalt. Insofern entzieht diese Anmerkung dem Krisendiskurs weder seine Berechtigung noch seine Relevanz. Vielmehr lenkt er den Blick auf die in diesen so populären Szenarien anzutreffende Organisation von Wahrnehmung der Gesellschaft und ihrer Verteilung von Rede- und Machtpositionen. Welches Welterklärungsmodell wird hier angeboten und verfängt sich so gut in den Erwartungen und Bedürfnissen einer breiten Öffentlichkeit?

Nun dürfte im Falle der houellebecqschen Prosa neben der bereits genannten Vernichtung von Details zum Zwecke der Formulierung von mehr »philosophischen Aussagen« vor allem das marktkompatible Verwischen der Grenzen zwischen den männlichen Hauptfiguren und dem Autor von Bedeutung sein, damit eine Thesensammlung mehrheitlich als echt und als Spiegelbild sowie die Realität im Kern treffend gelesen wird. Der echte Autor spiegelt sein (Innen-)Leben im Roman, der Roman spiegelt das echte Leben des Autors. Dies ist das diesem Prinzip eigene Marktversprechen. Die prinzipielle Identifizierung des Autors mit einem seiner männlichen Anti-Helden findet sich folgerichtig auf den Buchcovern fortgesetzt. Wiederum den Genregesetzen der Popliteratur folgend, prangt auf ihnen in der Regel ein Portrait des Autors.[55] Houellebecq seinerseits verweist in Interviews mehrfach auf die autobiographischen Bezüge seiner literarischen Arbeiten und inszeniert sich selbst und natürlich mit Hilfe der Medien als eben dieser in seiner Prosa beschriebene blässlich depressive und zynische Mann.[56] Diese bewusst hinter-

54 Vgl. hierzu etwa die Sozialstudien vom Mai 2005 der Zentrale für Politische Bildung bzgl. Armut, Lebensformen, Einkommensentwicklung, Alterserwartung www.bpb.de/wissen/.

55 Der deutsche Verlag DuMont vermarktet die Romane ausschließlich mit dem Konterfei von Houellebecq. Desgleichen der französische Taschenbuchverlag namens *J'ai lu*, in dem sämtliche Romane Houellebecqs bislang erschienen sind.

56 Vgl. u.a. die Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von Eberhard Rathgeb auf den ehemaligen »Berliner Seiten«: »Also weil Houellebecq raucht, braucht kein anderer zu rauchen, und ein anderer könnte eben auch nicht so rauchen, wie der Kultautor das da vorne vormacht, sobald er da sitzt. Kein anderer kann auch solche abgründigen Urzeitblicke in die neonlichte Gegenwart hineinwerfen wie der Schriftsteller aus Frankreich, der für mehr als für sich alleine redet. Das ist der einzige Blick gegenwär-

triebenen Differenzen zwischen Autor und Ich-Erzähler oder Hauptfigur sind jedoch nicht nur wichtiger Kaufanreiz im aktuellen Literaturbetrieb und grundlegend für das Genre der Popliteratur, sie sind auch konstitutiv für die Glaubwürdigkeit der Inszenierung vom normalen Mann, der durch das Raster der Normalität fällt, weil er allzu konformistisch sei.[57] Der Autor als Privatperson liefert damit den Beleg zu seinen Thesen von der männlich-menschlichen Verwahrlosung und dem Mann als Opfer und Gefahr der gegenwärtigen Ordnung; er selbst liefert ihnen ihre Evi-

---

tig, der Beton und Asphalt und Stein und Geruch und Haut und Berührung einmal großstadteinsamkeitsunselig zusammenkriegt, ohne dabei zu blinzeln.

Auch sitzt Houellebecq anders da als andere, aber doch so, wie alle dasitzen würden, wenn sie einmal so dasitzen könnten, wie sie dasitzen wollten. Der Schriftsteller sitzt nicht einfach, er hängt, und zwar in sich selbst und auf dem Stuhl oder im Sessel und hält sich dabei gut, weil er sich selbst völlig locker hält und in dieser unverkrampften und in sich selbst versunkenen Haltung ganz er selbst ist. So sitzt nur einer, der für alle sitzen kann, weil er für alle etwas im Blick hält und für alle eine Haltung probt und einnimmt, eine Haltung gegenüber dem, was da denn so mit einem passiert, zwischen dem Hemd und der Haut, zwischen dem Futon daheim und den Straßen der Stadt, zwischen dem immer gleichen Büro und den vielen nach einem Drink, nach einem Gespräch, nach einem Tanz, nach einem flüchtigen Augenaufschlag und nach einem schmerzfreien Zusammensein durchsuchten Nächten.

So wie ja auch sein Polyesterhemd ein Hemd für ihn allein und doch für alle ist, also ein Trikot. Denn die *Ausweitung der Kampfzone* ist keine einfache, keine schlichte Geschichte, die man wieder vergessen kann, und die *Elementarteilchen* sind kein einfacher, kein schlichter Roman, den man wieder vergessen kann, weil er nichts mit einem zu schaffen hat. Aus dem Spiel ist ja längst Ernst geworden: Leben verboten steht da oben auf einem Schild. Dahinter mag sich nun verstecken, wer will. Michel Houellebecq raucht.« Rathgeb (1999).

57 Nicht kanonisierte Literatur produziert gemeinhin inflationäre Beschreibungsformeln. So auch die so genannte Popliteratur, für die u.a. Houellebecq und Beigbeder als Referenten gehandelt werden. Eine davon ist »Literatur der neuen Eigentlichkeit«. Gerade die Proklamierung der Authentizität der Figuren preist dem gemeinen Konsumenten vielfache Identifikationsmöglichkeiten an. Dass Houellebecq ein Spiel mit dieser gewünschten Authentizität treibt, und zwar auf Grundlage einer spezifischen Autoreninszenierung bewusst die Differenz zwischen Ich-Erzähler und Autor hintertreibt, fällt dabei häufig aus dem Blick, nicht nur der Rezensenten. Vgl. hierzu u.a. den Literaturkritiker Thomas Steinfeld, der in einem Interview des *Deutschlandfunks* am 17.02.2003 darauf bestand, dass Houellebecq einer der »authentischsten Autoren wäre«, die »wir derzeit haben«.

denz. Pointiert umreißt Stefan Ramming das Phänomen in der Zürcher *WochenZeitung*:

Michel Houellebecq? Ach ja. Frankreichs Literaturstar. Der Provokateur. Befürworter der Eugenik. Der Mensch als fehlkonstruierte Triebmaschine. Schamlippenbeschreiber. Dauerständer. Sitzt in einem Agglo-Wohnsilo. Starrt auf Heizungsradiatoren. Kaut Tiefkühlmenüs. Holt sich einen runter. Keine Liebe, kein Glück, nicht einmal Leid. Psychiatrie oder Selbstmord? Egal. C'est la tristesse, mes amis.

Abbildung 13: Michel Houellebecq, Pressefoto.

Ganz so einfach verhält es sich zwar nicht mit Houellebecq und seinem neuen Roman, trotzdem ist ›Elementarteilchen‹ eine Enttäuschung. Aber, so erklärt der Rezensent gleichbleibend lakonisch, das wäre nicht entscheidend. Denn:

[M]ehr noch als ein Buch wünscht sich die Öffentlichkeit AutorInnen aus Fleisch, Blut und neuerdings auch Sperma. Houellebecq und sein Verlag füttern diesen Wunsch perfekt.[58]

Joseph Hanimann wiederum verteidigt die houellebecqsche Prosa in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* gegen ein bewusst eingesetztes Marke-

58 Ramming (1999).

ting des Autors als *agent provocateur* mit dem Verweis, dass man doch nicht vergessen dürfe, dass es sich gleichwohl um Literatur handele, auch wenn der Autor sich nicht strikt an die Grenzen des Buchformats halte:

> Stillschweigend hat hier ein literarisches Werk den gewohnten Blickwinkel auf das Menschenbild verschoben. Der Nouveau Roman hatte seine Abkehr vom herkömmlichen Themenfeld des Romans mit einem Stilbruch auch der Narrationsform begleitet. Houellebecq hingegen wendet sich mit den ganz konventionellen Erzählmitteln von der erzählerischen Ursituation ab, wonach ein empfindsamer Mensch sich durch die günstigen oder widrigen Gewalten historischer, familiärer oder natürlicher Umstände arbeitet. Ohne die Grenzen anschaulich geschilderter Alltagssituationen spekulativ zu überschreiten, läßt er seine Helden ohne Perspektive in die Kälte einer minutiös fixierten Sachlichkeit stürzen. Wie Houellebecq Zeitungsberichte, Statistiken und Kolportagen im Roman literarisch verwandelt, sind andererseits auch seine journalistischen Wortmeldungen, seine reichlich gewährten Interviews und Fernsehauftritte die Fortsetzung von Literatur mit anderen Mitteln. Wenn er da mit der Miene eines aufgescheuchten Siebenschläfers, an der Zigarette kauend, vor den Mikrophonen erklärt, das Nachkriegseuropa sei nichts als eine amerikanische Totgeburt, das Abendland am Ende, der Rassismus Le Pens ein unerhebliches Nebenphänomen, der Mai 68 nur ein Gerücht, die Abtreibung eine negative Eugenik, der genmanipulierte Mensch hingegen der befreiende Schritt ins nächste Geschichtskapitel, so ist dem nicht mit ideologischen Argumenten beizukommen. Das ist der Irrtum vieler Houellebecq-Kritiker, angefangen mit den einstigen Freunden von *Perpendiculaire*.[59]

Wie dieses Zitat, insbesondere in seinem letzten Drittel zeigt, ist dem Populismus Houellebecqs, den der Feuilletonist Gustav Seibt in der *Zeit* treffenderweise als »Propaganda«[60] klassifiziert hat, auch und vor allem die Rhetorik des Tabubruchs eigen. Ein probates Mittel, um mediales Interesse zu erheischen. Das Brechen mit dem angeblich alles deckelnden *Political-Correctness*-Diskurs ist Programm, das Beenden der vermeintlichen Heuchelei eine daraus abgeleitete Notwendigkeit. Es sei an der Zeit, die Dinge beim Namen zu nennen. Mit dieser Begründung greifen die Äußerungen Houellebecqs in den Interviews wie auch seine Romane Reizdiskurse auf, bürsten sie auf Krawall und verkoppeln die so entfallenden Wahrheiten mit der Figur des ostentativ unmännlichen Mannes. Mittels dieses Konglomerats gelingt es ihnen, sich in einen medial vermittelten Erregungszusammenhang einzuschreiben – als Autor und als Objekt der Krise.

59 Hanimann (1998), 40.
60 Seibt (2001), 193.

So diskutiert etwa *Les particules élémentaires* den Vorschlag, angesichts des bestehenden Elends die Gentechnologie als Möglichkeit einer famosen Gleichschaltung der Menschen zu glücklichen Klonen zu begreifen. Allein der Klon als zeitgemäße Variante der von Huxley in *Brave New World* (1932) entwickelten Vision böte die Möglichkeit, der aggressiven und unheilbringenden Gier nach Sex ein Ende zu bereiten. An dieser Phantasie entzündete sich der gegen Houellebecq in Frankreich erhobene Vorwurf, zu den »Neuen Reaktionären«[61] zu gehören.

Plateforme seinerseits reizte die Öffentlichkeit mit seiner männlichen Hauptfigur, die den Sextourismus als respektable Lösungsstrategie verteidigt, zumindest wenn man berücksichtige, wie miserabel es in den westlichen Industrieländern um die Erotik bestellt sei.[62] Zusätzlich lancierte der Autor schon vor Erscheinen des Romans in dem Magazin *Lire* eine Polemik gegen den Islam als die immer noch dümmste unter den existierenden Religionen: »La religion la plus con c‹ est quand même l'islam. […] Quand on lit le Coran on est effondré … effondré! […] L'islam est une religion dangereuse, et ce depuis son apparition.«[63] Die Liga der Menschenrechte (Ligue des droits de l'homme, LDH) und islamische Verbände reichten daraufhin Klage wegen Verunglimpfung des Islam ein. Intellektuelle wie die französischen SchriftstellerInnen Philippe Sollers oder Régines Deforges unterstützten Houellebecq im Gegen-

61 Die *Particules élémentaires* lösten in Frankreich eine große Debatte um die so genannten »réacs« aus. Im Mittelpunkt dieser Debatte stand das Buch des Historikers Daniel Lindenberg *Le rappel à l'ordre* (2002), der insbesondere in Houellebecq einen neuen Typus des reaktionären Intellektuellen ausmachte, der, aus einer linken Tradition kommend, heute in seiner Abrechnung mit den 68ern, seinen Moralvorstellungen und der Abwehr eines emanzipativen Denkens als realitätsfern auf die andere Seite des reaktionären Denkens gewechselt sei. »Du procès de 1968 à celui qui bafoue les références nationales, les nouveaux réactionnaires ont plusieurs visages et semblent échapper aux clivages politiques traditionnels. Lointains héritiers des années 30 et de débats que l'on croyait éteints, ils ouvrent cependant de concert à l'élaboration d'une nouvelle synthèse idéologique de combat à la fois contre la gauche égalitaire et contre la droite libérale. Fondé sur une enquête menée aussi bien dans la presse, les revues intellectuelles, les essais que la littérature romanesque, cet essai tente d'en dresser le portrait et d'en identifier les traits dominants.« Vgl. auch die Auseinandersetzung mit dieser Debatte um die Neuen Intellektuellen Rechten bei Johannes Wetzel (2002): »Die Entmythologisierung des Mai 1968« und seine Kurzfassung in der *Berliner Zeitung* vom 23.11.2002.

62 Vgl. Houellebecq (2001a), 230.

63 Zitiert nach einer Kurzmeldung der Nachrichtenagentur AFP in: *Le Monde.fr*, 17.09.2002.

zug mittels einer Unterschriftensammlung, die zur Verteidigung der Meinungsfreiheit gegen religiöse Extremisten aufrief. Houellebecq wurde freigesprochen. Die Äußerung unterfalle tatsächlich der Meinungsfreiheit, zumal sie sich nicht gegen die Gläubigen selbst, sondern gegen eine Religion richte. Blasphemie sei in Frankreich nicht strafbar, hieß es in der Begründung des Gerichts.

Houellebecqs Prosa und der Mediendiskurs von den entmännlichten Männern

Die Romane – und ihr Autor – integrieren demnach Versatzstücke aus gesellschaftlichen Debatten und verkürzen oder verdichten diese auf eine den gesellschaftlichen Konsens scheinbar attackierende Weise. Houellebecq ist damit nicht allein ein Romancier, der wie kein anderer in den letzten Jahren in den Medien diskutiert wurde, sondern auch ein Autor, der sich als guter Zeitungsleser entpuppt. Sein literarisches Durchhecheln von medial geschaffenen Sensations-Diskursen ist ein weiteres Indiz dafür, dass seine Romane nicht Fallstudien, nicht Ausdruck einer neuen Sachlichkeit, sondern Stimmungsbarometer und Katalysator einer gesellschaftlichen Atmosphäre und eines Zeitgeistes darstellen. Zu Letzterem zählt auch die Auseinandersetzung mit dem Krisendiskurs Mann. So baut Houellebecq in seine Romanen nicht allein eine polemische Auseinandersetzung mit ’68, die fatale Sehnsucht nach Sex mit dem perfekten Körper und die lakonische Entlarvung der Werbepropaganda, die Gentechnologie als Erlösung von Krankheit und einem sterblichen Körper, das Ressentiment gegen den Islam und ›die Araber‹ als vermeintliche Terroristen ein, sondern auch die Auseinandersetzung mit ›Männern in der Krise‹ als Ausweis einer aus den Fugen geratenen Welt.

Insgesamt ist damit das Szenario vom ›Mann in der Krise‹ in seinen pauschalisierenden Aussagen über den Mann als Verlierer und die Frau als Gewinnerin als fester Bestandteil eines Infotainments zu sehen, das in der Verkoppelung von Populismus und Entertainment eine Gesellschaftsbeschreibung unter weitestgehender Herausrechnung von gesellschaftlichen Tatsachen betreibt und die Anwendung von soziopolitischen Analysekategorien tendenziell verweigert. Das Prinzip der populistischen Transformation einer Gesellschaftskritik in einen Diskurs der Überzeichnung, Vereinfachung und des Zynismus, der darüber hinaus die Module Selbstmitleid und Ressentiment gegen vermeintliche Karrierefrauen, Ausländer und Homosexuelle einsetzt, erlaubt wiederum mühelos den Brückenschlag zu den Romanen von Michel Houellebecq. Umgekehrt füttern Houellebecq und seine Romane den Diskurs und werden häufig

als Beleg für die beobachtete Krise angeführt. Es handelt sich um ein veritables Austauschverhältnis.

Aus diesem Grund ist es wichtig, das »Phänomen Houellebecq« in einem weiterreichenden Diskursfeld zu situieren. Dieses speist sich aus mindestens drei populären Diskursströmen. Zum einen aus der Rede vom Mann als Verlierer (sic!). Hinzu kommt das Genre der Popliteratur oder vielleicht besser der Popliteraten, die vielfach als die »neuen Archivisten« der Gegenwart gehandelt werden, wie es der Literaturwissenschaftler Moritz Baßler in Stellvertretung für das deutsche Feuilleton formuliert hat.[64] In diesem Punkt ist generell festzuhalten, dass auch die

64 Vgl. Baßler (2002): *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten.* Der zu dieser Zeit an der Universität Rostock lehrende Autor unternimmt in diesem Band den Versuch, einen Paradigmenwechsel in der Rezeption zu beschreiben. »Dieses Buch unternimmt die Bestimmung einer neuen deutschen Literatur der 90er Jahre.« (12). Autoren wie Max Goldt, Thomas Meinecke, Andreas Mand, Thomas Brussig, Benjamin von Stuckrad-Barre oder Christian Kracht stellen seiner Ansicht nach etwas Neues dar, weil sie deutsche Kindheitserinnerungen jenseits des Krieges oder der Nachkriegszeit erzählen. In Rekurs auf Boris Groys' These, dass ein Paradigmenwechsel nur möglich ist, wenn sich auch die kulturellen Archive wandeln, stellt Baßler etwa für Max Goldt fest, dass hier eine neue Form des »Kulturtagebuchs« geführt wird. Ein Beispiel hierfür liefere unter anderem der Songtext »Ein Eimer Erbsen mittelfein« (1984): »Ein Eimer Erbsen mittelfein/Steht mahnend auf der Autobahn./Woran gemahnt er?/Wovor warnt er?/Vor dem Atomtod./Ach so!« Während Goldt noch ironisch auf die Kultur des Ermahnens und die von der Bundesrepublikanern zu leistende Erinnerungsarbeit Bezug nimmt sowie auf die in den 80er Jahren aktuellen Auseinandersetzungen um die Atomkraftwerke, archivieren Autoren wie Stuckrad-Barre, Mand oder Kracht weniger Diskurse als Produkte. An dieser Stelle kommt dann auch das für die deutschsprachige Popliteratur charakteristische Modul der Liste beziehungsweise des Katalogs ins Spiel: »Kataloge sind unsere Lieblingsbücher. Gut sind Gewehre, Messer, Diktiergeräte, Schwimmbassins, Taucherausrüstung, Heimwerker, Spielsachen, Unterwäsche, Badehosen und Sauna.« (124). Auch in der Feuilleton-Rezeption wird diese Fassung der literarischen Katalogisierung von für die Kindheit wichtigen Produkten freudig aufgenommen: »Von ›After eight‹ bis ›Omo‹, von ›Prickel-Pit‹ über ›Charlie‹ zur ›Bifi‹-Wurst durchs WG-Klo zurück zum Futon-Hochbett, von ›Dalli Dalli‹ bis ›Nights in white Satin‹ wird das Inventar der siebziger und achtziger Jahre heruntergespult«, schreibt begeistert etwa Andrea Köhler (1998) in der *Neuen Zürcher Zeitung* (24.1.1998) über Matthias Politycki *Weiberroman*. Und Jörg Lau freut sich im *Merkur* 52/1998: »Es ist alles hier vorhanden, gerettet und erlöst von einem, der nichts vergessen hat und nichts unterdrückt […] – erst Fanta- dann Apfelkornrausch, Bonanza-Fahrräder mit Bierdeckeln in den

massenfähige deutschsprachige so genannte Popliteratur, wie sie seit 1990 auf den Markt getragen wird, von der Figur des schwächelnden männlichen und in einer Identitätskrise befindlichen Helden lebt und wiederum als Literatur der »neuen Eigentlichkeit« gelabelt wird.[65] Auch die pornographisierte Belletristik- gerne im Stile des Bekenntnisses (Tagebuch) von Autorinnen – erfreut sich eines Hypes, insbesondere in Frankreich. In diesem Sinn bilden die ebenfalls um 2000 in Frankreich berühmt gewordenen und umgehend ins Deutsche übersetzten AutorInnen wie Nelly Arcan oder Christine Argot, Catherine Clémenson und Frédéric Beigbeder ebenso wie die Autoren Benjamin von Stuckrad-Barre oder Christian Kracht das diskursive Umfeld für das hier behandelte »Phänomen Houellebecq«.

Der Hass auf die emanzipierte Frau: Die Politik des Ressentiments

Houellebecq also ist weniger als singulärer Literat denn als »Phänomen« interessant, als ein Phänomen nämlich, dessen »Echtheit« wesentlich durch die radikale Vereinfachung einer komplexen gesellschaftlichen Situation generiert wird. Hinzu kommen die Doppelung der Romanfiguren im Interviews gebenden Autor ähnlicher Inszenierung, eine pornographisierte Sprache sowie die Koppelung des Romanplots mit medienwirksamen Debatten und schließlich die zynische Feier einer menschlichen Tristesse. All diese Faktoren produzieren einen gewissen Authentizitätseffekt. Jedoch, die Frage sei wiederholt: Worin besteht jenseits des vermeintlich dokumentarischen Charakters dieser Prosa das spezielle Identifikationsangebot dieser Literatur? Wie kommt es, dass so viele Rezensenten die Gegenwart sowie zum Teil auch ihre eigene Situation in diesen durch und durch konstruierten und von der Überzeichnung lebenden Romanen widergespiegelt sehen?

Speichen und Fuchsschwanz am Easy-Rider-Sattel, Luftgitarrenspiel zu Led-Zeppelin-Songs, Ostverträge, Gesamtschule, Habermas und Baader-Meinhof.« Lau (1998), 159. Exakt diese Archivierung von Diskursversatzstücken aus den 1980er und 1990er Jahren, immer verbunden mit Konsumgütern, stellt für Baßler eine Gegenbewegung zur Erinnerungsarbeit etwa eines Martin Walser dar. Sie bedarf, so seine Überzeugung, der eigenen literaturwissenschaftlichen Analyseverfahren. Baßler (2002), 9-40.

65 Vgl. meinen Aufsatz zum Motiv der Verführung in der Popliteratur, insbesondere bei Rainald Goetz, und der Konturierung einer männlichen Subjektivität im Kontext des Rausches: »›Komm her, Sternschnuppe‹«. Kappert (2001), 41-56.

Abbildung 14: Filmplakat.

Eine mögliche Antwort wäre, dass die an die Figur des ›Mannes in der Krise‹ gebundene Kritik, die gegenwärtigen Verhältnisse seien für den Mann durchschnittlicher Machart schlicht nicht zu bewältigen, ein Identifikationsangebot auf Ebene der Schwäche unterbreitet. Der sich beschädigt fühlende und in seiner Männlichkeit verunsicherte männliche Leser findet in den Romanen einen Verwandten und Vertrauten und muss sich nicht mehr als alleinstehend ansehen. Dies wäre eine diskrete Möglichkeit, sich temporär vom ubiquitären Leistungsanspruch in einer neoliberalistisch organisierten Gesellschaft zu erholen. Zusätzlich liefern die Romane eine greifbare Begründungskette für das Gefühl, die eigene Gesellschaft befände sich in einer fundamentalen Krise. Sie benennen Schuldige und sorgen damit für Ordnung in einer von vielen als unüberschaubar erlebten gesellschaftlichen Situation. Die 68er-Generation mit ihren falschen Versprechen von Freiheit und Lust, insbesondere die nicht-fürsorglichen Mütter im Verbund mit den ohnehin nicht sehr verlässlichen Vätern, werden verantwortlich gemacht für die emotionale Desorientierung und Verirrung der Söhne. Durch die Aufgabe der Fürsorge hätten sie die Ausdehnung der dem »Wirtschaftsliberalismus« entliehenen Effizienz- und Konkurrenzkriterien auf den Privatbereich mindestens vorangetrieben, wenn nicht zuallererst initiiert. Entsprechend harsch fallen die Kommentare über sie und ihre ehrgeizigen Töchter aus. Dabei handelt sich bei Houellebecq jedoch weniger um eine Kritik als um Häme. Genießerisch wird der Kriterienkatalog, der im Kontext der strauchelnden Männer als unmenschlich und vor allem als blöde apostrophiert wird, auf das weibliche Geschlecht angewandt und detailreich

ausgeführt, dass auch die Frauen den Leistungsanforderungen, nicht zu altern, nicht dick zu werden, nicht abzuschlaffen, nicht gerecht werden.

Généralement divorcées, elles ne pouvaient guère compter sur cette conjugalité […] dont elles avaient tout fait pour accélérer la disparition. Faisant partie d'une génération qui – la premiére à un tel degré – avait proclamé la supériorité de la jeunesse sur l'âge mur, elles ne pouvaient guère s'étonner d'être à leur tour méprisées par la génération appelée à les remplacer. Enfin, le culte du corps qu'elles avaient puissamment contribué à constituer ne pouvait, à mesure de l'affaissement de leurs chairs, que les amener à éprouver pour elles-mêmes un dégoût de plus en plus vif – dégoût d'ailleurs analogue à celui qu'elles pouvaient lire dans le regard d'autrui.[66]

Aber da sie es waren, die für Abtreibung und Pille gekämpft haben, sind sie im Gegensatz zu ihren männlichen Generationsgenossen nicht Opfer, sondern Akteurin.

Dieser kleine, aber wesentliche Unterschied wird in der Prosa Houellebecqs niemals verschliffen und sorgt für eine relative Entlastung der Krisenmänner und die Möglichkeit, ihrer Aggression ein Ventil zu geben: Eine enorme Wut gegen die nicht-mütterliche Frau entlädt sich an dieser verantwortungslosen 68er-Mutter-Figur und füllt zusammen mit zahllosen Seitenhieben gegen dümmliche, systemaffirmative und auch noch ambitionierte Arbeitskolleginnen alle Romane mit einer enormen Aggressivität an. Auch dies mag ein Leseangebot darstellen.

Höhepunkt dieses Hasses gegen emanzipierte Mütter/Frauen ist eine Szene in *Les particules élémentaires*, in welcher der sexbesessene Bruno seiner Mutter im zarten Mannesalter von achtzehn Jahren wiederbegegnet. Als er sie eines Tages neben einem ihrer Liebhaber schlafend antrifft, zieht er der unbekleidet entschlummerten Frau das Laken weg und kniet sich vor ihre leicht geöffneten Schenkel nieder. Sehr gerne hätte er sie berührt, doch es fehlt ihm der Mut. Unverrichteter Dinge verlässt er

66 Houellebecq (2000a), 107. »Sie waren im allgemeinen geschieden und konnten kaum auf die […] Zweisamkeit der Ehe zählen, deren Abschaffung sie mit allen Mitteln zu beschleunigen versucht hatten. Sie gehörten einer Generation an, die – zum ersten Mal in einem solchem Ausmaß – die Überlegenheit der Jugend über das reife Alter proklamiert hatte, und durften sich daher kaum wundern, ihrerseits von der Generation, die dazu bestimmt war sie zu ersetzen, verachtet zu werden. Und der Körperkult schließlich, zu dessen Entfaltung sie maßgeblich beigetragen hatten, konnte sie, je mehr ihr Fleisch erschlaffte, nur dazu bringen, einen zunehmenden Ekel vor sich selbst zu empfinden – einen Ekel, der im übrigen jenem entsprach, den sie in den Augen der anderen lesen konnten.« Houellebecq (1999a), 119.

daraufhin das Zimmer und nähert sich einer jungen schwarzen Katze, die sich auf einem sonnenbeschienenen Stein wärmt.

Le chat m'a regardé à plusieurs reprises pendant que je me branlais, mais il a fermé les yeux avant que j'éjacule. Je me suis baissé, j'ai ramassé une grande pierre. Le crâne du chat a éclaté, un peu de cervelle a giclé autour.[67]

Mirjam Schaub trifft den Punkt, wenn sie feststellt:

Was an […] Büchern wie Elementarteilchen so beunruhigt, ist nicht die Krise der Männer und ihrer Männlichkeit, sondern die Kur, die sie dafür vorschlagen: ›Vollständige Regression oder hemmungslose Aggression‹.[68]

In der Kritik Schaubs klingt es an: Die Inszenierung des durchschnittlichen Angestellten im westlichen Konsumkapitalismus als versagender Volltrottel basiert auf einer komplexen Mechanik von Auf- und Abwertung des männlichen und beschädigten Subjekts. So relativiert zum einen die Schuldzuweisung an die verantwortungslosen 68er-Mütter die Bastardisierung und Gewalttätigkeit des Durchschnittsmannes.

Ein zweiter Faktor für die subkutane Legitimierung männlicher Defizienz findet sich in der grundsätzlichen Anlage der Figurenkonstellation. Ein Umstand, der auch bei der Kriseninszenierung von Sam Mendes eine wesentliche Rolle spielt. So existiert zu den beschädigten Herren keine Alternative in den Romanen. Niemand, der moralisch verträglicher wäre, freundlicher oder weniger kaputt. Im Gegenteil. Nicht für sich genommen, aber im Vergleich etwa mit ihren weiblichen Kolleginnen schneiden die diversen Brunos und Michels recht passabel ab.

Que j'avais-je produit, moi-même, pendant mes quarante années d'existence? À vrai dire, pas grand-chose. […] En un mot, j'avais travaillé dans le tertiaire. Des gens comme moi, on aurait pu s'en passer. Mon inutilité était quand même moins flamboyante que celle de Babette et de Léa; parasite modeste, je ne m'étais pas éclaté dans mon job, ni n'avais éprouvé nul besoin de le feindre.[69]

---

67 Houellebecq (2000a), 70f. »Die Katze hat mich mehrmals angesehen, während ich onanierte, aber sie hat die Augen geschlossen, bevor ich ejakulierte. Ich habe mich gebückt, einen großen Stein aufgehoben und den Schädel der Katze zertrümmert; Gehirnmasse spritzte auf.« Houellebecq (1999a), 80.

68 Schaub (2001), 44.

69 Houellebecq (2001), 93. »Kurz gesagt, ich hatte auf dem Dienstleistungssektor gearbeitet. Auf Menschen, wie mich hätte man verzichten können. Meine Nutzlosigkeit war jedoch nicht so kraß wie die von Babette und Léa; ich war ein bescheidener Schmarotzer, war nie in meinem Job aufgegangen

Das, was die Babettes und Leas dieser Welt noch abstoßender als die Michels und Brunos und Bernards macht, ist der Umstand, dass sie keineswegs unter der allgegenwärtigen Hackordnung leiden. Jenem Prinzip der Aufwertung des defizitären Mannes durch die Abwertung der Frau als gefühllose Systemkonformistin sind wir gleichfalls bereits bei *American Beauty* begegnet. Die ›modernen Frauen von heute‹ bringen es, so ließe sich interpretieren, anders als die lädierten Herren, noch nicht einmal zum Ekel. Damit jedoch disqualifizieren sie sich als vermeintliche Hoffnungsträgerinnen für eine bessere Welt.

Auch in *Les particules élémentaires* finden sich unvergleichlich blödere und hässlichere Frauen, und in *Extension du domaine de la lutte* sind die weiblichen Kolleginnen durchweg schlicht unerträglich. Mit der resümierenden Feststellung, dass die Überreste des Feminismus geradezu erschütternd seien, nimmt denn der Roman auch seinen Anfang: Michel hat sich hier bereits auf der ersten Seite reichlich blamiert und sackt auf der Party eines Kollegen trunken hinter einem Sofa zusammen. Einen Moment später nehmen auf diesem zwei seiner Kolleginnen Platz, »les deux boudins du service en fait«.[70] Unfreiwillig wird er Zeuge ihres Gespräches über »une minijupe vachement mini«[71] einer weiteren Kollegin. Noch nach dem vierten Whisky, so lässt der Ich-Erzähler den Leser wissen, schaudert ihn ob ihrer dümmlichen Konformität:

> Pendant quinze minutes elles ont continué à aligner des platitudes. Et qu'elle avait bien le droit de s'habiller comme elle voulait, et que ça n'avait rien à voir avec le désir de séduire les mecs, et que c'était juste pour se sentir bien dans sa peau, pour se plaire à elle-même etc. Les ultimes résidus, consternants, de la chute du féminisme.[72]

Summa summarum reproduzieren die Frauen demnach kritiklos das auf alle Lebensbereiche ausgedehnte Diktat der Mehrwertschöpfung. Entsprechend haben sie Strafe verdient, und die männlichen Protagonisten

---

und hatte nie das Bedürfnis empfunden, so zu tun, als sei dies der Fall.« Houellebecq (2002), 85.

