

Von Mann zu Mann:

Puristische Hypermaskulinität, heterosexuelle Homoerotik  
und der Körper als identitätsstiftendes Konsumprodukt  
in *Fight Club* (David Fincher, USA 1999)

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Education (MEd)

Lehramtsstudium: kkp: Kunst und kommunikative Praxis

tex: Textil - freie und kontextuelle künstlerische Praxis und Materialkultur

Eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien am Institut für Kunstwissenschaften,  
Kunstpädagogik und Kunstvermittlung bei Univ.-Prof. Mag. Dr.phil. Gabriele Jutz

Vorgelegt von Pascale Maxime Ballieul BEd

Wien, am 12.02.2023

## Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich vorliegende Abschlussarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel genutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass vorliegende Abschlussarbeit weder im In- noch Ausland (einer\_einem Beurteiler\_in zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, und, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, 12.02.2023

A handwritten signature in black ink, reading "Ballieul". The signature is written in a cursive, flowing style.

Pascale Maxime Ballieul

## Abstract

*Fight Club* von David Fincher (USA 1999) erzählt von der Zerbrechlichkeit misogynen Männlichkeit und veranschaulicht ihre kläglichen Versuche, sich vor scheinbar alles einnehmender, infektiöser Femininität zu schützen, indem sie sich zum Zweck ihrer Reinhaltung in homosoziale Sphären zurückzieht. Was in unterschiedlichen Rezeptionen des Filmes als machoide Gewaltpornografie oder verdrängte Homosexualität interpretiert wird, lässt sich auf eine satirische Darstellung des obsessiven Kreisens um die eigene, bedroht verstandene Maskulinität zurückführen – eine Endlosschleife, die zu einer immer exzessiveren Übersteigerung dieser führt und die den gestählten, männlichen Idealkörper zur identitätsstiftenden Ikone erhebt, deren Einverleibung eine Intensivierung der eigenen Virilität verspricht. Die daraus resultierende Homoerotik untergräbt keineswegs die heterosexuelle Normativität des Erzählers, sondern verleiht ihr zusätzliche Potenz, kraft derer er eine Armee an sich aufopfernden, uniformierten Männern um sich scharf. Des Protagonisten Kritik an der Menschenverachtung des Konsumkapitalismus mündet dadurch schließlich in eine ebenso entmenschlichende Ideologie, während sein Alter Ego namens Tyler Durden entgegen seiner trügerischen Inszenierung keineswegs ein subversives Idol einer Revolution der Unterdrückten personifiziert, sondern vielmehr eine Warnung vor der verführerischen Anziehungskraft faschistischer Männerfantasien in einer einsamen, entfremdeten Gesellschaft repräsentiert.

## Keywords

*Fight Club* – Feministische Filmanalyse – Maskulinität – Männlichkeit – Homoerotik – Heterosexualität – Faschismus – Antifeminismus – Mannosphäre – Incels – MGTOW – Kapitalismuskritik – Konsumkritik – Kultfilm

## Abstract

David Fincher's *Fight Club* (USA 1999) recounts a tale of misogynistic manhood and illustrates fragile masculinity miserably attempting to protect itself from seemingly all-consuming, infectious femininity. The pursuit of purity leads to a withdrawal into homosocial spheres and what is interpreted as violent macho pornography or repressed homosexuality in different receptions of the film can be ascribed to a satirical depiction of the obsessive circling around one's own masculinity, which is conceived to be threatened. Trapped in this cycle revolving around one's own manliness, it thus becomes an increasingly more excessive exaggeration of itself, inevitably elevating the steeled, idealized male body to an identity-endowing icon that promises increased virility by assimilation. The consequent homoeroticism poses no subversion to the narrator's heteronormativity, but instead provides additional potency by virtue of which he gathers around him an army of self-sacrificing, uniformed men. The protagonist's critique of consumer capitalism's contempt for humanity thus ultimately results in an equally dehumanizing ideology. Despite his delusive presence, his alter ego Tyler Durden by no means personifies a subversive idol of a revolution of the oppressed, but rather represents a warning against the seductive appeal of fascist male fantasies in a lonely, alienated society.

## Keywords

*Fight Club* – feminist film analysis – masculinity – manhood – homoeroticism – heterosexuality – fascism – antifeminism – manosphere – incels – MGTOW – critique of capitalism – critique of consumption – cult film



MY F CLUB, 2021

Pascale Maxime Ballieul

Stickerei auf Baumwollstramin, 24 x 30,5 cm

Digitale Reproduktion: Lukas Hof, Werkstätte digitale Fotografie



## Glossar

**Alt-Right:** Eine Abkürzung für eng. *alternative right* („alternative Rechte“); bezeichnet ein rechtsextrems beziehungsweise faschistisches Netzwerk, das durch hohe Internetpräsenz auffällt.

**Beefcake:** Ein in Anlehnung an die Bezeichnung *Cheesecake* für aufreizende Darstellungen von Frauen verwendeter Begriff; bezeichnet erotisierte Darstellungen von muskulösen, meist oberkörperfreien Männern.

**Chad:** Ein innerhalb der Mannosphäre meist abwertend verwendeter Begriff für einen als attraktiv empfundenen Mann, der von einer vermeintlich großen Anzahl an Frauen begehrt wird.

**Chick Flick:** Ein umgangssprachlicher und gelegentlich abwertend verwendeter Begriff für einen Film, der in erster Linie ein weibliches Publikum als Zielgruppe ansprechen soll.

**GamerGate:** Der erste Kulturkampf des Internets, während dessen im Jahr 2014 Frauen, nicht binäre, queere und nicht-weiße Personen innerhalb der Computerspielbranche durch Vergewaltigungsdrohungen, Veröffentlichungen der privaten Adressen, versuchte Bombenattentate und andere Formen von Belästigung und Gewaltausübungen angegriffen und weite Teile des Internets von hasserfüllten Postings überschwemmt wurden.

**Guy Flick:** Ein umgangssprachlicher Begriff für einen Film, der in erster Linie ein männliches Publikum als Zielgruppe ansprechen soll.

**Incel:** Eine Abkürzung von eng. *involuntary celibate* („unfreiwillig enthaltsam“); bezeichnet eine extremistische Internetsubkultur innerhalb der Mannosphäre, die sich aus überwiegend heterosexuellen Männern zusammensetzt, die der Überzeugung sind, es stehe ihnen sexuelle Verfügbarkeit von Frauen zu.

**Man Cave/Mantuary:** Eine Man Cave („Männerhöhle“) oder ein Mantuary (ein Kofferwort aus eng. *man* und *sanctuary*) bezeichnet eine rein männliche, meist räumlich abgetrennte Sphäre, die als eine Weiterentwicklung des Herrenzimmers interpretiert werden kann.

**Mannosphäre:** Auch eng. *manosphere* (Kofferwort aus eng. *man* und *sphere*) genannt; umfasst ein loses, antifeministisches und misogynes Netz an diversen Internetforen, Plattformen und Blogs.

**MGTOW:** Eine Abkürzung für *Men Going Their Own Way* („Männer, die ihren eigenen Weg gehen“); bezeichnet eine extremistische Internetsubkultur der Mannosphäre, welche eine größtmögliche Abgrenzung zu Frauen und der als ‚gynozentrisch‘ empfundenen Gesellschaft anstrebt.

**Pick-up Artist:** Übersetzt ‚Aufreißkünstler‘, kurz PUA; auch Pick-up Communitys oder *seduction communities* („Verführungs-Communitys“) genannt; bezeichnet Gruppierungen innerhalb der Mannosphäre, die sich über die Manipulation von Frauen austauschen, um möglichst viel Sex mit ihnen bei möglichst wenig emotionaler Beteiligung zu haben; oftmals werden auch sexualisierte Übergriffe als ‚Erfolge‘ geschildert.

**Snowflake:** Eine aus *Fight Club* entnommene, aus dem Kontext gerissene Bezeichnung, die konservative und rechte Online-Communitys abwertend für Personen verwenden, die aus ihrer Sicht schnell angegriffen, schwach oder fragil wirken.

# Inhaltsverzeichnis

Abstract und Keywords	3
Abbildungen der begleitenden künstlerischen Arbeit ‚MY F CLUB‘	5
Glossar	7
Einleitung:	
Der Kampf um die ‚richtige‘ Interpretation und die Konsumierbarkeit des spektakulären männlichen Körpers	11
Forschungsstand: Homoerotik und Homosexualität in <i>Fight Club</i>	18
Forschungsdesign	25
Maskulinität und Männlichkeit:	
Fragile Maskulinität und bedrohliche Femininität	28
Puristische Hypermaskulinität und Faschismus	31
(Selbst-)Objektifizierung und der männliche Blick	36
Heterosexualität ohne Frauen: MGTOW, <i>Man Caves</i> und <i>Mantuaries</i>	42
Identität durch Konsum:	
<i>GamerGate</i> , <i>Guy Flicks</i> und der heterosexuelle Mann als Zielgruppe	52
Kontextuelle Ebene von <i>Fight Club</i> (1999):	
Düster, riskant und bewusst anstößig: Chuck Palahniuks Buch <i>Fight Club</i> (1996)	67
Vom Buch zum Film: ‚Doberman-Fincher‘ und das Studiosystem	72
Versuchte Kürzungen und Vermarktung im Schatten des Amoklaufs von Columbine	80

Rezeption und finanzieller Erfolg zwischen Entrüstung und Kultstatus	85
Der Kult der Maskulinität: <i>Fight Club</i> als Bibel der Incels	93
Textuelle Ebene von <i>Fight Club</i> (1999):	
<i>Remaining Men Together</i> : Kränkelnde Maskulinität	102
Ein Tumor namens Marla	109
Humankapital und Menschenopfer: Von Seife und Weltraumaffen	119
Männerfantasien: Tyler Durden als pornografischer Inhalt	129
Conclusio: Kritik oder Konsumprodukt?	138
Literatur- und Quellenverzeichnis	143

## Einleitung:

# Der Kampf um die ‚richtige‘ Interpretation und die Konsumierbarkeit des spektakulären männlichen Körpers

*Fight Club* von David Fincher (USA 1999) erzählt die Geschichte eines jungen, namenlosen Mitarbeiters eines Automobilkonzerns (dargestellt von Edward Norton), der ein trübsinniges, wenn auch wohlstuiertes Leben fristet. Aufgrund seiner anhaltenden Insomnie beginnt er damit, Selbsthilfegruppen für Menschen mit schweren, chronischen Krankheiten aufzusuchen, deren Besuche einer spirituellen Befreiung aus seinem zermürenden Alltag gleichkommen, ehe Marla Singer (Helena Bonham Carter), eine Frau, die ebenso wie er nur vorgibt an diversen Parasiten, Hodenkrebs, Sichelzellen und Tuberkulose zu leiden, damit beginnt, es ihm gleichzutun und dadurch seine eigene Unaufrichtigkeit widerspiegelt. Als er kurz darauf während einer Dienstreise auf Tyler Durden (Brad Pitt) trifft, seine Wohnung aufgrund einer Gasexplosion verliert und daraufhin sogleich in Tylers heruntergekommenes Haus in einer verlassenen Gegend der Stadt zieht, ändert sich sein Leben fundamental: Die beiden beginnen damit, sich regelmäßig freundschaftlich zu prügeln und gründen den sogenannten Fight Club, einen homosozialen Raum, der es Männern ermöglicht, im Keller einer Taverne leidenschaftlich gegeneinander zu kämpfen. Er orientiert sich immer stärker an Tylers heilsversprechenden Lehren und wendet sich dadurch von seinem konsumorientierten Leben sowie seinem Beruf, zu dem er mittlerweile immer seltener und dafür häufig blutverschmiert und rauchend erscheint, ab.

Allmählich wächst Fight Club zu einer immer größeren Organisation heran und wandelt sich zur paramilitaristischen Institution namens Project Mayhem, welche terroristische Angriffe auf die

Öffentlichkeit vornimmt. Als eines der Mitglieder während einer solchen Aktion sein Leben verliert und die anderen Männer seinen Leichnam ohne zu zögern als zu vernichtendes Beweismaterial deklarieren, muss der Protagonist erschüttert feststellen, wie sehr ihm die Kontrolle über die von ihm und Tyler in Gang gesetzte Bewegung bereits entglitten ist. Auf der Suche nach Tyler, der plötzlich verschwunden ist, kommt es zu einer schlagartigen Wendung: Ihm wird zu seinem Entsetzen bewusst, dass es sich bei seinem vermeintlichen Partner und Mentor um sein Alter Ego handelt, das nun versucht, neben einem Anschlag auf sämtliche Kreditkartenfirmen ebenso einen Angriff auf Marla zu verüben. Da sowohl die Unternehmen, die in Schutt und Asche gelegt werden sollen, als auch die Polizei von Mitgliedern des Project Mayhem unterwandert sind, scheitern seine Versuche, vor den geplanten Detonationen zu warnen und führen stattdessen dazu, dass er beinahe von einer Gruppe Polizisten, die der Verschwörung angehört, kastriert wird. Nachdem es ihm schließlich gelingt zu fliehen und Tyler durch einen Schuss in seinen eigenen Kopf loszuwerden, kommt es zum Einsturz sämtlicher Hochhäuser, dem er gemeinsam mit Marla in einem überraschend romantischen Moment beiwohnt.

Diese Annäherung an Marla am Ende des Filmes ist gerade deshalb beachtlich, da er ihr zuvor mit bissiger Feindseligkeit begegnete und alles daran setzte, sie aus seinem Leben zu verbannen um völlig in der von Tyler verheißenen Ekstase kämpferischer, homoerotischer Maskulinität aufzugehen, was sich in den ausgedehnten Gefechten zwischen verschwitzten, halbnackten Männern sowie Tylers Brandreden widerspiegelt. Gerade diese audiovisuell eindrucksvollen Elemente von *Fight Club* tragen seit seiner Veröffentlichung zu Verwirrungen über die Aussage des Filmes bei: Handelt es sich um machoide Gewaltverherrlichung oder eine Kritik an eben dieser?