70 Houellebecq (2000), 6. »[…] die beiden dicken Würstchen unserer Abteilung«. Houellebecq (1999), 7.

71 Houellebecq (2000), 6. »[…] superscharfen Minirock«. Houellebecq (1999), 7.

72 Houellebecq (2000), 6. »Fünfzehn Minuten lang reihten sie Plattitüden aneinander: daß sie das Recht hat, sich nach ihrem Geschmack zu kleiden, daß sie deshalb noch lange nicht darauf aus ist, alle Typen zu verführen, daß sie sich bloß in ihrer Haut wohl fühlen will, sich selber gefallen usw. Die letzten bestürzenden Überreste des Feminismus.« Houellebecq (1999), 8.

rächen sich für diese durch kein Leiden gebrochene Konformität, indem sie die Frauen, soweit es ihnen ihr Einfluss erlaubt, leiden lassen. Und der Erzähler rächt sich an ihnen, indem er seine Anti-Helden minutiös ihre physischen Defizite ausformulieren lässt. Der Schönheitsterror wird ins Feld der Frauen (zurück-)gespielt. Einige Beispiele unter vielen: In *Les particules élémentaires* wird die Verachtung für ein junges Mädchen am Strand, das aufgrund der ihm attestierten Hässlichkeit als leichte Beute gilt, genüsslich ausgebreitet:

Elle était vraiment boulutte, un petit tas avec un visage timide, une peau trop blanche et des boutons. […] Elle avait vraiment une grosse poitrine, même déjà un peu flasque, ça a dû terriblement s'aggraver par la suite.[73]

Zu der Mutter wird angemerkt, dass ihre Gesichtszüge zwar immer noch hinreißend seien, aber »sa vulve était amaigrie, un peu pendante«.[74] Auch in der *Extension du domaine de la lutte* findet sich diese Konstellation: die grausamen Männer quälen genüsslich die noch schwächeren Mädchen, und der Ich-Erzähler legitimiert ihre Verachtung durch die Beschreibung ihrer physischen und infolgedessen dann auch seelischen Hässlichkeit:

Au moment où je l'ai connue, dans l'épanouissement de ses dix-sept ans, Brigitte Bardot était vraiment immonde. D'abord elle était grosse, un boudin et même un surboudin avec un certain bourrelets sieusement disposés aux intersections de son corps obèse. Même eût-elle même suivi pendant vingt-cinq ans un régime amaigrissenant de la plus terrifiante sévérité que son sort n'en eut pas été notablement adouci. Car sa peau était rougeâtre, grumeleuse et boutonneuse. Et sa face était large, plate et ronde, avec de petits yeux enfoncés, des cheveux rares et ternes. Vraiment la comparaison avec une truie s'imposait à tous, de manière inévitable et naturelle.[75] […]

---

73 Houellebecq (2000a), 74. »Sie war wirklich ziemlich dick, ein kleiner Fettkloß mit schüchternem Gesicht, viel zu weißer Haut und Pickeln. […] Sie hatte wirklich einen großen Busen, der schon etwas schlaff war, was sich später sicher noch stark verschlimmert hat.« Houellebecq (1999a), 74f.

74 Houellebecq (2000a), 59. »[I]hre Schamlippen waren dünner geworden und hingen etwas herab.« Houellebecq (1999a), 67.

75 Houellebecq (2000), 87f. »Als ich sie in der Blüte ihrer siebzehn Jahre kennenlernte, war Brigitte Bardot von abstoßender Hässlichkeit. Zunächst einmal war sie dick, pummelig, um nicht zu sagen fett, mit verschiedenen Wülsten an den Scharnieren ihres plumpen Körpers. Aber selbst wenn sie sich mit unerbittlicher Strenge einer fünfundzwanzigjährigen Abmagerungskur unterzogen hätte, ihr Schicksal wäre dadurch nicht wesentlich milder geworden. Denn ihre Haut war gerötet, uneben und picklig. Und ihr

Car non seulement elle était laide mais elle était nettement méchante. Touchée de plein fouet par la libération sexuelle (c'était le tout début des années 80, le SIDA n'existait pas encore), elle ne pouvait évidemment se prévaloir d'une quelconque éthique de la virginité. Elle était en outre beaucoup trop intelligente et trop lucide pour expliquer son état par une »influence judéo-chrétienne« – ses parents, en toute hypothèse, étaient agnostiques. Toute échappatoire lui était donc interdite. Elle ne pouvait qu'assister, avec une haine silencieuse, à la libération des autres: voir les garçons se presser, comme des crabes, autour du corps des autres […].[76]

Diese aggressive Abwertung von Frauenfiguren nun kapriziert sich nicht allein auf in den Augen der Jungen unförmige Mädchen oder die verhasste Mutter, sondern desgleichen auch auf Konkurrentinnen und weibliche Vorgesetzte. Auch sie werden unter Anwendung des gängigen Regelkatalogs hinsichtlich weiblicher Attraktivität als defizitär abqualifiziert. Die neue Chefin etwa des Ich-Erzählers in *Extension du domaine de la lutte*, so fasst dieser knapp zusammen, »confirme dès le début toutes mes appréhensions. Elle a 25 ans, un BTS informatique, des dents gâtées sur le devant; son agressivité est étonnante.«[77] Insofern lässt sich für diesen Punkt generalisierend festhalten: Wie kläglich die männlichen Anti-Helden auch sind, immer finden sich Frauenfiguren, die ihre exponierte Mittelmäßigkeit und menschliche Verwahrlosung deutlich unterbieten.[78]

Gesicht war breit, platt und rund, mit kleinen tiefliegenden Augen und dünnem glanzlosen Haar. Tatsächlich drängte sich jedermann auf unvermeidliche und natürliche Weise der Vergleich mit einem Mutterschwein auf.« Houellebecq (1999), 87f.

76 Houellebecq (2000), 90f. »Denn Bardot war nicht nur häßlich, sondern eindeutig auch boshaft. Voll getroffen von der sexuellen Befreiung (es war Anfang der achtziger Jahre, AIDS existierte noch nicht), konnte sie sich natürlich auf keinerlei Jungfräulichkeitsethik berufen. Außerdem war sie viel zu intelligent und klar im Kopf, um ihren Zustand durch einen »jüdisch-christlichen Einfluß« zu erklären – ihre Eltern waren jedenfalls Agnostiker. Jede Ausflucht war ihr also untersagt. Sie konnte nur in stillem Haß die Befreiung der anderen mitverfolgen; mitansehen, wie sich die Jungen wie Krabben um die Körper der anderen drängten […].« Houellebecq (1999), 90.

77 Houellebecq (2000), 27. »Catherine Lechardoy bestätigt von Anfang an alle meine Befürchtungen. Sie ist fünfundzwanzig, hat ein Technikerdiplom in Informatik und schlechte Zähne. Ihre Aggressivität ist erstaunlich.« Houellebecq (1999), 27.

78 Vgl. auch Schaub (2001), 40.

Flankiert wird das Ressentiment gegen die unattraktive oder emanzipierte Frau von Ausfällen vor allem gegen Homosexuelle, wobei auch anti-amerikanische Klischees, wenn auch mehr im Vorbeigehen, aufgerufen werden.

De l'autre côté de la Seine, sur le quai des Tuileries, des homosexuels circulaient au soleil, discutaient à deux ou par petits groupes, partageaient leurs serviettes. Presque tous étaient vêtus de strings. Leurs muscles humectés d'huile solaire brillaient dans la lumière, leurs fesses étaient luisantes et galbées. […] Près des bailles vitrées, Desplechin avait installé une lunette d'approche. Lui-même était homosexuel, selon la rumeur; en réalité, depuis quelques années, il était surtout alcoolique mondain. Une après-midi comparable à celle-ci, il avait par deux fois tenté de se masturber, l'œil collé à la lunette, fixant avec persévérance un adolescent qui avait laissé glisser son string et dont la bite entamait une émouvante ascension dans l'atmosphère. Son propre sexe était retombé, flasque et ridé, sec; il n'avait pas insisté.[79]

Den Homosexuellen, den (ehemals) Marginalisierten und Verspotteten also, werde heute der Platz an der Sonne zugewiesen. Die normalen, heterosexuellen Männer hingegen blickten mit hängendem Gemächt von den Fenstern ihrer Büros hinaus auf eine ihnen nicht mehr zugängliche Welt. So fänden sie sich in Innenräumen eingeschlossen wieder, während die anderen die Öffentlichkeit bespielen, die nämlich vom anderen Ufer. Houellebecq lässt keinen Kalauer aus. »Manche Schriftsteller«, pointiert Jens Jessen in der *Zeit*, »ernähren sich vom Unglück, andere von der Hoffnung; Houellebecq ernährt sich von der Kränkung.«[80]

79 Houellebecq (2000a), 18f. »Desplechin [der ehemalige Chef von Michel Djerzinski, I. K.] hatte in der Nähe der Fensterwand [in seinem Büro, I. K.] ein Fernrohr aufgestellt. Er war, wie gemunkelt wurde, selbst homosexuell; in Wirklichkeit war er seit einigen Jahren vor allem Alkoholiker. An einem ähnlichen Nachmittag hatte er zweimal versucht zu onanieren, während er das Auge ans Fernrohr presste und unverwandt einen Jungen anstarrte, der seinen String abgestreift und dessen Schwanz einen ergreifenden Anstieg in der Luft begonnen hatte. Sein eigenes Glied war schlaff und faltig herabgesunken, wie ausgetrocknet; er unternahm keinen weiteren Versuch.« Houellebecq (1999a), 19.

80 Jessen (2002).

Houellebecqs Variante von »I would prefer not to«: Ekel als Gesellschaftskritik

Der *double bind* von Auf- und Abwertung der männlichen Protagonisten bei Houellebecq – wie auch in den Szenarien von Sam Mendes und David Fincher – ist ein zentraler Mechanismus des Krisendiskurses, um die angeschlagene Männerfigur zu rehabilitieren. Neben dem Ressentiment kommt hier noch ein anderes Modul ins Spiel. In zeitgenössischer Varianz des berühmten Diktums aus Herman Melvilles Roman *Bartleby* (1854) »I would prefer not to« ist die Verweigerung der aktiven Partizipation ebenso wie die Verweigerung der Reproduktion des Anscheines von Normalität ein weiterer wichtiger Baustein im Gefüge des Krisendiskurses, und so auch bei Houellebecq. Seine Männerfiguren, wenigstens die Michels, verweigern die Normalisierung einer unerträglichen Situation, etwa indem sie Interesse an ihren Mitmenschen aufbringen oder auch nur vortäuschen würden.

De toute façon tout le monde ment, et tout le monde ment de manière grotesque. On est divorcés, mais on reste bons amis. On reçoit son fils un week-end sur deux; c'est de la saloperie. C'est une entière et complète saloperie. En réalité jamais les hommes ne se sont intéressés à leurs enfants, jamais ils n'ont éprouvé d'amour pour eux; et plus généralement les hommes sont incapables d'eprouver de l'amour, c'est un sentiment qui leur est totalement étranger. Ce qu'ils connaissent c'est le désir, le désir sexuel à l'état brut et la compétition entre mâles […].[81]

Stattdessen versagen sie offen als Männer, als Familienernährer, als Väter. Als Liebhaber nicht immer, aber oft. Auch auf berufliche Erfolge können sie nicht verweisen. Dennoch sind sie – und dies im Gegensatz zu ihren weiblichen Kolleginnen gleichen Kalibers – zu einer Sache gut, und diese ist wichtig: Sie machen das Elend sichtbar, sie spüren es am ganzen Körper. In ihrer Dysfunktionalität werden sie zu Seismographen einer gesamtgesellschaftlichen Fehlleistung. In ihrer Verkümmerung füh-

81 Houellebecq (2000a), 168. »Auf jeden Fall lügen alle, und alle lügen auf groteske Weise. Man ist geschieden, aber man bleibt befreundet. Man nimmt seinen Sohn jedes zweite Wochenende zu sich; das ist eine Sauerei. Eine totale, grenzenlose Sauerei. In Wirklichkeit haben sich die Männer nie für ihre Kinder interessiert, haben nie Liebe für sie empfunden, überhaupt sind Männer unfähig, Liebe zu empfinden, das ist ein Gefühl, das ihnen völlig fremd ist. Sie kennen nur Begierde der niedersten Art, und männliche Rivalität […].« Houellebecq (1999a), 190.

ren sie unwiderruflich vor Augen, dass etwas fundamental falsch läuft in der Gesellschaft, und klagen diese an. Ihr Ekel, ihr Zynismus und ihre Unfähigkeit zur Empathie sind Artikulationen eines Leidens an einer Gesellschaft, die sie als unbarmherzig und unmoralisch erleben und die auch ihren normalsten Vertretern keine Glücksmöglichkeit mehr einräumt. *Les particules élémentaires* sagen es ganz offen: Die böse angeschlagenen Männer sind keine Helden, aber sie sind »besonders bewusste, besonders hellsichtige Wegbereiter«[82] einer neuen Ordnung, einer neu zu ordnenden Welt. In diesem Sinne sind sie unerlässlich: als Träger und Botschafter einer Gesellschaftskritik. Einer Kritik nämlich an einem als »unmenschlich« apostrophierten Konsumentendasein. Unmenschlich deshalb, weil diese Lebensform die scheiternden, schwachen und defizitären Männer, diejenigen also, die es nicht schaffen werden, fallen lässt. Insofern ist dem Literaturkritiker Thomas Steinfeld Recht zu geben, wenn dieser eine »Parallele« sieht zwischen »dem katholischen Widerstand gegen die moderne Welt« und Houellebecqs »Revolte wider die Universalisierung des Marktes. Der Vertrag von Maastricht«, so konkludiert er im Nachvollzug der houellebecqschen Argumentationslinie, »ist in den *Elementarteilchen* der zweite große Sündenfall nach der Pille.«[83]

Es ist also jene spezifische gesellschaftliche Enthaltsamkeit, es ist ihr Ekel, der ihre eigene Ekelhaftigkeit in Kritik und Weitsicht transformiert. So wird es möglich, diese Karikaturen von Männerfiguren ihrer Überzeichnung und Holzschnittartigkeit zum Trotz als »eigentliche Vertreter« unserer Zeit sowie den hier geführten Krisendiskurs Mann als Emanzipationsstrategie anzubieten. Dabei wird gleichzeitig, und das ist die Pointe, für konservative Werte gestritten, wie Ehe, Familie, die sittsam-verschlampte Frau, die dem Mann trotz seiner Schwächen den Rücken stärkt, das Geld heranbringt und ihm die Vormundschaft überlässt. Die (sexuelle) Ausbeutung der so genannten Dritten Welt durch die so genannte Erste und die Verunglimpfung anderer Lebensformen erscheint angesichts der eigenen unbefriedigenden Situation als legitim. So entpuppt sich der Einsatz des Ressentiments als Kompensation für die Fragen, für die in diesem Denksystem keine Antworten zu finden sind: Gerechtigkeit, Umverteilung, Gleichberechtigung, Liebe.

82 Houellebecq (1999a), 8. »[…] artisans, les plus conscients, les plus lucides«. Houellebecq (2000a), 8.

83 Steinfeld (2001), 23.

6.
Die Schande, die Melancholie und der Hund des weissen Mannes: *Schande* von J. M. Coetzee

In diesem Kapitel soll die nicht-weiße Subjektposition beleuchtet und in ihrem Zusammenspiel mit der Position des weißen Mannes in der Postapartheid gezeigt werden. Wir bleiben damit weiterhin der Figur des ›Mannes in der Krise‹ auf der Spur. Gleichwohl betreten wir mit der Lektüre des Romans *Schande* (im Original: *Disgrace)* von J. M. Coetzee neues Terrain. Auf diesem verschränkt sich die Figur des ›Mannes in der Krise‹, des Postpatriarchen in anderen Worten, mit der des Postkolonialisten. So steht der Konkurrenzkampf zwischen dem weißen Mann und dem schwarzen Mann im Mittelpunkt der Geschichte. Gekämpft wird um die Position des Normsubjekts, folglich um die des Ordnungshüters: Wer verkörpert die neue Ordnung im Neuen Südafrika? Welche Sprache kann welche Moralvorstellung durchsetzen?

Der 1940 in Kapstadt geborene Coetzee zählt neben Nadine Gordimer, Breyten Breytenbach, Athol Fugard und André Brink zu den international bekannten SchriftstellerInnen Südafrikas. 2003 erhielt der ausgebildete Informatiker und inzwischen emeritierte Professor der Literaturwissenschaft den Literaturnobelpreis. Die Jury begründete ihre Wahl unter anderem mit dem enormen kreativen »Reichtum« des Romanwerks; kein Roman gleiche dem nächsten. Gleichwohl gebe sich für die aufmerksame LeserIn ein immer wiederkehrendes Muster zu erkennen: die Wiedererlangung von menschlicher Würde im freien Fall.

There is a great wealth of variety in Coetzee's works. No two books ever follow the same recipe. Extensive reading reveals a recurring pattern, the downward spiralling journeys he considers necessary for the salvation of his characters. His protagonists are overwhelmed by the urge to sink, but paradoxically derive strength from being stripped of all external dignity.[1]

1 Schwedische Akademie (2003); Presseerklärung vom 2. Oktober 2003.

In Hinblick auf seinen damals vorletzten Roman *Disgrace* sieht die Akademie ein weiteres Mal die Frage ausgeschrieben, ob es möglich ist, sich als Individuum dem Griff der Geschichte zu entwinden, zumal wenn es sich um die Geschichte der Apartheid handelt, einer Geschichte also, die aus weißer Perspektive eine der Schuldverstrickung ist.

In *Disgrace*, Coetzee involves us in the struggle of a discredited university teacher to defend his own and his daughter's honour in the new circumstances that have arisen after the collapse of white supremacy. The novel deals with a question that is central to his works: Is it possible to evade history?«[2]

Neben Fragen der individuellen Selbstermächtigung aber diskutiert *Disgrace*[3] insbesondere die Frage nach männlichen Selbstverhältnissen und einer gegenwartsgerechten Gouvernementalität im Zusammenhang mit dem fundamentalen Umbau einer sozioökonomischen und symbolischen Ordnung in der südafrikanischen Gesellschaft. Letztere hatte Weißsein bekanntlich bis zur offiziellen Abschaffung der Apartheid 1994 gnadenlos gegenüber Schwarzsein privilegiert, und der gesellschaftliche Kampf mit diesem Erbe dauert an. Der Titel des Romans deutet es an: Die Geschichte von einer sich umbrechenden Normalität, figuriert in der umfassenden Lebenskrise eines weißen Mannes, zweiundfünfzig, geschieden und Single, wird auf den Umstand der Schande gefluchtet. Womit umgekehrt die Frage nach aktuell gesellschaftsfähigen Konzepten von Würde und Ehre aufgeworfen wird.

In den vorhergehenden Kapiteln ist gezeigt worden, wie die Romane von Michel Houellebecq sowie die Filme der Regisseure David Fincher und Sam Mendes auf je unterschiedliche Weise die verstärkte neoliberale Ausrichtung der westlichen Industriegesellschaften – und die damit einhergehenden Veränderungen in den Lebens- und Geschlechterverhältnissen der weißen Mittelschicht – für das Fragilwerden der männlichen Subjektposition verantwortlich machen. Im Gegensatz dazu fokussiert Coetzee die Reformulierung von (patriarchaler) Normalität auf die Frage: Welche Subjektpositionen lassen sich gewinnen aus der Geschichte, ein weißer, privilegierter Mann *gewesen* zu sein? Wie fühlt es sich an, wenn es gilt, die privilegierte Position an den schwarzen Mann abzutreten?

Ein zweiter wesentlicher Unterschied zu den bislang analysierten Krisenszenarien besteht darin, dass *Disgrace* nicht von der Figur eines unschuldig schuldigen Mannes ausgeht, welche aufgrund ihrer Unge-

2 Schwedische Akademie (2003); Presseerklärung vom 2. Oktober 2003.

3 Für diesen Roman erhielt Coetzee zum zweiten Mal den Booker-Preis. Es handelt sich hierbei um die renommierteste Literaturauszeichnung im englischsprachigen Raum.

lenkheit, Naivität und Durchschnittlichkeit ins gesellschaftliche Abseits gerät. Vielmehr lotet Coetzee die verbliebenen Entwicklungsräume eines diffus wissend schuldig gewordenen Mannes aus, und zwar aus weißer männlicher Perspektive. Die Exponierung einer spezifisch weißen Perspektive oder, wie es eben in der Sekundärliteratur vereinzelt heißt, jene Sicht des »post-colonizer«[4], also eines Kolonialherren, der dem Kolonialismus ein Stück weit entstiegen ist, ohne dabei wirklich Verzicht auf angestammte Privilegien leisten zu wollen, bestimmt wesentliche Teile des gesamten Romanwerks. »Un Colonizateur, qui refuse«, so hat es Albert Memmi in seiner berühmten und von Jean-Paul Sartre eingeleiteten Studie *Portrait du colonisé, précédé de: Portrait du colonisateur* von 1957 formuliert.[5] Dabei erachtet Coetzee die »Rassenfrage«, wie er in einem seiner raren Interviews erklärt, keineswegs als exklusiv südafrikanisches Problem. Für ihn steht sie vielmehr in der Tradition des Kolonialismus und bildet damit eine Verbindung zu Europa. »I'm suspicious of lines of division between an European and a South African context: because I think our experience remains mainly colonial.«[6]

Insbesondere die vermeintlich moderate Kolonialherrenhaltung, die, ohne den Herrschaftsanspruch aufzugeben, für eine gewisse Milde eintritt, da sie ihr Unbehagen an der Ungerechtigkeit der Apartheid nicht los wird, findet sich etwa in *Life and Times of Michael K.* (Leben und Zeit des Michael K.),[7] ebenso wie sie zentral wird im kurz zuvor erschienenen

4 Insbesondere die komparatistische Studie von Sue Kossew widmet sich dieser ambivalenten Erzählerposition, die Coetzee ihrer Ansicht nach bereits mit seinem ersten Roman verfolgt hat. In Abgrenzung zu den ausführlichen Interpretationen des südafrikanischen Literaturwissenschaftlers David Attwell hebt sie diese Ambivalenz als das herausragende Charakteristikum der Prosa von Coetzee hervor: »The ambiguity and ambivalence of the speaking positions of his narrators«. Kossew (1996), 4.

5 Memmi (1957). Vgl. auch zur Bedeutung der Position des Post-Kolonialherren die Ausführungen von Sue Kossew (1996), 7.

6 Coetzee, zit.n. Watson (1986), 23.

7 Hier wird diese Position des Post-Colonizer allerdings aus Sicht der Abhängigen geschildert: »Acht Jahre lang war Anna K. bei einem Strumpfwarenfabrikanten im Ruhestand und dessen Frau, die in Sea Point eine Fünfzimmerwohnung mit Blick auf den Atlantik hatten, als Hausangestellte tätig gewesen. Ihrem Vertrag entsprechend, kam sie morgens um neun und blieb bis acht Uhr abends, mit einer dreistündigen Mittagspause. […] Der Lohn war fair, ihre Arbeitgeber waren vernünftige Leute, Arbeit war schwer zu kriegen, und Anna K. war nicht unzufrieden. Vor einem Jahr jedoch hatte sie gemerkt, daß ihr schwindelte und daß die Brust ihr eng wurde, wenn sie sich bückte. Dann hatte die Wassersucht eingesetzt. Die Buhrmanns behielten sie für die Küche, kürzten ihr den Lohn um ein Drit-

Roman *Waiting for the Barbarians* (Warten auf die Barbaren) von 1980. Die Figur des weißen Mittelschichtsmannes in einer nicht lösbaren Existenzkrise hat somit einen Vorläufer, nämlich die ambivalente Figur des kritischen oder ›menschelnden‹ weißen Südafrikaners, dessen Denken und Handeln einer europäischen Kultur verpflichtet bleiben und der doch in Afrika seine eigenen Regeln aufstellt, in aller Grausamkeit.

Die Tatsache, dass trotz jener unausgesetzt formulierten und durchaus harschen Kritik am weißen Opportunismus sowie am Apartheidsystem insgesamt eine nicht-christliche und nicht-europäisch geprägte Kultur in Coetzees Romanen weitestgehend ausgespart bleibt und auf diese Weise eine eurozentristische Perspektive fortgeschrieben wird, muss gleichwohl als einer der kritischen Punkte im Schreiben von Coetzee benannt werden.

»Und dann war eines Tages alles vorbei. Ohne Vorwarnung wich seine Anziehungskraft von ihm«

For a man of his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well. On Thursday afternoons he drives to Green Point. Punctually at two p.m. he presses the buzzer at the entrance to Windsor Mansions, speaks his name, and enters. Waiting for him at the door of No. 113 is Soraya. He goes straight through the bedroom, which is pleasant-smelling and softly lit, and undresses. Soraya emerges from the bathroom, drops her robe, slides into bed beside him. ›Have you missed me?‹ she asks. ›I miss you all the time‹, he

tel und stellten eine jüngere Frau für die Hausarbeit ein. Ihr Zimmer, über das die Buhrmanns die Verfügung hatten, durfte sie behalten. Die Wassersucht wurde schlimmer. […] Sie lebte in ständiger Furcht vor dem Ende der Nächstenliebe der Buhrmanns.« Im direkt folgenden Absatz werden die Nächstenliebe und die Fairness der vernünftigen Buhrmanns (die Anspielung auf Buhren und damit die Rassentrennung ist augenfällig) in aller Sachlichkeit demontiert. So heißt es weiter: »Ihr Zimmer unter der Treppe des *Côte d'Azur* war für die Steuerungsapparatur einer Klimaanlage vorgesehen gewesen, die nie installiert worden war. Auf der Tür war ein Zeichen: ein Totenschädel mit gekreuzten Knochen, in roter Farbe, und darunter war zu lesen DANGER – VEVAAR – IGNOZI! Es gab kein elektrisches Licht und keine Belüftung; immer war die Luft stickig.« Coetzee (2002), 12f. Coetzee wurde für diesen Roman zum ersten Mal mit dem Booker-Preis ausgezeichnet.

replies. He strokes her honey-brown body, unmarked by the sun; he stretches her out, kisses her breasts; they make love.[8]

Mit dieser ernüchternden Zustandsbeschreibung setzt das Buch ein. Lakonisch klärt der Protagonist darüber auf, dass er das Sexproblem immerhin einigermaßen gut gelöst habe. Der Erzähler fügt in Kommata ein: »to his mind«. Dank dieses kleinen Einschubs wird die Leserschaft umgehend auf eine Geschichte vorbereitet, die vom Gegenteil berichten wird.

So erfahren wir, dass Luries Bewältigung des Sexproblems auf einem kontrollierten, bezahlten und pünktlich durchgeführten Beischlaf basiert. Dieser aktiviert eine klare Subjekt-Objekt-Beziehung im traditionell patriarchalen Sinne der hierarchisierten Dichotomie von Mann-Frau sowie weiß-nicht-weiß. Lurie, der Mann, der Professor, realisiert sein Begehren durch die Indienstnahme einer nicht-weißen Sexarbeiterin. Er ist der aktive Part, er kommt, durchquert den Raum, legt sie hin, küsst und bezahlt sie. Da sie gut funktioniert, hat er ein Gefühl für sie entwickelt.

Because he takes pleasure in her, because his pleasure is unfailing, an affection has grown up in him for her. To some degree, he believes, this affection is reciprocated.[9]

Von ihrer Agentur unter der Rubrik »exotic« geführt, offeriert Soraya ihren »von der Sonne unberührten«, »honigbraunen« Körper als Grundlage dieser Subjekt-Objekt-Beziehung. Sie gibt das fügsame und hinge-

8 Coetzee (2000), 1. »Für einen Mann seines Alters, zweiundfünfzig, geschieden, hat er seiner Ansicht nach das Sexproblem recht gut im Griff. Donnerstag nachmittags fährt er immer nach Green Point. Pünktlich um zwei drückt er auf den Summer am Eingang der Windsor Mansions, sagt seinen Namen und geht hinein. An der Tür von Nr. 113 wartet Soraya auf ihn. Er geht gleich ins Schlafzimmer, das angenehm riecht und in weiches Licht getaucht ist, und zieht sich aus. Soraya kommt aus dem Bad, lässt ihren Morgenmantel fallen und schlüpft neben ihm ins Bett. ›Hab ich dir gefehlt?‹, fragt sie. ›Du fehlst mir immer‹, erwidert er. Er streichelt ihren honigbraunen Körper, der nicht von der Sonne gebräunt ist; er legt sie hin, küsst ihre Brüste; sie lieben sich.« Coetzee (2000a), 5.

9 Coetzee (2000), 2. »Weil er Freude an ihr hat und weil sich diese Freude stets einstellt, hat sich bei ihm eine Zuneigung für sie entwickelt. Diese Zuneigung wird in gewissem Maße erwidert, glaubt er.« Coetzee (2000a), 6.

bungsvolle[10] nicht-weiße und nicht-männliche Objekt der Begierde; es ist ihr Beruf, die Position des klassischen Anderen zu performen.

Über die Hautfarbe von David Lurie erfahren wir nichts. Jedoch, wie Toni Morrison in ihrer Essaysammlung *Im Dunkeln spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination*[11] zum Funktionieren von Schwarz- und Weißsein in der Literatur überzeugend ausführt, produziert eine Nicht-Markierung der Hautfarbe auf Seiten der Leserschaft verlässlich die Annahme, dass die betreffende Person weiß sei.[12] So auch im ersten Absatz von *Disgrace*. Mehr noch, die Nicht-Thematisierung der Hautfarbe setzt ihren Normalitätsstatus ein.[13] Denn gemäß der Konvention muss die Abweichung, muss demnach die nicht-weiße Person als solche markiert werden. Wenn, so ließe sich spekulieren, Coetzee seine Hauptfigur wenige Seiten später als »olive« beschreibt, dann spielt er mit dieser Lesekonvention. Lurie also soll man sich als eine Art Zwischenformat vorstellen zwischen Weiß, Schwarz und Gelb mit einem Hang ins Grünliche.

---

10 Im Original ist von »compliant« und »pliant« die Rede. Vgl. Coetzee (2000), 5.

11 Morrison (1995), 21-54. Die unter diesem Titel versammelten Essays sind im Rahmen einer Vorlesungsreihe in Harvard 1992 entstanden. »Mich interessierte, und zwar schon seit geraumer Zeit, wie Schwarze in literarischen Werken, die sie selbst nicht geschrieben haben, kritische Momente der Entdeckung oder des Wandels oder der Emphase auslösen können«, umreißt Morrison in der Einleitung ihre Motivation. »Aus Gründen, die an dieser Stelle keiner Erklärung bedürfen, wurden die Leser und Leserinnen praktisch der gesamten amerikanischen Literatur bis vor sehr kurzer Zeit und unabhängig von der Rasse des Autors oder der Autorin als weiß angenommen. Mich interessiert, was diese Annahme für die literarische Imagination bedeutet hat und bedeutet. Wann bereichert »Unbewußtheit«, was die Rasse betrifft, oder Bewußtsein der Rasse die interpretative Sprache, und wann macht das eine oder andere sie ärmer? Welche Konsequenzen hat es in der von Rassenurteilen durchdrungenen Gesellschaft, die die Vereinigten Staaten sind, wenn das schreibende Ich als nicht rassengebunden und alle anderen als einer Rasse zugehörig hingestellt werden? Was passiert mit der schriftstellerischen Imagination eines schwarzen Autors, der sich auf irgendeiner Ebene immer bewusst ist, dass er seine eigene Rasse (oder sich trotz seiner Rasse) einer Rasse von Lesern präsentiert, die sich selbst als »universell« oder rassenlos versteht? Mit anderen Worten, wie wird »literarisches Weißsein« und »literarisches Schwarzsein« erzeugt, und was ist die Folge dieser Konstruktion?« Morrison (1995), 10.

12 Vgl. zu diesem Themenkomplex auch Dyer (1997).

13 Vgl. hierzu auch Brander Rasmussen (2001), Frankenberg (2001).

Diese Unschärfe in der Klassifizierung, die Verweigerung, die Marker »Weiß« und »Schwarz« zur leichteren Orientierung der Leserschaft einzusetzen, hat bei Coetzee Methode. Womöglich steht sie auch im Zusammenhang mit dem Selbstverständnis des Autors. So erklärte er einmal auf die Frage nach seinem Umgang mit der Tatsache, als Weißer in Südafrika zu schreiben: »I'm not sure that Michael K.[14] is black, just as I'm not sure that I am white. These are cultural identities that are imposed upon people that they may or may not freely accept.«[15] Dass Weiß- oder Schwarzsein kaum eine Folge persönlicher Entscheidung ist, sondern Formen der Vergesellschaftung vorgibt, mit diesem Umstand geht *Disgrace* deutlich subtiler um, als es jene Äußerung von Coetzee vermuten lässt. Konsequent vermeidet der Roman die Reproduktion der binären Ordnung, welche die Subjekte selbstverständlich in Schwarz und Weiß teilt. Die Beschreibung von Soraya als »honigbraun« und »von der Sonne unberührt« gibt hierfür einen ersten Hinweis: auf direkte Markierungen der Figuren als Schwarz, Weiß oder Braun wird verzichtet. In einer rassifizierten Gesellschaft wie der Südafrikas ist dies eine klare politische Setzung.