Als *Fight Club* im Jahr 1999 in die Kinos kam, spielte er zunächst eine enttäuschend kleine Summe an Geld ein und rief gemischte Reaktionen hervor. Vorangegangene Konflikte zwischen dem Regisseur David Fincher und dem 20th Century Studios (ehemals 20th Century Fox) führten gemeinsam mit dem Amoklauf an der Columbine High School, der die USA nur einige Monate vor dem geplanten Veröffentlichungstermin des Filmes in Fassungslosigkeit versetzte, zu massiven Vermarktungsproblemen. Da er schließlich mit dem Ziel, ein junges Machopublikum mit ausgedehnten Kampfszenen anzuziehen zwischen Sendungen der *World Wrestling Federation* (WWF, heute World Wrestling Entertainment Inc. - WWE) beworben wurde und drei Monate verspätet in die Kinos kam, beschwerte sich der Regisseur bei *The New York Times* mit den Worten „It was sold as, hey come see people beat each other up“ (Kornbluh 2019: 108) und äußerte sich im Nachhinein zu dem anfänglichen Misserfolg mit dem etwas sarkastischen Argument, dass Männer Brad Pitt nicht oben ohne und Frauen ihn nicht kämpfen sehen wollen würden (Stedman 2014). Jedoch wirkt diese Aussage nicht nur angesichts der Beliebtheit und des Kultstatus, den *Fight Club* in den Jahren nach seiner Veröffentlichung erreichte, sondern ebenso in Anbetracht des gesamten Genres des Actionfilmes, welches vor kämpfenden, halbnackten und höchst erotisierten männlichen Körpern regelrecht strotzt, absurd. Diese gesellschaftlich normalisierten, homoerotischen Darstellungen gewaltbereiter, aggressiv heterosexueller Männlichkeit sind es schließlich, derer sich *Fight Club* bedient um eine satirische Kritik an dem Konsumkapitalismus und der maskulinistischen Verführung, die einen Ausbruch daraus verspricht, zu vermitteln – die allerdings, wie auch Fincher feststellen musste, nicht zwingenderweise von allen Rezipient\_innen verstanden wird (Stedman 2014) und die manchen Zuschauer\_innen stattdessen zum Vorbild ihres misogynen Männerideals dient.

Über 20 Jahre nach dem Erscheinen des Filmes und den anfänglichen Startschwierigkeiten wird *Fight Club* (1999) nach wie vor unter verschiedenen Gesichtspunkten in der Wissenschaft sowie der Populärkultur diskutiert – und Fincher ist dabei bei weitem nicht der Einzige, der darauf beharrt, dass der Film nicht ‚richtig‘ interpretiert wird. „Did *Fight Club* kind of predict the future we’re living in?“ (*The Take* 2022: 00:05–00:08) lautet die eröffnende rhetorische Frage eines im Juli 2022 erschienenen Videoessays, dessen Titel diese beantwortet: „Fight Club’s Eerie Relevance – How Its Predictions Came True“. Darin wird kritisiert, dass der Film in großen Teilen der Popkultur zu einem simplifizierenden Argument für Gewalt und Validierung männlicher Frustration reduziert wird und die ‚eentlichen‘ Inhalte dabei untergehen würden – die Gefangenschaft von Konsument\_innen/Arbeiter\_innen durch den Kapitalismus, die primitivistische Ideologie Tyler Durdens, und die diagnostizierte Krise der Maskulinität (*The Take* 2022).

Seit etwa 2017 wird *Fight Club* – sowohl das Buch als auch der Film – auffällig häufig mit den antifeministischen selbsternannten ‚Männerrechtsaktivisten‘ der sogenannten ‚Mannosphäre‘, einem losen Netzwerk an Internetforen und Blogs, in Verbindung gebracht. Edward Norton, der Schauspieler des namenlosen Erzählers, nannte *Fight Club* in einem Interview des *People Magazine* im Jahr 2019 etwas scherzhaft ‚pre/proto-incel movie‘, nachdem er darauf angesprochen wurde, dass der Film im Jahr 1999 bereits mit toxischer Maskulinität rang, als diese noch nicht als das große Thema besprochen wurde, zu dem es sich seitdem entwickelt hat (*People* 2019: 02:50–03:02). Incel steht für *involuntary celibate* und beschreibt eine extremistische Internetsubkultur bestehend aus vorwiegend heterosexuellen Männern, die nach eigener Aussage unfreiwillig sexuell enthaltsam sind. Die Schuld dafür wird insbesondere bei Frauen gesucht, die nicht mit ihnen schlafen möchten – denn Incels sind der Überzeugung, dass ihnen sexuelle Befriedigung zustehe und sie empfinden es als Ungerechtigkeit, diese nicht zu bekommen. Dieses

Anspruchsdenken führt zu Hass und Gewaltfantasien gegenüber Frauen, dem Feminismus und oftmals gegenüber der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit, was in den letzten Jahren vermehrt zu Straftaten bis hin zu Terroranschlägen durch Incels geführt hat (Baele et al. 2021: 1667, Lin 2017: 77). Die der Incel-Community ideologisch nahestehende Gruppierung ‚Men Going Their Own Way‘ (‚MGTOW‘), welche auch dem antifeministischen Netzwerk der Mannosphäre zugeordnet wird, nutzt wenig überraschend neben *Matrix* (OT: *The Matrix*, Wachowski und Wachowski 1999) ebenso *Fight Club* als Referenzpunkt und orientiert sich dabei noch stärker an der Idee, exklusiv männliche Räume zu schaffen und jeglichen Kontakt zu Frauen und letztendlich sogar zum Staat und der Gesellschaft zu minimieren, da sie diese als vom Feminismus korrumpiert wahrnehmen (Lin 2017). In diesen Kreisen wird Tyler Durden als Held und Erlöserfigur gefeiert. In der Mannosphäre wird häufig auf ein essentialistisches Männerbild zurückgegriffen, welches vom Mann als geborenem Jäger und Kämpfer ausgeht, der durch die Konsumgesellschaft domestiziert wurde und sich deshalb in einer massiven Krise befindet. Aus dieser könne er sich nur befreien, wenn er sein ‚wahres Alpha-Potenzial‘ entfalte, wie es der Erzähler von *Fight Club* durch seine Verwandlung in Tyler tue (Doyle 2017).

Bei der Recherche zu Publikationen, Artikeln und Onlineinhalten über *Fight Club* sticht ein wiederkehrendes Bild ins Auge. Es ist scheinbar eine Szene aus dem Film, die auffallend oft als Titelbild verwendet wird: ein schwach beleuchteter Raum voller Männer, teils bekleidet, teils mit freiem Oberkörper oder offenem Hemd. Ihre Gesichter verschwimmen, verschwinden stellenweise im Dunkeln, während ihre nackte Haut vor Schweiß glänzt. Etwas rechts der Mitte steht Tyler Durden, dessen definierter Oberkörper sich durch seine deutliche Erkennbarkeit von der Masse abhebt und der sowohl den Blick der Betrachtenden als auch den einiger der Männer in dem Bild

auf sich zieht. In seinem Mund steckt eine Zigarette, während eine seiner Hände locker in seiner Hose steckt und die andere etwas neben seinem Schritt ruht.

Dieses Bild ist nicht tatsächlich einer Szene des Filmes in seiner endgültigen Fassung entnommen – es ist zwar im Film erkennbar, an welcher Stelle es angesiedelt wäre, jedoch lässt es sich nicht in der Form, in der es wiederholt im Internet (vgl. u.a.: Fear 2019, *Die Presse* 2022, *Der Spiegel* 2022, Baker 2019, Ebert 1999, Lim 2009), Titelseiten wissenschaftlicher Publikationen (Powrie et al. 2004) und auf DVD-Covern anzutreffen ist, auffinden. Es spiegelt die Essenz von *Fight Club* akkurat wider: Es geht um Männer und um die Glorifizierung eines einzelnen Mannes durch Massen von Männern. Es geht um nackte Haut und Kämpfe in dunklen Kellern. Es geht um den Untergrund und welche Bewegungen sich dort zusammenbrauen. Es geht um den männlichen Blick, den *Male Gaze*, jedoch nicht in der Form, in der er in Verbindung mit Frauen häufig besprochen wird, sondern um den homoerotischen, männlichen Blick auf andere Männer. Nicht zuletzt zeigt sich dies durch die unerwartete Wendung in der Handlung des Filmes, welche die Tatsache offenbart, dass es sich bei Tyler Durden um eine unwillkürliche Erfindung des Erzählers, eine Wunschvorstellung seiner selbst handelt, eine männliche Fantasie, die sowohl von dem Erzähler selbst als auch von dem Publikum bis zu diesem Zeitpunkt für real gehalten wurde. Tyler Durden ist damit auf der Handlungsebene eine ironische Kritik eines gesellschaftlich konstruierten idealen Männerbilds, die jedoch nicht davor gefeit ist, völlig unkritisch konsumiert zu werden.

Diese Konsumierbarkeit beschränkt sich dabei keineswegs auf die Figur Tyler Durden, sondern erstreckt sich über den gesamten Film: Während die darin enthaltene Kapitalismuskritik und der ausgeprägte Wunsch nach dem Ausbruch aus dem Status Quo in Form einer radikalen Revolution keine bloßen Beiklänge sind, sondern die narrative Ebene dominieren, stellt die visuelle Ebene den männlichen Körper auf eine spektakuläre Art und Weise dar, die beinahe pornografisch anmutet.

Diese Form der Homoerotik steht dabei in keinerlei Widerspruch zur aggressiven Heterosexualität, die Tyler und seine Anhänger repräsentieren, sondern stellt stattdessen einen integralen Bestandteil von (fragiler) Hypermaskulinität dar, ohne den diese nicht existieren kann. Vehemente Ablehnung von Femininität und Weiblichkeit führt zwingenderweise dazu, dass Maskulinität in einer obsessiven Endlosschleife um sich selbst kreist, um sich selbst ununterbrochen unter Beweis zu stellen – wodurch die Männer, die ihre eigene Maskulinität dadurch verzweifelt zu schützen versuchen, sich letztendlich selbst zum Opfer fallen.

## Forschungsstand:

### Homoerotik und Homosexualität in *Fight Club*

Seit der Veröffentlichung von *Fight Club* wurde der Film sowohl in und außerhalb der Wissenschaft unter diversen interdependenten Aspekten analysiert, welche sich grob in folgende Gruppen einordnen lassen: Neben Fragen der Darstellung von Männlichkeit/Maskulinität, welcher der Großteil der akademischen Texte zum Film gewidmet ist, gibt es eine Reihe an Publikationen, welche die antikapitalistischen wie auch antikonsumeristischen Botschaften in *Fight Club*, die psychologischen Gesichtspunkte, die Demonstration von Gewalt, Militarismus, Faschismus und Terror als auch die queeren, homoerotischen Subtexte des Filmes sowie die (Wieder-)Herstellung von Heteronormativität beziehungsweise Heterosexualität unter die Lupe nehmen. Dabei ist auffällig, dass die Homoerotik zwischen dem Erzähler und Tyler Durden häufig mit einem Bruch mit Heteronormativität gleichgesetzt wird, die durch das Töten von Tyler und die Versöhnung mit Marla Singer am Ende des Filmes als wiederhergestellt betrachtet wird (Westerfelhaus und Brookey 2002: 38, Westerfelhaus und Brookey 2004: 315, Peele 2001: 864, Sadowski 2010: 35).

Westerfelhaus und Brookey argumentieren in „Hiding Homoeroticism in Plain View: The *Fight Club* DVD as Digital Closet“, dass die Zusatzinhalte, die auf der DVD zu finden sind, den Zweck erfüllen sollen, den Film leichter an ein Massenpublikum zu vermarkten (Westerfelhaus und Brookey 2002: 22) und dafür zu sorgen, dass einem heterosexistischen beziehungsweise homophoben Publikum die Lust an den erotischen Elementen des Filmes erhalten bleibt, indem potentielle Schuldgefühle dabei aus dem Weg geräumt werden (ebd.: 38).

Indem die DVD das eigentliche Produkt – den Film – mit seiner Bewerbung verschmelzen lässt, sei es leichter, die Ideologie der Autor\_innen zu instrumentalisieren als durch sekundäre Texte, die es vor der Erfindung der DVD gab. Dieser Extratext bietet Konsument\_innen Zugang zu Kommentaren der Mitwirkenden an dem Film und positioniert diese Anmerkungen als autoritativ. Gleichzeitig zwingt sich die gewünschte Interpretation, die vermittelt werden soll, der\_dem Betrachter\_in nicht direkt auf, sondern diese\_r müsse die DVD selbst erforschen, um die zusätzlichen Inhalte zu ‚entdecken‘ (ebd.: 24–25). Diese Simulation von scheinbarer Autonomie und freier Entscheidung der Zusehenden würden zusätzlich dazu beitragen, unerwünschte Interpretationen zu unterbinden – schließlich wurden alle möglichen Entscheidungen, die bei dem Durchstöbern des Bonusmaterials getroffen werden können, von den Macher\_innen und Vermarkter\_innen des Produktes sorgfältig selektiert.