Ein weiteres Spezifikum von *Disgrace* ist die besondere Erzählhaltung. So wird die Geschichte allein aus der Perspektive der männlichen Hauptfigur entwickelt, zu der sich der Erzähler dessen ungeachtet in Distanz setzt. Berichtet wird in der dritten Person Singular, die gleichwohl Inneneinsichten der Hauptfigur preisgibt: »For a man of his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the sexproblem rather well.« Der Erzähler gleitet zwischen einer Innenansicht der männlichen Hauptfigur und einer Außenperspektive im Sinne eines auktorialen Erzählers hin und her, das heißt er verbleibt in einem Modus des distanzierten in-

14 Der Roman *Life and Times of Michael K.* setzt sich kritisch mit dem Lagersystem in Südafrika auseinander und beschreibt die Situation in dem Land als faschistisch. Wieder nimmt Coetzee eine Verschiebung oder besser eine Verbindung der so genannten Rassenfrage mit politischen Verhältnissen vor, die nicht exklusiv an Südafrika gebunden sind, sondern das Land vielmehr als Erben des Kolonialismus und des Faschismus ausweisen: Die Apartheid wird in Begriffen des Faschismus analysiert, ihr Opfer ist nicht eindeutig schwarz, aber unzweifelhaft schuldlos, nur aufgrund seines Andersseins, seiner geistigen Behinderung gnadenlos verfolgt und in diversen Lagern interniert. Die Anspielungen auf Kafkas Prozeß und auf den Hungerkünstler sind offensichtlich. Die Handlung löst das im Titel signalisierte Programm ein.

15 Coetzee (1987) in einem Interview in *The Cape Times* vom 04.09.1987.

neren Monologs, der auch an den *style indirect libre*[16] erinnert. Dadurch wird die Sichtweise des David Lurie in ihrer Subjektivität und Begrenztheit, ja auch in ihrer Implosion plastisch und erscheint der LeserIn von Anfang an nur eingeschränkt vertrauenswürdig. Die limitierte Perspektive des weißen Mannes, das heißt die Tatsache, dass seine Geschichte nur einen Aussschnitt aus dem Neuen Südafrika erzählt, wird so vom ersten Satz an spürbar gemacht.

Hinzu kommt, dass die Geschichte vom weißen Mann in Schande durchgängig im Präsenz erzählt wird. Diese Wahl der Erzählzeit deutet ein Kontinuum an: »[I]ts title denotes a continuing condition. *Disgrace* continues. And so do the characters' lives, which at the end of the book remain unresolved and unfinished, their problems and possibilities still open«,[17] erklärt auch Michael Gorra in seiner Besprechung von *Disgrace* in der *New York Times Book Review*.

Doch kehren wir zurück zum Plot des Romans. Als ehemals attraktiver Mann, so heißt es dort weiter, hatte sich Lurie bislang darauf verlassen können, über Frauen eine gewisse Macht auszuüben. Diese Potenz allerdings sei mittlerweile im Schwinden begriffen. Dass die Subjekt-Objekt-Hierarchie inzwischen im buchstäblichen Sinne erkauft werden muss und ihm daher nur limitiert zur Verfügung steht, findet ihre weitere Ausformulierung in einer Passage, die kurz nach dem Sexproblemlösungskonzept folgt. Formuliert wird eine weitere Zustandsbeschreibung:

> With his height, his good bones, his olive skin, his flowing hair, he could always count on a degree of magnetism. If he looked at a woman in a certain way, with a certain intent, she would return his look, he could rely on that. That was how he lived; for years, for decades. That was the backbone of his life.
> Then one day it all ended. Without warning his powers fled. Glances that would once have responded to his slid over, past, throughout him. Overnight he became a ghost. If he wanted a woman he had to learn to pursue her; often, in one way or another, to buy her.[18]

16 Vgl. in Bezug auf Coetzee Attwell (2003), 5. Zur Definition dieser Erzählform vgl. Stanzel (1987).

17 Gorra (1999).

18 Coetzee (2000), 7. »Bei seiner Größe, seiner ansehnlichen Gestalt, dem dunklen Teint und wallenden Haar konnte er immer mit einer gewissen Anziehungskraft rechnen. Wenn er eine Frau auf gewisse Weise, mit einer gewissen Absicht ansah, dann erwiderte sie seinen Blick, darauf konnte er sich verlassen. So lebte er; jahrelang, jahrzehntelang, das war das Rückgrat seines Lebens.
Und dann war eines Tages alles vorbei. Ohne Vorwarnung wich seine Anziehungskraft von ihm. Blicke, die einst den seinen geantwortet hätten, glitten über ihn, an ihm vorbei, durch ihn hindurch. Über Nacht wurde er

Offenbar definiert sich Lurie als Mann in erster Linie über seine Verführungskraft und erst an zweiter Stelle über seinen Beruf. Möglicherweise hat diese Reihenfolge auch ihren Grund in der gesellschaftlichen Veränderung. Bis vor kurzem noch galt seine Profession der Literaturwissenschaft. Doch der Fachbereich für »Klassische und Moderne Sprachen« war jüngst im Zuge einer Rationalisierung der Bildungseinrichtungen gestrichen worden. »Like all rationalized personnel, he is allowed to offer one special-field course a year, irrespective of enrolment, because that is good for morale.«[19] *Disgrace* spielt etwa fünf Jahre nach dem offiziellen Ende der Apartheid. Der statthabende Umbruch im sozialen und ökonomischen Gefüge spiegelt sich nicht zuletzt in der gesellschaftlichen Bewertung von Wissen wider. Diese Neubewertung findet in der Wegrationalisierung der Fachbereiche für »Klassische und Moderne Sprachen« und Luries Bestellung als nurmehr außerordentlicher Professor für Kommunikationswissenschaften einen Widerhall.

Lurie versucht, sich mit der Degradierung abzufinden, so wie er sich generell bemüht, aus der Situation des Älterwerdens und allmählichen Aussortiertwerdens das Beste zu machen. Er ist ein Mann, der sich in der Regel keine Illusionen über sich erlaubt. Insofern weiß er, dass er kein guter Lehrer ist. Die ihm mangelnde Fähigkeit, Begeisterung zu entfachen, sucht er daher durch Pflichtbewusstsein auszugleichen. Dass seine Expertise als Literaturwissenschaftler mit Schwerpunkt im 19. Jahrhundert nicht mehr gefragt ist, ebenso wie die Tatsache, dass ihm die weibliche (Re-)Produktionsarbeit neuerdings in Rechnung gestellt wird, sind ihm gleichfalls unmissverständliche Indizien für den schleichenden Machtverlust. »He ought to give up, retire from the game. At what age, he wonders, did Origen castrate himself?«[20] Doch anstatt auf sich zu hören, nötigt er sich einer seiner Studentinnen auf.

Allerdings nimmt *Disgrace* die Midlife-Krise eines Mannes um die fünfzig, nur zum Ausgangspunkt, um ein weit umfassenderes Scheitern zu erkunden. Das Scheitern eines Selbstverständnisses mithin, das die Asymmetrie zwischen Weiß und Schwarz ebenso wie zwischen Mann und Frau in aller Selbstverständlichkeit und Unaufgeregtheit voraussetzt.

---

zum Gespenst. Wenn er eine Frau haben wollte, mußte er sie verfolgen lernen; oft mußte er sie auf die eine oder andere Art kaufen.« Coetzee (2000a), 13.

19 Coetzee (2000), 3. »Wie alle anderen von der Rationalisierung betroffenen Lehrkräfte darf er ein Oberseminar im Jahr anbieten, unabhängig von der Teilnehmerzahl, weil das gut für das geistige Klima ist.« Coetzee (2000a), 8.

20 Coetzee (2000), 9. »Er sollte aufgeben, vom Feld gehen. Wie alt war Origines, fragt er sich, als er sich kastrierte?« Coetzee (2000a), 16.

So scheut Lurie im Rahmen der von ihm erzwungenen Affäre mit der Studentin Melanie, die er für sich »Meláni: the dark one« nennt, nicht vor Gewaltanwendung zurück. Seiner eigenen Einschätzung nach kommt es nur beinahe zu einer Vergewaltigung: »not a rape, not quite«. Als die Studentin Anzeige gegen ihn wegen sexueller Belästigung erstattet und ein universitätsinterner Ausschuss zusammentritt, um über die Modalitäten seiner Weiterbeschäftigung zu beraten, bekundet Lurie, dass er sein Verhalten nicht bereue. Nun ist dem Gremium nicht seine Tat das unüberwindliche Problem; für sie bringen die meisten seiner männlichen Kollegen ein gewisses Verständnis auf. Jedoch verlangen sie, gemeinsam mit ihren Kolleginnen, eine öffentliche Entschuldigung von Lurie. Sie wollen ihm glauben können, so ihre Begründung, dass er etwas aus seinem Fehltritt lernen wird. Lurie soll eine Beratung in Anspruch nehmen, er soll sich den neuen Verhältnissen anpassen. Lurie jedoch entgegnet: »I am a grown man. I am not receptive to being counselled. I am beyond the reach of counselling.«[21] Obwohl er sich seiner Eitelkeit, »the dangerous vanity of the gambler«[22], bewusst ist, will er sich sein Begehren, und diese Melanie hatte ihn ungeheuer erregt, nicht domestizieren lassen. Die Affäre hat ihn um eine wichtige Erfahrung reicher gemacht, denn er hat endlich wieder begehrt. Weshalb also sollte ihm die Affäre Leid tun? Gleichwohl kritisiert er an keiner Stelle Melanies Entscheidung, Anzeige gegen ihn zu erstatten. Ihn anzuklagen, sei ihr gutes Recht. Unumwunden bekennt er sich schuldig; es geht ihm nicht darum, ihr zu schaden. Es geht ihm ausschließlich um sich, um sein Fühlen. Aus diesem Grund stellt Reue für ihn keine Option dar. Ein Abstandnehmen von seinem endlich wieder entflammten Begehren hingegen würde bedeuten, in die eigene Kastration einzuwilligen. Das jedoch, so seine unumkehrbare Entscheidung, kommt nicht in Frage. In der Rückschau wird er seiner Tochter später erklären:

These are puritanical times. Private life is public business. Prurience is respectable, prurience and sentiment. They wanted a spectacle: breast-beating, remorse, tears if possible. A TV show, in fact. I wouldn't oblige.
He was going to add, »The truth is, they wanted me castrated,« but he cannot say the words, not to his daughter. In fact, now that he hears it through another's ears, his whole tirade sounds melodramatic, excessive.[23]

21 Coetzee (2000), 49. »Ich bin ein erwachsener Mann. Ich bin für Beratung nicht zugänglich. Für mich kommt Beratung zu spät.« Coetzee (2000a), 66.

22 Coetzee (2000), 47. »die gefährliche Eitelkeit des Spielers«. Coetzee (2000a), 63.

23 Coetzee (2000), 66. »›Wir haben puritanische Zeiten. Das Privatleben interessiert die Öffentlichkeit. Lüsternheit ist respektabel, Lüsternheit und Sen-

Lurie anerkennt gegenüber seinen KollegInnen also voller Stolz seine Schuld und verliert seinen Arbeitsplatz. Kurz darauf verlässt er Kapstadt und sucht Zuflucht bei seiner erwachsenen Tochter. Lucy lebt in der Ostkap-Provinz, an einem Ort namens Salem, wo sie eine kleine Farm bewirtschaftet. Mit dem Ortswechsel vom Westkap, Kapstadt, nach »Old Kaffraria« beginnt der zweite Teil des Romans. Salem übrigens bedeutet »Frieden« und steht für die historische Versöhnung von konkurrierenden Siedlern, die erst einen Sieg gegen die Xhosa davontrugen und sich schließlich auch untereinander einigen konnten. Nach Kapstadt also begibt sich Lurie an einen weiteren geschichtsträchtigen Ort.[24]

Lucy hatte ihren Vater zunächst gerne bei sich aufgenommen. Er seinerseits ist ihr für die Gastfreundschaft dankbar und versucht, sich mit Behutsamkeit in ihren Alltag zu integrieren. Gleichwohl ist ihm ihr Leben auf dem Land und ohne normale Männer ziemlich fremd. Lucy ist lesbisch und eine richtige Bäuerin (»boeurs«), wie er beim ersten Wiedersehen mit gemischten Gefühlen feststellt.

Nachdem ihre Freundin die Farm verlassen hat, gewinnt ihr Nachbar mit dem sprechenden Namen Petrus zusehends an Bedeutung für sie. Letztlich sichert seine Hilfe ihre Existenz auf dem Land am Ostkap. Ehemals hatte er, »a tall man in blue overalls and rubber boots and a woollen cap«[25], für sie gearbeitet, hatte die Hunde in der von ihr geführten Hundepension versorgt und beim Gemüseanbau geholfen. Inzwischen besitzt er sein eigenes Land sowie zwei Frauen und hilft bei ihr nurmehr gelegentlich aus. Nur, wenn er Lust dazu hat.

It is hard to say what Petrus is, strictly speaking. The word that seems to serve best, however, is neighbour. Petrus is a neighbour who at present happens to sell his labour, because that is what suits him. He sells his labour under contract, unwritten contract, and that contract makes no provision for dismissal on grounds of suspicion.[26]

---

timentalität. Sie wollten ein Schauspiel: an die Brust schlagen, Reue, wenn möglich Tränen. Eigentlich eine Fernsehshow. Den Gefallen habe ich ihnen nicht getan.‹

Er wollte noch hinzufügen: ›In Wahrheit hätten sie mich am liebsten kastrieren lassen‹, aber er kann das nicht sagen, nicht zu seiner Tochter. Eigentlich wirkt seine ganze Tirade, jetzt, wo er sie mit den Ohren eines anderen Menschen hört, melodramatisch, übertrieben.« Coetzee (2000a), 88.

24 Vgl. u.a. Samuelson (2003).

25 Coetzee (2000), 63f. »[D]er große Mann im blauen Overall, mit Gummistiefeln und einer Wollmütze.« Coetzee (2000a), 85.

26 Coetzee (2000), 116. »Schwer zu sagen, was Petrus nun genau genommen ist. Das Wort, was es am besten zu treffen scheint, heißt jedoch Nachbar.

Und Lurie setzt im inneren Monolog hinzu: »It is a new world they live in, he and Lucy and Petrus. Petrus knows it, and he knows it, and Petrus knows that he knows it.«[27] Als der Mann von nebenan, in einem anderen Lebensalltag befangen und eine neue Welt vertretend, deren Gesetze gleichwohl für beide gelten, so charakterisiert Lurie also seinen Kontrahenten. Für Lucy ist er ganz in Ordnung und schlicht »quite a fellow«.[28] Bis ihr Vater auftauchte, kamen sie und Petrus gut miteinander aus. Nun wird es nur noch wenige Wochen dauern, bis sich das pragmatische, eben nachbarliche Zusammenleben nicht länger aufrechterhalten lässt.

Petrus ist ein Nachbar, der zur Zeit zufällig seine Arbeitskraft verkauft, weil ihm das so paßt.« Coetzee (2000a), 152.

27 Coetzee (2000), 116f. »Sie leben in einer neuen Welt, er und Lucy und Petrus. Petrus weiß das, und er weiß das, und Petrus weiß, daß er es weiß.« Coetzee (2000a), 152.

28 Coetzee (2000), 62. »ein ganzer Kerl«. Coetzee (2000a), 82.

Die Inszenierung der »white fears«[29] – eine literarische Dekonstruktion rassistischer Stereotypen

Als Lucy und ihr Vater eines Tages von einem Spaziergang nach Hause zurückkehren, sie hatten die Hunde ausgeführt, werden sie von zwei Männern und einem Jungen erwartet. Sie müssten dringend telefonieren, erklären sie. Obwohl die drei weder Vater noch Tochter sonderlich vertrauenswürdig erscheinen, zeigt sich Lucy hilfsbereit. Sie sperrt die beiden Dobermänner in die Zwinger und geleitet einen der Männer ins Haus. Lurie bleibt zunächst draußen, jedoch als der zweite Mann sich gleichfalls in Haus drängt, fühlt er sich in seinem Misstrauen bestätigt. Mit wenig Erfolg hetzt er eine alternde Bulldogge auf den bei ihm verbliebenen Jungen und versucht, seiner Tochter zu Hilfe zu kommen. Da die Haustüren bereits von innen verriegelt wurden, krabbelt er durch die eingetretene Küchentür – und erhält prompt einen Schlag auf den Kopf. Er spürt noch, wie er in die Toilette geschleift wird, »[t]hen he blacks out«.[30] Als er wieder zu sich kommt, reißt er sich so gut es geht zusam-

29 »White fears« wurde als feststehender Begriff seit Ende der 80er Jahre in Südafrika populär. Er korrespondiert der »black peril« (schwarzen Gefahr) zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts und ist genau wie diese ein wichtiges Element in der Logik der Apartheid. Bezeichnete die schwarze Gefahr die weiße Hysterie bezüglich der Vergewaltigung von weißen Frauen durch schwarze Männer, so meint »white fears« die Ängste der weißen Südafrikaner vor der Rache der Schwarzen nach Ende der Apartheid. Und auch hier spielt die Vergewaltigung von weißen Frauen durch schwarze Männer eine bedeutende Rolle. Der Bericht der Human Rights Commission vom 05.04.2000, in dem *Disgrace* scharf wegen der vermeintlichen Reproduktion von rassistischen Stereotypen kritisiert wird, nimmt auch auf die Genealogie der »white fears« Bezug: »As it became obvious, during the 1980s, that the apartheid system was nearing its end, a particular category emerged in our national politics. We refer here to the concept of ›white fears‹. An important part of the discussions with representatives of the white population prior to 1990 and the negotiations after 1990 focussed on the issue of what needed to be done to address white fears, since these were an obstacle to change. Many of the compromises the ANC agreed to, as reflected in the 1993 and the 1996 Constitutions, were a response to the demand that it was necessary for us to respond to these white fears.
Throughout the period when the expression ›white fears‹ gained acceptance as a legitimate category in our politics, virtually no public discussion took place of what it was that the whites feared!« ANC (2000).

30 Coetzee (2000), 93. »Dann ist alles schwarz um ihn.« Coetzee (2000a), 22.

men und versucht sich nach einer kurzen Sammlungsphase in Gegenwehr.

So it has come, the day of testing. Without warning, without fanfare, it is here, and he in the middle of it. In his chest his heart hammers so hard that it too, in its dumb way, must know. How will they stand up to the testing, he and his heart?[31]

Es sei an dieser Stelle vorweggenommen, dass sie beide durch die Prüfung (man beachte die von Coetzee gewählte christliche Terminologie) fallen werden. Weder sein Herz noch er bestehen am Jüngsten Tag. So übergießen ihn die Männer nach einem kleinen Handgemenge mit Brennspiritus und sperren ihn erneut ins Klo ein. Einer wirft ihm ein brennendes Streichholz hinterher, und »at once he is bathed in cool blue flame«.[32] Sie werden sich jetzt seiner Tochter annehmen. Lurie ist sich dessen bewusst, aber er vermag ihr nicht zu Hilfe zu kommen.

He speaks Italian, he speaks French, but Italian and French will not save him here in darkest Africa. He is helpless, an Aunt Sally, a figure from a cartoon, a missionary in cassock and topi waiting with clasped hands and upcast eyes while the savages jaw away in their own lingo preparatory to plundging him into their boiling cauldron. Mission work: what has it left behind, that huge enterprise of upliftment? Nothing that he can see.[33]

Seine Bildung und sein Lebenswissen helfen ihm an diesem Ort, dem »Old Kaffraria«, nicht weiter. Er verwandelt sich zur Karrikatur des weißen Mannes. So bleibt ihm nichts, als seinen brennenden Kopf in das Wasser der Kloschlüssel zu tauchen und abzuwarten, bis die Angreifer das Haus verlassen und Lucy ihn befreit. Das Ergebnis ist verheerend: Sein Auto, sein guter Anzug und vieles mehr sind gestohlen, und seine Tochter wurde vergewaltigt, mehrfach. Später wird sich herausstellen, dass sie schwanger ist.

---

31 Coetzee (2000), 94.

32 Coetzee (2000), 96. »[…] augenblicklich ist er in eine kühle blaue Flamme gehüllt.« Coetzee (2000a), 125.

33 Coetzee (2000), 95. »Er spricht Italienisch, er spricht Französisch, aber Italienisch und Französisch werden ihn hier im dunkelsten Afrika nicht retten. Er ist hilflos, eine Schießbudenfigur, eine Gestalt aus dem Cartoon, ein Missionar in Soutane und Tropenhelm, der mit gefalteten Händen und gen Himmel gewandten Augen wartet, während die Wilden in ihrem eigenen Kauderwelsch plappern, ehe sie ihn in ihren Kochkessel werfen. Missionsarbeit – was hat sie hinterlassen, dieses gewaltige Läuterungswerk? Er kann nichts erkennen.« Coetzee (2000a), 124.

Coetzee lässt in der Inszenierung des Albtraums des weißen Mannes nichts aus: Die eigene Tochter »geschändet«, der Vater unfähig, sie zu schützen – sowie der lebendige Beweis seines Versagens auf dem Weg in die Welt. »Lucy's secret; his disgrace«,[34] kommentiert er im Stillen die ihn zutiefst erschütternden Ereignisse dieses Tages. Lucy wird den »Bastard« nicht abtreiben, wie er hofft. Sie wird die Männer auch nicht anzeigen. Ja, sie verweigert jedes Öffentlichmachen ihrer Vergewaltigung. Statt für eine Strafverfolgung hilfreich zu agieren, entschließt sie sich zu einer Art Offensive gegen Lurie. Im Laufe der folgenden Wochen verstößt sie ihn als Vater[35] und übergibt ihrem schwarzen Nachbarn Petrus die Schmutzmacht über sich. Und dies, obwohl Petrus, wie sich kurz nach dem Vorfall herausstellen wird, mit den Vergewaltigern in verwandtschaftlicher Beziehung und auch sonst in einem grundsätzlich solidarischen Verhältnis steht.[36] Petrus also wird jetzt der offizielle Vater werden, von ihr und dem gewaltsam gezeugten Kind, ein Junge übrigens. Als Lurie von der geplanten Eheschließung seiner wohlgemerkt lesbischen Tochter in Kenntnis gesetzt wird und Einspruch erhebt, erklärt sie ihm knapp:

I don't believe you get the point, David. Petrus is not offering me a church wedding followed by a honeymoon on the Wild Coast. He is offering an alliance, a deal. I contribute the land, in return for which I am allowed to creep in under his wing. Otherwise, he wants to remind me, I am without protection, I am fair game.[37]

Aus Luries Sicht ist Petrus, der Name deutet es an, ein Verräter und ein Lügner, »like peasant everywhere. Honest toil and honest cunning«.[38] Aber vor allem ist er sein härtester Konkurrent. Denn Petrus ist mehr als nur das Gegenbild zum weltläufigen Städter. Petrus ist der Repräsentant

34 Coetzee, (2000), 109. »Lucys Geheimnis; seine Schande«. Coetzee (2000a), 141.

35 »›Ich kann nicht ewig Kind bleiben. Du kannst nicht ewig Vater bleiben. Ich weiß, daß Du mir helfen willst, aber Du bist nicht der Führer, den ich brauche, nicht jetzt. Deine Lucy.« Coetzee (2000a), 210.

36 Vgl. Coetzee (2000), 117ff.

37 Coetzee (2000), 203. »Ich glaube nicht, daß du begreifst, worum es eigentlich geht, David. Petrus bietet mir keine kirchliche Trauung an, gefolgt von Flitterwochen an der Wild Coast. Er bietet mir ein Bündnis an. Ich bringe das Land ein, dafür darf ich mich unter seinen Schutz begeben. Er will mich darauf hinweisen, daß ich sonst ohne Schutz bin, Freiwild.« Coetzee (2000a), 264.

38 Coetzee (2000), 117. »[…] wie Bauern überall. Ehrliche Arbeit und ehrliche Bauernschläue.« Coetzee (2000a), 153.

des Neuen Südafrika, der Führer einer neuen Weltsicht, einer neuen Religion. Demgegenüber ist Davids Stern unwiderruflich im Sinkflug begriffen. Die von Coetzee eingesetzte Namenspolitik markiert deutlich diese Ablösung, der Verleugnung und Feigheit eignet, und schreibt auf diese Weise eine spezifisch südafrikanische Geschichte in die große Geschichte des Christentums ein.

Das Überlaufen der eigenen Tochter zum neuen Patriarchen besiegelt Luries Schicksal als Ortloser, als Ausgesetzter, als entmannter Mann, als ›Mann in Schande‹[39]. Mit diesem Akt ist seine symbolische Kastration, die er in Kapstadt noch verhindern konnte, endgültig vollzogen. Lurie verliert mit der Vergewaltigung und der Tatsache, dass Lucy dauerhaft jedwede Kommunikation darüber verweigert sowie dem von ihm vertretenen Wertesystem mit aller Entschlossenheit entgegentritt, auf ganzer Strecke den Kampf um die eigene Moral, die eigene Wissensordnung; er verliert seine Würde. Man könnte auch sagen: Mit dem Verlust des Protektorats über die weiße Frau und eigene Tochter fällt Lurie auf die Position des »bachelor insect« [Junggesellenlinsektes][40] zurück. Eine Wortschöpfung, die aus Coetzees zweiter autobiographischer Erzählung *Die jungen Jahre* (2002) stammt.[41] Die Insektivierung des Mythos vom Junggesellen unterläuft das klassische Konzept des Junggesellen, der sich der bürgerlichen Reproduktion im Sinne der Familienbildung verweigert und sich stattdessen, etwa wie die Junggesellenmaschine von

39 »›Do you know why my daughter send you to you?‹ – ›She told me you are in trouble.‹ – ›Not just in trouble. In what I suppose one would call *Disgrace*.‹« Coetzee (2000), 85. »›Wissen Sie, warum meine Tochter mich zu Ihnen geschickt hat?‹ – ›Sie hat mir gesagt, daß Sie in Schwierigkeiten sind.‹ – ›Nicht nur in Schwierigkeiten. In Schande, so würde man das wahrscheinlich nennen.‹« Coetzee (2000a), 112. Mit diesen Worten stellt sich Lurie selbst einer guten Freundin seiner Tochter namens Beth Shaw vor. Mit Beth wird er fortan heimatlosen oder unheilbaren Tieren – unheilbar, da Medikamente für ihre Besitzer häufig nicht erschwinglich sind – ein letztes Geschenk machen. Gemeinsam schläfern sie die Tiere ein – und kommen sich darüber näher.

40 Coetzee (2003a), 68. Coetzee (2002), 92.

41 Hier beschreibt sich der Ich-Erzähler als ein »scurrying bachelor insect«. Coetzee (2003a) 68. [»furchtsam herumhuschendes Junggesellenlinsekt«. Coetzee (2002), 92] Auf den Mythos »Schriftsteller zu werden« abonniert, ohne ihn vitalisieren zu können, verkümmert der kontaktunfähige junge Mann im London der 1960er Jahre und kann schließlich kaum mehr die eigene physische Reproduktion sicherstellen; an familiäre oder künstlerische Produktion ist nicht zu denken. Die Anspielung auf Kafkas »Verwandlung« sowie die »Junggesellenmaschine« von Duchamps sind intendiert. Vgl. Coetzee (2002), 92.

Marcel Duchamp, in die ästhetische Produktion stürzt. Der Versuch Luries, angesichts seines Scheiterns in der Außenwelt seine eigene Welt aus sich selbst heraus zu schöpfen, ist nicht von Erfolg gekrönt. Ihm gelingt es nicht, seine ›Unfruchtbarkeit‹ ästhetisch zu kompensieren. Sein Projekt, eine Oper über Lord Byron zu schreiben, bleibt unvollendet, denn immer mehr beginnt er sich mit den Frauenfiguren zu identifizieren. Wiederum also verliert er seine Subjektposition; seine Männlichkeit, das Rückgrat seiner früheren Existenz, rinnt tropfenweise aus ihm heraus, und seine Verweiblichung scheint unaufhaltsam. Er wird sie nicht überleben, denn er kann dieser Wandlung keinerlei Sinn abringen; er vermag sie nicht zu sublimieren.

A father without the sense to have a son: is this how it is all going to end, is this how this line is going to run out, like water dribbling into the earth? Who would have thought it.[42]

So gesehen beschreibt *Disgrace* eine eigene Verwandlung – Nähen zu Kafka sind zweifellos beabsichtigt – vom ›Mann-Mann‹ zum »Junggeselleninsekt«. Seine Ohnmacht und Unfruchtbarkeit in weitesten Sinne macht die Landnahme des Konkurrenten vollständig. Dabei geht es hier sowohl um Schwarz und Weiß, folglich um die Geschichte der Apartheid und ihre Aufarbeitung, als auch um konkurrierende Ordnungen des Wissens und der Erfahrungen: Stadt versus Land, Europa versus Afrika. Zug um Zug spielt Coetzee hier die Trope des weißen Mannes gegen die Wand und gewährt dabei den Ängsten des weißen Mannes viel Auslauf.

The trembling, the weakness are only the first and most superficial signs of that shock [der ihm die Vergewaltigung seiner Tochter beigebracht hat, I. K.]. He has a sense that, inside him, a vital organ has been bruised, abused – perhaps even his heart. For the first time he has a taste of what it will be like to be an old man, tired to the bone, without hopes, without desires, indifferent to the future.[43]

---

42 Coetzee (2000), 199. »Er ist ein Vater, der nicht so klug war, einen Sohn zu zeugen: soll alles so enden, soll so sein Geschlecht auslaufen wie in der Erde versickerndes Wasser? Wer hätte das gedacht!« Coetzee (2000a), 259.

43 Coetzee (2000), 107. »Das Zittern, die Schwäche sind nur die ersten und oberflächlichsten Zeichen dieser Erschütterung. Ihm ist zumute, als sei in ihm ein lebenswichtiges Organ beschädigt, missbraucht worden – vielleicht sogar das Herz. Zum ersten Mal hat er einen Vorgeschmack davon, wie es sein wird, wenn er ein alter Mann ist, erschöpft bis auf die Knochen, ohne Hoffnungen, ohne Wünsche, gleichgültig der Zukunft gegenüber. Coetzee (2000a), 139.

Die Trope des weißen Mannes – und Coetzees Spiel mit ihr

Es ist auffällig, mit welcher Unerbittlichkeit der Roman die Figur des weißen Mannes aufschlüsselt und ausstellt. Um besser nachvollziehen zu können, wie Coetzee sowohl die Trope Mann und Weißsein dekonstruiert und damit jeweils Kategorien exponiert, deren Normanspruch zu einem Gutteil auf ihrer Selbstverständlichkeit, das heißt ihrem Nicht-thematisiert-Werden und Unhinterfragt-vorausgesetzt-Werden, beruht, soll im Folgenden ein kurzer Exkurs in die Analyse der Trope »White Man« unternommen werden. Ruth Frankenberg ruft in einem für die Critical Whiteness Studies grundlegenden Band »Displacing Whiteness«[44] in Erinnerung, dass die Trope des weißen Mannes im Verbund mit der des schwarzen Mannes und der weißen Frau und der schwarzen Frau steht. Dass die in sich grundlegend ambivalente und »schlüpfrige« (slippery) Konstruktionen von Schwarz und Weiß erst im Zusammenspiel mit weiteren Identitätskategorien wie Klasse und Geschlecht ihre volle Wirkung als gesellschaftlich verankerte Platzanweiser für erreichbare Subjektpositionen entfalten, ist ein wesentlicher Strang in ihrer Argumentation.[45] Die Konstruktion des ›Schwarzen‹ als das Kind, der Wilde, das Tier, seine, wie Roland Barthes in den *Mythen des Alltags* schreibt, Identifizierung als das »Andere« des kultivierten Weißen, dient(e) vor allem der Absicherung des Primats von Weißsein und Mannsein als Figuration der Normalität. Entsprechend diene die Konstruktion einer »afrikanistischen Präsenz«[46] im literarischen Text, so Toni Morrison ihrerseits, vor allem der Konstitution und Absicherung einer weißen patriarchalen Subjektposition. Mithilfe von »schwarzen Ersatzkörpern« wird eine weiße Subjektivität hergestellt, wird ein undurchdringliches und in sich stummes und scheinbar bedeutungsloses Weiß als Herrschaftskategorie hergestellt.[47] Ein Beispiel aus der amerikanischen Literaturgeschichte dient Morrison zur Illustration ihrer These:

---

44 Frankenberg (1999).

45 Frankenberg (1999), 1-34.

46 Morrison (1995), 26.

47 »Wenn wir der selbstreflexiven Eigenart dieser Begegnung mit dem Afrikanismus konsequent nachgehen, wird es klar: Bilder des Schwarzen können böse und beschützend sein, aufbegehrend und vergebend, beängstigend und begehrenswert – sie tragen all die widersprüchlichen Eigenschaften des Ichs. Das Weiß allein ist stumm, bedeutungslos, unergründlich, zwecklos, gefroren, verhüllt, verschleiert, schrecklich, sinnlos, unversöhnlich. Das jedenfalls scheinen unsere Schriftsteller sagen zu wollen.« Morrison (1995), 89.