Im Fall von *Fight Club* solle in den Bonusinhalten der DVD auf Rezensionen des Filmes reagiert werden, welche zum Teil ins Lächerliche gezogen werden, um sie zu entkräften (ebd.: 25). Neben den Gewaltdarstellungen, welche für zahlreiche schlechte Bewertungen des Filmes durch renommierte Kritiker\_innen, und damit mutmaßlich zu den miserablen anfänglichen Zahlen im Boxoffice führten (ebd.: 25–26), erregte auch die Homoerotik des Filmes die Aufmerksamkeit einiger Kritiker\_innen, worauf Fincher in einem Interview von 1999 entgegnete, dass die Bewunderung des Erzählers zu Tyler für ihn jenseits des Sexuellen liege. Westerfelhaus und Brookey sehen darin eine ökonomisch umsichtige Reaktion, da der Film vorrangig an ein junges, männliches Publikum vermarktet wurde, auf welches offenkundig schwule Repräsentation selten anziehend wirke (ebd.: 27). Der Extratext der DVD solle Zuschauende von Interpretationen, welche die homosozialen Praxen des Filmes als Andeutung homosexueller Erlebnisse einordnen, abhalten

und zumindest die Fassade der Heterosexualität bewahren, um den soziosexuellen Status quo aufrecht zu erhalten.

Als Beispiel für unterschwellige Kennzeichen schwuler, erotischer Sensibilität wird jene Szene genannt, in welcher der Erzähler und Tyler eine Gucci Werbung kommentieren, welche ein männliches Model, dessen Körperbau und Pose an schwule Pornografie erinnern, abbildet (ebd.: 29). Dabei ist bemerkenswert, dass gerade eine Szene für die Argumentation für den homosexuellen Subtext von *Fight Club* gewählt wird, welche ebenso als ausgesprochen homophob und femininitätsfeindlich beschrieben werden kann: Der Erzähler deutet auf das Poster und fragt Tyler verächtlich: „Is that what a man looks like?“, woraufhin dieser lacht und erwidert „Oh, self-improvement is masturbation. Now, self-destruction...“ (*Fight Club* 1999: 00:43:20–00:43:28). Dabei wird dem Model durch seine Inszenierung, seinen Körperbau und durch seine Nähe zum Konsumkapitalismus einerseits seine Männlichkeit abgesprochen und im gleichen Atemzug seine vermeintliche Femität ins Lächerliche gezogen.

Die Szene weicht einer für *Fight Club* typischen Kampfsequenz, die höchst homoerotisch aufgeladen ist, jedoch durch ihre Hypermaskulinität, Gewalt und Ähnlichkeit zu Kampfszenen anderer Filme und Sportsendungen, welche mehrheitsgesellschaftlich als unbedrohlich für die heterosexuelle Ordnung eingestuft werden, für ein wie von Westerfelhaus und Brookey beschriebenes junges, männliches Publikum – so möchte ich behaupten – gar nicht als homoerotisch erkennbar ist. Ich will stattdessen argumentieren, dass große Teile der Homoerotik, die in *Fight Club* zum Ausdruck kommt, tatsächlich abseits der Homosexualität liegen und eine zu starke Tendenz dazu, homoerotische Inhalte reflexartig als homosexuelle Indikatoren zu lesen, Chancen verpassen lässt, männliche Heterosexualität von einem kritischen Standpunkt ausgehend näher zu betrachten. Dies birgt zudem die Gefahr, Ablehnung gegenüber Frauen und

Feminität als unterdrücktes homosexuelles Begehren abzutun, anstatt diese als kulturell sowie gesellschaftlich verankerte Misogynie zu interpretieren.

In dem ebenfalls von Westerfelhaus und Brookey verfassten Artikel „At the Unlikely Confluence of Conservative Religion and Popular Culture: *Fight Club* as Heteronormative Ritual” (2004), in welchem die beiden Autoren den Film unter psychoanalytischen Gesichtspunkten analysieren, beschreiben sie den von Victor Turner geprägten Begriff der Schwellenphase des Rituellen, welche von einem Zustand der Zugehörigkeit bei gleichzeitiger Abgrenzung zur Gesellschaft charakterisiert ist. Sie stellen die Behauptung auf, dass der Erzähler und Tyler sowie stellvertretend die jungen Männer im Publikum, die sich mit den beiden Figuren identifizieren, durch diese rituelle Logik die Erlaubnis erhalten, zeitweilig zwei gesellschaftliche Regeln, die gewöhnlich strengstens eingehalten werden müssen, zu brechen: zum einen das Verbot von homosozialer Verbundenheit an der Schwelle zur Homoerotik und zum anderen die Untersagung unzulässiger Gewaltausübung (ebd.: 313).

Die Existenz dieser Tabus kann jedoch in Frage gestellt werden: Marilyn Frye argumentiert in ihrem Essay „Lesbian Feminism and the Gay Rights Movement: Another View of Male Supremacy, Another Separatism“ (1983), dass heterosexuelle männliche Kultur homoerotisch sei – und meint damit nicht etwa eine Art ‚unterdrückter‘ Homosexualität, auf welche die angestrengte Heterosexualität vieler Männer zurückgeführt wird:

In the dominant straight male language and world view, “sex” equals what I have called “missionary sex.” In spite of the variety of things people actually do with and to each other in private under the rubrics of “having sex” or “being sexual,” cultural images of sex and “sexual acts” refer and pertain overwhelmingly to male-dominant, female-subordinate genital intercourse, that is, to fucking. As has often been documented, most men claim, indeed insist, that there is no essential connection between sex (that is, fucking) and love, affection,

emotional connection, admiration, honor or any of the other passions of desire and attachment. To say that straight men are heterosexual is only to say that they engage in sex (fucking) exclusively with (or upon or to) the other sex, i.e. women. All or almost all of that which pertains to love, most straight men reserve exclusively for other men.

The people whom they admire, respect, adore, revere, honor, whom they imitate, idolize, and form profound attachments to, whom they are willing to teach and from whom they are willing to learn, and whose respect, admiration, recognition, honor, reverence and love they desire...those are, overwhelmingly, other men (Frye 1983: 134–135).

In *Fight Club* wird diese heterosexuelle männliche Homoerotik besonders deutlich durch die Rolle, die Marla Singer im Film einnimmt: Während der Erzähler auf jeglicher Ebene eine starke Ablehnung ihr gegenüber empfindet und stattdessen lediglich an Tyler Durden Interesse findet, geht er dennoch in der Rolle von Tyler ein sexuelles Verhältnis mit ihr ein. Nachdem Tyler und Marla sich das erste Mal begegnen und sogleich eine Nacht miteinander verbringen, unterhalten sich der Erzähler und Tyler auf ausgesprochen abwertende, misogynen Weise über sie. Auf die Aussage des Erzählers, dass Marla keinen Liebhaber, sondern eine\_n Sachwalter\_in, bräuchte, erwidert Tyler „She needs a wash. This isn't love, it's sportsfucking“ (00:50:56).

Da, wie sich gegen Ende des Filmes herausstellen soll, Tyler und der Erzähler ein und dieselbe Person sind, besteht für den Großteil der Handlung eine aufrechte heterosexuelle Beziehung zwischen Marla und dem Erzähler, die jedoch von immenser Ablehnung bis hin zu Ekel ihr gegenüber geprägt ist. Es lässt sich argumentieren, dass Marla und Tyler, die etwa zeitgleich in das Leben des Erzählers eintreten, anfänglich als *love interests* in die Narration eingeführt werden, was durch das Austauschen der Telefonnummern zum Ausdruck kommt. In der Nacht, in der die Wohnung des Erzählers durch einen Brand in Schutt und Asche gelegt wird, entscheidet er sich jedoch nach einem Anruf bei Marla dafür, stattdessen Tyler um Hilfe zu bitten, wodurch die Handlung in Richtung der Beziehung zu Tyler gelenkt wird und Marla in den Hintergrund rückt.

Während ihr nach wie vor mit Zurückweisung begegnet wird, wird Tyler vom Erzähler bewundert, als eine Art spiritueller Mentor geachtet und als Partner in den Seifengeschäften und dem Aufbau des Fight Club geschätzt.

Während diese Liebe, die der Erzähler Tyler entgegenbringt, als romantisches Begehren interpretiert werden kann und dies für ein queeres Publikum schnell offensichtlich wird, fehlt ihr dennoch jede subversive, die Heteronormativität aufbrechende Kraft, da sie die von Frye beschriebene gesellschaftlich akzeptierte heterosexuelle, homoerotische Liebe zu Männern darstellt und die hegemoniale Geschlechterrolle des heterosexuellen Mannes nicht in Frage stellt, sondern sie stattdessen bestärkt.

Betrachtet man nun die Schlusszene, in welcher der Erzähler und Marla sich das erste Mal liebevoll begegnen unter der Prämisse, dass die Heterosexualität für den Großteil des Filmes hergestellt war und Tylers Charakter – anstelle eines homoerotischen Elements im Sinne eines homosexuellen Begehrens des Erzählers – eine Form der von sich selbst besessenen, aggressiv heterosexuellen Hypermaskulinität darstellt, so kann diese Szene ebenso als ein Ausbruch des Erzählers aus dem obsessiven Kreisen um die eigene Maskulinität und eine Annäherung an Femininität und das Zulassen einer tatsächlich wertschätzenden Beziehung zu einer Frau verstanden werden.

Diese Lesart gibt auch Aufschluss darüber, warum gerade das Ende von *Fight Club* in antifeministischen Männerrechtskreisen auf Unverständnis und Ärger stößt. Denn während der ‚schwächliche‘ Erzähler dafür kritisiert wird, dass er Mitgefühl mit Marla hat und sich ihre Probleme anhört, wird ‚das letzte Alphamännchen‘ Tyler dafür gefeiert, dass er sie nur für Sex ‚benutzt‘. Dass der Film nun damit endet, dass der Erzähler Tyler erschießt und sich Marla

zuwendet, anstatt sie von sich zu weisen, passt nicht in die frauenfeindlichen Ideologien der Mannosphäre (Doyle 2017).

## Forschungsdesign

Um der Frage nachzugehen, wie Männlichkeit und Maskulinität in *Fight Club* konstruiert werden, welche Rolle Homosozialität und Homoerotik dabei spielen und inwiefern der Körper den Status eines identitätsstiftendes Konsumprodukt in diesem Gefüge einnimmt, werde ich zunächst das Konzept der puristischen Hypermaskulinität vorstellen, welches in *Fight Club* nicht nur ideologisch an Aussagen wie „We’re a generation of men raised by women. I’m wondering if another woman is really the answer we need“ (00:38:42) erkennbar wird, sondern welches in den erotisch aufgeladenen Kampfszenen des Filmes einen audiovisuellen, spirituellen Höhepunkt findet.

Zur Erläuterung meiner Theorien werde ich zunächst in dem Abschnitt „Maskulinität und Männlichkeit“ auf zentrale Begriffe dieses Themas eingehen und die Grundpfeiler faschistischer Geschlechter- und insbesondere Männlichkeitskonstruktionen anhand ihres Vorkommens in sowohl jenen extremistischen Kreisen wie der Incel-Community und der MGTOW-Bewegung, die sich *Fight Club* einverleibt haben, beleuchten, als auch auf ihr Wirken im gesamtgesellschaftlichen Kontext eingehen. Im Zentrum stehen dabei einerseits Reinheitsfantasien, körperliche Objektifizierung, räumliche Abgrenzung und heteronormative Idealvorstellungen von Beziehungen und andererseits Modi der Identifikation mit Medien wie dem Film sowie der männliche Blick in der narrativen Fiktion, der sich am Bild des nackten, verschwitzten Mannes auf der Bildfläche ergötzt und damit seine eigene Virilität zu steigern versucht.

In dem Abschnitt, welcher der kontextuellen Ebene von *Fight Club* gewidmet ist, gehe ich schließlich auf die Adaption des gleichnamigen Buches (1996) von Chuck Palahniuk, die Produktionsbedingungen sowie auf die Vermarktung und Rezeption des Filmes ein. Hierbei stellen die satirischen Eigenschaften des Filmes, welche wiederholt zu Missverständnissen über die

Aussagen des Filmes geführt haben, ebenso im Zentrum wie der Kultstatus und sein Ruf als ‚Bibel der Incels‘, welche ihm nach wie vor anhaften und ihn als ausgesprochen maskulines, verruchtes Medium situieren.

Den umfassendsten Teil der Analyse bildet schließlich die kritische Betrachtung der textuellen Ebene von *Fight Club*: Darin werde ich zunächst auf das Bild der kränkelnden Maskulinität eingehen, welches den Beginn des Filmes markiert und welches besonders durch den ehemaligen Bodybuilder namens Bob, der durch einen Testosteronüberschuss Gynäkomastie entwickelte, personifiziert wird. Anschließend nehme ich das Verhältnis des Erzählers zu Marla Singer, einer der wenigen weiblichen Charaktere des Filmes, unter die Lupe: Die Ablehnung, die er ihr entgegenbringt, untermauert seine misogyne Heterosexualität und bestärkt seine Abgrenzung zu allem, was er als feminin wahrnimmt, sodass seine Verbundenheit mit Tyler umso mehr zunimmt und er sich vollkommen dem homosozialen Projekt des Fight Club zuwendet. Marla wird von ihm als „Tumor“ bezeichnet: Eine Metapher, welche ebenso in der misogynen Rhetorik antifeministischer Online-Communitys wie die der Incel- oder MGTOW-Gruppierungen anzutreffen ist. Eine ebenso in diesen Sphären vorzufindende Strategie zur Indoktrinierung ihrer Mitglieder ist jene der Aneignung von entmenschlichenden Methoden des Konsumkapitalismus, welche in dem darauffolgenden Kapitel dargelegt wird: Tyler gelingt es erfolgreich, einen Opferkult an jungen Männern um sich zu scharen, indem er ihnen einen radikalen Ausbruch aus der Gefangenschaft der vermeintlich emaskulierenden Konsumgesellschaft verspricht und auf die identitätsberaubenden Methoden dieser selbst zurückgreift. Dieses Vorhaben ist gerade auch deshalb erfolgreich, da Tyler durch sein Aussehen, Auftreten sowie durch seinen Status als pornografischer Inhalt auf der Metaebene des Filmes eine außerordentlich erotische Strahlkraft

besitzt, welche es ihm ermöglicht, sich als charismatischer Führer über seine Armee an sogenannten ‚Weltraumaffen‘ zu erheben.