Kein Abenteuerroman ist frei von »der Macht des Schwarzen«, wie Herman Melville es nannte, zumal in einem Land, in dem es schon eine dort ansässige schwarze Bevölkerung gab, mit der die Phantasie spielen konnte, mittels derer sich historische, moralische, metaphysische und soziale Ängste, Probleme und Dichotomien ausdrücken ließen. Die Sklavenbevölkerung – so konnte man annehmen und tat es auch – bot sich als Ersatzselbst zum Nachdenken über die Probleme menschlicher Freiheit an […].[48]

Dass die Identifizierung ›des Schwarzen‹ als das Andere ›des Weißen‹ vor allem der Konfiguration des Letzteren dient, gelte es stets zu bedenken, mahnt Morrison an.[49]

Der Afrikanismus ist das Vehikel, durch das sich das amerikanische Ich als nicht versklavt, sondern frei erfährt, als nicht abstoßend, sondern begehrenswert, nicht hilflos, sondern privilegiert und mächtig, nicht geschichtslos, sondern geschichtlich, nicht verdammt, sondern unschuldig, nicht ein blinder Zufall der Evolution, sondern fortschrittliche Erfüllung eines Schicksals.[50]

Die in den Codes geronnene Historie von Landnahme und Sklaverei tut ihr Übriges, um Schwarz und Weiß zu Begriffen der Macht zu transformieren, die wesentlichen Einfluss auf die Organisation von Wahrnehmungsweisen und Selbstverständnissen nehmen. Frankenbergs und Morrisons Überlegungen in Bezug auf die USA und Europa lassen sich auch auf den südafrikanischen Kontext übertragen. Im Zuge der Ausrottung der indigenen Bevölkerung und der Versklavung der schwarzen Bevölkerung wurde Weißsein historisch zur Markierung von Landnahme und der Verteidigung einer auf rassistischer Segregation aufbauenden kolonialis-

48 Morrison (1995), 64.

49 In ihrem Versuch, die Figur des Schwarzen in der US-amerikanischen Literatur als Ausdruck der Selbstkonstitution eines überlegenen weißen Subjekts, ja zumeist als Konstitution »eines neuen weißen Mannes« (37) zu konturieren, kritisiert Morrison scharf eine Literaturwissenschaft, die exakt diese Fragestellung ausblendet: »Die Verfertigung einer afrikanistischen Persona ist reflexiv; eine außergewöhnliche Betrachtung über das Ich; eine kraftvolle Erforschung der Ängste und Wünsche, die im Bewußtsein des Schreibenden wohnen. Sie ist eine erstaunliche Offenbarung von Sehnsucht, von Schrecken, von Bestürzung, von Scham, von Großmut. Es erfordert eine ziemliche Mühe, dies nicht zu sehen.« Morrison (1995), 39. Jedoch: »Wenn ich ernüchtert bin von dem geringen Interesse der Literaturwissenschaft, die Reichweite dieses Anliegens genauer zu untersuchen, so bleibt mir doch immer eine Zuflucht in Gestalt der Schreibenden selbst.« Morrison (1995), 37.

50 Morrison (1995), 80.

tischen Nationenbildung – und es wurde Zeichen für eine kulturelle und zivilisatorische Überlegenheit. Grundsätzlich stehen damit die bis heute global wirkmächtigen, gleichwohl banalen Tropen von »White Man, White Woman, Man of Colour, Woman of Colour« im Zusammenhang mit der kolonialistischen Vergangenheit der USA und Europas.

Um zu verdeutlichen, wie gekonnt Coetzee auf dieser Klaviatur des historisch gewachsenen Rassismus in kritischer Absicht spielt, seien an dieser Stelle die Kurzdefinitionen dieser Tropen-Familie wiederum im Rückgriff auf Frankenberg rekapituliert:

White Woman is frail, vulnerable, delicate, sexually pure but at times easily led ›astray‹. White Man is strong, dominant, arbiter of truth, and self-designated protector of white womankind, defender of the nation/territory (and here defense of the nation and its honor often also entails defending White Woman's chastity). Man of Color (most frequently this meant African/Black Man, but it has also, through the course of U.S. history meant indigenous American, Mexican American, Filipino, Chinese, or Japanese Man) is sexually rapacious, sometimes seductive, usually predatory, especially toward White Woman; it is he, in fact, from whom White Woman must be protected by White Man. And, finally, Woman of Color (and again this might mean African/Black Woman, Asian Woman, Indigenous North or South American/Black Woman, Latina) is also sexually eager, seductress, willing and able consort, especially for the White Man of this tropological family, personally unhygienic, overly fertile, but also usable for breeding, when this is beneficial for White Man, and for tending white children and adults, again when beneficial for White Man or White Woman. Woman of Color as trope is construed ambivalently, always on a slippery slope from exotic beauty to unfemininity and ugliness.[51]

Die Geschichte von Lucys Vergewaltigung kurz nach Eintreffen ihres Vaters ruft genau diese Stereotypen vom lüsternen schwarzen Mann, der verletzlichen weißen Frau und dem selbsternannten weißen Protektor zum Erhalt seiner Ehre und seines Geschlechts sowie der Landnahme beziehungsweise des Besitzverteidigung auf den Plan. Zusätzlich, und das scheint für die Erzählung der Vergewaltigung von Lucy entscheidend, spielt Lucys Vergewaltigung auf eine grassierende Angst der Weißen vor der Rache des schwarzen Mannes nach Ende der Apartheid an: die so genannten »weißen Ängste« [white fears]. Nun formuliert Coetzee seine Kritik an der weißen Hysterie nicht etwa über die explizite Vorführung ihrer Absurdität und des ihr immanenten Begehrens der Privilegienwahrung seitens der weißen Minderheit zu Lasten der schwarzen Mehrheit, sondern über ihre scheinbar neutrale, aber radikale In-Szene-

51 Frankenberg (1999), 11.

Setzung. Die weiße Angst steht folglich im Mittelpunkt, relativierende Gegenstimmen bleiben nachgeordnet oder werden ganz ausgeblendet.

Das indirekte Verfahren der affirmativen Kritik jedoch entbehrt riskiert, missverstanden zu werden; das macht seine Brisanz aus. Selbiges offenbart auch die harsche Kritik seitens der Human Right Commission des ANC, die Coetzee am 5. April 2000 Coetzee im Rahmen eines Statements zum aktuellen Rassismus in den Medien der Reproduktion von rassistischen Klischees den schwarzen Mann betreffend bezichtigte:

In the novel, J. M. Coetzee represents as brutally as he can, the white people's perception of the post-apartheid black man. This is Hertzog's[52] savage eight-year-old, without the restraining leash around his neck that the European had been obliged to place, in the interest of both the native and society.[53]

Weiter schlussfolgert der Bericht, dass die Darstellung der Schwarzen in *Disgrace* als Appell an die weißen Landsleute zu verstehen wäre, das Land zu verlassen.

It is suggested that in these circumstances, it might be better that our white compatriots should emigrate because to be in post-apartheid South Africa is to be in ›their territory, as a consequence of which the withes will lose their cards, their weapons, their property, their rights, their dignity. The white woman will have to sleep with the barbaric black men. Accordingly, the alleged white »brain drain« must be reported regularly and given the necessary prominence.[54]

Auch wenn ich diese Einschätzung nicht teile und vielmehr der Ansicht bin, dass hier die besondere narrative Einbettung der rassistischen Stereotypen unberücksichtigt bleibt und daher die Dramaturgie des Romans und seine spezifischen erzählerischen Operationen der Dekonstruktion und der Kritik nicht in den Blick genommen werden – so macht diese Einschätzung dennoch auf mindestens zwei Dinge aufmerksam. Zum einen zeigt sie, wie sehr die von Coetzee zum Einsatz gebrachten Stereotypen gesellschaftlich umkämpft sind. Zusätzlich verweist die vorgenommene Zurückweisung, den weißen Mann als Opfer und damit der Fürsorge und Fürsprache bedürftig zu präsentieren, auf ein Problemfeld,

52 General Hertzog hatte in den 60er Jahren den Afrikaner im Vergleich zum Europäer als achtjähriges Kind beschrieben: »a child in religion, a child in moral conviction; without art and without science; with the most primitive needs and the most elementary knowledge to meet these needs.« Nienaber (1965), 57.

53 »Statement of ANC at the Human Rights Commission Hearings on Racism in the Media«. ANC (2000).

54 ANC (2000).

dem ich mich gegen Ende meiner Lektüre von *Disgrace* widmen möchte. Auf ein Verfahren nämlich, den weißen Durchschnittsmann über die Figur des ›Mannes in der Krise‹ in eine Opfererzählung einzuschreiben – und damit eine gesellschaftliche Konstellation von Täter und Opfer, Normsetzung und Abweichung aufs Empfindlichste zu verkehren. Wie also inszeniert Coetzee die Angst der Weißen vor Angriffen auf ihren Besitzstand – Frauen inklusive –, und wie setzt er die Marker Schwarz-Weiß in *Disgrace* ein?

Es ist auffällig, dass im Vorfeld von Lucys Vergewaltigung zwar Hinweise bezüglich des gesellschaftlichen Subjektstatus seiner Figuren gestreut und damit keine Tabus hinsichtlich der »Rassenfrage« errichtet werden, aber eine Person niemals als explizit »Weiß« oder »Schwarz« ausgewiesen wird.[55] Es lässt sich also durchaus ablesen, ob jemand schwarz, weiß oder farbig ist, gleichzeitig aber wird die Frage aufgeworfen, was damit eigentlich gesagt ist und ob damit Wesentliches gesagt sei. Die den Markern Schwarz-Weiß eignende Brutalität der scheinbar unhintergehbaren, da auf Evidenz gründenden Platzanweisung, der Auf- und Abwertung, wird durch dieses Verfahren der vermiedenen Markierung unterminiert. Konsequent fasst der Erzähler die Hautfarbe als gesellschaftliche Attribuierung auf und beschreibt sie entsprechend nicht als solche, sondern in ihren sozio-ökonomischen Effekten. Eine Person wird charakterisiert durch Kleidung, Besitzstand, Sprache sowie Sprechweise, durch die damit verbundene Klassenzugehörigkeit ebenso wie durch das Geschlecht, den Bildungsstand und die jeweilige Situation, in der sie sich gerade befindet. Dass dies alles zusammen nicht von der Geschichte der Apartheid loszulösen ist, zumal in Südafrika, ist so banal wie unhintergehbar. Ein gelungenes Beispiel für dieses Verfahren bietet die Beschreibung der drei Männer, die Lurie und Lucy überfallen.

Zunächst werden sie aufgrund ihrer Schrittlänge vom Erzähler als Männer vom Land ausgewiesen. Bei der Beschreibung ihrer Gesichter dann geben die »geblähten Nasenflügel« bei dem einen, ausnehmend schönen, Mann einen Hinweis darauf, dass sich um einen Schwarzen handeln könnte. Das allerdings hatte bereits die Bemerkung, dass es sich um offensichtlich nicht reiche Männer vom Land handelt, deutlich näher gelegt.

55 Dies gilt übrigens auch für Melanie. Die Sekundärliteratur betrachtet sie zwar ausnahmslos als eindeutig schwarz, allerdings findet sich im Roman kein einziges Mal dieses Attribut. Vielmehr legen ihre Lektüre, ihre Rolle, ihr Elternhaus und die Tatsache, dass sie immer dunkle Kleider trägt, die Annahme nahe. Coetzee spielt auch hier wieder mit nicht weiter hinterfragten Annahmen und Glaubenssätzen.

The boy […] has a flat, expressionless face and piggish eyes; he wears a flowered shirt, baggy trousers, a little yellow sunhat. His companions are both in overalls. The taller of them is handsome, strikingly handsome, with a high forehead, sculptured cheekbones, wide, flaring nostrils.[56]

Markanterweise schießen Lurie erst im direkten Zusammenhang mit der Vergewaltigung von Lucy und seinem Versagen als Protektor offen rassistische Klischees durch den Kopf. In der schmachvollen Situation, als er, anstatt seiner Tochter zu Hilfe zu kommen, eingesperrt auf dem WC sein brennendes Haupt in die Kloschüssel taucht, fühlt er sich wie eine alberne Comicfigur, wie ein Missionar im Kochtopf der Wilden. Weiter ist erst nach diesem Gewaltakt das erste Mal explizit von ihm und Lucy als »Weißen« die Rede, wenn auch nur an zwei Stellen. Die Vergewaltigung der weißen Frau markiert damit einen Wendepunkt. Nach dem Vollzug des Gewaltaktes an Lucy bedient der Autor im Dialog mit den Innenansichten seiner Hauptfigur Lesegewohnheiten, die voraussetzen, dass die Hautfarbe und das Geschlecht einer Figur eindeutig benannt und damit Schwarz und Weiß einander komplementär gegenüber stünden. Die Verknüpfung der rassistischen Stigmatisierung mit der Vergewaltigung wohlgemerkt der weißen Frau zeigt, wie eng Ängste, Verletztwerden, Privilegienschutz und Versagen mit dem Rekurs auf rassistische Stereotypen verbunden sind.

Auf der inhaltlichen Eben kommt hinzu, dass Lucy und Lurie nach dem Gewaltakt gegen sie erstmals ihr Weißsein als Schwäche zu Bewusstsein kommt. Die schlichte Bemerkung etwa, dass Lucy und Lurie die einzigen Weißen auf dem Hochzeitsfest von Petrus sind, unterläuft den gemeinhin mit Weißsein verbundenen und abgesicherten Anspruch auf Hegemonie. Hier werden sie als Weiße exponiert, und als solche fühlen sie sich angreifbar. Der Machtanspruch, der mit dem Unsichtbarmachen der weißen Hautfarbe und dem Deklarieren von Nicht-weiß als farbige Abweichung abgesichert wird, hat seine Wirkmächtigkeit eingebüßt. Entsprechend formuliert die Feststellung Luries ein Gefühl von Bedrohtsein, dem er allerdings nichts entgegenzusetzen weiß. Just in diesem Moment wird er sich dessen bewusst, dass er und Lucy ganz auf das Wohlwollen der Schwarzen um ihn herum angewiesen sind.[57] Die Ab-

56 Coetzee (2000), 92. »Der Junge hat ein flaches, ausdruckloses Gesicht und Schweinsäuglein; bekleidet ist er mit einem geblümten Hemd, ausgebeulten Hosen, einem kleinen gelben Baumwollhut. Seine Begleiter tragen Overall. Der größere von beiden ist hübsch, auffallend hübsch, mit einer hohen Stirn, plastischen Wangenknochen, weiten, geblähten Nasenflügeln.« Coetzee (2002a), 120.

57 Vgl. Coetzee (2000a), 167.

hängigkeit von der Befindlichkeit und Gnade der schwarzen Mehrheit markiert also nun sie, die Weißen und ehemaligen Vertreter der Norm, als die aktuellen Außenseiter und potentiellen Bittsteller. Immer vorausgesetzt, dass Luries Perspektive von den anderen geteilt wird, das heißt die Bauern sich vor allem als schwarze Bauern verstehen und auch für sie, wie für Lurie, nach der Vergewaltigung, die Hautfarbe und nicht die jeweilige Kultivierung der Personen im Mittelpunkt steht. Ein Umstand übrigens, mit dem Vater und Tochter völlig unterschiedlich umgehen werden: Lucy versucht sich in radikaler Anpassung an die neue Ordnung. Sie ist fest entschlossen, ihren Preis für ein Verbleiben auf ›fremdem‹ Territorium zu entrichten, und gibt hierfür ihre Bürgerrechte weitestgehend preis. Ihr Vater hingegen beharrt auf seinem Status als aufgeklärter Bürger, der sein Recht auf Strafverfolgung seiner Peiniger realisiert sehen möchte. Eine Forderung, die Lucy rundweg ablehnt.

Motiv Vergewaltigung: »Wer Vergewaltigung sagt, sagt Neger«[58]

Für ein besseres Verständnis dessen, warum für die Auseinandersetzung mit dem rassistischen Erbe und damit auch für die Frage nach der Konsolidierung einer hegemoniefähigen männlichen Subjektposition im Neuen Südafrika die Vergewaltigung als Motiv von so großer Bedeutung ist, gilt es, die gegenseitige Abhängigkeit des Konstrukts männlicher Ehre und weiblicher Keuschheit im Rahmen einer patriarchalen Logik in den Blick zu nehmen. Wiederum Frankenberg hat für das Zusammenspiel von der Konstitution weißer Männlichkeit mit dem Zurückdrängen des unterstellterweise begehrlichen und superpotenten schwarzen Mannes erste Hinweise gegeben. So werde die Verteidigung des Territoriums beziehungsweise des Besitzes im Körper der Frau symbolisiert. Ihn gilt es daher entsprechend zu verteidigen beziehungsweise sich anzueignen. Dass der Kampf um die männliche Vorherrschaft unter anderem über die Inbesitznahme des weiblichen Körpers läuft, ist inzwischen nahezu ein Allgemeinplatz. Die im Rahmen von feministischer Theoriebildung häufig zitierte Ethnologin Mary Douglas hatte bereits 1970 auf den generellen Umstand hingewiesen, dass wohl mit keinem unschuldigen gesellschaftlichen Interesse am Körper, seinen Öffnungen und Begrenzungen zu rechnen sei. Denn:

The human body is always treated as an image of society and […] there can be no natural way of considering the body that does not involve at the same time a

58 Fanon (1985), 117.

social dimension. […] If there is no concern to preserve social boundaries, I would not expect to find concern with bodily boundaries.[59]

Nun begreift eine patriarchale Logik eine Vergewaltigung vor allem als Inbesitznahme fremden Terrains und damit als Geste der Macht. Sie wird zu einem

symbolischen Akt, einem semiotischen Akt zwischen Männern, in dem der Frau Zeichencharakter zukommt, aber kein Subjektstatus. Es geht um eine Botschaft zwischen Männern, um das Geltendmachen eines Anspruches auf die Besitztümer des Opponenten und damit die Brechung seiner Macht.[60]

In anderen Worten: Die Frau wird zum Objekt im Zeichensystem von antagonistisch agierenden Gruppen degradiert, die explizit Männer als ihre Repräsentanten ausrufen beziehungsweise einsetzen. Die vergewaltigte Frau der jeweils fremden oder feindlichen Gruppierung wird auf diese Weise zum Beweis männlicher Macht und Potenz – oder umgekehrt zum Ausweis männlicher Schande. In diesem Sinne fungiert die Repräsentation eines Vergewaltigungsaktes meist als Allegorie für eine Erschütterung oder wenigstens eine Verschiebung im patriarchalen Machtgefüge.[61] Die häufige Aussparung der Beschreibung des Vergewaltigungsaktes selbst samt des Themas des Schmerzes, darauf verweisen unter anderem Lynn A. Higgins und Brenda R. Silver in ihrer grundlegenden Anthologie zu *Rape and Representation* (1991)[62], steht nicht etwa notwendig ein für das Feingefühl der AutorIn gegenüber den Empfindungen ihrer Frauenfigur. Weitaus häufiger sind sie Indiz für die Instrumentalisierung der Figur der Frau im Rahmen eben jenes Zeichentransfers zwischen Patriarchen. So wird Vergewaltigung nicht primär als Angriff auf die Frau, auf ihren Körper, ihre Existenz wahrgenommen, sondern vor allem als symbolischer Akt. Ihr etwaiges Schamgefühl hingegen ist wiederum von größtem Interesse, verweist es doch auf das Greifen der patriarchalen Ordnung, die Vergewaltigung eben als Schande und Schändung begreift. Auch der Umstand, dass in der Literatur über-

59 Douglas (1970), 170.

60 Hammer-Tugendhat (1999), 231.

61 Dabei gilt zu berücksichtigen, dass die Reduktion der Vergewaltigung auf ihren symbolischen Gehalt ein weiteres Mal die Frauen zugefügte Gewalt entkörperlicht, das heißt des Schmerzes beraubt. In anderen Worten: Der Einsatz und die Leseweise von Vergewaltigungen als rein symbolischen Akt reproduziert bis zu einem gewissen Grad die Instrumentalisierung von Frauen. Vgl. Graham (2003), Samuelson (2004).

62 Higgins/Silver (1990).

wiegend von Vergewaltigung zwischen Schwarz und Weiß, also von so genannten »interracial rapes« die Rede ist, muss in den Zusammenhang der symbolischen Mehrwertgewinnung gestellt werden. Denn *de facto* sind Vergewaltigungen in der jeweils »eigenen Gruppe«, in der Ehe, im eigenen Bezirk, in der eigenen Verwandtschaft sehr viel häufiger. Das gilt auch für Südafrika. Auch hier sind Vergewaltigungen zwischen Schwarz und Weiß in der eindeutigen Minderheit.[63]

Dessen ungeachtet besitzt das Motiv der Vergewaltigung im Kontext der (post-)kolonialen Auseinandersetzung mit Schwarz und Weiß noch eine weitere semantische Ebene. So galten nicht-weiße Frauen in kolonialen Gesellschaften als nicht zu vergewaltigen. Schließlich: Um jemanden zu vergewaltigen, muss man ihn zuvor mit zivilen Rechten ausstatten, das heißt er oder sie müssen Bürgerrechte besitzen. Umgekehrt bindet das Stereotyp eine tierische Potenz, die sexuelle Gier und die sexuelle Gewalttätigkeit, »das Genitale« und »das Böse«, wie unter anderem Frantz Fanon vor Augen führt, an den schwarzen Mann. Entsprechend konnte Fanon in seiner Studie *Schwarze Haut, Weiße Masken*[64] (1952) lakonisch feststellen: »Wer Vergewaltigung sagt, sagt Neger«.[65] Im Umkehrschluss führt dies dazu, dass nur weiße Frauen vergewaltigt werden. In dieser Logik werden sexuelle Übergriffe von weißen Männern auf nicht-weiße Frauen nicht als solche oder gar als Vergewaltigungen klassifiziert oder auch nur wahrgenommen. Und entsprechend ungleich gravierender ist natürlich die Gewaltanwendung eines schwarzen Mannes gegenüber einer weißen Frau.

Interessanterweise spielt *Disgrace* exakt diese Denkhaltung durch die Romandramaturgie nach und unterläuft sie. So parallelisiert der Roman die Vergewaltigung Lucys mit dem zuvor stattgefundenen sexuellen Übergriff Luries auf Melanie.

She does not resist. All she does is avert herself: avert her lips, avert her eyes. She lets him lay her out on the bed and undress her: she even helps him, raising her arms and then her hips. Little shivers of cold run through her; as soon as

63 Vgl. die Studie von Rustin (1998).

64 Fanon (1985).

65 Fanon (1985), 117. »Then, as in other times, whiteness meant something specificable: foremost, to be white was to be ›not-black‹. But one would not fully tell this story without noting that to be ›not-black‹ meant, crucially, to be nonenslaved. And in turn, to be nonenslaved meant both not being a plantation slave and not living in a monarchic society, but rather in a republic. One must also emphasize the ways difference was dramatized by being racialized.« Frankenberg (1999), 10.

she is bare, she slips under the quilted counterpane like a mole burrowing, and turns her back on him.
Not rape, not quite that, but undesired nevertheless, undesired to the core.[66]

Mit diesen Worten beschreibt Lurie einen Moment, der für ihn allerhöchste Lust bedeutet hatte. Die Tatsache, dass Melanie keinen Widerstand gegen ihren Professor leistet, sondern kaninchengleich in eine Art Todesstarre verfällt[67], distanziert in seiner Sicht seine Tat von einer Vergewaltigung, jedenfalls beinahe. Dass er die so heiß begehrte junge Frau allerdings beschmutzt habe, ist ihm hingegen unstrittig.

At this moment, he has no doubt, she, Melanie, is trying to cleanse herself of it, of him. He sees her running a bath, stepping into the water, eyes closed like a sleepwalker's. He would like to slide into a bath of his own.[68]

Damit aber schreibt der Erzähler Lurie einer durchaus stereotypen Haltung zu, die weiße Männer mit einer Verfügungsgewalt über nicht-weiße Frauen ausstattet(e). Der Erzähler im Gegenzug führt der Leserschaft die Hegemonieansprüchen entschlüpfende Brutalität und Ignoranz von Lurie unmissverständlich vor Augen. Die Möglichkeit, dass Melanie in eine Art Duldungsstarre verfällt, weil sie Angst hat, bei Gegenwehr noch weiter verletzt zu werden, kommt seinem Helden nicht in den Sinn und weist ihn dadurch als selbstverständlichen Nutznießer einer rassistischen Ordnung aus. Folglich erscheint Lurie die »lange Geschichte der sexuellen Ausbeutung« Schwarzer und Farbiger Frauen durch weiße Männer, geht es um sein höchstpersönliches Befinden, keiner Berücksichtigung wert. Anstatt die ›Nicht-ganz-Vergewaltigung‹ als Ausdruck einer gesellschaftlichen Asymmetrie, der Geschichte der Apartheid und des Machtmissbrauchs von Autoritäten gegenüber ihren SchülerInnen zu begreifen, reklamiert er die »Affäre« mit Melanie als Privatangelegenheit, als ganz persönliche und äußerst bereichernde Erfahrung und verteidigt sie mit

66 Coetzee (2000), 25. »Sie leistet keinen Widerstand. Sie wendet sich nur weg: sie wendet ihre Lippen, ihre Augen weg. Sie lässt sich von ihm aufs Bett legen und ausziehen; sie ihm sogar, hebt die Arme und dann die Hüften. Sie fröstelt; sobald sie nackt ist, schlüpft sie unter die Steppdecke wie ein Maulwurf in seinen Bau und dreht ihm den Rücken zu. « Coetzee (2000a), 35.

67 »As though she had decided to go slack, die within herself for the duration, like a rabbit when the jaws of the fox close on its neck.« Coetzee (2000), 25.

68 Coetzee (2000), 25. »In diesem Augenblick, daran zweifelt er nicht, versucht sie, Melanie, es abzuwaschen, ihn abzuwaschen.« Coetzee (2000a), 35.

dem Hinweis, in seinen Augen als Diener von Eros gehandelt zu haben. »My case rests on the right of desire«, erklärt er seiner Tochter. »On the God who makes even the small birds quiver.«[69]

Nach der Vergewaltigung seiner eigenen Tochter allerdings ändert sich seine Haltung. Er beginnt über seine Rolle als Mann, über die Möglichkeiten seines Verständnisses, seines Verstehens der Gewalterfahrungen von Frauen nachzudenken. Kann er sich als Mann in ihre Lage versetzen? Das ist ihm die entscheidende Frage.[70] Und er fasst den Entschluss, sich bei dem Vater Melanies für sein Verhalten zu entschuldigen.[71] Nicht bei Melanie, nicht bei der Mutter. Wiederum ist die Verhandlung von Vergewaltigung Männersache. Die Frauen werden zu Statistinnen in ihren Aushandlungen. In einer pathetischen Anwandlung kniet Lurie dann auch noch vor der Mutter und der Schwester Melanies nieder – sie selbst ist bezeichnenderweise abwesend –, nicht ohne sich umgehend zu fragen, ob das ausreichen wird und was er tun solle, wenn dem nicht so sein sollte. Melanies Vater, ein streng gläubiger Mittelschullehrer, wohnhaft in einem Viertel, »that must, fifteen or twenty years ago have seemed rather bleak«, nimmt die Entschuldigung an.[72] Die Frauen erstarren.

Die Tatsache, dass die LeserIn über Melanies Sicht der Dinge nicht das Geringste erfährt und auch Lucy die Rede über ihre Erfahrung in jedweder Hinsicht verweigert, dieses Aussparen der Stimmen der Opfer legt den Schluss nahe, dass es Coetzee um die Inszenierung einer männlich-patriarchalen Perspektive geht – einer Perspektive, die auf dem Nachordnen beziehungsweise dem Ausschließen der Stimmen der ›Anderen‹ beruht. Diese Exklusion aber bezieht sich nicht allein auf »Frau« als das Zeichen für das verschobene (displaced) Andere[73], sondern auch auf Petrus, auf ›den Schwarzen‹ als eine weitere Subjektpositionen im Feld des »eingeschlossenen Ausgeschlossenen«, wie Dirk Baecker es formulierte. Auch seine Geschichte, auch seine Überlegungen finden so gut wie keinen Eingang in den Roman. Entsprechend bleibt auch er eine erratische Figur. Mit dem Unterschied allerdings, dass Lurie in Bezug

69 Coetzee (2000), 89. »›Meine Argumentation stützt sich auf das Recht zu begehren‹, sagt er. ›Auf den Gott, der selbst die kleinen Vögel erzittern lässt.‹« Coetzee (2000a), 116.

70 Vgl. Coetzee (2000), 160.

71 Vgl. Coetzee (2000), 171.

72 Coetzee (2000), 163. »Das Haus gehört zu einer Siedlung, die vor fünfzehn oder zwanzig Jahren ziemlich trist gewesen sein muß.« Coetzee (2000a), 213.

73 Judith Butler definiert das Weibliche unter anderem in *Bodies That Matter* als das, »which is produced through displacement«. Butler (1993), 45.

auf ihn ebenso wie in Bezug auf Lucy sein eigenes Nicht-Verstehen zur Kenntnis nimmt. Er macht sich den Ausschluss der Geschichte von Petrus in seiner symbolischen Ordnung, in seiner Sprache bewusst. Denn, so sinniert er, das altgediente Englische sei untauglich für die Geschichte der Neuen Ordnung, der neuen nun von Petrus verkörperten Normalität:

More and more he is convinced that English is an unfit medium for the truth of South Africa. Stretches of English code whole sentences long have thickened, lost their articulations, their articulateness, their articulatedness. Like a dinosaur expiring and settling in the mud, the language has stiffened. Pressed into the mould of English, Petrus's story would come out arthritic, bygone.[74]

Damit markiert Coetzee eine Hierarchie der Ausblendung von Subjektpositionen. An ihrem Ende steht Melanie, die junge nicht-weiße Frau.

Lucy und Melanie – Lukretia und Philomena

Der Roman folgt der Einschätzung seines Helden, dass es sich bei dem Zusammentreffen der schwarzen Landbevölkerung mit dem weißen Städter um einen Zusammenprall zweier völlig verschiedener Welten handeln würde, nicht. Vielmehr greift die Erzählung auch an dieser Stelle korrigierend ein. Anstatt die Frauenfiguren gemäß ihrer Hautfarbe in unterschiedliche Lager einzusortieren, lässt sie diese vielmehr über die Namenspolitik eine Einheit bilden. Die ihnen widerfahrende Gewalt durch Männer eint sie. Und diese Gewalt, daran lässt der Roman keinen Zweifel aufkommen, ist mitnichten eine Erfindung der Schwarzen beziehungsweise der afrikanischen Kultur oder der Bauern, sondern sie ist mindestens ebenso tief eingelassen in die urbane Kultur des Abendlandes.

Es ist daher kein Zufall, dass Coetzee die Vergewaltigungen seiner beiden weiblichen Hauptfiguren wiederum per Namensgebung in ein Spannungsverhältnis dieser für die abendländische Kulturgeschichte so zentralen Frauenfiguren einspannt: Lukretia, die schweigsame und tugendhafte christliche Märtyrerin, die sich aufgrund ihrer Vergewaltigung

74 Coetzee (2000), 117. »Er ist immer mehr davon überzeugt, daß Englisch ein ungeeignetes Medium für die Wahrheit Südafrikas ist. Teile des Codes der englischen Sprache, ganze Sätze, haben sich verdunkelt, haben ihre gedankliche Artikulation verloren, ihre Verständlichkeit, ihre Klarheit. Wie ein Dinosaurier, der den Geist aufgibt und im Schlamm versinkt, ist die Sprache erstarrt. In die Form des Englischen gepreßt, würde Petrus' Geschichte arthritisch wirken, längst vergangen.« Coetzee (2000a), 152.

und zur Sühnung ihrer Schande das Leben nimmt, dient als Vorbild für Lucy. Melanie hingegen erhält Philomena als Patin. Diese schwört in der ovidschen Fassung Rache und wütende Verlautbarung der ihr zugefügten Gewalt. Ihre Ankündigung veranlasst ihren Vergewaltiger zur Entfernung ihrer Zunge, mittels Zange und Schwert. Dennoch findet die nun verstümmelte Philomena einen Weg, die Tat zu öffentlich zu machen und zu bezeugen.[75]

Die Parallelisierung der Vergewaltigung der weißen Frau, Lucy, das Licht leuchtet in ihrem Namen, und von Melanie, die Lurie für sich »Meláni: the dark one«[76] nennt, setzt das ambivalente Spiel des Romans mit dem Gegensatz Schwarz-Weiß fort. Sie schreibt die sexuelle Gewalt gegen Frauen in Südafrika in die abendländische Kulturgeschichte ein und verwebt die Frage von rassistischer und geschlechterspezifischer Gewalt überdies mit der aktuellen Geschichte Südafrikas und der dort vorherrschenden Warenzirkulation:

A risk to own anything: a car, a pair of shoes, a packet of cigarettes. Not enough to go around, not enough cars, shoes, cigarettes. Too many people, too few things. What there is must go into circulation, so that everyone can have a chance to be happy for a day. That is the theory; hold to the theory and to the comforts of theory. Not human evil, just a vast circulatory system, to whose workings pity and terror are irrelevant. That is how one must see life in this country: in its schematic aspect. Otherwise one could go mad. Cars, shoes; women too. There must be some niche in the system for women and what happens to them.[77]

---

75 Während es Philomena in der Fassung von Ovid gelingt, ihre Leidensgeschichte in einem selbstgewebten Teppich zu dokumentieren, entschließt sich die heilige Lukretia, die Schande ihrer Vergewaltigung auf sich zu nehmen – und für immer zu schweigen. Sie nimmt sich das Leben; die christliche Kirche feiert sie bis heute als Märtyrerin. Über die Jahrhunderte hinweg wurde sie zur Symbolgestalt der keuschen Frau, die, einmal ›geschändet‹, alles daran setzt, den Ehrverlust nicht auf ihren Vater übergreifen zu lassen. Sie weigert sich, ihren Vergewaltiger öffentlich zu denunzieren, ja überhaupt die Geschichte öffentlich zu machen, und tötet sich nach Verfassen eines gleichwohl aufklärenden Briefes an ihren Vater in beispielloser Selbstlosigkeit. Vgl. Ovid (2001). Eine Ausnahme bildet Shakespeares Bearbeitung des mythischen Stoffes. Hier nennt Lukretia ihren Vergewaltiger – und nimmt sich zur familiären Ehrenrettung gleichwohl das Leben.