Nachfolgend werde ich auf die Blickverhältnisse und Blickhierarchie eingehen und dabei untersuchen, wie sich der männliche Blick auf Männer in *Fight Club* gestaltet und wie ein Männlichkeitsideal, welches sich auf männliche Fantasien und Vorstellungen beruft, in Erscheinung tritt. Dabei werde ich ein besonderes Augenmerk auf die Gleichsetzung von Tyler Durden mit pornografischen Inhalten legen: Während die Narration verrät, dass er die Angewohnheit besitzt, im Zuge seiner Beschäftigung als Filmvorführer einzelne Standbilder aus Pornos in familienfreundliche Filme zu schneiden, flackert sein eigenes Abbild auf die gleiche Weise einige Male über die Bildfläche von *Fight Club* und gibt ihn dadurch als ebenso erotische, spektakuläre Projektion preis. Ich werde daher in Folge dem scheinbaren Paradox der Objektifizierung von männlichen, idealisierten Körpern nachgehen und damit zusammenhängend anschließend auf die sensationelle Darstellung des kämpfenden, männlichen Körpers sowie des ritualisierten Körperkontakts in *Fight Club* eingehen und erläutern, warum dieses Element derart zentral für den Film und die darin vermittelte Ideologie ist.

Besonders in Zusammenhang mit der Fülle an spirituell aufgeladenen, ekstatischen Kämpfen zwischen den Männern des Fight Club und den mitreißenden Brandreden Tylers werde ich schließlich in der Conclusio nochmals auf die Frage zurückkommen, inwiefern *Fight Club* subversive Kritik an seinen gezeigten Männerbildern übt oder ob die Konsumierbarkeit des Filmes als Produkt diese verschlingt.

## Maskulinität und Männlichkeit:

### Fragile Maskulinität und bedrohliche Femininität

Um das Konzept der puristischen Hypermaskulinität auszuführen, ist es zuerst wesentlich, Maskulinität als Begriff zu erklären. Ich möchte dazu zunächst eine Trennung zwischen Maskulinität und Männlichkeit sowie zwischen Femininität und Weiblichkeit vollziehen: während diese Begriffe nicht selten synonym gebraucht werden, plädiere ich dafür Femininität und Maskulinität stattdessen als eigenständig gewordene ‚Schatten‘ der gesellschaftlich konstruierten Dichotomie des Weiblichen und Männlichen zu behandeln.

Betrachten wir die Begriffe ‚Mann‘ und ‚Frau‘ als bildliche Verkörperung der cis-heteronormativen Geschlechterbinarität, so sind die Begriffe ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ als Adjektive zu verstehen, die jeweils das den Mann Betreffende respektive das die Frau Betreffende meinen. Anders ist dies jedoch bei den beiden Begriffen ‚maskulin‘ und ‚feminin‘: Während Maskulinität ihren Ursprung in der Idee des Mannes als Geschlecht und Femininität ihren Ursprung in der Idee der Frau als Geschlecht hat, so sind die beiden Begriffe keineswegs dogmatisch an ihre Abstammung gebunden. Es handelt sich dabei weder um einen tatsächlichen ‚Geschlechtsausdruck‘ noch um die Essenz von Männlichkeit und Weiblichkeit, sondern um eine Reihe sozialer und kultureller Kodierungen, die in ästhetischen Ausdrucksformen und Handlungsmustern in Erscheinung treten und die zwar mit den beiden Kategorien ‚Mann‘ und ‚Frau‘ assoziiert werden, jedoch auch außerhalb derer existieren, was sich im Laufe der folgenden Kapitel deutlich abzeichnen wird.

Da sich die in westlichen Gesellschaften vorherrschende Idee der Dichotomie zwischen Mann und Frau keineswegs egalitär, sondern hierarchisch gestaltet und Maskulinität und Femininität die

idealtypischen Zuschreibungen dieser Geschlechter darstellen, befinden sich diese beiden Begriffe ebenso in einer Asymmetrie: Maskulinität nimmt durch ihre Berufung auf die Dominanz des Mannes die herrschende Rolle ein und drängt damit Femininität in die unterdrückte Position. Dazu kommt, dass Maskulinität durch ihre Vorherrschaft eine gewisse Neutralität zugesprochen bekommt, zu der sich Femininität als Abweichung verhält – Femininität ist damit zusätzlich durch Andersartigkeit bis hin zu Mystifikation gekennzeichnet.

Diese Schieflage ist paradoxerweise dafür verantwortlich, dass sich Femininität, wenn sie sich von ihrem zugeordneten Platz der Weiblichkeit entfernt, zu einer weitaus mächtigeren und bedrohlicheren Entität entwickelt. Denn während es zwar einerseits einen Druck auf Frauen gibt, feminin zu sein, um die weibliche Geschlechterrolle zu erfüllen, wird ein gewisser Grad an Maskulinität akzeptiert oder unter Umständen sogar gefordert, da Maskulinität allgemein mit Stärke, Führungskraft, Selbstständigkeit und Respektabilität assoziiert wird und es eine emanzipatorische Strategie sein kann, sich den Idealen der vorherrschenden Gruppe anzupassen, um selbst eine Aufwertung zu erfahren.

Anders sieht dies für Femininität aus: Eine Assoziation mit ihr birgt die Gefahr, ein Individuum auf eine niedrigere Ebene herabzusetzen und stellt somit für Männer, die über ein besonders misogynes Weltbild verfügen, die Bedrohung, auf die Ebene von Frauen deklassiert zu werden, dar. Um dies zu verhindern, muss Maskulinität daher krampfhaft gegenüber der bedrohlichen Femininität verteidigt werden: Sie wird dadurch ausgesprochen fragil und argwöhnisch, während die Femininität zu einer ansteckenden Gefährdung mutiert, der zugetraut wird, potenziell alles zu durchdringen, von innen heraus einzunehmen und zu zersetzen. Sie muss daher noch stärker abgelehnt, in ihre Schranken sowie auf den Platz des Weiblichen verwiesen werden, wodurch ihr

Auftreten außerhalb dieses vorgesehenen Bereichs jedoch als eine noch größere Provokation wahrgenommen wird.

An dieser Stelle kommt es zu dem Purismus, auf den ich im Laufe der Analyse von *Fight Club* wiederholt zurückkommen werde: Je fragiler die Maskulinität ist, desto größer und beängstigender wird die Gefahr der Berührung mit Femininität, da die Ablehnung, die mit ihr einhergeht, ebenfalls zunimmt. Dieser Teufelskreis führt zu dem, was ich puristische Hypermaskulinität nenne: eine übertriebene Form der Maskulinität, die in einer Endlosschleife um sich selbst kreist und damit beschäftigt ist, die Bedrohung durch die ‚Verunreinigung‘ ihrer selbst durch die Femininität abzuwehren. Die empfundene Gefahr der femininen Kontamination und die Angst vor dem damit einhergehenden Abstieg in der Geschlechterhierarchie fördert eine Paranoia zutage, welche in scheinbar allem Femininität erkennen lässt, was dazu führt, dass die Grenzen der Maskulinität immer enger gezogen werden, bis nur noch die exzessivste Form des Hypermaskulinen als tatsächlich maskulin wahrgenommen wird.

## Puristische Hypermaskulinität und Faschismus

Eines der ausgeprägtesten Beispiele von puristischer Hypermaskulinität findet sich in einem Mitschnitt der Onlineshow *America First*, die von dem rechtsextremen, weißen Nationalisten Nick Fuentes betrieben wird: In einer im Mai 2022 erschienenen Folge kommt er zu der Schlussfolgerung, dass es schwul sei, mit Frauen auszugehen sowie Sex mit ihnen zu haben und folglich die einzig wahre heterosexuelle Position die des asexuellen MGTOW Incels wäre – eines Mannes, der keinen Kontakt zu Frauen pflegt. Seiner Meinung nach sei Sex inhärent schwul: „Having sex in itself is gay, I think. I think that it’s really a gay act. Think about it this way: What’s gayer than being like ‘I need cuddles. I need kisses... I need to spend time with a woman.’ That’s a little sus<sup>1</sup>” (Fuentes 2022 wie zitiert in Goforth 2022). Was hierbei gut erkennbar wird, ist die homophobe, femininitätsfeindliche Expansion des Begriffs ‚schwul‘: Dieser meint in diesem Kontext nicht mehr nur männliche Homosexualität, sondern wird mit Femininität gleichgestellt und dadurch abgewertet, während Maskulinität mit Heterosexualität gleichgesetzt wird und als erstrebenswertes Ziel fungiert. An dieser Stelle kommt es allerdings zu einem Zwiespalt, denn – selbst der sexuelle – Kontakt zu Frauen und insbesondere die Zuneigung zu ihnen wird ebenso wie männliche Homosexualität als emaskulierend empfunden und daher gleichfalls den Gefilden der Femininität zugeordnet. Das asexuelle Leben im (freiwilligen oder unfreiwilligen) ‚Zölibat‘ wird dadurch zur letzten Bastion der Maskulinität, die es so erbittert zu verfechten gilt.

Nick Fuentes` Tirade ist dabei keineswegs eine Ausnahmeerscheinung. Viel eher lässt sich diese Art der Abneigung gegenüber Femininität bis hin zur völligen Ablehnung der Berührung mit Frauen

---

<sup>1</sup> *Sus* steht als Abkürzung für *suspect* oder *suspicious* („suspekt“) und meint in diesem Kontext, dass der Verdacht auf Homosexualität besteht.

auf eine lange faschistische Tradition zurückführen und ist eng mit rechtsextremem Gedankengut verwoben. So beginnt Jacob Johanssen sein Buch *Fantasy, Online Misogyny and the Manosphere: Male Bodies of Dis/Inhibition*, in dem er misogyne Online-Communitys wie die der Incels und MGTOW psychosozial und mit Blick auf gesellschaftlich-historische Faktoren analysiert (Johanssen 2022: 2), mit Ian Kershaws Beschreibung von Hitler als sexuell gehemmtem Mann, der bis in seine 20er Jahre keine sexuellen Erfahrungen gesammelt hatte. Obwohl sexuelle Enthaltsamkeit bis zu einem gewissen Alter in den 1920er Jahren zwar als „gesund, förderlich für die Willensstärke und die Basis von hoher physischer oder mentaler Leistung“ (1998: 44 wie zitiert in ebd.: 1) gesehen wurde, so war es dennoch höchst ungewöhnlich, dass ein junger Mann keinerlei Dienste von Sexarbeiterinnen annahm. Kershaw folgert daraus, dass Hitler Angst vor Frauen und ihrer Sexualität hatte (ebd.). Man kann jedoch ebenso behaupten, dass es sich anstelle einer Angst vor seiner Sexualität um Angst vor – potenziell ansteckender – Femininität handle, welche mit ihrer Assoziation mit Unterwürfigkeit, Passivität, Gehorsamkeit, Abhängigkeit, Behutsamkeit und Empfindsamkeit dem faschistischen Ideal des dominanten, emotionslosen, kriegerischen Mannes zuwiderläuft.

Es ist kein Zufall, dass konservative und rechte Communitys gerade das Wort „Snowflake“ aus *Fight Club* aufgegriffen und aus dem Kontext der Szene gerissen haben um es als Schimpfwort für Personen, die schnell angegriffen, schwach oder fragil wirken, zu benutzen (ebd.: 8–9) – dazu werden linke und liberale Männer, welche feministische Politik oder die Aufnahme von Geflüchteten unterstützen, gezählt und selbst ganze Nationen werden in diesem Kontext als schwächlich, feminin und passiv dargestellt (ebd.: 63). All dies spielt zusätzlich in antisemitische Narrative, die einen Grundaspekt des Faschismus bilden: Gemeinsam mit linken und liberalen Männern sowie Feministinnen werden Jüd\_innen und andere nicht-weiße Personen von der Alt-

Right (eine Abkürzung für eng. *alternative right*, ein rechtsextrems beziehungsweise faschistisches Netzwerk, das durch hohe Internetpräsenz auffällt) und der Mannosphäre als ‚anders‘ konstruiert und für die bewusste Schwächung und Zerrüttung von Nationalstaaten und Männern verantwortlich gemacht (ebd.: 64).

Die zutiefst faschistische Glorifikation einer imaginären Reinheit bringt eine Paranoia vor Kontamination durch sämtliche Feindbilder hervor, welche sich anhand der Idee der ansteckenden Homosexualität (ebd.: 85) und des Bildes des schmutzigen, sexuell pervertierten Juden, der die ‚reine‘ deutsche Bevölkerung durch seine infektiöse Wollust verdirbt (ebd.: 86), ablesen lässt: Das verhasste ‚Andere‘ wird nicht etwa als eine Bedrohung von außen gesehen, sondern als allesdurchdringende, schleichende Krankheit, die es im Keim zu ersticken gilt.

Annie Kelly (2017) führt diese Vorstellung auf die mythischen Vergangenheitserzählungen rechter Gruppierungen zurück, in denen Geschlechterdynamiken vermeintlich unveränderlich und die ‚weiße Rasse‘ homogen und siegreich gegenüber externen Feinden war (ebd.: 73). Demnach könne es sich nur um interne Gegner\_innen handeln, die die Gesellschaft vorsätzlich zum Entgleisen bringen. Dies sind in den meisten rechtsextrremen Erzählungen Jüd\_innen, die sich durch ihre Nähe zum Weißsein bei gleichzeitig zugewiesenem Status als Andere von weiteren ethnischen Minderheiten unterscheiden. Jedoch sind sie nicht die einzigen Kandidat\_innen für das Feindbild des unsichtbaren, hinterlistigen und machthungrigen Feindes, der den Nationalstaat hintergeht und gesellschaftliche Umstürze unterstützt: Feminist\_innen, Kommunist\_innen und Anhänger\_innen linker Politik werden gleichermaßen für die Existenz des ‚degenerierten‘, feminisierten, modernen Mannes, der den Untergang der Gesellschaft einläutet, verantwortlich gemacht (ebd.: 73–74, 72).

Ein Sinnbild dieses Mannes stellt der sogenannte *Pajama Boy* dar: Es handelt sich dabei um das Foto eines jungen Mannes, der einen roten Pyjama tragend und mit einer Tasse Kakao in der Hand auf einem Sofa sitzt und neben dem der Text „Wear pajamas. Drink hot chocolate. Talk about getting health insurance. #GetTalking“ (ebd.: 71) zu lesen ist. Das Bild sowie der Begleittext wurden von der *Organizing for Action* und dem offiziellen Twitter-Account Barack Obamas geteilt, um junge Menschen dazu zu ermutigen, mit ihren älteren Angehörigen über die Vorteile des *Affordable Care Act* (ACA) zu sprechen. Konservative Reaktionen darauf waren jedoch von Hohn und Spott über die angebliche symbolische Infantilisierung und Feminisierung des Mannes geprägt. Ihm wurde verächtlich unterstellt, im Sitzen zu urinieren oder Kostenübernahme der Krankenkasse für eine ‚Geschlechtsumwandlung‘ zu benötigen. Die Fox News-Kommentatorin Katie Pavlich ging über bloße Hämie über das demokratische Sujet hinaus und fasste die moralische Panik, die der Pajama Boy auslöste, mit den Worten „We are doomed“ (‚wir sind verloren‘) zusammen (ebd.: 71–72).

Was hierbei gut erkennbar wird, ist einerseits, wie weit der Begriff des Femininen in politisch rechtem Denken gefasst sein kann. Das Tragen eines Pyjamas, das Trinken von Kakao und die Idee der staatlichen Gesundheitsversicherung, die sich ‚mütterlich‘ um den Pajama Boy ‚kümmert‘ reichen bereits aus, um ihn in die Sphäre des Häuslich-Femininen zu verbannen und ihm nicht nur seine Maskulinität – symbolisiert durch das Urinieren im Stehen – sondern sogar seine Männlichkeit in ihrer Gänze in Form einer transphoben Anspielung auf eine geplante ‚Geschlechtsumwandlung‘ in Frage zu stellen. Die Maskulinität des Pajama Boy ist durch Femininität verunreinigt und diese ‚Degeneration‘, die wie ein Virus um sich greift, reißt ‚uns‘, die den Nationalstaat repräsentieren, in den Abgrund.

Eine Visualisierung der Idee des unsichtbaren, internen Feindes kommt auch in der innerhalb rechter, misogynen Internet-Communitys verbreiteten Phrase „Feminism is Cancer“ (‘Feminismus ist Krebs’, Bakar 2019, Archer 2018) zum Ausdruck. Eine Krebserkrankung ist schließlich keine äußerliche Gefahr für den Körper, sondern es sind seine eigenen Zellen, die unkontrolliert zu wuchern beginnen, gesundes Gewebe verdrängen und zerstören und dadurch immensen gesundheitlichen Schaden anrichten, der sogar zum Tod führen kann. Dass dem Feminismus, der nicht nur auf begrifflicher Ebene der Femininität nahesteht, diese Zerstörungsmacht zugeschrieben wird, zeigt deutlich wie übermächtig und bedrohlich Feminismus beziehungsweise Femininität wahrgenommen wird.

Dies passt in die faschistische Fantasie des weißen, heterosexuellen Mannes als von der Gesellschaft verratenen Opfer, das vom Aussterben bedroht ist (Johanssen 2022: 64, 73, Kelly 2017: 73), was wiederum das Bedürfnis nach Überwindung dieser sich selbst zugeordneten Opferrolle hervorruft (Johanssen 2022: 74). Dies verstärkt abermals die Sehnsucht nach einem faschistischen Männerideal, das von Stärke, Macht, Härte, körperlicher Tauglichkeit und Dominanz über andere geprägt ist und dadurch imstande ist, sich gegen die ‚unterdrückenden Kräfte‘ zur Wehr zu setzen. Der toxische Kreislauf der imaginierten Bedrohung der Identität, die durch Überhöhung der eigenen Maskulinität beseitigt werden soll, welche jedoch nicht dazu imstande ist, die schleichende, unsichtbare Gefahr der Feminisierung zu beseitigen, führt dazu, dass die Männer, die sich an diese Vorstellungen klammern, tatsächlich zu Opfern werden. Jedoch nicht etwa zu Opfern von Feminist\_innen, Mitgliedern der LGBTIQ-Community, geflüchteten Personen, einer ‚jüdischen Verschwörung‘ oder nicht-weißer Menschen, wie sie es selbst darstellen, sondern sie werden zu Opfern ihrer eigenen Maskulinität und Fantasien (ebd.: 74).

## (Selbst-)Objektifizierung und der männliche Blick

Im Falle der Incel nimmt die Tyrannei der eigenen Maskulinität besonders autoaggressive Verhaltenszüge an. Sie identifizieren sich derart stark mit ihrer (Selbst-)Stigmatisierung als einsame, hässliche *geeks* (Johanssen 2022: 102), dass es ihnen unmöglich erscheint, aus ihrer Situation jemals herauszukommen und ziehen sich in Onlineforen deshalb gegenseitig durch wiederholte Beteuerung ihrer Verdammnis hinunter (ebd.: 103). Ihre Relation zu Frauen kann als Gemisch von Begehren und Ablehnung definiert werden: Die Ablehnung, die sie von Frauen erfahren wird zu Abneigung, die sie Frauen entgegenbringen, bei gleichzeitiger Sehnsucht nach Beziehung und (sexuellem) Kontakt mit ihnen (ebd.: 109). Dies führt zu Fantasien, in denen sie von Frauen begehrt werden, nur um sie zurückweisen zu können, um weiterhin der frauenverachtenden Ideologie, ihrem Selbstbild als Incel und den anderen Incels treu bleiben zu können (ebd.: 110).

Diese Ambivalenz zwischen dem Opferstatus, an den sie sich verzweifelt klammern, und den Fantasien der Ermächtigung zeigt sich auch in dem zugleich erstrebenswerten und verachteten Männerideal der Incels: In ihrem Weltbild verkörpert der *Chad*, die Figur des starken, muskulösen, aufgeschlossenen, sexuell attraktiven Alpha-Mannes, der von beinahe allen Frauen begehrt wird – ein Ziel, das es zu erreichen gilt und gleichzeitig ein Feindbild, das gewaltsam zerstört werden muss (ebd.: 112). Selbstverbesserung sei schließlich – in den Worten Tyler Durdens, der ironischerweise für Incels einen solchen Chad darstellt – Masturbation. Stattdessen reproduzieren Incels ihre ambivalente Beziehung zu Frauen in einem ebenso zwiespältigen Verhältnis zu der Fantasie des Chad: Er wird ebenso ein unerreichbares Ziel, seine Maskulinität ein Objekt des Begehrens. Sie greifen bei der Konstruktion des idolisierten Männerkörpers wie andere

Strömungen in der Alt-Right und der Mannosphäre auf eugenetische, faschistische Pseudowissenschaft zurück und diskutieren online ihre Versuche, ihre eigenen Körper mittels verschiedenster Methoden wie Bodybuilding, der Einnahme von Steroiden, plastischer Chirurgie, angeblich penisverlängernden und kieferdefinierenden Übungen, diesem Ideal anzupassen (ebd.: 114–115, Hines 2019).

Obwohl sich Incels gerne auf humorvoll-nihilistische Weise selbst erniedrigen (ebd.: 103) und trotz ihrer Verachtung, die sie der Idee der Selbstverbesserung entgegenbringen, sind sie besessen davon, ihre Körper (vermeintlichen) gesellschaftlichen Idealen anzupassen, die sie zum Teil selbst durch die Vorstellung des Chads entweder erfunden oder unverhältnismäßig übersteigert haben, und bestärken sich gegenseitig in ihrem hypermaskulinen Schönheitswahn. Während sie in erster Linie Frauen die Schuld für ihre Probleme mit sich selbst und ihrer psychischen Gesundheit geben, ist es ihr eigener und gegenseitiger männlicher Blick, der sie in ihrer widrigen Lage gefangen hält.

Dieser Blick auf sich selbst erlaubt keine Form von Femininität; alles weiche, leidenschaftliche, erotisierte sowie weiblich empfundene muss eliminiert werden (Johanssen 2022:119) und hat stattdessen männlich wahrgenommenen, harten Gesichtszügen, prominenten Augenbrauenpartien, breiten Kiefern und Muskelbergen zu weichen, um eine Reinheit des eigenen Geschlechts zu (re-)produzieren, die nie erreicht werden kann.

Ein Zitat eines Incel in einem Artikel des *New York Magazines* schildert die Beziehung zu seinem eigenen Körper anschaulich:

“My self-image fluctuates all the time,” he wrote on the forum as he waited. “I want to live in a plastic surgeon’s office. I just want to have a bed in one of his labs. Just a bed, a small kitchen, and an internet connection. I want to feel pure within my body and self-validate by looking in the mirror and seeing the flawless skull. When detecting a tiny deformity, I call the surgeon and

he'll be there immediately, along with his assistant and a knife in his hand to cut me open (Hines 2019).

Obwohl der vordergründige Anlass dafür, den eigenen Körper zu modifizieren, von dem Wunsch geprägt ist, von Frauen als attraktiv betrachtet und gesehen zu werden, zeigt sich hierbei der starke Wunsch danach, sich selbst begehrenswert zu finden, indem der eigene Körper durch wiederholte Operationen ‚bereinigt‘ wird. Die Chirurgie stellt nahezu einen Exorzismus dar, an deren Ende durch Austreibung jeglicher Föminität die Gestalt des Chad steht. Wie bereits im Kapitel ‚Puristische Hypermaskulinität und bedrohliche Föminität‘ beschrieben, löst die empfundene Gefahr der fömininen Verunreinigung eine immer strammere Ziehung der Grenzen der Maskulinität aus, was eine immer stärkere Notwendigkeit, den Körper zu verändern, hervorruft. Der junge Mann in dem Artikel möchte am liebsten in die Ordination seines plastischen Chirurgen einziehen – seine eigene Fantasie davon, wie sein Körper aussehen sollte, hält ihn selbst in seinen Wunschvorstellungen in einem permanenten Zustand der Unzufriedenheit und Sehnsucht nach Verbesserung gefangen.

Wie hierbei deutlich erkennbar wird, beschränkt sich die Entmenschlichung im Weltbild der Incels nicht nur auf Frauen, welche zu Sexobjekten zum Zweck der Eroberung und des Besitzes von Männern stilisiert werden. Sie überträgt sich ebenso auf das Bild, das sie sich von anderen Männern machen, besonders auf jenes der verabscheuten und dennoch idolisierten Chads – und durch ihr Streben danach, sich selbst zu einem dieser Alphamänner zu mausern, auf sich selbst. Ihre tief verfestigte Identifikation mit diesem Opferstatus und Verwurzelung in der Incel-Community ermöglichen ihnen jedoch nicht, Wege aus der selbstverschuldeten Gefangenschaft ihrer eigenen Objektifizierung und ihrer zwanghaften Hypermaskulinität zu finden, sodass kosmetische Operationen, Suizid oder Massenmord als einzige Auswege betrachtet werden (ebd.).

Was sie dabei völlig ausblenden, ist der weibliche Blick: Obwohl Incels beanstanden, von Frauen nicht angesehen und beachtet zu werden (Johanssen 2022: 108), bauen sie ihre Annahmen darüber, was Frauen attraktiv finden, vollends auf der Meinung anderer Männer auf. Dies lässt sich beispielhaft an den Vorbildern erkennen, die sie als erstrebenswert erachten: Darunter fällt David Gandy, welcher in erster Linie für Dolce & Gabbanas *Light Blue* Werbekampagne bekannt ist (Hines 2019). Darin wurde das gebräunte, muskulöse Model von dem Fotografen Mario Testino ausgesprochen erotisch inszeniert: Nachdem Gandys Gesicht zunächst in einer Nahaufnahme zu sehen ist, wechselt die Kamera rasch zu einer Großaufnahme seiner Hüfte, in die er seine Hände gestemmt hält, und richtet den Fokus des Blicks danach auf seinen Schritt. Im weiteren Verlauf des Werbevideos ist er dabei zu sehen, wie er in seiner weißen, knappen Badehose in Zeitlupe ins Wasser springt, eine Leiter aus dem Wasser heraus emporsteigt, wobei sein Rücken und Gesäß das Zentrum des sinnlichen Spektakels bilden, ehe sein Schritt nochmals von der Seite in Augenschein genommen wird. Die Homoerotik, die der Faszination mit dieser (*campy*) Form der männlichen Darstellung inne liegt, ist dabei etwas, was den meisten Incels entgeht (Hines 2019). Ich möchte hierbei ähnlich wie bereits in der Einleitung argumentieren, dass es sich dabei um keine sexuelle Anziehung zu Gandy, der als Projektionsfläche für die Figur des Chads beansprucht wird, handelt, sondern um ein Verlangen nach Besitz seiner Maskulinität: Diese wird zum Objekt der Begierde, welches Respekt und Anerkennung von anderen Männern und sexuelle Gefügigkeit von Frauen verspricht.