76 Coetzee (2000), 18.

77 Coetzee (2000), 98. »Es ist gefährlich, etwas zu besitzen: ein Auto, Schuhe, eine Schachtel Zigaretten. Es reicht nicht für alle, es gibt nicht genug Autos, Schuhe, Zigaretten. Zu viele Menschen, zuwenig Sachen. Was es

Die Vorstellung, dass Frauen im allgemeinen Warentausch nur einen weiteren Posten darstellten, verficht Lurie seit der Vergewaltigung seiner Tochter. Zuvor hatte er seinen eigenen Umgang mit Frauen zwecks Lösung seines Sexproblems nicht im Rahmen einer patriarchal organisierten Warenzirkulation gesehen, sondern als individuelle Problemlösungsstrategie verteidigt. Diese Stelle zählt im Übrigen zu denjenigen, die am deutlichsten eine Kritik am patriarchalen und kapitalistischen System hautfarbenübergreifend artikulieren. Die Frage nun, wie lange etwas eine persönliche Angelegenheit bleibt und wo die Grenzen zwischen individueller und gesellschaftlicher Geschichte zu ziehen wären, gewinnt im Verlaufe des Romans mehr und mehr an Bedeutung.[78] Zumal die Einschätzung, dass weißen Männer ein individueller Zugriff auf nicht-weiße Frauen zustünde, auf eine lange Geschichte der Ausbeutung rekurriert.[79] Erneut also ist sowohl nach der Repräsentation von Vergewaltigungen als auch nach ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung zu fragen: Wann erscheint wem eine Vergewaltigung als Vergewaltigung? Welche Traditionen bestimmen die Wahrnehmung von sexueller Gewalt gegen Frauen? Wann handelt es sich um eine Privatangelegenheit, und wann mischen die Geschichte und das Geschick des Landes mit? Auf diese Fragen findet Lucy ganz andere Antworten als ihr Vater. Und nicht zuletzt diese unversöhnlich konfligierenden Einschätzungen von Gewalt – einmal als privater Akt gegen eine einzelne Person und zum anderen als öffentlicher Akt und Ausdruck einer gesellschaftlichen Konstellation – macht die Kluft zwischen den beiden schließlich unüberwindlich. Lucy nämlich betrachtet ihre Vergewaltigung aus politischen Gründen als Pri-

gibt, muß in Umlauf gebracht werden, damit jeder die Chance hat, einen Tag lang glücklich zu sein. Das ist die Theorie; halte dich an die Theorie und an das Tröstliche der Theorie. Nicht menschliche Bosheit, nur ein gewaltiges Umverteilungssystem, für dessen Funktionieren Mitleid und Schrecken keine Rolle spielen. So muß man das Leben in diesem Land sehen – von der schematischen Seite. Autos, Schuhe; auch Frauen. Es muß eine Nische geben für Frauen und was mit ihnen geschieht.« Coetzee (2000a), 128.

78 Darauf weist auch Elizabeth Lowry in ihrer differenzierten Kritik in der *London Review of Books* (1999) hin. »›The personal life is dead‹, Pasternak wrote in Doctor Zhivago – ›history has killed it.‹ In J. M. Coetzee's new novel, *Disgrace*, […] David Lurie […] reaches a similar conclusion. […] Paternak of course did not believe this. Does Coetzee?«

79 Während der Sitzung wegen sexueller Diskriminierung wirft ein Mitglied des Ausschusses Lurie vor, die lange Geschichte der Ausbeutung, in die sich der von ihm ausgehende sexuelle Missbrauch von Melanie einfügt, zu ignorieren und stattdessen zu privatisieren. Vgl. Coetzee (2000), 53. Coetzee (2000a), 71.

vatangelegenheit. Entsprechend weigert sie sich, Anzeige gegen die Täter zu erstatten oder auch nur über das Verbrechen zu sprechen. In einem Streit mit ihrem Vater erklärt sie diesem:

You want to know why I have not laid a particular charge with the police. I will tell you, as long as you agree not to raise the subject again. The reason is that, as far as I am concerned, what happened to me is a purely private matter. In another time, in another place it might be held to be a public matter. But in this place, at this time, it is not. It is my business, mine alone.[80]

Als Lurie nachhakt: »This place being what?«, fügt sie hinzu: »This place being South Africa.«[81]

»Wie ein Hund«: Die Degradierung des weißen Mannes

Lucys Selbstaufgabe – hier folgt sie der abendländisch-christlichen Tradition, namentlich ihrem Vorbild Lukretia – scheint grenzenlos. Ihre letzten Sätze im Roman gelten ihrer entsprechend tristen zukünftigen Standortbestimmung. Nicht genug damit, dass sie Petrus heiraten und auch ihr Kind seinem Protektorat unterstellen wird. Sie überträgt ihm überdies ihr Land und verlangt als Gegenleistung nur, das Haus als Schutzzone für sich zu behalten. Petrus erhält kein Zutrittsrecht. Und sie würde gern nicht mit ihm schlafen. Auch das merkt sie an. Alles in allem, so erklärt sie ihrem Vater, möchte sie von vorne anfangen bar jeder Privilegien, bar jeder bürgerlichen Rechte: Kein Besitz, keine Waffen, keine Würde: wie ein Hund. Das ist die Lehre, die sie aus ihrer Vergewaltigung zieht.

›Yes I agree, it is humiliating. But perhaps that is a good point to start from again. Perhaps that is what I must learn to accept. To start at ground level. With nothing. Not with nothing but. With nothing. No cards, no weapons, no property, no right, no dignity. ‹ – ›Like a dog. – ›Yes, like a dog.‹[82]

80 Coetzee (2000), 112. »Du möchtest wissen, warum ich nicht eine bestimmte Anzeige bei der Polizei gemacht habe. Ich will es dir sagen, wenn du bereit bist, nicht wieder auf das Thema zurückzukommen. Der Grund ist der: Aus meiner Sicht ist das, was mir zugestoßen ist, eine rein private Angelegenheit. Zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort, könnte das als öffentliche Angelegenheit betrachtet werden. Aber hier und heute nicht. Es ist meine Sache, ganz allein meine.« Coetzee (2000a), 145.

81 Coetzee (2000), 112; Coetzee (2000a), 145.

82 Coetzee (2000), 205. »›Ja, du hast recht, es ist demütigend. Aber vielleicht ist das eine gute Ausgangsbasis für einen Neuanfang. Vielleicht muss ich

Diese verstörende Ansage einer Frau, welche die LeserIn bis dahin als selbstständig und emanzipiert, nicht zuletzt im Umgang mit ihrem Vater, erfahren hat, lässt sich womöglich nur im Zusammenhang mit dem Mythos der Lukretia nachvollziehen. Mit dem Einschreiben von Mythen der abendländischen Kulturgeschichte in die Gegenwart der südafrikanischen Gesellschaft entgrenzt der Roman Dynamiken eines patriarchalen Geschlechterverhältnisses und des sich verwandelnden Südafrika und verbindet sie mit der Kolonialgeschichte und Postkolonialgeschichte, mit Apartheid und Postapartheid. Und er stellt die großen ethischen Fragen nach Tod und Leben, Gut und Böse, Schande und Ehre. Und genau an dieser Stelle kommt der Hund als nächstes zentrales Motiv ins Spiel.

Idealiter ist der gemeine Haushund ein treuer Begleiter und gelegentlich auch Beschützer des Bürgers. Nicht zuletzt des weißen Bürgers. Die Verbindung von Rassismus und Hund ist eine Besonderheit der Apartheid, wenn auch nicht auf das Terrain von Südafrika beschränkt. Gleichwohl wurden hier die so genannten weißen Hunde, eine Kreuzung aus Pitbull, Dobermann, Rottweiler und Deutschem Schäferhund, eigens zur Aggression gegen Schwarze gezüchtet und abgerichtet. Sie kamen bei Polizei und Militär und diversen anderen Sicherheitsdiensten zum Einsatz.[83] Das Massaker, das die Vergewaltiger von Lucy unter den wehrlosen Tieren anrichteten – sie erschießen die in ihren Zwingern eingesperr-

---

das akzeptieren lernen. Von ganz unten anzufangen. Mit nichts. Nicht mit nichts als. Mit nichts. Ohne Papiere, ohne Waffen, ohne Besitz, ohne Rechte, ohne Würde. ‹ – ›Wie ein Hund. - ›Ja, wie ein Hund.‹« Coetzee (2000a), 266.

83 »Dogs can be trained to discriminate. […] South Africa's apartheid government bred ›Boerbuls‹ by crossing Rottweilers, Dobermans, bloodhounds, German shepherds, and even wolves to create very aggressive dogs for its security services. In the 1980s, the Herstigte Nasionale Party advertised such animals as ›racist watchdogs‹ created ›especially for South African circumstances‹.« Jeffery (2003).
Der Film von Sam Fuller *White Dog* (1982) machte dieses Phänomen berühmt. Es wird übrigens auch aufgegriffen in dem Roman *Chien blanc* von Romain Gary, der dem Drehbuch wiederum als lose Vorlage diente. Gary erzählt die Geschichte eines Mannes, der einen Hund bei sich aufnimmt und eine enge emotionale Bindung zu ihm eingeht. Später stellt sich heraus, dass der Hund darauf abgerichtet ist, Schwarze anzufallen. Die Geschichte spielt in Beverly Hills zu Zeiten der Ermordung Martin Luther Kings und erschien erstmals 1970. Virtuos wird hier das Motiv des Hundes durchgespielt. Für den weißen Mann (der sich zudem von seiner Frau vernachlässigt fühlt) ein Symbol der Treue, für den Schwarzen ein Symbol der rassistischen Aggression. Der Ich-Erzähler ist nicht bereit, seinen Hund aufzugeben. Gary (1998).

ten Hunde einen nach nach dem anderen –, erklärt sich im Lichte dieser jüngsten Vergangenheit.

Aus Sicht Luries aber erscheinen die heute verlassenen Hunde nicht als Stellvertreter und Überbleibsel des Apartheidregimes. Für ihn symbolisieren sie vielmehr die Verlierer des Neuen Afrika, in diesem Sinn stehen sie ihm nahe. Außerdem dürfte hier auch die allegorische Bedeutung des Hundes als klassisches Begleittier des Melancholikers, des Gelehrten und des Teufels[84] eine Rolle spielen. Der herrenlose Hund wäre folglich die passende Ergänzung zum arbeitslosen Professor. Darüber hinaus verabscheut Lurie als kultivierter Städter den funktionalen Umgang ›des‹ Bauern mit seinen Nutztieren.[85] Entsprechend wird ihm der überflüssige dysfunktionale Hund insgesamt zum Spiegelbild des überflüssigen dysfunktionalen Mannes, dessen Wissen und Kultur ad acta gelegt werden. Lurie nimmt sich dieser hilflosen Kreaturen an. Nachdem er das Haus seiner Tochter verlassen musste und nur noch telefonisch zu ihr Kontakt hält, betätigt er sich als »Hunde-Mann«. Ein Job, den vormals Petrus erledigt hatte. Wenn auch mit gänzlich anderer Zielsetzung. Denn Lurie versorgt nicht etwa lebende Hunde, sondern er hilft bei ihrer Tötung und der anschließenden Entsorgung ihrer Kadaver. Er agiert als Euthanasiehelfer bei herrenlosen oder kranken Hunden, deren Besitzer kein Geld für die entsprechende medizinische Versorgung aufbringen wollen oder können. Er wacht über ihren Tod und stellt sicher, dass ihnen die letzte Ehre, und zwar in zwei Akten erwiesen wird. Er-stens in Form eines sanften Übergangs vom Leben in den Tod per Injektion und menschlicher Zuwendung. Seine Bekannte Bev Shaw spritzt; er hält die Tiere fest und redet ihnen gut zu. Anschließend fährt er die Hundeleichen zur nahe

84 Der Hund, der neben der Figur der Melancolia auf Dürers Kupferstich *Melancolia I* von 1514 zu sehen ist, rekurriert auf eine mittelalterliche Vorstellung vom Hund als typischem Tier des Saturn. Wie der Organismus des Melancholikers, so wird in dieser Vorstellung auch der Hund von der Milz beherrscht. Wird der Hund tollwütig, dann schlagen sein Spürsinn und seine Ausdauer in Aggressivität um. Dieses widersprüchliche Verhalten korrespondiert mit dem unberechenbaren Verhalten des Saturn. Die Tatsache, dass es sich auf dem Blatt von Dürer um einen halbverhungerten Hund handelt, ist dahingehend interpretiert worden, dass der Hund keine Gefahr für die Melancolia darstelle, sondern ihr Leidensgenosse sei.

85 Eine Ethik, die Tiere als Subjekte einbezieht, ist ein Thema, das ebenfalls die Romane Coetzee, zumal die jüngeren, durchzieht. Eine literarische Auseinandersetzung mit Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* (1917) findet sich in *The Lifes of Animals* (1999). Der hier bereits für das Recht der Tiere streitenden Hauptfigur Elizabeth Costello widmete Coetzee dann seinen nächsten Roman: *Elizabeth Costello* (2003).

gelegenen Müllverbrennungsanlage und legt sie mit Sorgfalt und in ganzen Stücken in den Verbrennungsofen. Er möchte vermeiden, dass sie nachträglich zerhackt werden müssen oder tagelang herumliegen und schließlich zur Beute der Geier werden.

Why has he taken on this job? To lighten the burden on Bev Shaw? For that it would be enough to drop off the bags at the dump and drive away. For the sake of the dogs? But the dogs are dead; and what do dogs know of honour and dishonour anyway?[86]

Nein, entscheidet er. Er tut das für sich selbst und seine Vorstellung von dem Seinsollen der Welt. »For his idea of the world, a world in which men do not use shovels to beat corpses into a more convenient shape for processing.«[87]

Die Entsorgung der getöteten Hunde wird damit zur letzten Tätigkeit und die Müllverbrennungsanlage zum letzten Ort, an dem er seine Moral praktizieren kann. Viel weiter an den Rand der Gesellschaft kann er kaum driften, und er gibt sich auch keiner Illusion hin, dass seine Tätigkeit irgendeinen Sinn machen würde. Sinnvoll wäre es, sich um die Kinder auf der Müllhalde kümmern und zu verhindern, dass sie sich weiter »vergifteten«, oder wenigstens an seiner Byron-Oper weiterzuschreiben. Auch das könnte »at a pinch, be construed as a service to mankind«.[88] Aber, so seine bittere Bilanz, das wären alles Dinge, die auch von anderen Menschen erledigt werden könnten. Um jedoch die Ehre von Hundekadavern retten zu wollen, bedarf es einer ganz besonderen Dummheit. Infolgedessen sie eine Aufgabe ist, die am besten einem Mann zukommt. »He saves the honour of corpses because there is no one else stupid enough to do it. That is what he is becoming: stupid, daft, wrongheaded.«[89]

---

86 Coetzee (2000), 146. »Warum hat er diese Aufgabe übernommen? Um Bev Shaw zu entlasten? Dann würde es reichen, wenn er die Säcke bei der Abfallhalde ablüde und fortführe. Den Hunden zuliebe? Aber die Hunde sind tot; und was bedeuten Ehre und Schande überhaupt für Hunde?« Coetzee (2000a), 190.

87 Coetzee (2000), 146. »Dann also für sich selbst. Für sein Konzept von der Welt, einer Welt, in der Männer nicht Schaufeln benutzen, um mit ihnen auf Tierleichen einzudreschen, damit sie bequemer weiterzuverarbeiten sind.« Coetzee (2000a), 190.

88 Coetzee (2000), 146. »[…] zur Not als Dienst an der Menschheit interpretiert werden.« Coetzee (2000a), 190f.

89 Coetzee (2000), 146. »Er rettet die Ehre von Tierleichen, weil kein anderer blöd genug ist, es zu tun. Das wird er nach und nach: blöd, bekloppt, verschroben.« Coetzee (2000a), 191.

Auf den wenigen verbleibenden Seiten bietet der Roman seiner Hauptfigur keine positive Entwicklungsmöglichkeit mehr. Eine Rehabilitation wird ihm nicht gewährt. Der Text schließt damit, dass Lurie auch seinen Lieblingshund der tödlichen Nadel ausliefert. Dabei war dieses Tier das einzige Lebewesen gewesen, das einen gewissen Anteil genommen hatte an Luries Versuchen, eine neue Sprache in einem neuen Feld, nämlich in dem der Musik, zu entwickeln. Immer wenn Lurie die eigens von ihm komponierte Musik auf einem Banjo zupfte, stellte der Hund aufmerksam die Ohren auf. Nun trägt er ihn wie ein Lamm, so heißt es auf der letzten Seite, zum Operationstisch, obwohl sein Ableben erst für die kommende Woche vorgesehen war. Erstaunt fragt Beth ihn daraufhin, ob er ihn bereits aufgeben würde. »Yes, I am giving him up.«[90] Mit diesen zutiefst depressiven Worten endet die Geschichte vom Fall des weißen, attraktiven und gebildeten Womanizers zum Totengräber herren- und funktionsloser Hunde, zum schwarzen Hunde-Mann.

Melancholie und das Einschreiben des weißen Mittelschichtsmannes in die Geschichte der Opfer

Am Beginn meiner Lektüre stand die Frage: Welche Subjektposition/ Sprecherposition lässt sich gewinnen aus dem Umstand, ein weißer Mann im Südafrika der Apartheid *gewesen* zu sein? Auf den ersten Blick scheint der Roman die Antwort nahezulegen: »gar keine«. Lurie verliert in seiner Lernunfähigkeit und Hilflosigkeit seinen Subjektstatus, er sieht sich abgedrängt an den Rand der Gesellschaft; er verstummt, und die Gesellschaft ruft ihn auch nicht mehr an, »Ich« zu sagen. Doch mit dem Untergang der männlichen Hauptfigur ist die ganze Geschichte noch nicht erzählt. Auch *Disgrace* schließt punktuell auf zum Narrativ des ›Mannes in der Krise‹, also zu einem Diskurs, der patriarchale Positionen sowohl preisgibt als auch absichert. Im Paradox des schuldbeladenen Opfers eines übermächtigen Zeitlaufs wird der beschädigte Mann wiederum in die Ökonomie der breiten Aufmerksamkeit eingeschrieben beziehungsweise dort präsent gehalten. Auch wenn er nicht als strahlender Held, sondern eher als unmännlicher Mann oder als auch als Versager in die Geschichte eingeht. Vor allem jedoch wird er als tragische Figur diskutiert. Diese gibt sich keinen Illusionen hinsichtlich ihres Scheiterns und ihrer Defizienz hin und weiß sich doch nicht zu helfen. Insofern steht die Figur des ›Mannes in der Krise‹ in ihrem gnadenlosen Scheitern

90 Coetzee (2000), 220. »Ja, ich gebe ihn auf.« Coetzee (2000a), 285.

und in ihrer Lakonie und Selbstironie ein für den Glauben an eine bessere Welt. Wir kennen dieses Moment bereits aus den Krisenszenarien von Houellebecq, Fincher und Mendes.

Ein wichtiges Moment für die Einschreibung des weißen Mannes in einen Universalität reklamierenden Opferdiskurs ist darüber hinaus die ihm eigene Melancholie und das Mitgefühl, das die Figur des fallenden Mannes bei der Leserschaft auszulösen im Stande ist. Lurie etwa gibt unmittelbar nach der Vergewaltigung seiner Tochter und noch unter Schock stehend wie folgt Auskunft über seinen Gefühlszustand:

Slumped on a plastic chair amid the stench of chicken feathers and rotting apples, he feels his interest in the world draining from him drop by drop. It may take weeks, it may take months before he is bled dry, but he is bleeding. When that is finished, he will be like a fly-cashing in a spider web, brittle to the touch, lighter than rice-chaff, ready to float away.[91]

Wem würde dieser untröstliche Mann nicht nahe gehen?

In seiner Studie zur *Unmännlichen Männlichkeit* (1998)[92] entwickelt Edgar J. Forster das Argument, dass der Diskurs der Melancholie auch im Zusammenhang mit Konstruktionen von Männlichkeit zu sehen sei, ja vor allem mit dem Verlust von männlicher Männlichkeit. So markiere die Melancholie, in all ihren höchst unterschiedlichen Ausprägungen, auch die Erfahrungen einer Kluft zwischen einem patriarchalen System und ihren männlichen Protagonisten. Sie sei »eine Antwort auf die jeweils herrschende gesellschaftliche Ordnung, von der Männer glaubten, profitieren zu können, und jetzt einsehen müssen, dass sie ihr zum Opfer fallen.« Entsprechend dokumentiere sie, so seine Generalthese, eine Geschichte »männlicher Verlierer wider Willen«.[93] Dem Diskurs der Melancholie ebenso wie dem Diskurs des ›Mannes in der Krise‹, der seinerseits melancholische Elemente beherbergt, eignen darüber hinaus jeweils auch eine gewisse Nostalgie gemeinsam mit einer Überraschung darüber, dass plötzlich alles anders ist. Unversehens, so die Erzählung, ist man kein Mann mehr, hat man sein Geschlecht verloren und sieht sich aus der

91 Coetzee (2000), 107. »Zusammengesunken auf einem Plastikstuhl mitten im Gestank von Hühnerfedern und faulenden Äpfeln, spürt er, wie sein Interesse an der Welt Tropfen für Tropfen aus ihm heraussickert. Es kann Wochen dauern, es kann Monate dauern, ehe er ausgeblutet ist, aber er blutet. Wenn das vorbei ist, wird er wie die leere Hülle einer Fliege im Spinnennetz sein, sich spröde anfühlend, leichter als Reisspreu, bereit, fortzufliegen.« Coetzee (2000a), 139.

92 Forster (1998).

93 Forster (1998), 31.

Geschichte der Menschheit exkludiert. Der Krisendiskurs ist nostalgisch und strikt ahistorisch. Er denkt nicht in Entwicklungskategorien, nicht in Phasen. Folglich erscheint der Handlungsspielraum als absolut gelöscht. Die Folge ist eine unendliche Trauer. Auch hierfür finden sich in *Disgrace* zahlreiche Textstellen. Eine sei hier stellvertretend zitiert:

A father without the sense to have a son: is this how it is all going to end, is this how his line is going to run out, like water dribbling into the earth? Who could have thought it! A day like any othe day, clear skies, a mild sun, yet suddenly everything is changed, utterly changed!
Standing against the wall, outside the kitchen, hiding his face in his hands, he heaves and heaves and finally cries.[94]

Das Spezifikum der männlich kodierten Depression besteht nach Forster darin, dass bei dem »trauernden Geschlecht« (Baudelaire) die Melancholie nicht in ein Schweigen oder gar gänzliches Verstummen ihrer Träger mündete. »Im Gegensatz zu Frauengeschichten«, so Forster, »zählen melancholische Verlustgeschichten nicht zu den Geschichten, die ungeschrieben blieben. Sie markieren auch nicht Einbrüche des Nichtrepräsentierbaren in das System der Repräsentation.«[95] Denn immerhin würden die Verluste wenn nicht in aller Kunstfertigkeit erlitten, dann doch mit dieser artikuliert.

Ihr gespaltenes Verhältnis zum Patriarchat demonstriert die produktive Macht des Geschlechterdiskurses, die eine »nicht lebbare«, eine »unbewohnbare Zone« darstellt, die aber nicht ein absolutes »Außen« ist, sondern als konstitutive Außenseite repräsentiert, das nur in Beziehung zu dieser gedacht werden kann.[96]

Einfacher und mit Fokus auf das Faktum der Männlichkeit formuliert: Die Diskursivierung der Trauer und Hilflosigkeit angesichts eines Verlusts von Männlichkeit, die damit einhergehenden Ängste und tatsächlichen Machtverluste bleiben an den gesellschaftlichen Diskurs vom Primat der weißen Männlichkeit gebunden. Von dort aus nämlich, »wo

94 Coetzee (2000), 199. »Ein Vater, der nicht so klug war, einen Sohn zu zeugen. Soll so alles enden, soll so sein Geschlecht auslaufen, wie in die Erde versickerndes Wasser? Wer hätte das gedacht? Ein Tag wie jeder andere, klarer Himmel, eine milde Sonne, doch plötzlich hat sich alles verändert, von Grund auf verändert!
Er lehnt sich an die Küchenwand, seine Brust hebt und senkt sich, und schließlich weint er.« Coetzee (2000a), 259.

95 Forster (1998), 37.

96 Forster (1998), 37.

[weiße, I. K.] Männlichkeit gefährdet ist und sich nicht mehr von selbst versteht, wo Männlichkeit als die große Einheit problematisch geworden ist und droht, in unterschiedliche Figuren der Männlichkeit aufgelöst zu werden«[97], von dort aus lässt sich eine Rede vom Verlöschen entwickeln. Diese positioniert sich zur patriarchalen Norm, indem sie *ex negativo* auf die Kulturgeschichte und Konstruktion von Männlichkeit als Leitkultur verweist und diese beerbt. Beerbt durch die Ausblendung beziehungsweise Nachordnung anderer Stimmen, divergenter Subjektpositionen und alternativer Gesellschaftsmodelle. Forster bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt: »Melancholie ist das ordnende Prinzip einer dezentrierten Struktur, die sich auf keinen festen Ursprung oder auf einen Punkt der Präsenz beziehen lässt.«[98]

Was nun für ›die‹ Melancholie als Narrativ gilt, lässt sich auch für die Erzählung vom »Mann in der Krise‹ veranschlagen. Der Krisendiskurs entwickelt aus einer angeschlagenen und sich partiell dezentrierenden patriarchalen Ordnung heraus eine Sprecherposition, die vom Nebeneinander, Ineinander und Durcheinander von Kritik und Affirmation geprägt ist. Je nach Autor finden sich in der Gemengelage unterschiedliche Gewichtungen. So verfügt zwar nicht die Figur der Krise selbst, wohl aber der sie konstruierende Diskurs über ein Beharrungsvermögen, das die Entkomplexisierung und Marginalisierung konfligierender Subjektpositionen betreibt.

Mehr noch. Tzvetan Todorov skizziert in seiner Abhandlung *Angesichts des Äußersten* (1993) die Veränderung des Heldenbildes durch die Jahrhunderte. Mit Aufstieg des Individualismus im auslaufenden 18. Jahrhundert, so seine Argumentation, wurde die Figur des Helden von der Todesdrohung und von der Notwendigkeit des Sterbens, um Held zu sein, befreit. Im Gegenzug wurden höchst unehrenhafte Subjekte, nicht zuletzt von Schriftstellern, zu den eigentlichen Helden stilisiert: Madame Bovary etwa – David Lurie vergleicht sich einmal mit ihr – hat mit einem Achill klassischen Schlages wenig gemein. Gleichwohl gewinnt sie ihres Egoismus, ihrer Geschmacksverirrungen und ihres begrenzten Horizontes zum Trotz im Laufe ihrer Geschichte heldenhafte Züge. Denn ihr privatistisches Beharren auf einer devianten Begehrensordnung hebt sie aus den Niederungen der Durchschnittlichkeit heraus. »Der Niedergang [des Heroentums, I. K.] setzte sich im 20. Jahrhundert fort und endete bei Chaplins Vagabunden und Becketts Clochards.«[99] Auch wenn ich nicht der Ansicht bin, dass die Umkodierung des Konzepts vom Heldenhaften mit den eben genannten Figuren des Verlorenen bereits abge-

97 Forster (1998), 63.
98 Forster (1998), 39f.
99 Todorov (1993), 56.

schlossen ist, ist Todorov in jedem Fall Recht zu geben, wenn er fortfährt: »Die Geschlagenen erregen heute mehr Sympathie als die Sieger.«[100] Im 20. Jahrhundert gesellt sich also zur Figur des klassischen Helden der Stärke, zum Modell des siegreichen Sportlers oder erfolgreichen Politikers und zu dem des mehr oder weniger schuldlos Ausgegrenzten noch ein weiterer Prototyp hinzu: das Opfer der Geschichte. Nicht mehr allein der Welten Bändiger, der sich selbst ermächtigende Outcast oder der Verhandlungs- oder Wettbewerbssieger gehen als Helden in das kollektive Gedächtnis ein, sondern auch die Ohnmächtigen, die, vom Lauf der Macht des Faktischen erdrückt, kaum mehr tun können als leiden. Ihre Ohnmacht trägt die Spur eines Erinnerns an eine Welt, in der den Schwächeren ein besserer Ort zusteht.

Das Narrativ vom ›weißen Mann in der Krise‹ nun spielt seine Protagonisten genau in dieses Feld: Aufgrund seiner Distanz zur patriarchalen Norm stilisiert es ihn zum vorrangigen Opfer einer übermächtigen und unmenschlichen Ordnung. Der weiße Mittelklassemann setzt sich über die kunstfertige Exponierung seiner Defizienz und seines Leidens an die Stelle des Clochards, des zu Unrecht Inhaftierten oder der aufgrund von Hautfarbe, sexueller Orientierung, Armut oder Geschlecht Depravierten. Es findet nichts weniger als ein Verdrängungsprozess statt. Doch angesichts seiner Rede über die eigene Schwäche und die partielle Verletzung seiner selbst sowie des patriarchal-kapitalistischen Regelwerks avanciert er trotz seines Versagens in der patriarchalen Ordnung zur Identifikationsfigur. Denn er wird als repräsentatives Opfer des Systems präsentiert. Auch die Figur des David Lurie fungiert daher als Repräsentant und Funktionär einer gesellschaftlichen Umgestaltung, eines Schwächerwerdens, eines Unbehagens und Leidens an der Welt ebenso wie an konkret benennbaren gesellschaftlichen Um- und Zuständen. Gepaart mit seiner dramatisierten Durchschnittlichkeit, sichert dieses dem Norm-Mann beiseite gestellte Stereotyp vom ›Mann in der Krise‹ ein breites öffentliches Interesse. Die Figur des krisengeschüttelten Mannes wird als Repräsentant und Profiteur einer übers Geschlecht kodierten Kampfgeschichte um die gesellschaftliche Vormachtstellung gleichzeitig zum Opfer, Kritiker und Garant von gesellschaftlichen Verhältnissen, die den weißen Mann privilegieren. Eine komplexe Situation. Dieses Paradox reflektiert sich übrigens auch in der bereits eingangs zitierten Begründung des Literaturnobelpreis-Kommitees für die Auszeichnung von Coetzee:

Extensive reading reveals a recurring pattern, the downward spiralling journeys he [Coetzee, I. K.] considers necessary for the salvation of his characters. His

100 Todorov (1993), 57.

protagonists are overwhelmed by the urge to sink but paradoxically derive strength from being stripped of all external dignity.[101]

Auch bei der von *Disgrace* geleisteten Exponierung des abdankenden weißen Mannes in all seinen Schuldverstrickungen ist diese dem ›Krisendiskurs Mann‹ eigene Ambivalenz und Vielschichtigkeit gegenwärtig. Der Roman dokumentiert und kritisiert diese Zurückgewinnung einer männlichen Sprecherposition durch die virtuose Ausstellung eines Verlusts von männlicher Potenz und Kompetenz im Modus der Lakonie, Melancholie und Egomanie. Prinzipien, denen der Roman trotz seiner Kritik an ihnen verpflichtet bleibt. Die Ambivalenz zwischen Kritik an der Hegemonie des weißen männlichen Blicks und ihrer Fortschreibung sind markante Merkmale des Krisendiskurses, der im Falle von Coetzee von der Ablösung des weißen Städters durch den schwarzen Bauern erzählt. Durch den spezifischen Verbund des auktorialen Erzählers mit der Hauptfigur des arroganten Weißen, der an seiner Ignoranz, Unflexibilität und seinen tradierten Begehrensstrukturen scheitert und über sein Scheitern zum Opfer einer grausamen Geschichte wird, konstruiert der Roman eine Kippfigur. Eine Kippfigur zwischen Täter und Opfer, zwischen Weiß und Schwarz, zwischen Kritik und Affirmation. Ebenso wie seine Hauptfigur changiert auch der Roman insgesamt zwischen diesen Extremen und lässt sich auf keine Position festlegen.[102] Exakt diese Flexibilität und Unschärfe, die doch immer wieder die alten Pole einer weißen partriarchalen Ordnung gegeneinander ausspielt, eröffnet Schnittstellen zum Krisendiskurs restaurativer Coleur. Jene damit verbundene Ambivalenz scheint mir auch die Kritik der Human Right Commission des ANC anzusprechen, wenn sie konstatiert, dass gerade mit der behaupteten Bedrohung des weißen Mannes und seiner Verdrängung aus dem gesellschaftlichen Geschehen unter anderem auch *Disgrace* dafür sorge, dass der weiße Mann sich in einen Erregungszusammenhang einschreibe, der das Privileg des Weißseins ein weiteres Mal ausformuliere, indem er seine Probleme über die etwa von Armut, Aids und Ausbildung stellt.