Dass ihre Vorstellungen von dem, was es braucht, um diese Ziele zu erreichen, auf den Fantasien anderer Männer basieren ist nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, dass Frauen in ihrer sozialdarwinistischen Konzeption der Gesellschaft keine autonomen Individuen mit verschiedenen Persönlichkeiten, Vorlieben und unterschiedlichem Urteilsvermögen darstellen, sondern von ihrer

Biologie gesteuerte Wesen, die nur darauf ausgerichtet sind, sich mit gutaussehenden und -verdienenden Männern fortzupflanzen um möglichst gesunde Kinder in die Welt zu setzen (Johanssen 2022: 97).

Diese Konzeption des Besitz- und Konsumdenkens, das wesentlich zu der Objektifizierung von Frauen und sich selbst beiträgt, spiegelt sich auch in der zwiespältigen Beziehung, die Incels zum Neoliberalismus haben, wider:

They both affirm/desire neoliberal ideology (having to look good, using ratings based on looks, being a successful male both in sexual and economic terms) as the *sine qua non* and yet also consciously unmask and reject it as superficial and damaging. However, it is women who are blamed for both neoliberal ideology and its failings in providing incels with status and prowess rather than neoliberalism and its ideology as such. We could say that incels as a result respond to a particular version of authoritarian, fascist ideology which they happily affirm: a kind of fascist masculinity which holds promises of agency, fitness, bodily strength and being desirable (ebd.: 106–107).

Incels erkennen zwar einerseits schädliche Symptome des Konsumkapitalismus und der neoliberalen Ideologie, sind allerdings nicht dazu in der Lage, diese auf ihren Ursprung zurückzuführen und in Folge aktiv dagegen vorzugehen, sondern klammern sich stattdessen an die Fantasie davon, wie es wäre, in diesem wirtschaftlichen System erfolgreich zu sein. Sexuelle Beziehungen lassen sich in diesem Denken als Projektionsfläche für die einschränkenden, wirtschaftlichen Bedingungen, in denen sie gefangen sind, betrachten. Eine möglichst attraktive Frau zu ‚haben‘ gilt als Äquivalent von ökonomischer Einflussnahme. Manche Incels gehen dabei so weit, eine Umverteilung von Frauen zu fordern (Scaptura und Boyle 2020: 279), was als ein fehlgeleiteter Wunsch nach ökonomischer Umverteilung interpretiert werden kann. Besitz von Frauen, Besitz von hegemonialer Maskulinität und Besitz eines Körpers, der bestimmten Idealen entspricht, verschwimmen dabei und lassen die Fehlleitung als zentralen ideologischen

Machthebel des Faschismus erkennen: An die Stelle von Lösungen treten Feindbilder, die zu Fetischobjekten werden, und anstatt eines Versuchs des tatsächlichen Ausbruchs aus dem Status Quo werden bereits bestehende Machtverhältnisse auf ein Vielfaches übersteigert – auch, wenn eine brutale Selbstobjektifizierung notwendig ist, um sich in diese Machtverhältnisse einzureihen, und selbst dann, wenn diese Selbstopferung noch mehr Leid und Verbitterung mit sich bringt.

Gerade weil sich Incels – trotz ihrer oftmals aggressiven Kritik – gegenüber Männlichkeitsidealen und der von neoliberaler Ideologie gepriesenen Selbstoptimierung bereitwillig unterwerfen, ist es umso wichtiger, sie nicht als radikale Minderheit, sondern als Extremform hegemonialer Männlichkeit zu behandeln. Ihr hohes Maß an inneren Widersprüchen, ihre absurden Forderungen und Fantasien sowie ihr übertriebener Frauenhass mögen sie als befremdliche Außenseiter erscheinen lassen, jedoch ist Vorsicht geboten, sie von der Kultur, die sie hervorgebracht hat, abzugrenzen. Ihre karikaturistischen Züge stellen nicht nur sie selbst bloß, sondern verraten bei genauerer Betrachtung umso mehr über die patriarchalen Grundstrukturen der Welt, die sie umgibt.

## Heterosexualität ohne Frauen:

### MGTOW, *Man Caves* und *Mantuaries*

Während Incels ihre Maskulinität paradoxerweise in starke Abhängigkeit zu einer heterosexuellen Beziehung setzen und sich ihre Ablehnung von Femininität in erster Linie in Form einer Kampfansage gegenüber jeglicher als weich empfundenen Charakteristik ihres Körpers bemerkbar macht, gehen die Männer der MGTOW (Men Going Their Own Way) Bewegung einen anderen Weg. Sie priorisieren ihren eigenen, von Frauen abgeschotteten, unabhängigen und selbstbestimmten Lebensstil – oder so behaupten sie es zumindest. Wie unter anderem anhand der Aussagen von Nick Fuentes zu Beginn des Kapitels ‚Puristische Hypermaskulinität und Faschismus‘ bereits erkennbar wurde, überschneiden sich die beiden Strömungen innerhalb der Mannosphäre und greifen auf ähnliche antifeministische Fantasien zurück: Männer seien dieser zufolge Opfer der ‚gynozentrischen‘ westlichen Gesellschaft, ihre Geschlechterrolle halte sie als ‚stumme Brotverdiener‘ gefangen während Frauen vom Feminismus einer Gehirnwäsche unterzogen worden wären, die sie denken lassen würden, sie hätten in jeder Hinsicht immer Recht (Lin 2017: 78, 89).

Die größte Gemeinsamkeit zwischen Incels und MGTOW liegt in der ausgesprochen ausgeprägten Ablehnung, die sie gegenüber Frauen empfinden und dem Gefühl der Dominanz, das für sie damit einhergeht – weshalb beide Gruppierungen obsessiv um das Feindbild Frau kreisen. Die Videos des populären MGTOW Youtubers Sandman zeigen dies anschaulich: Er empfiehlt Männern, Frauen zurückzuweisen, sollten sie sich ihnen nähern, da dies die einzig echte Macht wäre, die Männern noch bleiben würde. Frauen wüssten dies und würden es deshalb hassen, wenn Männer ihren eigenen Weg gehen würden (Sandman 2016, 08:35–08:42). Obwohl MGTOW detailliert von

ihren Wunschvorstellungen eines einzelgängerischen, nomadischen Lebens ohne Frauen berichten und einige dieser Männer dieses Leben auch tatsächlich zu führen scheinen, nehmen Frauen dennoch ein überdimensional großes Thema der Diskussionen, die jene Männer online führen, ein (Johanssen 2022: 126). Dies zeichnet sich auch in den über dreitausend Videos von Sandman ab: Beinahe alle Videos drehen sich um Frauen und tragen Titel wie *The Purpose Of Life Is Not Women – MGTOW*, *Women Are A Terrible Investment – MGTOW*, *Women Taking Away Your Male Friends – MGTOW*, *Why Are Women Destroying The West? – MGTOW*, sowie jegliche erdenkbare Version der Idee, dass Frauen Männer zur Heirat manipulieren würden, um sie in Folge ausnutzen zu können (Sandman o.D.).

Johanssen setzt MGTOW und Incels in Bezug zu Elisabeth Young-Bruehls Studie zu obsessiven Charakteren und Klaus Theweleits Untersuchung der Freikorpsoldaten in *Männerfantasien* (1977): Wie andere obsessive Persönlichkeiten zeigen auch Incels eine Aversion gegen Schmutz, indem sie Frauen als dreckig und obszön beschreiben, ebenso wie die Männer der Freikorpseinheiten, die Frauen als schmutzige Fluten erlebten, die sie zu kastrieren und überwältigen drohten (Johanssen 2022: 133). Während Incels sich jedoch an der Fantasie des von Frauen begehrten Chads und der Identität als *unfreiwillig* Enthaltsame festklammern, gehen MGTOW einen Schritt weiter und definieren sich über ihren *freiwilligen* Verzicht auf Beziehungen zu Frauen, was einer religiös-spirituelle Komponente von Reinheit beisteuert. Im Gegensatz zu Incels, die in ihrer Verzweiflung darüber, auf andere und insbesondere auf Frauen unattraktiv zu wirken, in einem Sumpf von Selbstmitleid feststecken, was sie unter anderem in Phrasen wie „to lay down and rot“ zum Ausdruck bringen (ebd.: xxiii), konstruieren MGTOW ihre eigene frauenlose Utopie, in der sie sich vormachen aufzublühen.

Auf dem Weg zu einem Leben, das dieser Wunschvorstellung gerecht wird, sollen MGTOW laut des Youtuber Sandman ihre Kontakte zu Frauen immer stärker einschränken: Nachdem sich ein Mann bewusst wurde, dass Frauen ihn psychologisch manipulieren, solle er sich zunächst der Ehe, langfristigen Partnerschaften und dem Zusammenleben mit einer Frau enthalten, sodass er in weiterer Folge vollkommen darauf verzichtet, mit Frauen auszugehen und seine Interaktionen mit ihnen limitiert. Die höchste Stufe, die ein MGTOW erreichen kann, sei die eines ‚Geistes‘ (*ghost*), welcher nicht nur versucht, für Frauen unsichtbar zu sein, sondern sich ebenso vom Staat und allen anderen Personen distanziert (Sandman 2014, Lin 2017: 90). Diese Art der Absonderung von der Gesellschaft wird zwar von der MGTOW Community als ermächtigend dargestellt (ebd.: 88), jedoch wird anhand der Rhetorik schnell erkennbar, dass es sich eigentlich um einen Rückzug in eine einsame, maskuline Sphäre handelt, um sich vor der übermäßigen Bedrohung durch Frauen zu schützen. Bevor Sandman die unterschiedlichen Stufen, die ein MGTOW durchläuft, beschreibt, erläutert er, wie Frauen in seinen Augen agieren und empfinden:

Women are made out to be harmless, beautiful creatures, but the truth is, many women today will rip out your heart and testicles through your wallet and move on to their next victim, with absolutely no second thoughts and they often have no guilt or remorse in the process (Sandman 2014: 00:22–00:36).

Anhand dieser Beschreibung werden einerseits Wunschvorstellung und andererseits Schreckensbilder erkennbar: Frauen sollten in den Augen von Sandman die harmlosen, schönen Wesen, als die sie oftmals dargestellt werden, sein, jedoch seien sie es *heute nicht mehr* – im Gegensatz zu den Frauen dieser indirekt genannten mythischen Vergangenheit, die diese Fantasie erfüllten, seien die Frauen der Gegenwart kastrierende Herzensbrecherinnen, die ohne jegliche Reue ein männliches Opfer nach dem anderen finanziell ausbeuten würden.

Die Gefahr, die von dieser Fantasie der bedrohlichen, zeitgenössischen Frau und der ‚gynozentrischen Weltordnung‘ ausgeht, ist dabei wesentlich ausschlaggebender für die Entscheidung von MGTOW, ihren ‚eigenen Weg zu gehen‘, als ein tatsächliches Bestreben, sich selbst zu verwirklichen. Es ist deshalb kaum verwunderlich, dass die MGTOW Community stärker um das kreist, was sie nicht tun – sprich zu heiraten oder mit Frauen auszugehen – als um das Bild von potenziellen Lebensentwürfen. Viele Diskussionen, die online geführt werden, drehen sich um die Ablehnung gegenüber Frauen und werden zu einem performativen Akt des sich gegenseitigen Beweiserbringens dafür, ein ‚echter‘ MGTOW zu sein (Jones et al. 2020: 1915–1916). In einem Post beschreibt ein Mann beispielsweise sein Leben auf einem Segelschiff, worauf ein anderer antwortet: „Living the dream. Steady winds and don't get distracted by the sirens“ (Johanssen 2022: 126), während Sandman über das Leben junger Athleten spricht und ebenfalls scheinbar zwanghaft auf das Thema Frauen zurückkommt, indem er erklärt, dass eine langfristige Beziehung zu einer Frau den Testosteronspiegel des Mannes senken würde (ebd.: 129).

Hierbei ist wieder deutlich das Muster der Angst vor der femininen Verunreinigung zu erkennen. Der MGTOW Lebensstil wird als hypermaskulin konstruiert und muss durch stetige Ablehnung von Frauen, die diese Hypermaskulinität durch ihre vorgeblich emaskulierende Kraft ins Wanken bringen, aufrechterhalten werden. Da ihre Vorstellung von idealtypischer Maskulinität eng an cisgeschlechtliche Heterosexualität gebunden ist, geraten sie in das Dilemma, diese trotz ihrer sexuellen Enthaltensamkeit beweisen zu müssen. Die Wahl der Mittel um die eigene Heterosexualität zu demonstrieren fällt dabei häufig auf Homo- und Transphobie sowie Abwertung von femininer Männlichkeit (Jones et al. 2020: 1916). Auch hierbei ist erneut eine Expansion der Konzeption dessen, was als feminin und dadurch gefährlich betrachtet wird, abzulesen: Beispielsweise wird

der Sojapflanze durch ihren hohen Gehalt an Phytoöstrogenen eine emaskulierende Wirkung zugesprochen und das Wort Soyboy als derogative Bezeichnung für feminin empfundene Männer verwendet (ebd.: 1910).

In einem Video von Sandman, in welchem er in erster Linie über die negativen Auswirkungen von Pestiziden auf den menschlichen Körper spricht, vergleicht er ‚Soyboys‘ mit dem Charakter Bob von *Fight Club*. „[...] if companies keep selling foods sprayed with such pesticides, and we don't buy them, then they'll basically change their behavior and you won't actually have soyboys out there with bitch tits like Bob from *Fight Club*“ (Sandman 2019: 02:40–02:52). Dass Bobs Gynäkomastie ironischerweise mit seiner Vergangenheit als Bodybuilder, seiner Einnahme von Steroiden sowie künstlichem Testosteron zusammenhängt und nichts mit seiner Ernährung zu tun hatte, wird dabei nicht berücksichtigt, stattdessen spricht er im weiteren Verlauf des Videos davon, dass die menschliche Spezies durch einen Anstieg von Homosexualität, geringer Spermienproduktion und vermindertem Sexualtrieb gefährdet sei – nicht nur wegen Chemikalien, die Östrogen imitieren, sondern auch weil Männer dazu ermutigt beziehungsweise gar indoktriniert werden, sich emotional zu öffnen (ebd.).

Ebenso wie Incels sind MGTOW zwar eine Randgruppe, jedoch in ihren Ideen und Forderungen genauso wenig als radikale Alternativbewegung als vielmehr als extremistisches Zerrbild hegemonialer Maskulinität zu betrachten, was besonders deutlich anhand ihrer Vergangenheitsfantasien abzulesen ist. Die Konstruktion des cis-heterosexuellen Mannes als urwüchsiger, natürlicher Fleischfresser, Biertrinker, Sportenthusiast und mit der Wildnis verbundener Jäger oder Fischer, der in der modernen Welt keinen Platz mehr findet und sich deshalb seinen eigenen Zufluchtsort abseits weiblicher Vorschriften und Einflüsse erschaffen muss, zeigt ihre Prävalenz anschaulich in der Idee des Herrenzimmers beziehungsweise der *Man*

*Cave* – einer meist abgesonderten Sphäre, die alleine dem Mann des Hauses gewidmet ist. Dass diese ‚Männerhöhlen‘ auch *Mantuary* – ein Kofferwort aus *man* und *sanctuary* – genannt werden (Goodman 2008), zeigt offenkundig, dass es sich dabei um ein heiliges Schutzgebiet des Mannes handelt, welches seiner Interessensverfolgung dient und zu welchem Frauen der Zutritt entweder ganz und gar verwehrt wird, oder in welchem sie zumindest kein Recht auf Mitgestaltung oder Kritikäußerung zugesprochen bekommen, da die Man Cave nicht von weiblicher Hand verdorben werden darf.

Manche dieser Man Caves sind mit Hinweisen versehen, auf denen die Regeln für das Betreten und den Aufenthalt in der Höhle festgehalten sind: Auf Schildern, die an die Schlafzimmertüren kleiner Jungen oder Teenager erinnern, steht beispielsweise in Blockschrift „MY CAVE. MY RULES.“, „MAN DECORATES MAN CAVE.“, „WINE SPRITZERS GROUNDS FOR IMMEDIATE EXPULSION.“, „NO BITCHING AT ANY TIME. ‘ISSUES’ NOT ALLOWED EITHER.“, „TALKING ABOUT FEELINGS EARNS LIFETIME BAN.“, „MAN IS ALWAYS RIGHT.“, „HYDRATE WITH BEER“, „NO CRYING“, oder „EAT BACON“ (Bridges 2014). Wiederkehrende Hinweise beziehen sich zudem auf unflätiges Verhalten und fordern dazu auf, sich ungeniert zu kratzen, wo es auch jucken mag, zu rülpsen und zu flatulieren, während mehrfach zu verstehen gegeben wird, dass *Chick Flicks* wie *Sex and the City* unter gar keinen Umständen geduldet werden (ebd.).

Obwohl die Gestaltung der eigenen Man Cave dem Geschmack des Herren des Hauses unterliegt und sich daher eine ganze Reihe an unterschiedlichen Designideen für Höhlenbewohner finden lässt, sind einige Elemente dennoch emblematisch für das Phänomen der Man Cave: Präparierte Hirschköpfe und Fische, die von den Wänden herabblicken, Kuhfellteppiche, massive Ledersofas, Vintage-Metalltafeln sowie Möbel, Tüfelungen und Böden aus Naturholz stechen besonders hervor (Segmüller o.D., Wagner 2016, Shannon o.D., Tonelli 2021, Brooke 2019). Die Sehnsucht

nach einer mythischen Vergangenheit, die durch diese Ästhetik befriedigt werden soll, zeichnet sich auch in Ratgebern zur Gestaltung der Man Cave ab: Diese tragen Titel wie *Manspace: A Primal Guide to Marking Your Territory* (Martin 2006) oder Untertitel wie „Carve out some solitude in just 7 easy steps. Your inner neanderthal will thank you“ (Guarente 2015).

Jeffers McDonald vergleicht die Man Cave im Film mit dem älteren räumlichen Modell des *Lair* (eng. für Versteck, Unterschlupf, Höhle; in diesem Kontext als Junggesellenwohnung zu verstehen), welches als spezifische Räumlichkeit überwiegend in Sexkomödien von Mitte der 1950er bis Mitte der 1960er Jahre gefunden werden kann (Jeffers McDonald 2013: 218). Im Gegensatz zu dem Lair, welches den Zweck erfüllen soll, Frauen wie Beute anzulocken und ihre Widerstandskraft durch ihre starke, überzeugende Atmosphäre gemeinsam mit den verführerischen Tricks des Gastgebers zu unterwerfen, sei die Man Cave stattdessen ein Ort, der von Authentizität und Identität geprägt sei – hier müsse schließlich keine Frau durch Spektakel und Theatralik beeindruckt werden (ebd.: 222, 224). Ich möchte dem entgegen allerdings argumentieren, dass es sich bei dem Konzept der Man Cave lediglich um vorgetäuschte Echtheit handelt, die rein gar nichts mit der Persönlichkeit und den Interessen des Besitzers zu tun hat, sondern umso mehr mit vorgefertigten Schablonen einer heterosexuellen, männlichen Identität und einer Darbietung dieser anderen Männern gegenüber zusammenhängt. Dies geht unweigerlich mit einer Beschneidung der tatsächlichen Persönlichkeit und des eigenen Lebensstils einher, was deutlich an einem Zitat des Comedians und Moderators des Heimwerker-Podcasts *Ace On the House* Adam Carolla zum Thema Dekoration einer Man Cave erkennbar wird: „If you want to put up a picture of you holding up a bass, that's fine. But let's not cop out and toss in a picture of the kids. I want to walk into that man cave and have no idea if you're single or married or have kids or whatever“ (Guarente 2015). Frauen und Kinder werden in dem Interview, aus dem dieses Zitat stammt, wiederholt als

Selbstverständlichkeit genannt und die Heterosexualität eines jeden Mannes, der eine Man Cave einrichtet, damit vorweggenommen, jedoch wird diese in erster Linie über den bewussten Ausschluss von weiblichen Familienmitgliedern definiert.

Dieses Muster zeigt sich ebenso in dem von Jeffers McDonald genannten filmischen Beispiel für eine Man Cave. In *Trauzeuge gesucht!* (OT: *I Love You, Man*, Hamburg 2009) geht es um Peter, einen jungen Mann, der paradoxerweise im Verdacht steht, schwul zu sein, weil er zu viel Zeit mit seiner Verlobten verbringt, anstatt sich mit männlichen Freunden zu treffen. Dass er sich mit Frauen – seien es Freundinnen seiner Verlobten oder Arbeitskolleginnen – besser versteht als mit Männern, sie als Menschen respektiert und schätzt, sich eher für Chick Flicks wie *Der Teufel Trägt Prada* (OT: *The Devil Wears Prada*, Frankel 2006) oder *Chocolat – Ein kleiner Biss genügt* (OT: *Chocolat*, Hallström 2000) als für Poker und exzessiven Alkoholkonsum interessiert, wird zum Hauptkonflikt des Filmes. Dieser wird gelöst, indem er – nach einer Reihe von gescheiterten, arrangierten ‚Man Dates‘ mit unterschiedlichen Männern – Sydney kennenlernt, der ihm nicht nur zeigt, was wahre Männerfreundschaft bedeutet, sondern auch, was es vermeintlich heißt, ein Mann zu sein: rücksichtslos, infantil, impulsiv und vor allen Dingen unzivilisiert. Dies wird besonders gut anhand einer Szene erkennbar, in welcher die beiden mit Sydneys Hund am Venice Boardwalk spazieren gehen und von einem verärgerten Jogger, der in den Kot von Sydneys Hund gestiegen ist, konfrontiert werden. Anstatt sich zu entschuldigen oder den Konflikt auf vernünftige Weise zu klären, beginnt Sydney, der sich gerade noch ruhig und gelassen mit Peter unterhalten hat, den Jogger wie wild anzubrüllen, der daraufhin verstört das Weite sucht. Auf Peters Frage, was das soll, antwortet Sydney wieder in gelassenem Tonfall: „I’m a man, Peter. I’ve got an ocean of testosterone flowing through my veins. Society tells us to act civilized, but the truth is we’re

animals, and sometimes you gotta let it out" (*Trauzeuge gesucht!*, (OT: *I Love You, Man*, Hamburg 2009: 00:40:49–00:40:58).

Noch am gleichen Tag zeigt Sydney Peter seine Man Cave, über die er ganz selbstverständlich sagt, dass keine Frauen darin erlaubt seien und ist schockiert darüber, dass Peter mit seiner Verlobten zum Golfen geht, keine Geheimnisse vor ihr hat und zu einem Foto von ihr im Bikini masturbiert. Sydneys Heterosexualität wird über Biologismen sowie homoerotische Lebenswelten definiert, in welchen er mit anderen Männern über Sex, Masturbation und seine eigene Identifikation als Mann spricht, während auf Frauen und die sexuellen Beziehungen zu ihnen lediglich verwiesen wird. In einer späteren Szene des Filmes ist kurz zu sehen, dass Sydney gemeinsam mit einer Frau sein Haus verlässt, ehe er sich von ihr verabschiedet und mit Peter in seine Man Cave, die sich etwas abseits hinter seinem Haus befindet, spaziert. Als Peter meint, dass sie nett aussehe, antwortet Sydney nur „yeah, I fucked her“ (ebd.: 1:04:55–1:04:58), ehe die beiden nach einem Schnitt dabei zu sehen sind, wie sie die Ananashälften, die sie gerade essen und die eine klare Metapher für ihre Penisse sind, miteinander vergleichen und sie dazu gegeneinanderhalten.

Die Normalisierung von Homoerotik unter heterosexuellen Männern, wie sie Marilyn Frye beschreibt, wird auch darin erkennbar, dass Peters Verlobte Zoey im Laufe der annähernden Freundschaft zwischen den beiden Männern immer eifersüchtiger auf Sydney wird, und das auch nicht ohne Grund: Als die drei eines Abends, an dem Zoey und Peter ursprünglich ein Date geplant hatten, zu einem Konzert gehen, beachten sie sie kaum und interessieren sich nur füreinander. Selbst zuhause angekommen, telefoniert Peter mit Sydney und wirkt völlig überrascht, als Zoey ihn schließlich darauf anspricht, dass sie von der Beziehung zwischen den beiden Männern äußerst irritiert ist. Auf ihre Äußerung, dass sie es seltsam fand, dass Peter sie während

des Konzertes ignorierte und stattdessen Sydneys imaginäre Bassgitarre abschleckte, erwidert er, dass eine Menge Männer dies auf dem Konzert getan hätten und impliziert damit, dass er endlich eine normative Form der Maskulinität mit anderen Männern ausleben würde. Sie fühlt sich jedoch, als würde sie ihn verlieren – und auf gewisse Weise tut sie dies auch: Während die beiden zwar ein romantisches Paar bleiben und am Ende des Filmes heiraten, entfernen sie sich auf einer freundschaftlichen Ebene immer weiter voneinander, da sich Peter der gesellschaftlichen Konvention, als Mann ausschließlich Freundschaften mit anderen Männern zu pflegen zu haben, immer mehr fügt und Zooey dadurch auf ihre Rolle als Verlobte reduziert wird. Dass er und Sydney während der Hochzeit als Bräutigam und Trauzeuge offen ihre Liebe zueinander gestehen, bestätigt endgültig seine im Laufe der Narration erlangte heteronormative Männlichkeit – Zooey wird zu einer bloßen Referenz auf seine sexuelle Beziehung zu einer Frau und die homoerotische Freundschaft zu Sydney zu einem Beweis für Peters hegemoniale Maskulinität.

## Identität durch Konsum:

### *GamerGate, Guy Flicks* und der heterosexuelle Mann als Zielgruppe

Während *Man Caves* als eine architektonische Verortung einer heterosexuellen Homoerotik betrachtet werden können, lassen sich im Bereich der Medienproduktion und -rezeption ebenso angestrenzte Versuche erkennen, homosoziale, männlich dominierte Räume zu schaffen, welche Femininität als auch Maskulinität als Konsumprodukte anbieten – wenn diese auch auf unterschiedliche Art und Weise in Erscheinung treten.