Als ein vielschichtiges literarisches Werk lässt sich *Disgrace* natürlich ebenso wenig wie der Diskurs und die Kulturgeschichte ›der‹ Melancholie auf die Funktion der Restitution einer hegemonialen Sprecherposition des Mannes reduzieren. Gleichwohl ist zu bemerken, dass der Roman aufgrund der von ihm verwendeten Narrative anschlussfähig ist an den ›Krisendiskurs Mann‹, das heißt an eine spezifische Form der Ausformulierung einer konservativen Gesellschaftskritik. Konservativ

101 ANC (2000).

102 Vgl. die Ausführungen zur »Kippfigur Mann« im Kapitel zu *American Beauty* beziehungsweise im Schlusskapitel.

deshalb, weil sie an den tradierten Werten der patriarchalen Ordnung festhält, auch wenn sie sie nicht aufrechterhalten kann. Alternativen nämlich oder ein Umdenken werden nicht zugelassen. Bei aller Beschreibung des Nichtfunktionierens, des Kaputten in der patriarchalen Ordnung und ihrer Stagnation, wird kein Denkraum geöffnet, der Platz ließe für wie auch immer geartete Fluchtlinien. Alternative Gesellschaftsmodelle werden vielmehr, da durchweg durch in welcher Form auch immer negativ konnotierte Figuren repräsentiert, durchgestrichen. In der Folge endet die Welt des Sagbaren mit dem Untergang des weltinkompatiblen männlichen Anti-Helden. Auf die aus dieser Horizontverengung resultierende und eingangs gestellte Frage nach dem Effekt der Erzählposition eines »post-colonizer« etwa auf die Darstellung und Diskursivierung von schwarzen Männern und Frauen, von Geschlechterverhandlungen und -arrangements, ist daher zu antworten: Sie vermag die weiße männliche Position in ihrem Facettenreichtum in den Blick und also zur Kenntnis zu nehmen, und sie vermag ihre Begrenzungen auszustellen. Dabei überschreibt sie sämtliche andere Subjektivierungsformen und Subjektpositionen und statuiert allein den weißen Mann als Opfer und Täter mit Geschichte, Sprache und Standpunkt: Auch bei Coetzee eignet sich die Figur des ›weißen Mannes in der Krise‹ die Sprecherpositionen des Agenten, des Ohnmächtigen, des Indifferenten, des Dokumentaristen und des Widerständigen an. Alle anderen Subjekte werden nachgeordnet; sie werden zu Objekten im melancholischen Szenario des untergehenden weißen Mannes.

7. Schluss: Warum die in den Krisenszenarien formulierte Kritik am Kapitalismus und am normalen Mann konservativ ist

Alle hier bislang behandelten Kinofilme und Romane versammeln trotz ihrer im Vorfeld herausgearbeiteten Differenzen gemeinsame Elemente, die jeweils für die massenfähige Inszenierung ›des‹ in eine existentielle Lebens- und Sinnkrise geratenen weißen durchschnittlichen Mannes konstitutiv sind. *Disgrace* nimmt bei den hier bearbeiteten Krisenszenarien eine Sonderstellung ein, denn eine Kapitalismuskritik etwa, diskutiert unter den Aspekten des ›Konsumwahns‹ und der rückhaltlosen ›Ökonomisierung der sozialen Beziehungen‹, stellt keineswegs die zentrale Thematik dar. Gleichwohl darf dieser Roman nicht fehlen, will man die gegenwärtigen Dekonstruktionen hegemonialer Männlichkeit analysieren. Denn er erhellt paradigmatisch die für einen patriarchalen Dominanzanspruch fundamentale Verkettung von Weißsein und Männlichkeit einerseits sowie die Verunsicherung in der gesellschaftlichen Mitte, die mithilfe der Figur des ›Mannes in der Krise‹ illustriert wird, andererseits. Auch bei Coetzee geht es um die Ablösung des weißen Mannes als Normsubjekt und die damit verbundene Trauer und Aggression.

Wie also ist sie in ihren Grundzügen gebaut, die Figur des gesellschaftsuntüchtigen Durchschnittsmannes, in welches Narrativ und in welche Dramaturgie findet sie sich eingebettet, und welche gesellschaftlichen Missstände können mithilfe dieser Figur überhaupt plastisch gemacht werden?

Gemeinhin ist der ›Mann in der Krise‹ ein Stadtbewohner und zwischen dreißig und fünfzig Jahren alt. Er verfügt über einen Job, und Geldnot zählt nicht zu seinen Problemen. In seiner zurückgenommenen Körperlichkeit, tatsächlich erscheint er als eher blass und unsexy, ist er ein unauffälliger Vertreter der weißen Mittelschicht und zeichnet sich durch Teilnahmslosigkeit, Verunsicherung und eine eher zynische Haltung gegenüber seinen Mitmenschen aus. Von den Konventionen ist er so überfordert wie ihnen treu ergeben; nur widerwillig beginnt er sie in Frage zu stellen. Doch er muss sich eingestehen, dass er sich in dem

gegenwärtigen Ordnungssystem immer weniger zurechtfindet. Es will ihm einfach nicht gelingen, seinem Leben und der Gesellschaft, in der es stattfindet, eine sicherheitsstiftende Sinnhaftigkeit abzutrotzen. Zu Frauen hat er in der Regel ein gestörtes Verhältnis und zu seinen Kindern, so vorhanden, wahrt er Distanz; sein Sexleben ist eine Katastrophe. Die Figur des ›Mannes in der Krise‹ zeichnet sich durch eindeutig depressive Züge aus.

Bei Michel Houellebecq etwa leiden alle relevanten Männerfiguren an einer schweren und letztlich unheilbaren Depression. Auch in *Fight Club* und in *American Beauty* herrschen auf männlicher Seite psychische Deformationen und Selbstaufgabe vor. Jack leidet an einer gravierenden Bewusstseinsspaltung, ausgelöst durch eine quälende Schlaflosigkeit, die ihm beim Lauf im Hamsterrad keine Pause gönnt. Nicht einmal mehr nachts, so ließe sich seine Unfähigkeit, sich zu entspannen interpretieren, vermag er sich dem Zugriff durch ›das System‹ zu entziehen. In *American Beauty* steht eine ausgreifende, wenn auch nicht krankhafte Apathie am Anfang der Erzählung.

Krank oder mindestens verwundet ist aber nicht allein die Seele, sondern auch der Körper. Der erschlaffte Körper sei die unmittelbare Folge der beschädigten Seele, behauptet der Krisendiskurs. Eine Konsumentenidentität habe sich in den Kopf und Körper des normalen Mannes eingefressen und den nun allerorts anzutreffenden effeminierten Mann aus ihm gemacht. In *Fight Club* muss sich der ›Mann in der Krise‹ seine Angst buchstäblich von seinen Leidensgenossen herausprügeln lassen, erst dann ist er wieder in der Lage, Gefühle ›als Mann‹ erleben zu können. Auch in *American Beauty* sind das Hanteltraining und das Joggen (mit den schwulen Nachbarn) wichtige Schritte, um eine körperliche und emotionale Autorität zurückzugewinnen. Bei Houellebecq und auch bei Coetzee wird Sport im engeren Sinne als Hilfsmittel zur Resurrektion der männlichen Autorität ausgeschlossen, doch auch bei den Anti-Helden dieser Romane ist die Rehabilitierung der maskulinen Physis notwendige Grundlage für eine wenigstens temporäre Konsolidierung der angeschlagenen Subjektposition: Inbesondere bei Houellebecq avanciert der Sex zum alleinigen Gegenmittel gegen die alltägliche Demütigung. Entsprechend katastrophal wird aus Sicht der männlichen Hauptfiguren sein Ausbleiben beziehungsweise die Restriktion der Sexualität auf die Attraktiven ›unter uns‹ erlebt.

Die Krisenszenarien zeigen ihre Hauptfiguren allesamt in grundlegend unglamourösen Lebenslagen. An dieser Stelle bricht sich eine für den Krisendiskurs fundamentale Ironie Bahn, die sich mit einer harschen Kritik an der Laschheit des Durchschnittsmannes verbindet und für den Unterhaltungswert der Artefakte sorgt. Den ultimativen Ausweis für

seine allzu profane Dysfunktionalität etwa erbringt der namenlose Ich-Erzähler aus *Ausweitung der Kampfzone*, indem er sein Auto nach einem Besäufnis in seinem eigenen Wohnbezirk schlicht verliert. Resigniert stellt er daraufhin fest, und auch diese Lakonie ist kanonisch: »Avouer qu'on a perdu sa voiture, c'est pratiquement se rayer du corps social.«[1]

In seiner Vertrottelung wird er zum Junkie und seine Abhängigkeit von Konsumgütern erweist sich als legendär.[2] Der »IKEA nesting instinct« der namenlosen Hauptfigur aus *Fight Club* illustriert diese andere Drogensucht paradigmatisch. Auch die Tatsache, dass der ›Supermarkt um die Ecke‹ mittels seiner Sonderangebotsaktionen den Alltag strukturiert, wie es in *Elementarteilchen* heißt, annonciert wie sehr der ›Mann in der Krise‹ am Tropf des Warenangebots hängt. Überhaupt ist ihm die Trennung zwischen privat und öffentlich nicht mehr möglich. Er ist Opfer einer für die Gesellschaft als typisch erlebten Entseelung und hat den Zugang zu seiner Gefühlswelt verloren. In *Fight Club* findet sich diese »emotionale Vergletscherung« (Michael Hanecke) unter anderem darin figuriert, dass Jack im Rahmen einer (von einer Frau) geführten Meditation auf sein »power animal« trifft: den Pinguin. Dieser übrigens findet sich später ersetzt durch die diffus begehrte Frau.

Womit wir beim nächsten Charakteristikum wären: die widerspenstige und übermächtige Frau, die sich zudem als bar jeden Mitgefühls erweist. Sie ist das große Problem des ›Krisenmannes‹. Einerseits wird sie zum Heilungselixier in Sachen Emotion und innerer Balance ausgerufen. Folglich ist sie enorm wichtig: Der ›Mann in der Krise‹ ist auf Frauen fixiert. Andererseits erscheinen sie dem überforderten Mann als Bedrohung, da als übermächtige Konkurrentinnen; er erlebt vor allem sie (weit mehr als die gleichwohl ihm unmenschlich erscheinende Gesellschaft) als seinen eigentlichen Feind. Denn die Frau ›an und für sich‹, die – in seinen Augen – so viel besser im Berufsleben und auf dem Markt der Zweisamkeit funktioniert, sie, die sich so viel besser zu verdingen weiß, bedeutet für ›den‹ Mann ein Hindernis auf dem Weg der Selbstentfaltung. Impotenz ist in der Folge ein wichtiges Thema; der Mann von heute kann sich nach eigener Einschätzung in keiner Hinsicht mehr auf sein Geschlecht verlassen. Für diese als neu erlebte Prekarität macht er die potente Frau verantwortlich. In der Folge übersetzt der Protagonist die

1 Houellebecq (2000), 9. »Wenn einer zugibt, daß er seinen Wagen verloren hat, erklärt er praktisch seinen Austritt aus dem Gemeindewesen.« Houellebecq (1999), 11.

2 Für *Disgrace* trifft dies, wie eingangs konstatiert, nicht zu. Generell findet hier im Zusammenhang mit dem ›Krisenmann‹ keine Auseinandersetzung mit Konsum oder Kapitalismus im engeren Sinne statt.

Wut über seine als dramatisch erlebte Gefährdung in Hasstiraden gegen die vermeintlich emanzipierte und (von ihm) unabhängige Frau. Eine ausgreifende Misogynie findet sich bei Houellebecq ebenso wie in *American Beauty*. In *Fight Club* (und auch in *Disgrace*) indessen kommt es zu keinen direkten Ausfällen gegen selbständige Frauen. Im Gegenteil: Sie dürfen stark, attraktiv und trotzdem versehrt sein. Auch vermeidet der Film jede direkte Abwertung von Schwulen oder Schwarzen und spart sie stattdessen lieber aus. Auch Coetzee verzichtet auf jedes platte Ressentiment und dekonstruiert stattdessen das Primat weißer, heterosexueller Männlichkeit durch eine vielschichtige Spracharbeit.

Die Frauenfiguren ihrerseits genießen in den Krisenszenarien ihre neu gewonnene Potenz. Ihr Leben dreht sich um sie selbst, gegebenenfalls auch um ihre Karriere. In der bunten Warenwelt fühlen sie sich zu Hause. Der aufgrund seines Leidens bis zur Lächerlichkeit entstellte Durchschnittsmann ist ihnen in der Regel zu unattraktiv, zu unspektakulär, zu passiv oder zu kaputt. Entsprechend blicken sie, wenn überhaupt, spöttisch auf ihn herab, und ihr taxierender Blick spiegelt die männliche Defizienz wider und macht sie öffentlich. Zuallererst ihre, in seinen Augen vollkommen überzogene Anspruchshaltung, so die These, verdamme den normalen Mann zu einem Dasein als Zaungast. Sie, gemeinsam mit dem stromlinienförmigen Vorgesetzten, sind demnach der Grund, warum er zu einer einsamen, passiven und kreuzunglücklichen ›Normal-Monade‹ erstarrt ist.

Die Ausnahmefrau, welcher der Mann, Krise hin oder her, am Ende der Geschichte doch noch begegnet, bestätigt nur diese Regel. Denn sie tritt zu spät in sein Leben. Schon lange ist er außer Stande, ihr Liebesangebot anzunehmen; seine Deformationen sind zu weit fortgeschritten. Das Fazit lautet daher: Der normale Mann ist nicht mehr zu retten. So ist die Situation bei Houellebecq, und in *Fight Club* sieht es nicht anders aus. Auch in *American Beauty* besinnt sich die nervenaufreibende Ehefrau zu spät auf ihre Liebe zu ihrem Ehemann; ihre dem übergroßen Karrierewunsch geschuldete Beratungsresistenz sind ein wesentlicher Grund für Lester Burnhams tragisches Ende. Er selbst hatte sich ja gerade erst seine emotionale Beweglichkeit zurückerobert. Wäre ihm sein Nachbar, der verklemmte und heimlich schwule Vietnamveteran nicht buchstäblich in den Rücken gefallen, um ihn feige von hinten zu erschießen, und hätte seine Familie und insbesondere seine Frau zu ihm gestanden, er hätte sich zum überlebensfähigen Mann mausern können. So aber konnte sein Leben frühzeitig beendet werden.

Das, was den ›Mann in der Krise‹ trotz seiner Kläglichkeit gegenüber den Frauen auszeichnet und wieder die Gunst der RezipientInnen einbringt, sind sein tiefes Misstrauen und sein Degout gegenüber den

gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnissen und ihren ihm schal gewordenen Versprechungen. »Ich liebe diese Welt nicht. Ich liebe sie ganz entschieden nicht. Die Gesellschaft, in der ich lebe, widert mich an; die Werbung geht mir auf die Nerven«, erklärt sich etwa der Informatiker aus *Ausweitung der Kampfzone*.[3] Infolgedessen sieht er sich veranlasst, mithilfe eines zunehmend offen zur Schau gestellten Ekels klarzustellen, dass er nicht länger beabsichtigt mitzuspielen. Dennoch findet der ›Mann in der Krise‹ in keinen nachhaltigen Handlungsmodus zurück. Sein Aufbegehren produziert keine neue Realität und auch keinen Ausweg, sondern zeigt lediglich die Notwendigkeit derselben an. Allerdings, er vermag gleichwohl die Schuldigen für seine Ohnmacht zu benennen – und nach Herzenskraft zu hassen. Der ›Mann in der Krise‹ ist hilfsbedürftig, aber alles andere als seinen Mitmenschen gegenüber wohlgesonnen. Houellebecq etwa schreibt ihm eine ausgewachsene Gemeinheit zu, bei Fincher und Mendes begegnet uns eine kaum auszuhaltende und seinem eklatanten Konformismus geschuldete Farblosigkeit. Coetzee seinerseits schlägt der Leserschaft erbarmungslos die kalte Egozentrik des Untergehenden um die Ohren. Allen Figuren gemeinsam ist ihre Unfähigkeit zur Empathie und bei aller Verzweiflung bleibt ihr Egoismus nahezu ungebrochen.

Die Dramaturgie der Krisenszenarien basiert auf folgender Dynamik: Der normale Mann wird zunächst von seiner lächerlichen Seite gezeigt, begehrt dann auf, bringt sich in Kampfstellung, gewinnt darüber wieder an Autorität, Hoffnung glimmt auf, doch zu guter Letzt geht er an den als pervertiert apostrophierten gesellschaftlichen Verhältnissen zugrunde. Eine Versöhnung mit der Gesellschaft oder der geliebten Frau als Allegorie für Erstere bleibt aus. Auch in der Schlussszene von *Fight Club* ist die letztliche Paarbildung eine Karikatur und verheißt keineswegs den Aufbruch in eine bessere Zukunft. Eine Lösung, das heißt ein neues adäquateres Modell von patriarchaler Männlichkeit oder von Gesellschaft auf den Weg zu bringen, scheint demzufolge unmöglich zu sein. Die unabwendbare und doch nur partiell selbstverschuldete Gesellschaftsuntüchtigkeit verleiht dem Anti-Helden eine tragische Dimension. Visionen sind den Protagonisten fremd, und die sich in ihrer Männlichkeit fundamental entfremdet erlebenden Männer vermögen die aus der Balance geratenen Verhältnisse weder zu transzendieren noch – das ist die Konsequenz – zu richten. Stattdessen verschwinden sie in Psychiatrien, werden erschossen oder legen selbst Hand an sich. Der »Mann in der Krise‹ setzt sich von der Welt nicht als Held, sondern als unheilbarer Patient ab. Er hinterlässt eine Welt in Trümmern.

3 Houellebecq (1999), 82.

Der ›Mann in der Krise‹ als Figuration einer als pervertiert apostrophierten Normalität

Sämtliche Krisenszenarien gehen von der Repräsentativität ihrer Protagonisten und Protagonistinnen aus. Entsprechend illustriert der »Mann in der Krise‹ keinen Einzelfall, sondern er stellt ein Symptom dar. Ein Symptom für eine gesellschaftliche Normalität, die als grundlegend krankhaft charakterisiert wird:

J'ai l'impression qu'il me considère comme un symbole pertinent de cet épuisement vital. Pas de sexualité, pas d'ambition; pas vraiment de distraction, non plus. Je ne sais que lui répondre; j'ai l'impression que tout le monde est un peu comme ça. Je me considère comme un type normal. Enfin pas exactement, mais qui l'est exactement, hein? Disons, normal à 80 pourcent.[4]

So signalisiert auch die Austauschbarkeit ihrer Namen, siehe »Jack« in *Fight Club* oder die Tatsache, dass Lester Burnham aus *American Beauty* in »Anytown«, demnach überall in den USA lebt, unmissverständich, dass es um Prototypen einer gesellschaftlichen Verelendung gehen soll und nicht um singuläre Schicksale. Dies gilt auch für die Figur des David Lurie in *Disgrace*. Auch er stellt einen Prototyp dar, den nämlich einer weißen (Bildungs-)Elite im Neuen Südafrika. Mit der Identifizierung einer grausamen Pervertierung des Mannes als Regelfall wird die eigene Gesellschaft als umfassend lebensfeindlich vorgeführt.

Michel Foucault hat im Rahmen der von ihm unternommenen Analyse der »Mikrophysik der Macht« die These aufgestellt, dass die postfeudale Gesellschaft die Norm, die Normalisierung und das Normalsein gegenüber der planen Unterwerfung unter die Repression der Mächtigen sowie der Exekutive aufwertet. Mithilfe von Institutionen wie Schule, Psychiatrie, Militär und Kirche werden parallel zur Repression Vorgaben für die individuelle Lebensführung formuliert, indem von Seiten der Institutionen Einfluss auf das Wissen, die Lust und die Sexualität der BürgerInnen genommen wird. Foucault spricht in diesem Zusammenhang von »Biopolitik«. Deren Eigenheit sei es, mit Mitteln der Diszipli-

4 Houellebecq (2000), 32. »Mein Eindruck ist, daß er mich für ein Musterbeispiel dieser vitalen Erschöpfung hält. Keine Sexualität, keinen Ehrgeiz, keine großen Zerstreuungen. Ich weiß nicht, was ich dazu sagen soll. Ich habe den Eindruck, daß alle so sind. Ich halte mich für einen normalen Menschen. Vielleicht nicht bis ins letzte Detail, aber wer ist schon ein ganz normaler Mensch, na? Sagen wir, ich bin zu 80 Prozent normal.« Houellebecq (1999), 33.

nierung und der Normierung zu arbeiten: »Eine Normalisierungsgesellschaft ist der historische Effekt einer auf das Leben gerichteten Machttechnologie.«[5] Diese Verschiebung von der Disziplinargesellschaft zur so genannten Normalisierungsgesellschaft[6], die Foucault zu einem der Wesenszüge der postfeudalen Gesellschaft erklärt, grundiert auch den Diskurs vom ›Mann in der Krise‹. Auch hier geht es vorrangig um das ganz normale Leben und die Normverletzungen und Regelverstöße und nicht etwa um Gesetzesübertritte. Der Mann ist nicht in erster Linie Opfer von Repressalien, sondern er leidet unter seiner vom Normalitätsdruck geschundenen Subjektivität. Auch wenn *Fight Club* letztlich den systematischen Regelverstoß seitens des männlichen Angestellten am Prinzip Männlichkeit in Terror gegen die amerikanische Zivilbevölkerung umschlagen lässt, so steht doch nicht das Verbrechen im Mittelpunkt der Szenarien, sondern das Nicht-(mehr-)Einholen-Können der Norm: Der ›Mann in der Krise‹ ist kein Krimineller, sondern jemand, der kaputtnormiert wurde beziehungsweise sich in seinem gnadenlosen Konformismus selbst ruiniert hat.

Als »normal« gilt etwas, wenn es als »nicht deviant und daher de facto akzeptabel, tragbar, tolerabel« erscheint, wenn es nicht ernsthaft stört, also keinen »dringenden Handlungsbedarf auslöst«, stellt Jürgen Link in seiner Studie über den Normativismus[7] lapidar fest. Normalität in diesem Sinne stellt ein Gegenmodell zum Akt des »Durchdrehens« dar und steht im engen Verbund mit Praxen der Gewohnheit und selbstverständlich erscheinenden Ritualen. Darüber hinaus wird Normalität, darauf weist etwa Norbert Elias hin, nicht zuletzt durch »automatisch

5 Foucault (1989), 172.

6 »Noch allgemeiner lässt sich sagen, dass das Element, das vom Disziplinären zum Regulatorischen verläuft und sich auf dieselbe Weise auf den Körper und die Bevölkerung bezieht und zugleich die Kontrolle der disziplinären Ordnung des Körpers und der Zufallsereignisse einer biologischen Vielfalt erlaubt, dass dieses Element, das vom einen zum anderen zirkuliert, die ›Norm‹ ist. Die Norm, das ist das, was sich auf einen Körper, den man disziplinieren will, ebenso gut anwenden lässt wie auf eine Bevölkerung, die man regulieren will. Die Normalisierungsgesellschaft ist, so gesehen, nicht eine Art verallgemeinerter Disziplinargesellschaft, deren Disziplinarinstitutionen sich ausgebreitet und die schließlich den gesamten Raum abgedeckt hätten – dies ist nur eine erste und, wie ich denke, unzureichende Interpretation der Idee der Normalisierungsgesellschaft. Die Normalisierungsgesellschaft ist eine Gesellschaft, in der sich entsprechend einer orthogonalen Verknüpfung die Norm der Disziplin und die Norm der Regulierung miteinander verbinden.« Foucault (2001), 298f.

7 Link (1997), 21.

arbeitende Selbstkontrollapparaturen« oder »Gewohnheitsapparaturen«[8] her- und sichergestellt. In Rekurs auf diese Überlegungen sowie auf die Foucaults zum »Normalismus« ergänzt der Soziologe Herbert Willems, dass die Aufrechterhaltung von Normalitäten (der Plural ist nun wichtig) in ausdifferenzierten Gesellschaften die »kommunikative Anschlussfähigkeit« an verschiedene Sozialsysteme und »teilsystemspezifische Sinnzusammenhänge« voraussetze.[9] Bedingung für diese »Anschlussfähigkeit« seien nicht allein Gewohnheit und (Selbst-)Disziplin, sondern auch Kompetenzen wie »Flexibilität, Kontingenzbewußtsein, Lernbereitschaft, Toleranz, Rollendistanz und Urteilskraft«.[10] Fertigkeiten also, an welchen es der Figur des ›Krisenmannes‹ nahezu in Gänze mangelt. Das Leben des ›Mannes in der Krise‹ ist bis zum Erbrechen eingefahren, ohne dass er Alternativen für sich erschließen könnte. Er ist nicht mehr »beratungsfähig«, wie es in *Disgrace* heißt, er lernt nichts mehr hinzu, und tolerant ist er schon gar nicht. Gleichzeitig hat der ›Mann in der Krise‹ eine Autorität qua männliches Geschlecht verloren, die noch »mit dem problemarmen Geltungsmodus der Normalität ausgerüstet« wäre. Sein Körper oder, weiter gefasst, sein Habitus – man führe sich nur kurz die Darsteller der kläglichen Anti-Helden etwa aus *Fight Club* oder *American Beauty* vor Augen – entspricht an keiner Stelle der Anforderung, die bürgerliche Ordnung in aller Selbstverständlichkeit zu naturalisieren. Diese nämlich setzt traditionell den Mann als aktiv, hoch gewachsen, nüchtern, trocken, potent, in den Gegensatz zur Frau, die als schlüpfrig, klebrig, feucht, schwach, geduckt, blass, passiv konnotiert wird.[11] Gemäß diesem Kriterienkatalog aber erscheint der normale Mann gegenwärtig eher als Frau denn als Mann. Die gegenwärtige Gesellschaft, behaupten die Krisenszenarien, habe ihn seriell deterritorialisiert. Folgt man der Argumentation von Pierre Bourdieu, dann sichert insbesondere die Einlagerung von Wahrnehmungsmustern in die Körper(-gewohnheiten) die Reproduktion der symbolischen Ordnung und damit die Sinnstiftung.

8 Elias (1997a), 328ff.

9 Willems (2002), 52.

10 Willems (2002), 52.

11 »Für sich genommen willkürlich«, erklärt Pierre Bourdieu in seinem Essay »Die männliche Herrschaft« (»La domination masculine«, 1998), »wird die Einteilung der Dinge und der Tätigkeiten nach dem Gegensatz von männlich und weiblich zur objektiv und subjektiv notwendigen Gegebenheit durch ihre Einreihung in ein System homologer Gegensätze: hoch/tief, oben/unten, vorne/hinten, rechts/links, gerade/krumm (und hinterlistig), trocken/feucht, hart/weich, scharf/fade, hell/dunkel usf.« Bourdieu (1997), 161. Vgl. auch Bourdieus auf Sartre Bezug nehmende Ausführungen zur Konnotation von »klebrig« als weiblich. Bourdieu (1997), 179f.

Diese Schemata mit einem ganz generellen Anwendungsbereich erlauben es, und zwar durch eine praktische, gleichsam körperliche Antizipationsleistung, die Situation als eine sinnhafte Totalität zu konstruieren.[12]

Der Körper wird so zum Speicher einer Denkordnung, und zwar durch »eine permanente Formierungs- und Bildungsarbeit«.[13] Bourdieu hebt bei der von ihm vorgenommenen Konzeptionalisierung des »Habitus« auf die Performativität, das heißt auf ritualisierte Bewegungs- und Wahrnehmungsabläufe eines Individuums ab, die *in situ* und *in actu* bedeutungsstiftend sind. Oder anders formuliert: Es geht darum, auf intuitive oder selbstverständliche Art und Weise der vielfältigen und gesellschaftlich abgesicherten Rede vom starken beziehungsweise schwachen Geschlecht einen entsprechenden Körper zu verleihen.

Den männlichen Habitus und damit den männlichen Körper ebenso wie das männliche Körpergedächtnis jedoch erklärt der Krisendiskurs für schwer beschädigt. Beim ›Mann in der Krise‹ habe sich Angst in jede Pore des Körpers eingelagert, Angst und Schwäche. Wie zentral die Konstruktion eines ›gesunden‹ geschlechtsspezifischen Körpers und der heterosexuellen Sexualität für die Konstitution des Bürgertums ist, das hat unter anderem wiederum Michel Foucault in seinen sozialhistorischen Diskursanalysen in *Sexualität und Wahrheit* (1989) herausgearbeitet. Mit diesen lässt sich auch erklären, warum die Ertüchtigung des schwachen, männlichen Körpers von so großer Bedeutung für die Kriseninszenierungen ist. So heißt es bei Foucault:

> Sie [die bürgerliche Klasse, I. K.] hat sich einen Körper gegeben, den es zu pflegen, zu schützen, zu kultivieren, vor allen Gefahren und Berührungen zu bewahren und von den anderen zu isolieren galt, damit er seinen eigenen Wert behalte. Ein Mittel dazu war die Technologie des Sexes.[14]

Während die adlige Gesellschaft die durch sie reproduzierte und verkörperte feudale Gesellschaftsordnung mithilfe ihrer Abstammung legitimierte, rechtfertigte die bürgerliche Klasse ihren Herrschaftsanspruch mit der Durchsetzung einer neuen ökonomischen Ordnung und einer

12 Bourdieu (1997), 167.

13 »Ab Mitte des 18. Jahrhunderts tritt der Mensch auf den Plan; kurz darauf aber folgte ihm das Weib und damit das vertrackte Problem mit dem Geschlecht.« So formuliert es Claudia Honegger launig in ihrer Studie Die Ordnung der Geschlechter, in der sie die »lärmende Verwissenschaftlichung der Differenzdebatte« zwischen 1750 und 1850 untersucht. Vgl. Honegger (1991).

14 Foucault (1989), 148.

spezifischen Technologie der Körper, des Selbst und der Sexualität. »Das ›Blut‹ der Bourgeoisie war ihr Sex«[15], pointiert Foucault. Diese bürgerliche Technologie des Sexes und des Selbst basiert unter anderem auf der Setzung des heterosexuellen Mannes als Garant, Protektor und Protagonist einer gesunden Gesellschaft sowie des heterosexuellen Paares beziehungsweise der »Zwangsheterosexualität« (Judith Butler) als normativ. Dies wiederum impliziert die prinzipielle Abwertung anders gearteter Lüste und sozialer Beziehungen. Exakt diese Technik nun fehle derzeit – so behauptet der Krisendiskurs – dem normalen Mann (und auch der normalen Frau). Infolgedessen weise das Fundament der bürgerlichen Gesellschaft grobe Risse auf ebenso wie umgekehrt gelte: Weil die bürgerliche Gesellschaft in Unordnung geraten ist, funktioniert der Habitus des ordentlichen Mannes nicht mehr. Die Analyse, dass der Sex das Blut, in anderen Worten: das Lebenselixier des Bürgertums, ausmache, liefert auch einen Hinweis dafür, warum die Themen Sex, Sexualität und Geschlecht für den Diskurs vom ›Mann in der Krise‹ als Sigle einer pervertierten gesellschaftlichen Normalität essentiell sind.

Was aber widerfährt dem männlichen Ex-Norm-Subjekt, nun da es keinen Zugang mehr zum angestammten Habitus findet? Was passiert, wenn es ganz normal geworden ist, dem eigenen Alltag keine Sinnhaftigkeit abringen zu können? Nichts weniger als die Fähigkeit, die eigene Erfahrungswelt zu strukturieren, wird eingebüßt. Die Krisenszenarien verlautbaren: Das eigene Leben entzieht sich der Kontrolle, der Alltag erscheint unendlich leer, und man vermag der bürgerlichen Welt mitsamt ihren Wertschöpfungsmodalitäten keinen Respekt mehr entgegenzubringen. Also steigt man aus, jedoch nicht als Rebell oder Delinquent, sondern als Patient.

Der Krisendiskurs als Kur

Auf diese krankhafte Verfehlung von Normalität reagiert die Inszenierung vom ›Mann in der Krise‹, indem sie eine wesentliche diskursive Verschiebung der Subjektposition des normalen Mannes vornimmt. So werden ›die Männer‹ – die Universalisierung des weißen heterosexuellen Durchschnittsmannes zum ›Mann an sich‹ ist diesem Diskursregime unverzichtbar – nicht nur als dysfunktional für die Aufrechterhaltung einer moralisch vertretbaren Ordnung diskursiviert, sondern auch als Opfer der bestehenden Verhältnisse. Die Erfahrung und die Verkörperung des Überranntwerdens, des Sich-nicht-erwehren-Könnens baut sie unter Inkaufnahme einer gewissen Umwegigkeit wiederum zu Identifikationsfi-

15 Foucault (1989), 150.

guren auf. Anders formuliert: Die Kritik an ihrer Unmännlichkeit und Unfähigkeit wird abgefedert durch mindestens zwei Diskurspositionen, die sich gegenläufig zum polemischen Abgesang auf den Mann der Mitte verhalten: die des Opfers und die des auktorialen Erzählers. Letztere wiederum sichert die Position des Opfers ab. Ob bei *American Beauty*, *Fight Club*, bei Houellebecq oder auch bei Coetzee: Jeweils sprechen weiße Männer in erster Linie für weiße Männer über ihre sich vermeintlich flächenbrandartig ausbreitenden Probleme mit dem Konzept von hegemonialer Männlichkeit. Die Off-Stimme bei *American Beauty* und *Fight Club*, die jeweils vom Protagonisten geliehen wird, das Verschwimmen der Autor- mit der Erzählerposition bei Houellebecq dank der zur Anwendung kommenden Namenspolitik, all diese narrativen Operationen schließen eine Außenperspektive oder eine genuin als ›weiblich‹ ausgewiesene Meta-Perspektive aus. Unvorstellbar folglich, dass die gleiche Rede von der Kläglichkeit des heutigen Mannes aus einer weiblichen Position erzählt würde; die Stimme aus dem Off eine heterosexuell weibliche, eine schwule, lesbische oder schwarze wäre.

So ist zu konstatieren, dass das Risiko, das Konstrukt patriarchaler Männlichkeit seiner Universalisierung zu entheben, durch den Einsatz einer alles kontrollierenden Metaperspektive nicht getilgt, aber minimiert wird. Denn das der Konstruktion von hegemonialer Männlichkeit inhärente Ausschlussprinzip bleibt intakt. Trotz der Ausweisung des Mannes als Trottel des Konsumkapitalismus, trotz seiner Mitverantwortlichkeit an der moralischen Verwahrlosung westlicher Industriegesellschaften, trotz seiner Impotenz und seiner nicht wiedergutzumachenden psychischen Beschädigung, ja trotz all der überraschenden Selbstkritik im patriarchalen Diskurs bleiben die Krisenszenarien durch die Nachordnung anderer Subjektpositionen und die strikte Verteidigung der Überzeugung, dass Gesellschaftskritik allein Sache des Mannes und folgerichtig aus seiner Perspektive zu artikulieren ist, einer bürgerlich-patriarchalen Logik verbunden.

Verstörend jedoch ist zum einen die Unversöhnlichkeit mit den gesellschaftlichen Verhältnissen, die als nicht mehr reformierbar dargestellt werden. Zum anderen irritiert die Autoaggression, die diese zunächst so farblosen Männer in ihrer Verzweiflung an den Tag legen. Ihre selbstzerstörerischen Handlungen, die offene Gewalt, die sie gegen sich selbst anwenden (*American Beauty* bildet hier eine Ausnahme), verleihen der strukturellen Gewalt einer kapitalistisch organisierten Gesellschaft einen im kulturellen Mainstream ungewöhnlich aggressiven und schmerzenden Ausdruck sowie der Figur des ›Mannes in der Krise‹ eine erschütternde bis tragische Dimension.

Jene dynamische Entwicklung vom farblosen systemtragenden Mann zum Außenseiter, zum Rebell und schließlich zum Opfer des Systems prädestiniert die Figur des ›Mannes in der Krise‹ als Sigle einer konservativen Gesellschaftskritik. Konservativ deshalb, da die formulierte Kritik zum einen stark nostalgische und melancholische Züge trägt und den Status quo des patriarchalen Mannes gewahrt sehen möchte: Die Figur des nicht mehr existenzfähigen Mannes macht sich auf die Suche nach den verlorenen Privilegien, für dessen Rückgewinnung es, wie es in *American Beauty* heißt, niemals zu spät sei. Entsprechend entwerfen die Krisenszenarien keine Zukunftsperspektiven – die houellebecqsche Klon-Zukunft muss als zynische Farce auf die Science-Fiction gelesen werden –, sondern verfallen in den Modus der Klage, des Abgesangs oder des vermeintlichen Nihilismus. Mithilfe des Opferdiskurses formuliert sich subkutan eine Argumentation, die gleichwohl den ›Mann in der Krise‹ als normatives Zentrum der Gesellschaft einsetzt. In den Krisenszenarien verbindet sich folglich ein patriarchaler Restaurationsdiskurs mit einer Gesellschaftskritik, doch beide entbehren der emanzipativen Ansätze. Themen wie Armut oder soziale Gerechtigkeit und entsprechend Umverteilungsmodalitäten, Minderheitenschutz, Arbeitsstrukturen und -bedingungen, die Sicherung von Meinungsfreiheit und Menschenrechten – sie alle bleiben vom ›Krisenszenario Mann‹ unberührt. Dessen ungeachtet gerät der Kapitalismus als Gesellschaftsform in die Kritik, mit der Begründung allerdings, dass durch die Entmännlichung des Durchschnittsmannes aufgrund seiner rückhaltlosen Einschreibung in die Konsumentenlogik die gesellschaftliche Mitte pervertiere.

Vor diesem Hintergrund kann es nicht erstaunen, dass die formulierte Kritik im ersten Schritt darauf zielt, den Leistungsdruck auf den Mann zu lindern. Entsprechend polarisiert der Krisendiskurs zwischen dem, was er als die männliche Situation und die der Frauen fasst, ebenso wie er die ins Visier genommenen individuellen und gesellschaftlichen Verhältnisse dramatisiert. Die Vermittlung und Versöhnung oder auch nur die Abwägung und das In-Beziehung-Setzen sind seine Sache nicht.

Die Kriseninszenierungen lassen den beschädigten Mann wieder zwischen Gut und Böse oszillieren

Der ›Mann in der Krise‹ ist damit der patriachalen-kapitalistischen Ordnung wunder Punkt, und gleichzeitig ist die Inszenierung vom ›Krisenmann‹ ihre Kur. Um die spezifische Verzahnung von Kritik und Restauration offenzulegen, kommt man nicht umhin, noch einmal die

patriarchale Konstruktion des ordnungsgemäß maskulinen Mannes in den Blick zu nehmen.

Idealiter ist die Figur des heterosexuellen Mannes, wie Judith Butler in *Bodies That Matter* (1993) beschreibt, eine Kippfigur. Eine Figur also, die zwischen einem übermächtigen Körper und der Körperlosigkeit, ergo zwischen der Position des ›kleinen Mannes‹ und der eines allmächtigen Gottes, oszilliert. Diese Antinomie inauguriert nach Butler – darauf wurde bereits in der Lektüre von *American Beauty* verwiesen – eine Krise. Eine Krise, die nicht in Gänze unter Kontrolle zu bringen sei.[16] Die Aufgabe, gleichzeitig eine vergeschlechtlichte, also partikulare Ratio und eine universelle Ratio zu verkörpern sowie den männlichen Körper als Beleg einer Vernunft zu lesen, die über das Irdische hinaus auf das Göttliche verweist, ist für Butler die Grundlage für eine dem Konzept von herrschaftsfähiger Männlichkeit eingeschriebene Schieflage. Butler also deduziert die Fragilität des patriarchalen Konzepts aus seiner Widersprüchlichkeit und sieht seine Krise als Konsequenz einer kontradiktorischen und alogischen – im Sinne von »a kann nicht gleich b sein« – Definition von Männlichkeit. Der Mann als Zeichen für eine sowohl übermächtige Physis als auch eine körperungebundene Vernunft, das ist ihr die Sollbruchstelle in der patriarchalen Konzeption. Entsprechend, so ihre Vermutung, könne eine feministische Theoriebildung den emanzipativen Hebel hier ansetzen.

Zahlreiche andere Theoretiker der Männlichkeit, darunter auch der bereits mehrfach erwähnte Siegfried Kaltenecker, sehen die aktuelle Krise von Männlichkeit weniger in ihrer normativ paradoxalen Anlage begründet als vielmehr darin, dass gegenwärtig immer öfter mit einem Grundgesetz hegemonialer Männlichkeit gebrochen werde: Männlichkeit werde zunehmend zum Thema gemacht. In dem Moment aber, in dem der Mann nicht mehr als in erster Linie geschlechtsneutral inszeniert werde, verliere das männliche Subjekt den Zugriff auf eine privilegierte Stellung.

> So scheint sich letztlich alles um Männlichkeit und Heterosexualität zu drehen, während die Drehpunkte selbst im Unsichtbaren bleiben. Nicht, daß die heterosexuelle Männlichkeit niemals zur Sprache käme, im Gegenteil. Doch als Quintessenz des gesellschaftlichen Denkens und Handelns markiert sie stets das Subjekt und niemals das Objekt dieser Sprache. Sie ist der normative Ausgangspunkt und nicht das Problem, um das die allgegenwärtigen Geschlechter- und Begehrensdiskurse unaufhörlich kreisen.[17]

16 Vgl. Butler (1993), 49. In der deutschen Übersetzung vgl. Butler (1993a), 79.

17 Kaltenecker (1996), 7.

Jene Annahme nun, dass Männlichkeit (ebenso wie Weißsein) als Machtkategorie nur wirksam sei, sofern sie naturalisiert werde und im Umkehrschluss auf Weiblichkeit und Nicht-Weißsein als die zu erforschenden dunklen Kontinente beharrt werde, weist bereits die Thematisierung von Männlichkeit als einen Tabubruch, wenn nicht gar als einen emanzipativen Akt aus.

Die zuvor analysierten Krisenszenarien nun strafen jedoch just diese Annahme mindestens in Teilen Lügen. Denn sämtlich exponieren sie den männlichen Körper und den männlichen Geist in seiner fehlenden oder vorhandenen Männlichkeit, zeigen den Mann bei so unheroischen Verrichtungen im Alltag wie Essen, Duschen, Schlafen, Einkaufen, Ornanieren und beim Sitzen auf der Toilette. Und sie scheuen sich auch nicht davor, den männlichen Körper als Lustobjekt zu inszenieren, ja *American Beauty* und *Fight Club* zelebrieren ihn regelrecht als solchen. Gleichwohl, auch das wurde in den vorhergehenden Kapiteln gezeigt, liegt es offensichtlich nicht in ihrem Interesse, von patriarchalen Privilegien Abstand zu nehmen. Im Gegenteil, ihnen gelingt es, dem lächerlichen Mann als Seismograph für die gesellschaftliche Misere Glaubwürdigkeit zu verleihen, indem sie ihn als Opfer präsentieren. Ex negativo also wird auch der dysfunktionale Mann wieder zum Maß der Dinge ausgerufen. Daraus ergibt sich folgende Situation: Auf der einen Seite bedeutet die Ridikülisierung des Durchschnittsmannes als impotenten Konsumtrottel tatsächlich ein Risiko für eine patriarchale Ordnung. Denn sie bedeutet im ersten Schritt, dass ein zuvor als selbstverständlich gesetzter Führungsanspruch zur Disposition gestellt wird. Männer als von der besserverdienenden Ehefrau dominiert und abhängig zu zeigen und diese Entmännlichung durch keine Exponierung eines heroischen Sexualaktes zu relativieren, subvertiert Konventionen des kulturellen Mainstream. Aber: Diese Unkonventionalität garantiert auch Aufmerksamkeit. Das heißt, sie sichert dem Mann, seiner Perspektive und seinen Problemen, ein weiteres Mal die zentrale Position in der Öffentlichkeit. Insofern relativiert sie das Risiko, dass mit dem Ende der Tabuisierung von Männlichkeit als kulturelles Konstrukt der normale Mann qua Mannsein seine Wirkmacht verliert oder seinen Spitzenplatz in der gesellschaftlich abgesicherten ›Ökonomie der Aufmerksamkeit‹ räumen muss.

Noch wichtiger aber ist, dass die Inszenierung des entmannten Mannes ein wichtiges Paradox installiert. So suggeriert die Erzählung, dass der gemeine Mann zur gesellschaftlichen Bedrohung heranwachse, da er still zum eingeschlossenen Outlaw mutiert sei. Die paradoxale Anlage der Krisenfigur als Opfer und als Bedrohung sowie als nichtsdestoweniger typisch männlich und doch verweiblicht erlaubt, das in sämtlichen Krisenszenarien als fatal ausgewiesene Legierung der Subjektposition

Mann mit der des Konsumenten aufzusprengen. Sie erlaubt, die männliche Subjektposition wieder einzuspannen zwischen Norm und Abweichung. Die Krisenerzählung bringt die Krisenfigur Mann folglich dazu, zwischen Norm und Abweichung, zwischen Unterwerfung und Aufbegehren zu oszillieren. Damit aber gelingt just der Inszenierung des ›Krisenmannes‹ die Reetablierung der männlichen Subjektposition als Kippfigur.

Die Einschreibung von Ambivalenz in die Figur des Mannes ist konstitutiv für seine Restauration als normatives Subjekt. Die aktuelle Krise normativer Männlichkeit besteht nämlich weniger darin, dass der Durchschnittsmann von den Krisenszenarien als Problem enttarnt wird. Sie besteht auch nicht vorrangig darin, dass seine Subjektposition nun öffentlich vergeschlechtlicht wird: Sondern sie begründet sich im Wesentlichen aus seiner Fixierung auf das reine Konsumentendasein. Diese Festlegung ist der Grund für seine Deterritorialisierung, die in seiner Effeminierung sichtbar wird. Denn die reine Versubjektivierung als Konsument erlaubt ihm – symbolisch gesehen – keine positive Abgrenzung mehr von den Subjektpositionen Frau, Homosexueller und Nicht-Weißer (sie alle lassen sich gleichfalls als Konsumenten definieren) und entzieht ihm damit die Grundlage für eine systematische Vormachtstellung qua Geschlecht. Pointiert formuliert heißt das: Der normale Mann gerät in eine existentielle Krise aufgrund seiner Nibelungentreue gegenüber dem gesellschaftlichen Regelwerk, aufgrund einer Fixiertheit auf Gehorsam und Unterordnung und seine Reduktion auf nur einen Körper und nur eine Lebensart, jeweils unter Ausschluss von Gewaltanwendung: den »Konsumtrottel«. Diesen Umstand als zu bekämpfendes sowie bekämpfbares Problem aufzuzeigen, darin liegt die Stärke und der Gebrauchswert der Krisenszenarien für eine Resurrektion der männlichen Autorität. Der Rekurs auf Gesten des Alarmismus ist hierbei konstitutiv.

> You are not your job … you are not how much money you have in the bank … not the car you drive … not the contents of your wallet. You are *not* your fucking khakis. We are the all-singing, all-dancing crap of the world.[18]

Das ist der prinzipale Grund, warum die Kriseninszenierungen so scharf gegen die männliche Borniertheit auf ein Leben als Rädchen im Getriebe ohne symbolischen Mehrwert, ohne Transzendierungsmöglichkeit und ohne die Möglichkeit des Entzugs polemisieren. Denn exakt seine un-

18 Fincher (2003). »Du bist nicht dein Job, du bist nicht das Geld auf deinem Konto, nicht das Auto, das du fährst, nicht der Inhalt deiner Brieftasche. Und nicht deine blöde Cargo-Hose: Wir sind der singende, tanzende Abschaum dieser Welt.«

widersprüchliche, mithin eindeutige Festlegung auf nur eine Position innerhalb des Systems lässt ihn hinter das Konzept von hegemonialer Männlichkeit zurückfallen.

Während also Judith Butler bereits die paradoxale Konstruktion des Konzepts hegemonialer Männlichkeit als Krise und Sollbruchstelle fasst, erachte ich es für sinnvoller, die »Krise« unter Rekurs auf Jürgen Links Studie zum Normativismus im Sinne eines »Staus« zu begreifen; also als die Irritation eines Austauschverhältnisses. Der Bewegungsstillstand ist das Problem.

Der Mann hingegen, dem es gelingt, sich in ein produktives Verhältnis zur symbolischen Ordnung zu setzen, *gleitet* zwischen den binär angeordneten Gegensätzen. Er ist zugleich drinnen *und* draußen, er ist sowohl Familienvater mit vielen menschlichen Schwächen *und* Gott. Er ist Familienernährer und kleiner Junge, er ist Arbeitnehmer, Dienstleister, sein eigener Chef und der seiner Frau, und er ist Abenteurer. Siehe etwa die Figur des James Bond (der Angestellte, der seinen Dienstanweisungen verlässlich missachtet) als Sinnbild klassisch-patriarchaler Männlichkeit in der Nachkriegszeit. Das heißt, er hat die Möglichkeit und auch Aufgabe, in der binär geordneten symbolischen Ordnung einander gegenläufige Positionen zu besetzen, indem er zwischen diesen hin und her shiftet. Der männliche Mann lässt sich nicht festlegen. Er setzt Regeln, und er befolgt sie, ebenso wie er sie unterläuft. Der souveräne Mann ist dem Konzept hegemonialer Männlichkeit nach sowohl Teil des gesellschaftlichen Regelwerks, sein Verwalter und Verteidiger als auch dessen Kritiker und Angreifer. In anderen Worten: Der männliche Mann figuriert als die gesellschaftliche Norm, auch die Abweichung und ihre gezielte Übertretung[19] Genau durch diesen Widerspruch kontrolliert er die semantische Ordnung, die sich zwischen diesen Polen der Norm und der Devianz, dem Einen und dem Anderen aufspannt. Denn nur so lässt

19 »Die Todesdrohung auf der einen und die Gratifikation des Versprechens der erlaubten Übertretung auf der anderen Seite bilden den Kern, den Kitt jeder männlichen Institution, auch der zivilen«, schreibt Klaus Theweleit. »Jeder Männerkörper, der hier heranwächst, weiß etwas davon, hat etwas davon in den Knochen, ist Teil dieser Gewalt, hat Anteil an dieser gewalttätigen Alchemie der ›Selbstverlebendigung durch Lebennehmen‹ und Vergrößerung der eigenen Macht durch Zusammenschluß mit dem Körper der Institution… […] Das Prinzip Folter ist das offene Organisationsgeheimnis am Grund männerstaatlicher Institutionen die Realverbindung jedes einzelnen Männerkörpers mit dem Prinzip ›göttlicher Kriminalität‹.« Theweleit (2002), 13.

sich eine symbolische Ordnung aufrechterhalten, die sich ähnlich ist im Unterschied, wie es Pierre Bourdieu beschrieben hat.[20]

Dieses produktive, da »bewegliche« Verhältnis zur symbolischen Ordnung lässt sich auch mit einer Denkfigur Jacques Derridas vom Prinzip des entzogenen Zentrums näher beschreiben. Die Metaphysik konzipiere, so Derridas religionskritische Analyse, Gott sowohl als alles organisierendes Zentrum wie auch als nie erfassbares Außen: Das immer schon entzogen gewesen sein werdende Zentrum, das – zumindest in der jüdisch-christlichen Tradition – in keinem Bild festgestellt werden dürfe.[21] Die vom Mann angestammte Machtposition, seine Diskursivierung als übergeordnete, in die Selbstverständlichkeit naturalisierte Norm und damit seine Definitionsmacht aber ist mit dem Entzug der Entzugsmöglichkeit nicht mehr zu halten. Die Krise besteht daher in der Aussetzung des Oszillierens zwischen Norm und Abweichung. Sie besteht in der Stillstellung des Norm-Mannes auf eine Position innerhalb des Systems ohne Transgressionsmöglichkeit. Just der Konsument beschreibt eine prototypische Subjektposition, von der aus sich ein über den Moment, über das Spektakel hinausgehendes Etwas, gar ein Lebenssinn,

20 Bourdieus in Bezug auf das Geschlechterverhältnis entwickelte Theorie geht davon aus, dass sich so »aus einer einfachen anatomischen Differenz ein komplexes binär strukturiertes Deutungs- und Wahrnehmungsmuster entwickelt hat, das bis heute seine Wirkmächtigkeit entfaltet. Getragen wird diese Konstruktion durch das zugrunde liegende System des binären Differenzierens und durch den Umstand, dass die jeweils geschlechtlich konnotierten Gegensätze »einander ähnlich sind im Unterschied«. Bourdieu (1997), 161. Dadurch sind sie, um weiter Bourdieus Theorie von der Bauweise einer patriarchalen bürgerlichen Ordnung als Herstellung einer bestimmten und die Wahrnehmung sowie die Sprache organisierenden symbolischen Ordnung zu zitieren, dadurch also sind sie »konkordant genug, um sich in und durch das unerschöpfliche Spiel von Umschreibungen und Metaphern gegenseitig zu stützen; und divergent genug, um jedem von ihnen eine Art semantische Dichte zu verleihen, die aus der Überdeterminierung durch die Harmonie, die Konnotation und die Entsprechungen hervorgeht.« Bourdieu (1997), 161.
Die »Männliche Herrschaft« erscheint in diesem Konzept als selbstreferenzielle Organisation von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmustern sowie Sprechgewohnheiten, die – im Modus der Evidenz artikuliert – keiner weiteren Legitimation mehr bedürfen. Wenn männlich mit oben, trocken, stark etc. selbstverständlich assoziiert wird, ebenso wie weiblich mit unten, feucht, schwach, dann stützen sich die Kategorien männlich und weiblich gegenseitig durch die Existenz zweier de facto physisch unterschiedlicher biologischer Geschlechter.

21 Vgl. Derrida (1992), 422-442.

nicht destillieren lässt. Per definitionem schließt der Konsument eine Transzendierung der kapitalistischen Ordnung aus. Denn im Kaufakt verweist er im Sinne der Logik des Fetisch nurmehr auf das Warensystem und seine Verwertungsstrategien. Eine Perspektive jenseits dessen wird durchgestrichen. Entsprechend eingepresst in diese endlose Warenzirkulation, führt der ›Krisenmann‹, ob nun in Form eines Lester Burnham aus *American Beauty,* eines Jack aus *Fight Club* oder in Form der Anti-Helden von Michel Houellebecq, ein überaus gleichförmiges Leben, das als eine Aneinanderreihung von Langeweile und Erniedrigung gelesen werden kann. Ohne Ausweg. Ohne Ausblick.

Wie in den Einzellektüren gezeigt wurde, liefert die Figur des ›Krisenmannes‹ ein Format, um eine massenfähige Kapitalismuskritik zu formulieren. Dabei wird nicht etwa der Kapitalismus grundsätzlich in Frage gestellt, wohl aber die überhandnehmende Ökonomisierung der sozialen Verhältnisse angeprangert. Dieses Überhandnehmen findet seine Illustrierung in dem Umstand, dass selbst der normalste Mann sich dem Würgegriff der Effizienzkriterien nicht mehr zu entziehen vermag. Jene antinomische Verknüpfung des ohnmächtigen Dissidenten wider Willen mit dem Status des Opfers und des Bastards, dieses eigenwillige Konglomerat aus Selbstgeißelung, Egomanie und Anklage des Gesellschaftssystems setzt eine spezifische Dynamik frei. Eine Dynamik, die der Figur des normalen Mannes einerseits wieder erlaubt, zwischen den Polen der Norm und der Abweichung zu oszillieren – und ihn andererseits an die patriarchalische Ordnung zurückbindet. So relativiert die Kriseninszenierung diese auch anarchischen Züge, welche der Figur des ›Mannes in der Krise‹ eigen sind. Anders formuliert: Die Krisendiskurse geben dem kaputtnormierten Mann durch die Exponierung seiner Schwäche und seines Anspruchs auf mehr Lebendigkeit und mehr Lebenssinn zugleich die verlorene Bewegungsfreiheit zurück, *und* sie unterwerfen ihn erneut der patriarchalen Norm. Letztere ist in ihrer gegenwärtigen Form an ein kapitalistisches Wirtschaftssystem gebunden. Durch diesen *double bind* wird der Durchschnittsmann zurück in die Position katapultiert, die es ihm erlaubt und die von ihm fordert, beides zu sein, ordnungshöriger ›kleiner Mann‹ und Gesellschaftskritiker. Auch die aktualisierte patriarchale Logik entwirft den ›normalen Mann‹ als systemkonformen Rebell. Mit dem Vorteil, dass er zuvor seiner Klage nahezu freien Lauf lassen konnte. Denn Inszenierungen des Durchschnittsmannes als »Strichmännchen des absoluten Unglücks«[22] fungieren auch als Ventil für ein offenbar verbreitetes Gefühl der Überforderung. Das patriarchale Prinzip, das normative Männlichkeit auf der Nach- und Unterordnung von Frauen, Homosexuellen und Nicht-Weißen aufbaut, aber lassen die Inszenierun-

22 Steinfeld (2001), 8.

gen intakt, auch wenn Männlichkeit als prekär dargestellt und explizit als Problem thematisiert wird. Insofern signalisieren die Kriseninszenierungen, dass eine Gesellschaft dabei ist, sich in den Augen der Mehrheit ihrer Mitglieder so radikal zu verändern, dass tradierte und bis dato als funktional erlebte Ordnungsmuster nicht mehr greifen. Gleichzeitig sind die massentauglichen Szenarien vom ›Mann in der Krise‹ eine Kur für jene gravierende Irritation bei der patriarchalen Kodierung der Geschlechterverhältnisse, die, da sie nie vollkommen gelingt, sich stets neu erfinden muss.

LITERATUR

Adorno, Theodor W. (1993): Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

ANC (2000): »White Media Portray African Leaders as Barbaric«. In: ANC Information Services. Johannesburg, 5th of April 2000. www.anc.org.za/ancdocs/misc/2000/sp0405.html.

Arndt, Susan (2005): »›The Racial Turn‹. Kolonialismus, Weiße Mythen und Critical Whiteness Studies«. In: Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur. Hg. von Marianne Bechhaus-Gerst/ Sunna Gieseke/Reinhard Klein-Arendt. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 65-84.

Assheuer, Thomas (2000): »Ich Prada, Du Armani«. In: Die Zeit, Nr. 12, 16.03.2000.

Attwell, David (2003): J. M. Coetzee. South Africa and the Politics of Writing. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.

Austin, John L. (1975): How To Do Things With Words. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Badinter, Elisabeth (1997): Die Identität des Mannes. München: Pieper. Im Original: XY. De l'identité masculine. Paris: Livre de Poche, 1994.

Baecker, Dirk (1996): »Gewalt im System«. In: Soziale Welt 1/96, 92-109.

Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Baßler, Moritz (2002): Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: Beck.

Bauman, Zygmunt (1997): Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen. Hamburg: Hamburger Editionen. Im Original: Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality. Edinburgh: Blackwell Publishers, 1995.

Benjamin, Walter (1977): »Der destruktive Charakter«. In: Illuminationen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Erstveröffentlichung: 1931.

Benthien, Claudia/Inge Stephan (2003): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln u.a.: Böhlau.

Benwell, Bethan (2003): Masculinity and Men's Lifestyle Magazines. Oxford u.a.:

Blackwell.

Berger, Maurice/Brian Wallis/Simon Watson: Constructing Masculinity. New York: Routledge.

Bieringer, Ingo/Walter Buchacher/Edgar J. Forster, Hg. (2000): Männlichkeit und Gewalt. Konzepte für die Jungenarbeit. Opladen: Leske + Budrich.

Blättler, Sidonia (2000): »Nation und Geschlecht im philosophischen Diskurs der Moderne«. In: Feministische Studien 18/2, 109-118.

Blech, Jörg/Rafaela von Bredow (2003): »Eine Krankheit namens Mann«. In: Der Spiegel, Nr. 38, 15.09.2003.

Böhnisch, Lothar (2003): Die Entgrenzung der Männlichkeit. Verstörungen und Formierungen des Mannseins im gesellschaftlichen Übergang. Opladen: Leske + Budrich.

Bosse, Hans/Vera King (2000): Männlichkeitsentwürfe: Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis. Frankfurt a.M. u.a.: Campus Verlag.

Bourdieu, Pierre (1998): La domination masculine. Paris: Éditions du Seuil.

Bourdieu, Pierre (1997): »Die männliche Herrschaft«. In: Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktionen in der sozialen Praxis. Hg. von Irene Dölling/Beate Krais. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 153-217.

Brander Rasmussen, Birgit/Eric Klinenberg/Irene J. Nexica/Matt Wray, Hg. (2001): The Making and Unmaking of Whiteness. Durham/London: Duke University Press.

Brandes, Ernst (1787): Ueber die Weiber. Leipzig.

Brandes, Holger (2001): Der männliche Habitus. Opladen: Leske + Budrich.

Brandt, Stefan: »Acting Heroes: Heroes, Homos, and the Postmodern in Recent Hollywood Cinema«. In: Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck. Hg. von Therese Steffen. Stuttgart: Metzler, 92-99.

Brinck, Christine (2002): »Das schwächere Geschlecht. Forschungsergebnisse, die überraschen: Jungen sind sensibler, langsamer und liebesbedürftiger als Mädchen«. In: Focus, Nr. 32, 08.05.2002.

Bröckling, Ulrich/Susanne Krasmann/Thomas Lemke, Hg. (2000): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Brod, Harry (1987): The Making of Masculinities: The New Men's Studies. Boston: Allen & Unwin.

Brod, Harry/Michael Kaufman, Hg. (1994): Theorizing Masculinities. Thousand Oaks, Calif. u.a.: Sage.

Brunotte, Ulrike (2004): Zwischen Eros und Krieg. Männerbund und Ritual in der Moderne. Berlin: Wagenbach.

Brunotte, Ulrike/Rainer Herrn, Hg. (2007): Männlichkeiten und Moderne: Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900. Bielefeld: transcript.

Butler, Judith (2003): Kritik der ethischen Gewalt. Adorno-Vorlesungen 2002. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (1993): Bodies That Matter. On the Discursive Limits of »Sex«. New York: Routledge.

Butler, Judith (1993a): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Calvino, Italo (2003): Warum Klassiker lesen? München: Hanser. Im Original: Perchè leggere i classici?. Milano: Mondadori, 1991.

Carrigan, Tim/Robert W. Connell/John Lee (1987): »Hard and Heavy. Toward a New Sociology of Masculinity«. In: Beyond Patriarchy. Essays by Men on Pleasure, Power, and Change. Hg. von Michael Kaufman. Toronto/New York: Oxford University Press, 139-192.

Clover, Carol J. (1992): Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Coetzee, J. M. (2004): Elizabeth Costello. Acht Lehrstücke. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Coetzee, J. M. (2003): Elizabeth Costello. London: Secker & Warburg.

Coetzee, J. M. (2003a): Youth. London: Vintage.

Coetzee, J. M. (2002): Die jungen Jahre. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Coetzee, J. M. (2002a): Leben und Zeit des Michael K. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Coetzee, J. M. (2002b): Warten auf die Barbaren. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Coetzee, J. M. (2001): Das Leben der Tiere. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Coetzee, J. M. (2000): Disgrace. London: Secker & Warburg.

Coetzee, J. M. (2000a): Schande. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Coetzee, J. M. (1999): The Lifes of Animals. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Coetzee, J. M. (1987): »Interview. The Cape Times, 4.9.1987«. In: Kossew, Sue: Pen and Power. A Post-Colonial Reading of J. M. Coetzee and André Brink. Amsterdam/Atlanta, Ga.: Rodopi.

Coetzee, J. M. (1983): Life and Time of Michael K. London: Secker & Warburg.

Coetzee, J. M. (1980): Waiting for the Barbarians. London: Secker & Warburg.

Connell, Robert W. (1999): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Opladen: Leske + Budrich.

Cook, Pam (1982): »Masculinity in Crisis?: Tragedy and Identification in Raging Bull«. In: Screen 23, 158-175.

Deleuze, Gilles (1990): »Ein Manifest weniger«. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart: Reclam, 379-405.

Deleuze, Gilles (1968): »Sacher-Masoch und der Masochismus«. In: Sacher-Masoch, Leopold von: Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze. Frankfurt a.M.: Insel, 169-291.

De Man, Paul (1988): Allegorien des Lesens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1992): »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen«. In: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 422-442. Im Original: L'écriture et la différence. Paris: Éditions du Seuil.

Derrida, Jacques (1983): Grammatologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Desalm, Brigitte (2002): »Extreme Mittel, elegante Beiläufigkeit: Fight Club (1999)«. In: David Fincher. Hg. von Frank Schnelle. Berlin: Bertz, 173-194.

Döge, Peter/ Rainer Volz (2002): Wollen Frauen den neuen Mann? Traditionelle Geschlechterbilder als Blockaden von Geschlechterpolitik. Sankt Augustin: Konrad-Adenauer-Stiftung.

Douglas, Mary (1970): Natural Symbols. New York: Pantheon Books.

Dyer, Richard (1997): White. New York: Routledge.

Elias, Norbert (1997): Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Elias, Norbert (1997a): Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Ellrich, Lutz (1999): Verschriebene Fremdheit: Die Ethnographie kultureller Brüche bei Clifford Geertz und Stephen Greenblatt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Elsaesser, Thomas (1987): »Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama, 1972«. In: Gledhill, Christine: Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film. London: British Film Institute, 13-27.

Erhart, Walter/Britta Herrmann, Hg. (1997): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart: Metzler.

Faludi, Susan (2001): Männer – das betrogene Geschlecht. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Im Original: Stiffed. The Betrayal of the American Man. New York: William Morrow, 1999.

Faludi, Susan (1999): »It's Thelma & Louise for Guys«. In: Newsweek, 25.10.1999.

Fanon, Frantz (1985): Schwarze Haut, weiße Masken. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Im Original: Peau noire, masques blancs. Paris: Éditions du Seuil, 1952.

Fincher, David (2003): Fight Club. Special Edition. DVD. Twentieth Century Fox. Original: Fight Club. USA, 1999.

Forderer, Christof (1999): Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800. Stuttgart: Metzler.

Forster, Edgar J. (1998): Unmännliche Männlichkeit. Melancholie – ›Geschlecht‹ –Verausgabung. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.

Foucault, Michel (2004): »Sicherheit, Territorium, Bevölkerung«. In: Geschichte der Gouvernementalität. Vorlesung am Collège de France 1978-1979. Bd. 1. Hg. von Michel Sennelart. 2 Bde. Frankfurt: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2001): »Vorlesung vom 17. März 1976«. In: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 282-311.

Foucault, Michel (1997): Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Im Original: L'ordre du discours. Paris: Gallimard, 1975.

Foucault, Michel (1996): Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1989): Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Im Original: Histoire de la sexualité: La volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1975.

Frankenberg, Ruth (2001): »The Mirage of an Unmarked Whiteness«. In: The Making and Unmaking of Whiteness. Hg. von Birgit Brander Rasmussen/Eric Klinenberg/Irene J. Nexica/Matt Wray. Durham/London: Duke University Press, 72-96.

Frankenberg, Ruth (1999): »Local Whitenesses, Localizing Whiteness«. In: Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism. Hg. von Ruth Frankenberg. Durham/London: Duke University Press, 1-34.

Frevert, Ute (1991): Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München: C. H. Beck.

Gary, Romain (1998): Chien blanc. Paris: Folio. Erstveröffentlichung: 1970.

Geertz, Clifford (1999): Dichte Beschreibung. Beiträge. Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Goethe, Johann Wolfgang (1986): Die natürliche Tochter. Ditzingen: Reclam. Erstveröffentlichung: 1803.

Gorra, Michael (1999): »After the Fall. ›Disgrace‹ by John M. Coetzee«. In: New York Book Review, 28th of November, Section 7, 7.

Gottgetreu, Sabine (1992): Der bewegliche Blick. Zum Paradigmenwechsel in der feministischen Filmtheorie. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

Graham, Lucy Valerie (2003): »Reading the Unspeakable: Rape in J. M. Coetzee's *Disgrace*. In: Journal of Southern African Studies 29/2, 433-444.

Hamann, Sibylle/Eva Linsinger (2008): Weißbuch Frauen, Schwarzbuch Männer. Warum wir einen neuen Geschlechtervertrag brauchen. Wien: Deuticke.

Hammer-Tugendhat, Daniela (1999): »Die Konstanz und Varianz von Weiblichkeitsbildern«. In: Annette Kämmerer/Agnes Speck, Hg.: Geschlecht und Moral. Heidelberg: Wunderhorn, 227-243.

Hanimann, Joseph (1998): »Eiskalter Philosoph. Elementarteilchen: Der neue Realismus in der französischen Literatur«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 225, 28.09.1998.

Hanimann, Joseph (1998a): »Zähflüssiger Verkehr. À la mode: Der Herbst des Schriftstellers Michel Houellebecq«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 297, 22.12.1998.

Hanisch, Ernst (2005): Männlichkeiten: eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts. Wien/Weimar/Köln: Böhlau.

Heath, Stephen (1987): »Male Feminism«. In: Men in Feminism. Hg. von Alice Jardin/Paul Smith. New York/London: Routledge, 1-32.

Heath, Stephen (1981): Questions of Cinema. Bloomington: Indiana University Press.

Heath, Stephen (1977/78): »Notes on Suture«. In: Screen. 18/4, 49-66.

Herrmann, Britta (1997): »Auf der Suche nach dem sicheren Geschlecht: die Briefe Heinrich von Kleists und Männlichkeit um 1800«. In: Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Hg. von Walter Erhart/Britta Herrmann. Stuttgart: Metzler, 212-234.

Hickethier, Knut (1993): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler.

Higgins, Lynn A./Brenda R. Silver (1990): Rape and Representation. New York: Columbia University Press.

Hißnauer, Christian/Thomas Klein, Hg. (2002): Männer – Machos – Memmen: Männlichkeit im Film. Mainz: Bender.

Hoffmann, Volker (1983): »Elisa und Robert oder das Weib und Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der

Goethezeit«. In: Klassik und Moderne: die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß; Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag. Hg. von Karl Richter/Jörg Schönert. Stuttgart: Metzler, 80-97.

Hofstadler, Beate/Birgit Buchinger, Hg. (2001): KörperNormen – KörperFormen: Männer über Körper, Geschlecht und Sexualität. Wien: Turia + Kant.

Hollstein, Walter (1999): Männerdämmerung. Von Tätern, Opfern, Schurken und Helden. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Holmlund, Chris (2002): Impossible Bodies. Feminity and Masculinity at the Movies. London u.a.: Routledge.

Honegger, Claudia (1991): Die Ordnung der Geschlechter. Wissenschaften vom Menschen und das Weib. Frankfurt a.M./New York: Campus.

Houellebecq, Michel (2002): Plattform. Köln: DuMont.

Houellebecq, Michel (2001): Plateforme. Paris: Flammarion.

Houellebecq, Michel (2000): Extension du domaine de la lutte. Paris: J'ai lu. Erstveröffentlichung: Paris: Maurice Nadeau, 1994.

Houellebecq, Michel (2000a): Les particules élémentaires. Paris: J'ai lu. Erstveröffentlichung: Paris: Flammarion, 1998.

Houellebecq, Michel (1999): Ausweitung der Kampfzone. Berlin: Wagenbach.

Houellebecq, Michel (1999a): Elementarteilchen. Köln: DuMont.

Houellebecq, Michel (1999b): »›Überall Bilder vom perfekten Sex‹. Die Autoren Bret Easton Ellis und Michel Houellebecq über Gewalt, Moral und Schönheitsterror. Ein Spiegel-Gespräch mit Marianne Wellershof und Rainer Traub«. In: Der Spiegel, Nr. 43, 25.10.1999.

Hübner, Wolfgang (2001): »Tägliches Fegefeuer der US-Mittelklasse. Glänzendes Regiedebüt des Briten Mendes«. In: AP 01/2001. http://rhein-zeitung.de/magazin/kino/film/a/americanbeauty/.

Jacobs, Carol (2003): »Kleist's Style«. In: Kleist lesen. Hg. von Nikolaus Müller-Schöll/Marianne Schuller. Bielefeld: transcript, 11-37.

Jeffords, Susan (1994): Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era. New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press.

Jeffery, Clara (2003): »Can a Dog Be Racist? The Case of the Prejudiced Pit Bull«. In: Original Dissent. Tradition, America Conservatism for und from the Common Man, 26.02.2003, www.originaldissent.com/forums/archive/index.php/t-5256.html.

Jessen, Jens (2002): »Der große Jammer«. In: Die Zeit, Nr. 7, 07.02. 2002.

Jolly, Rosemary Jane (1996): Colonization, Violence and Narration in White South African Writing: André Brink, Breyten Breytenbach, and J. M. Coetzee. Athens/Ohio: Ohio University Press.

Kafka, Franz (1993): »Ein Bericht für die Akademie«. In: Erzählungen. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Kafka, Franz (1960): Der Prozeß. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Kaltenecker, Siegfried (1996): Spie(ge)lformen. Männlichkeit und Differenz im Kino. Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Nexus.

Kant, Immanuel (1968): »Der Charakter des Geschlechts«. In: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Berlin: de Gruyter.

Kappert, Ines (2004): »Postmoderne. Facetten einer Denkfigur«. In: Arabische Literatur, postmodern. Hg. von Angelika Neuwirth/Andreas Pflitsch/Barbara Winckler. München: edition text + kritik, 1-12.

Kappert, Ines (2001): »›Komm her, Sternschnuppe‹. Verführungsmuster in der Popliteratur der 90er Jahre«. In: verführung/seduction 2/1. Hg. von Barbara Naumann. Köln/Wien: Böhlau, 41-56.

Kaufman, Michael, Hg. (1987): Beyond Patriarchy. Essays by Men on Pleasure, Power, and Change. Toronto/NewYork: Oxford University Press.

Kimmel, Michael, Hg. (1987): Changing Men. New Directions in Research on Men und Masculinity. New Bury Park.

Kirchmann, Kay (1999): »Die Rückkehr des Vaters. Psychomotorik und phantasmatische Strukturlogik des zeitgenössischen amerikanischen Action-Films«. In: Film und Kritik: Action, Action. Hg. von Frank Amann/Siefried Kaltenecker/ Jürgen Keiper. Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 45-60.

Kleist, Heinrich von (1990): »Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«. In: Heinrich von Kleist. Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Bd. 3. Hg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 287-313.

Koch, Gertrud (1989): »Was ich erbeute, sind Bilder«. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld.

Köhler, Andrea (1998): »Seasons in the Sun. Matthias Polityckis Weiberroman und die junge deutsche Literatur«. In: Maulhelden und Königskinder. Hg. von Andrea Köhler/Rainer Moritz, 189-195.

Kossew, Sue (1996): Pen and Power. A Post-Colonial Reading of J. M. Coetzee and André Brink. Amsterdam/Atlanta, Ga.: Rodopi.

Krause, Tilman (2001): Der Dreckspatz von Paris. In: Das Phänomen Houllebecq. Hg. von Thomas Steinfeld. Köln: DuMont, 27-32.

Kühn, Heike (2005). »Verdrängte Wut. Fight Club von David Fincher«. In: Außer Kontrolle. Wut im Film. Hg. von Margrit Frölich/Reinhard

Middel/Karsten Visarius. Arnoldshainer Filmgespräche 22. Marburg: Schüren, 167-180.

Kunisch, Hans-Peter (2000): »Michel Houellebecq: Scharlatan oder Erlöser? Die Debatte um die neue Eigentlichkeit in der deutschen Kulturindustrie«. In: Süddeutsche Zeitung, 18.10.2000.

Landweer, Hilge, Hg. (2000): Männlichkeiten. Feministische Studien 18/2.

Laqueur, Thomas (1992): Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt a.M./New York: Campus.

Lau, Jörg (1998): »Literatur. Eine Kolumne. Literarische Theorie, theoretische Literatur«. In: Merkur 52/1998, 153-159.

Lea, Daniel (2003): Posting the Male. Masculinities in Post-war and Contemporary British literature. Amsterdam u.a.: Rodopi.

Lindenberg, Daniel (2002): Le rappel à l'ordre. Paris: Éditions du Seuil.

Link, Jürgen (1997): Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Lowry, Elizabeth (1999): »Like a Dog«. In: London Review of Books 21, 14.10.1999.

Lubkoll, Christine (1994): »Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists Cäcilien-Novelle«. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hg. von Gerhard Neumann. Freiburg i.Br.: Rombach, 337-364.

Mädler, Kathrin (2008): Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit im zeitgenössischen Hollywood-Film. Marburg: Schüren.

Maier, Hans (1994): »Cäcilia unter den Deutschen. Herder, Goethe, Wackenroder, Kleist«. In: Kleist-Jahrbuch. Hg. von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart: Metzler.

Martschukat, Jürgen/Olaf Stieglitz, Hg. (2007): Väter, Soldaten, Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas. Bielefeld: transcript.

Maslin, Janet (1999): »Such a Very Long Way From Duvets to Danger«. In: New York Times, 15.10.1999.

Matussek, Matthias (1998): Die vaterlose Gesellschaft. Überfällige Anmerkungen zum Geschlechterkampf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Matz, Wolfgang (2001): »Von der Abschaffung des Menschen. Michel Houellebecqs Asketik der Liebe«. In: Das Phänomen Houellebecq. Hg. von Thomas Steinfeld. Köln: DuMont, 112-140.

Memmi, Albert (1957): Portrait du colonisé, précédé de: Portrait du colonisateur. Paris: Buchet-Chastel.

Mendes, Sam (USA, 2000): American Beauty. DVD. Hollywood: DreamWorks.

Metelmann, Jörg (2003): Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke. München: Fink.

Metelmann, Jörg (2000): »Blumfeld. Ein Dispositiv in Musik gebadet«. In: figurationen 01/2002: »krisenfigur mann – male crises«. Hg. von Barbara Naumann. Gasteditorin: Ines Kappert. Köln: Böhlau, 29-46.

Metze-Mangold, Verena (1997): Auf Leben und Tod. Die Macht der Gewalt in den Medien. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.

Morrison, Toni (1995): Im Dunkeln spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination. Reinbek: Rowohlt. Im Original: Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1992.

Mosse, Georg L. (1997): Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Mücke, Dorothea E. von (1994): »Der Fluch der Heiligen Cäcilie. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 26. Hg. von Karlheinz Stierle. München: Wilhelm Fink, 105-120.

Müller, Burkhard (2001): »Engel, besät mit Krause-Endkolben. Michel Houellebecqs unzulängliche Unsterblichkeit«. In: Das Phänomen Houellebecq. Hg. von Thomas Steinfeld. Köln: DuMont, 141-156.

Müller-Salget, Klaus, Hg. (1990): Heinrich von Kleist. Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Bd. 3. Hg. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Müller-Schöll, Nikolaus/Marianne Schuller, Hg. (2003): Kleist lesen. Bielefeld: transcript.

Mulvey, Laura (1975): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. In: Screen 16/3, 6-18.

Murphy, Kathleen (1995): »Black Arts«. In: Film Comment 31/5, 51-53.

Nabokov, Vladimir (1988): Lolita. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Im Original: Lolita. New York: Vintage International, 1955.

Naumann, Barbara (1996): »Inversionen. Zur Legende des Geschlechts in Kleists Erzählung Die *Heilige Cäcilie* oder Die Gewalt der Musik«. In: Das Geschlecht der Künste. Hg. von Corinna Carduff/Sigrid Weigel. Köln u.a.: Böhlau, 105-135.

Neffe, Jürgen (2003): »Risikofaktor Mann«. In: die tageszeitung, mono.mag zum frauentag, 08.03.2003.

Neumann, Gerhard (1994): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Freiburg i.Br.: Rombach.

Neunsinger, Silke (2001): Die Arbeit der Frauen – die Krise der Männer. Die Erwerbstätigkeit verheirateter Frauen in Deutschland und Schweden 1919-1939. Uppsala: University Printers.Niemann, Nor-

bert (2001): »Korrekturen an der Schönen Neuen Welt«. In: Das Phänomen Houellebecq. Hg. von Thomas Steinfeld. Köln: DuMont, 82-90.

Nienaber, P. J., Hg. (1965): Gedenkboek Generaal J. B. M. Hertzog. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandelienaber.

Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Schriften 1870-1873. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München/Berlin/New York: dtv/de Gruyter.

Nitzschke, Bernd (1984): Männerängste Männerwünsche. München: Matthes & Seitz.

Ott, Michaela (2005): u.a. Hollywood. Phantasma/Symbolische Ordnung in Zeiten des Blockbuster-Films. München: edition text + kritik.

Otten, Dieter (2000): MännerVersagen: über das Verhältnis der Geschlechter im 21. Jahrhundert. Bergisch Gladbach: Lübbe.

Ovid (2001): Metamorphosen. Hg. von Gerhard Fink. Zürich: Artemis & Winkler.

Paech, Joachim (1988): Literatur und Film. Stuttgart: Metzler.

Palahniuk, Chuck (1999): Fight Club. München: Knaur. Im Original: Fight Club. New York: W. . Norton & Company, 1996.

Pech, Detlef (2002): »Neue Männer« und Gewalt. Gewaltfacetten in reflexiven männlichen Selbstbeschreibungen. Opladen: Leske & Budrich.

Pfeiffer, Christian (2007): »Krise der Männlichkeit. Der Fall junger Männer«. Vortrag am 23. Januar 2007 im Rahmen der Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Pfeiffer, Christian (2001): »Machos, Feinde der Menschheit. Männer sind gewalttätiger als Frauen. Werden sie als Schläger geboren oder dazu erzogen?«. In: Die Zeit, Nr. 16, 11.04.2001.

Pleck, Joseph H./Jacks Sawyer, Hg. (1974): Men and Masculinity. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Polan, Dana (1986): »Brief Encounters: Mass Culture and the Evacuation of Sense«. In: Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture. Hg. von Tania Modleski. Bloomington: Indiana University Press.

Puschmann, Rosemarie (1988): Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literaturhistorische Recherchen. Bielefeld: Aisthesis.

Ramming, Stefan (1999): »Elementarteilchen. Eine Rezension«. In: Die WochenZeitung, Literaturbeilage, 07.10.1999.

Rancière, Jacques (1977): »The Image of Brotherhood. Interview«. In: Edinburgh ’77 Magazin, Nr. 2 (History/Production/Memory), 26-31.

Rathgeb, Erhard (1999): »Der große Prophet des Untergangs. Wie Michel Houellebecq heute abend sitzen und rauchen wird«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 246, Berliner Seiten, 22.10.1999.

Rieser, Susanne (1999): »›absolute action‹. Zur Politik des Spektakels«. In: Film und Kritik. Action, Action. Hg. von Frank Amann/Siegfried Kaltenecker/Jürgen Keiper. Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 5-20.

Roth, Philip (1970): Portnoys Beschwerden. Übersetzt von Kai Molvig. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Roth, Philip (1969): Portnoy's Complaint. New York: Random House.

Rupprecht, Wolfgang (2000): »Morgens hole ich mir unter der Dusche einen runter. Das ist der Höhepunkt meines Tages, von da an geht's nur noch bergab«. In: www.filmspiegel.de.

Rustin, Carmine (1998): Perception of Power, Race and Gender in Interracial Rape. Unpublished MA thesis, Dept. of Psychology, University of Western Cape.

Samuelson, Meg (2004): »Fictional Representations of Rape in South African Fiction of the Transition«. In: Racism, Exile and Migration in African Literatures. African Studies. Hg. von Susan Arndt/David Attwell/Marek Spitczok von Brisinski. Bayreuth, 193-204.

Samuelson, Meg (2003): »Rhetorik der Auslassung. Vergewaltigung als Thema in südafrikanischen Romanen«. In: IZ3W. Heft 270. www.org/iz3w/Ausgaben/270/LP_s33.html.

Schaub, Mirjam (2001): »Die Feigheit des Affekts. Bei Houellebecq kommt das Ressentiment wieder zu seinem Recht«. In: Das Phänomen Houellebecq. Hg. von Thomas Steinfeld. Köln: DuMont, 33-53.

Schlegel, Friedrich (1999): Lucinde. Ditzingen: Reclam. Erstveröffentlichung: 1799.

Schmale, Wolfgang (2003): Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450-2000). Wien/Köln/Weimar: Böhlau.

Schneekloth, Olaf (2000): »American Beauty – Die Hoffnung der Wohlstandskrüppel«. In: Der Spiegel, Nr. 3, 17.01.2000.

Schneider, Manfred (1994): »Die Inquisition der Oberfläche. Kleist und die juristische Kodifikation des Unbewussten«. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hg. von Gerhard Neumann. Freiburg i.Br.: Rombach, 107-127.

Schnelle, Frank (2002): David Fincher. Berlin: Bertz.

Schuller, Marianne (1997): Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld.

Schwedische Akademie (2003): »The Nobel Prize in Literature 2003. John Maxwell Coetzee«. Press Release. 2. Oktober 2003.http://nobelprize.org/literature/laureates/2003/press.html.

Seeßlen, Georg (2003): »Geschlecht, Gewalt und Geschäft. Anmerkungen zur Paradoxie der Bilderfabrikation«. In: Wo/Man. Kino und Identität. Hg. von Christine Rüffert/Imbert Schwenk/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews. Berlin: Bertz, 159-182.

Seeßlen, Georg (1994): »Gewalt in den Medien – Die höllischen Wunschmaschinen«. In: HeavenSent 3. Offenbach: Graben.

Seibt, Gustav (2001): »Belecktes Unglück. Michel Houellebecq malt die Schrecken der Moderne aus«. In: Die Zeit, Nr. 50, 07.12.2000.

Silverman, Kaja (1992): Male Subjectivity at the Margins. New York: Routledge.

Sloterdijk, Peter (1999): Regeln für den Menschenpark: Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Solomon-Godeau, Abigail (1997): »Irritierte Männlichkeit: Repräsentation in der Krise«. In: Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Hg. von Christian Kravagna. Berlin: Edition ID-Archiv.

Stanzel, Franz K. (1987): Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Steffen, Therese, Hg. (2002): Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Steinfeld, Thomas, Hg. (2001): Das Phänomen Houellebecq. Köln: DuMont.

Taylor, Gary (2000): Castration. An abbreviated History of Western Manhood.

New York u.a.: Routledge.

Tebben, Karin (2002): Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Theweleit, Klaus (2002): »Männliche Geburtsweisen«. In: Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck. Hg. von Therese Steffen. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2-27.

Theweleit, Klaus (1980): Männerphantasien. Bd. 2: Zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Theweleit, Klaus (1977): Männerphantasien. Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Thiemann, Andreas (2002): »Vorspann – Into the Mind of the Psychopath«. In: David Fincher. Hg. von Frank Schnelle. Berlin: Bertz, 7-16.

Tiger, Lionel (2000): Auslaufmodell Mann. Die neuen Rollen von Frau und Mann in der modernen Gesellschaft. Wien/München: Deuticke. Im Original: The decline of males. New York: Golden Books, 1999.

Tillner, Georg/Siegfried Kaltenecker (2001): »Offensichtlich männlich. Zur aktuellen Kritik der heterosexuellen Männlichkeit«. In: Texte zur Kunst. Februar 1995, 5/17, 37-47.

Tillner, Georg/Siegfried Kaltenecker (1995): »Objekt Mann. Zur Kritik der heterosexuellen Männlichkeit in der englischsprachigen Filmtheorie«. In: Frauen und Film 56/57 (1995), 115-131.

Todorov, Tzvetan (1993): Angesichts des Äußersten. München: Wilhelm Fink. Im Original: Face à l'extrême. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

Trice, Ashton/Samuel A. Holland (2001): Heroes, Antiheroes and Dolts. Portrayals of Masculinity in American Popular Films, 1921-1999. North Carolina: Mc Farland & Company, Inc. Publishers.

Turner, Victor (2005): Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt a.M.: Campus. Im Original: The Ritual Process: Structure and Antistructure. Chicago: Aldine, 1969.

Vogler, Christopher (1998): The Writers Journey. Mythic Structures for Writers. Chicago, Calif.: Michael Wiese Production.

Watson, Stephen (1986): »Colonialism and the Novels of J. M. Coetzee«. In: Research of African Literatures 17/3, 370-392.

Weigel, Sigrid (2001): »Der ›Findling‹ als ›gefährliches Supplement‹«. In: Kleist-Jahrbuch. Hg. von Günter Blamberger/Sabine Doering/Klaus Müller-Salget. Stuttgart: Metzler, 71-88

Weigel, Sigrid (1983): »Wider die romantische Mode«. In: Die Verborgene Frau. 6 Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Hg. von Inge Stephan/Sigrid Weigel. Berlin: Argument, 54-63

Weinberg, Manfred (2000): »Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists«. In: Heilbronner Kleist-Kolloquien. Hg. vom Kleist-Archiv Sembdner. Bd. 2. Heilbronn, 24-37.

Weinberg, Manfred (2000a): »›… Und wähle dir endlich ein sichres Geschlecht. Zur Ambivalenz sexueller Identität in den Dramen Heinrich von Kleists.‹« In: Kleist-Archiv Sembdner. Hg. von Günther Emig. Heilbronn, 47-61

Weingarten, Susanne (2004): Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars. Marburg: Schüren.

Weiss, Silke (2000): »Hollywood macht Sozialkritik unterhaltsam: Schockierend und humorvoll zugleich.« dpa 01/2000. In: http://rheinzeitung.de/magazin/kino/film/a/americanbeauty/.

Wetzel, Johannes (2002): »Die Entmythologisierung des Mai 1968«. In: Berliner Zeitung, 23.11.2002.

Wetzel, Michael (1999): Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Wilhelm Fink.

Wetzel, Michael (2000): »Geben und Vergeben. Vorüberlegungen zu einer Neudeutung der Ambivalenzen bei Kleist«. In: Kleist-Jahrbuch. Hg. von Ingo Breuer. Stuttgart: Metzler.

Willems, Herbert (2002): »Normalität, Normalisierung, Normalismus«. In: ›Normalität‹ im Diskursnetz soziologischer Begriffe. Hg. von Jürgen Link/Thomas Loer/Hartmut Neuendorff. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, 51-84.

Willis, Sharon (1999): »Umkämpfte Territorien: Männlichkeit und sozialer Raum«. In: Film und Kritik. Action, Action. Hg. von Frank Amann/Siegfried Kaltenecker/Jürgen Keiper. Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 107-122.

Willis, Sharon (1997): High Contrast. Race and Gender in Contemporary Hollywood Film. Durham/London: Duke University Press.

Worthmann, Merten (2000): »Bin ich tot? Vorhölle mit Vorgarten: Sam Mendes' Familienfilm ›American Beauty‹«. In: Die Zeit, Nr. 4.

Žižek, Slavoj (2002): »Das gewalttätige Spektakel. Vom Sturm aufs Winterpalais zum Fight Club«. In: figurationen: ästhetik des politischen/aesthetics of the political. Hg. von Barbara Naumann. Gasteditor: Peter Körte. Köln: Böhlau, 99-116.

Zweifel, Stefan (2001): »Depressive Dekadenz«. In: Das Phänomen Houellebecq. Hg. von Thomas Steinfeld. Köln: DuMont, 73-81.

Filmographie

American Beauty, USA 1999. R.: Sam Mendes. D.: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Wes Bentley, Mena Suvari u.a.

American Psycho, USA 2000. R.: Mary Harron. D.: Christian Bale, Justin Theroux, Chloë Sevigny, Willem Dafoe u.a.

Disclosure, USA 1994. R.: Barry Levinson. D.: Michael Douglas, Demi Moore, Donald Sutherland, Caroline Goddall u.a.

Elementarteilchen, BRD 2006. R.: Oskar Roehler. D.: Moritz Bleibtreu, Martina Gedeck, Nina Hoss, Franka Potente u.a.

Extension du domaine de la lutte. F 1999. R.: Philippe Harel. D.: Philippe Bianco, Philippe Harel, José Garcia u.a.

Falling Down, USA 1993. R.: Joel Schumacher. D.: Michael Douglas, Robert Duvall, Barbara Hershey, Tuesday Weld u.a.

Fight Club, USA 1999. R.: David Fincher. D.: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf Aday u.a.

I Was a Male War Bride, USA 1949. R.: Howard Hawks. D.: Cary Grant, Ann Sheridan, Marion Marshall u.a.

Magnolia, USA 1999. R.: Paul Thomas Anderson. D.: Julianne Moore, William H. Macy, Tom Cruise u.a.

Million Dollar Baby, USA 2004. R.: Clint Eastwood. D.: Clint Eastwood, Hillary Swank, Morgan Freeman u.a.

Some Like it Hot, USA 1959. R.: Billy Wilder. D.: u.a. Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon.

The Human Stain, USA 2003. R.: Robert Benton. D.: Anthony Hopkins, Nicole Kidman, Ed Harris u.a.

Tootsie, USA 1982. R.: Sydney Pollak, D.: Dustin Hoffman, Jessica Lange, Teri Garr, Geena Davis u.a.

Vanilla Sky, USA 2001. R.: Cameron Crow. D.: Tom Cruise, Penélope Cruz, Cameron Diaz, Kurt Russell u.a.

21 Gramm. USA 2004. R.: Alejandro Gonzàlez Iñárritu. D.: Sean Penn, Naomi Watts, Danny Huston u.a.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 – 6: Screenshots von *American Beauty*, DreamWorks.
Abb. 7 – 12: Screenshots von *Fight Club*, Twentieth Century Fox.
Abb. 13: Portrait von Michel Houellebecq, Flammarion.
Abb. 14: Filmplakat von »Ausweitung der Kampfzone«, Lazennec/Canal Plus.

Dank

Mein Dank gehört meinen Freunden und meinen Freundinnen. Norbert Fröhler hat sich mit großer Geduld jahrelang Geschichten über die Mühsal des Promovierens angehört, Stefan Schreck war immer da, wenn ich die Nerven verlor, Dorothea von Hantelmann und Jörg Metelmann erleichterten mir das Anfangen und nahmen – wie später auch Andrej Reisin – meine Eingangsthesen auseinander, Thomas Strässle hielt mich mit unzähligen Mails bei Laune, Elisabeth Strowick war der Beweis dafür, dass KollegInnen auch unterstützend agieren können und sie war ein unverzichtbares fachliches Korrektiv, Karin Krauthausen redigierte und diskutierte in der Endphase ebenso streng wie sie mir Mut zusprach, Gülriz Egilmez saß zahllose Stunden mit mir in Bars herum und verteidigte eine Gegenwelt, Tine Gundelach wurde nicht müde, mir dabei zu helfen, mein Restleben zu organisieren, auch Annerose Scheuermann hat mich stets sorgsam beraten. Und alle haben das Thema Männlichkeit mit mir diskutieren müssen, haben die zentralen Fragen gestellt und verlässlich an den entscheidenden Stellen Unverständnis geäußert.

Barbara Naumann und Marianne Schuller haben die Arbeit als Dissertation entgegengenommen. Ihnen sei dafür ebenso herzlich gedankt wie für ihre Kritik. Jochen Gaida hat die Arbeit in Höchstgeschwindigkeit Korrektur gelesen: Merci!

Kultur- und Medientheorie

Sandra Poppe,
Thorsten Schüller,
Sascha Seiler (Hg.)
9/11 als kulturelle Zäsur
Repräsentationen des
11. September 2001 in
kulturellen Diskursen,
Literatur und visuellen Medien
Dezember 2008, ca. 294 Seiten,
kart., ca. 28,80 €,
ISBN: 978-3-8376-1016-1

Gerald Kapfhammer,
Friederike Wille (Hg.)
»Grenzgänger«
Mittelalterliche Jenseitsreisen
in Text und Bild
Dezember 2008, ca. 300 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 31,80 €,
ISBN: 978-3-89942-888-9

Margreth Lünenborg (Hg.)
Politik auf dem Boulevard?
Die Neuordnung der
Geschlechter in der Politik
der Mediengesellschaft
Dezember 2008, ca. 300 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-939-8

Susanne Regener
Visuelle Gewalt
Menschenbilder aus
der Psychiatrie des
20. Jahrhunderts
Dezember 2008, ca. 220 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-420-1

Kathrin Ackermann,
Christopher F. Laferl (Hg.)
Transpositionen
des Televisiven
Fernsehen in Literatur
und Film
Dezember 2008, ca. 200 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-938-1

Erika Fischer-Lichte,
Kristiane Hasselmann,
Alma-Elisa Kittner (Hg.)
Kampf der Künste!
Kultur im Zeichen
von Medienkonkurrenz
und Eventstrategien
November 2008, ca. 300 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-873-5

Özkan Ezli, Dorothee Kimmich,
Annette Werberger (Hg.)
Wider den Kulturenzwang
Migration, Kulturalisierung
und Weltliteratur
November 2008, ca. 290 Seiten,
kart., ca. 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-987-9

Christian Pundt
Medien und Diskurs
Zur Skandalisierung
von Privatheit in der
Geschichte des Fernsehens
November 2008, ca. 400 Seiten,
kart., ca. 36,80 €,
ISBN: 978-3-89942-994-7

Christian Kassung (Hg.)
Die Unordnung der Dinge
Eine Wissens- und
Mediengeschichte des Unfalls
Oktober 2008, ca. 400 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 33,80 €,
ISBN: 978-3-89942-721-9

Susanne von Falkenhausen
KugelbauVisionen
Kulturgeschichte einer Bauform
von der Französischen
Revolution bis zum
Medienzeitalter
Oktober 2008, 214 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-945-9

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Kristiane Hasselmann
Die Rituale der Freimaurer
Zur Konstitution eines bürgerlichen Habitus im England des 18. Jahrhunderts
Oktober 2008, ca. 300 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €, ISBN: 978-3-89942-803-2

Dorothee Kimmich, Wolfgang Matzat (Hg.)
Der gepflegte Umgang
Interkulturelle Aspekte der Höflichkeit in Literatur und Sprache
Oktober 2008, ca. 180 Seiten, kart., ca. 19,80 €, ISBN: 978-3-89942-820-9

Ulrike Haß, Nikolaus Müller-Schöll (Hg.)
Was ist eine Universität?
Schlaglichter auf eine ruinierte Institution
Oktober 2008, ca. 160 Seiten, kart., ca. 12,80 €, ISBN: 978-3-89942-907-7

Doris Kolesch, Vito Pinto, Jenny Schrödl (Hg.)
Stimm-Welten
Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven
Oktober 2008, ca. 216 Seiten, kart., ca. 24,80 €, ISBN: 978-3-89942-904-6

Daniel Gethmann, Susanne Hauser (Hg.)
Kulturtechnik Entwerfen
Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science
Oktober 2008, ca. 300 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €, ISBN: 978-3-89942-901-5

Ines Kappert
Der Mann in der Krise
oder: Kapitalismuskritik in der Mainstreamkultur
Oktober 2008, 232 Seiten, kart., 24,80 €, ISBN: 978-3-89942-897-1

Uwe Seifert, Jin Hyun Kim, Anthony Moore (eds.)
Paradoxes of Interactivity
Perspectives for Media Theory, Human-Computer Interaction, and Artistic Investigations
Oktober 2008, ca. 350 Seiten, kart., ca. 35,80 €, ISBN: 978-3-89942-842-1

Ramón Reichert
Amateure im Netz
Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0. YouTube – MySpace – Second Life
Oktober 2008, ca. 220 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 23,80 €, ISBN: 978-3-89942-861-2

Alma-Elisa Kittner
Visuelle Autobiographien
Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager
Oktober 2008, ca. 300 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €, ISBN: 978-3-89942-872-8

Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter (Hg.)
StreitKulturen
Polemische und antagonistische Konstellationen in Geschichte und Gegenwart
September 2008, 236 Seiten, kart., 25,80 €, ISBN: 978-3-89942-919-0

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

York Kautt
Image
Zur Genealogie eines Kommunikationscodes der Massenmedien
September 2008, ca. 370 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 30,80 €, ISBN: 978-3-89942-826-1

Annette Bitsch
Diskrete Gespenster
Die Genealogie des Unbewussten aus der Medientheorie und Philosophie der Zeit
September 2008, 552 Seiten, kart., ca. 42,80 €, ISBN: 978-3-89942-958-9

Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.)
Theater und Medien/ Theatre and the Media
Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme
September 2008, 580 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 19,80 €, ISBN: 978-3-8376-1064-2

Christa Sommerer, Laurent Mignonneau, Dorothée King (eds.)
Interface Cultures
Artistic Aspects of Interaction
August 2008, 348 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,80 €, ISBN: 978-3-89942-884-1

Michael Schetsche, Martin Engelbrecht (Hg.)
Von Menschen und Außerirdischen
Transterrestrische Begegnungen im Spiegel der Kulturwissenschaft
August 2008, 286 Seiten, kart., 27,80 €, ISBN: 978-3-89942-855-1

Geert Lovink
Zero Comments
Elemente einer kritischen Internetkultur
August 2008, 332 Seiten, kart., 28,80 €, ISBN: 978-3-89942-804-9

Simone Loleit
Wahrheit, Lüge, Fiktion: Das Bad in der deutschsprachigen Literatur des 16. Jahrhunderts
Juli 2008, 390 Seiten, kart., 41,80 €, ISBN: 978-3-89942-666-3

Antonia Wunderlich
Der Philosoph im Museum
Die Ausstellung »Les Immatériaux« von Jean François Lyotard
Juli 2008, 264 Seiten, kart., zahlr. Abb., 28,80 €, ISBN: 978-3-89942-937-4

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter: www.transcript-verlag.de