In Laura Mulveys vielzitiertem und -diskutiertem Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975), mit welchem sie den Begriff des *Male Gaze* prägte, beschreibt sie drei unterschiedliche Blicke im Film: den der Kamera, die das profilmische Ereignis aufnimmt, den des Publikums, das das fertige Produkt sieht und den der Charaktere aufeinander (Mulvey 2000 {Nachdr.}: 46–47). Die Konvention des narrativen Filmes leugne dabei die ersten beiden und ordne sie dem dritten unter, mit dem bewussten Ziel, die invasive Präsenz der Kamera zu beseitigen und ein distanzierendes Bewusstsein des Publikums zu verhindern, um fiktionalem Drama Realität, Selbstverständlichkeit und Wahrheit zu verleihen (ebd.: 47). Da die Schaulust laut Mulvey in einen aktiven/männlichen und einen passiven/weiblichen Part geteilt ist, sei es der Mann, der die Narration vorantreibt und die Frau, die als erotisches Spektakel gegen die Handlung arbeitet und sie als fremdes Element ins Stocken bringt (ebd.: 40) – wodurch das weibliche Bild als Kastrationsgefahr konstant die Einheit der Diegesis bedrohe und die Welt der Illusionen als aufdringlicher, statischer, eindimensionaler Fetisch durchbreche (ebd.: 47). Mulvey nennt zudem

eine Tendenz im narrativen Film, dieses Problem zu beseitigen, indem die „aktive homosexuelle Erotik“ (ebd.: 40) der zentralen männlichen Figuren die Handlung ohne Ablenkung transportiert – eine Art von Film, den Molly Haskell *Buddy Movie* nennt (ebd.). Das Aufkommen des Buddy Filmes in den späten 1960er Jahren kann als Reaktion auf die Frauenrechts- und die Bürgerrechtsbewegung gesehen werden (Fuchs 1993: 196): Je näher Frauen ihren eingeforderten Rechten kommen und Unabhängigkeit im echten Leben erreichen würden, desto lauter und schärfer würden Filme zum Ausdruck bringen, dass die Welt eine von Männern dominierte sei, so Haskell. Sie nennt als Beispiele die wiederholte Vergewaltigung von Amy in *Wer Gewalt sät* (OT: *Straw Dogs*, Peckinpah 1971), die Tür, die sich vor den Augen von Kay, der Frau des neuen Mafiaoberhauptes in *Der Pate* (OT: *The Godfather*, Coppola 1972) schließt und damit jede bedeutende Kommunikation zwischen den beiden stilllegt als auch die Erschießung des femininen Psychopathen Scorpio durch den Protagonisten in *Dirty Harry* (Siegel 1971), die in einem Kugelregen erfolge, der einem multiplen Orgasmus gleichkomme und das Publikum in ekstatisches Stöhnen versetzen würde (Haskell 1974: 363). Die männlichen, heterosexuellen Liebhaber des Buddy Filmes der 1960er und 1970er Jahre sind in erster Linie Polizisten und stellen damit eine hegemoniale, autoritäre Form der Maskulinität dar, welche durch ihre ungestörte Kontrolle über die Narration nochmals untermauert wird – während Frauen in die unbedrohlichen, passiven Rollen der unsichtbaren Ehefrauen oder der Freundinnen, die sterben um die Handlung durch ihren Tod voranzutreiben, gedrängt werden (ebd.: 362–363, Fuchs 1993: 196, Tasker 1993: 16–17).

Obwohl Mulveys fundamentaler Essay und darauf aufbauende Theorien und Diskussionen für ihre Konzentration auf sexuelle Differenz, Repräsentation und Narration kritisiert werden und ihre bahnbrechende feministische Kampfansage mit der Zeit immer stärker auf einzelne Aspekte

reduziert wurde (Bruzzi 2013: 6–7), so möchte ich behaupten, dass diese Art der Filmtheorie zwar an ihre Grenzen stößt, wenn damit universelle filmische Realität erfasst werden soll, sie jedoch durch ihren kulturellen und politischen Einfluss selbst Realitäten produziert. Im Zuge der vierten Welle des Feminismus wurde der Begriff „Male Gaze“ in den Jargon des Online-Aktivismus und die Umgangssprache des Internets übernommen (BRUST RAUS 2021, Feminist Frequency 2016), wodurch er den zeitgenössischen Diskurs und die Sprache um die Geschlechterverhältnisse im Film und in anderen Medien wie Computerspielen entscheidend prägte. Diese feministischen Diskurse, Schlagworte und Kampagnen werden wiederum von misogynen Gruppierungen wie die der Mannosphäre kooptiert und zu antifeministischen Zwecken instrumentalisiert (Johanssen 2022: 68–69), wodurch es scheint, als wäre „bring back the male gaze“ zu ihrer Parole geworden (Schowalter et al. 2022: 127–128), die sie in Form von erbitterten Kulturkämpfen zur Rückeroberung ihre medialen Territorien skandalieren.

Der erste Kulturkampf des Internets war das sogenannte *GamerGate*-Ereignis von 2014, während dessen Frauen, nicht binäre, queere und nicht-weiße Personen, die in der Computerspielbranche tätig waren oder immer noch sind durch Vergewaltigungsdrohungen, Veröffentlichungen der privaten Adressen, versuchte Bombenattentate und andere Formen von Belästigung und Gewaltausübung angegriffen und weite Teile des Internets von hasserfüllten Postings überschwemmt wurden. Einer der Auslöser dafür war eine Reihe analytischer YouTube-Videos der Kommunikationswissenschaftlerin Anita Sarkeesian, in welchen sie geprägt vom theoretischen Konzept des Male Gaze bei Mulvey die sexistische Repräsentation von Frauen in einer Reihe von Computerspielen thematisierte (Strick 2021: 219, Feminist Frequency 2013), wodurch sie zum Feindbild erhoben wurde, das die Spieleindustrie zu zerstören drohte. Als Reaktion auf die Hasskampagne verließen viele deren Opfer die Computerspielsubkultur beziehungsweise -

branche, Sarkeesian tauchte für eine beträchtliche Zeit völlig unter und eine zuvor vielfältige ‚Nerd‘-Kultur versteifte sich von da an auf eine exklusiv cis-männlich, weiße, heterosexuelle und adoleszente Identität (ebd., Schowalter et al. 2022: 88).

Daran lässt sich eine Hyperidentifikation mit bestimmten Medien, wie sie auch anhand der auf GamerGate folgenden Kulturkämpfe rund um Filme wie *Ghostbusters* (OT: *Ghostbusters: Answer the Call*, Feig 2016) – einem Remake von *Ghostbusters – Die Geisterjäger* (OT: *Ghostbusters*, Reitman 1984) mit weiblicher Besetzung –, *Mad Max: Fury Road* (Miller 2015) sowie diversen *Star Wars*-Filmen erkennbar ist (ebd.), ablesen. Sarkeesians Analyse war schließlich gegen keinen ihrer späteren Angreifer gerichtet, bedrohte in keiner Weise die Computerspielindustrie, noch forderte sie Zensuren oder andere Beschränkungen ein, sondern stellte lediglich etablierte Konventionen in Narration und Blickwinkel von Computerspielen in Frage. Was eine Vielzahl an Wissenschaftler\_innen vor Sarkeesian bereits jahrzehntelang tat, wurde ihr durch die Öffentlichkeit des Internets, den Aufschwung, den der Feminismus in den 2010er Jahren erfuhr und die damit einhergehende misogynen Gegenreaktion zum Verhängnis.

Nicht zuletzt war es die extreme Verschränkung der eigenen Identität der Angreifer mit den favorisierten Computerspielen und der Subkultur, die sich darum gebildet hatte, die derart heftige Reaktionen hervorrief. Auf die Konfrontation mit den eigenen Privilegien, die ihr Blick und ihre Repräsentation auf dem Bildschirm genießen, folgte keine kritische Distanz, die Kontemplation zulässt, sondern das zwanghafte Einnehmen einer bizarren Opferrolle, wie sie bereits in den vorangegangenen Kapiteln erläutert wurde. Die Grenzen zwischen dem Blick der Kamera, dem der Charaktere und dem eigenen Blick scheinen inexistent und die Rolle des männlichen Helden, der aktiv die Handlung vorantreibt und den passiven, über lange Strecken hinweg unsichtbaren, weiblichen Charakter rettet, wird zur eigenen ernannt. Eine Kritik an dieser Fantasie – auch wenn

sie, wie Sarkeesian betont, den Gefallen und Spaß an den Medien, die besprochen werden, nicht mindern soll (Feminist Frequency 2013) – wird als Affront gegen die eigene Person empfunden, die reale Welt der Computerspielsubkultur und -industrie den fiktiven Fantasiewelten gleichgesetzt, in denen Frauen keine aktiven Rollen als Subjekte einnehmen dürfen, sondern höchstens passive, objektifizierende Positionen zugesprochen bekommen – wenn sie nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden, um die homosoziale Sphäre zu schützen.

Diese Hyperidentifikation hat mit einer unreifen Nostalgie und einer Anspruchshaltung auf reinen Konsum zu tun, welcher gleichsam aktiv als auch passiv ist: Der Konsument nimmt kritiklos und uneingeschränkt, jedoch willentlich und dadurch aktiv ein Medium und die Blickrichtungen innerhalb des Mediums (sowohl der Kamera als auch der Figuren) in sich auf und wird durch diese Inklusion des Gesehenen in die eigene Persönlichkeit ein passiver Träger dieser Inhalte. Besonders deutlich zeigt sich dies an Reaktionen auf die Neuverfilmung von *Ghostbusters*, die 2014 angekündigt wurde, 2016 in den Kinos erschien und in welcher die ursprünglich männlichen Hauptcharaktere weiblich besetzt wurden. Eine Flut an Entrüstung, Trotz und Aggressionen brach über den Film herein und nahm rasch misogynie, rassistische und homophobe Gestalt an (Schowalter et al. 2022: 83–105). Es wurde gefordert, dass Hollywood Wünsche und Begehren von männlichen Kinobesuchern über Profite stellen solle und es bildete sich die Narration einer feindlichen Machtübernahme Hollywoods durch Feminist\_innen, welche durch ihre Präsenz männliche Protagonisten aus etablierten Geschichten auslöschen und umschreiben würden (ebd.: 84). Viele sahen dadurch ihre eigene Kindheit bedroht, die von männlichen Protagonisten in Filmen und anderen Medien geprägt war. Diese Konvention in Frage zu stellen, oder auch nur andere Geschichten zu erzählen, um damit eine größere Diversität auf der Leinwand und dem Bildschirm zu erzielen, löste in einigen männlichen Postern heftige Gefühlsausbrüche aus. Weinerliche

Kommentare unter dem YouTube-Trailer des Filmes beinhalten Angaben der Poster darüber, sich in den Schlaf zu weinen, weil ein Lieblingsfilm ihrer Kindheit „zerstört“ wurde, dass ihre Kindheit nun „offiziell vergewaltigt und ermordet“ worden sei oder dass sie aufgrund der Filmproduktion die Suizid-Hotline anrufen würden (ebd.: 91).

Dieses Narrativ der Destruktion, des Raubes und der Gewalt scheint vorerst verwunderlich, da durch die Neuverfilmung eines Textes schließlich etwas Neues hinzugefügt und die Auswahl an Filmen, die dem Publikum zur Verfügung stehen, erweitert wird. Es scheint die Realisation, einer privilegierten Gruppe anzugehören, deren Bevorzugung plötzlich nicht mehr unhinterfragt bleibt, zu sein, welche die kindlichen Erinnerungen entzaubert und als Verlust von etwas, worauf unbewusst Anspruch erhoben wurde, wahrgenommen wird. Dazu kommt ein Wunsch, Medien, die in der Kindheit unreflektiert zelebriert wurden, weiterhin distanzlos und in gewohnter Manier zu konsumieren – ein anderer Blickwinkel, der durch die weiblichen Protagonistinnen gegeben ist, schafft jedoch einen hinderlichen Abstand.

Dabei ist nicht davon auszugehen, dass sich Jungen und Männer per se nur mit dem männlichen Hauptdarsteller im Film identifizieren würden. John Ellis beschreibt den Vorgang der Identifikation folgendermaßen:

This process is more complex than the conventional meanings of the word 'identification' might indicate, as the process is often taken to be simply a sense of being with (accompanying/taking the side of/liking) one or perhaps a few of the central characters. It is a process that has two distinct phases. The first is an identification with the cinematic apparatus itself; the second is the narcissistic identification that can take place in relation to any human figure on the screen, or even with anthropomorphised figures like robots or animals (Ellis 1992: 41).

Dabei sei die narzisstische Identifikation ebenso an kein Geschlecht gebunden, sondern die Bedingungen des Kinos, die das Träumen und die Konstruktion von Fantasien zu einem gewissen

Grad nachahmen, würden unterschiedliche Positionen, Persönlichkeitselemente und widersprüchliche Tendenzen innerhalb einer Person zulassen:

Cinematic identification involves two different tendencies. First, there is that of dreaming and phantasy that involve the multiple and contradictory tendencies within the construction of the individual. Second, there is the experience of narcissistic identification with the image of a human figure perceived as other. Both these processes are invoked in the conditions of entertainment cinema. The spectator does not therefore 'identify' with the hero or heroine: an identification that would, if put in its conventional sense, involve socially constructed males identifying with male heroes, and socially constructed females identifying with women heroines. The situation is more complex than this, as identification involves both the recognition of self in the image on the screen, a narcissistic identification, and the identification of self with the various positions that are involved in the fictional narration: those of hero and heroine, villain, bitpart player, active and passive character. It involves the identification of the public, external phantasies of the fiction with personal phantasies. Identification is therefore multiple and fractured, a sense of seeing the constituent parts of the spectator's own psyche paraded before her or him; a sense also of experiencing desire for the perfected images of individuals that are presented over and above their particular phantasy roles (Ellis 1992: 43).

Gerade durch diese Nähe des Filmes zu der Sphäre der menschlichen Fantasien und Träume und der fluiden Möglichkeiten der Identifikation, die dadurch gegeben sind, wird die aktive Rolle und der Blick durch die Augen einer Frau für fragile Maskulinität besonders gefährlich: Er stellt eine Verführung dar, sich von der eigenen Geschlechtlichkeit – wenn auch nur für einen Moment – zu lösen und die Rolle und Perspektive eines anderen Geschlechts einzunehmen.

Diese Angst vor der Versuchung zeigt sich auch in den Reaktionen auf den Trailer des vierten Teils der *Mad Max*-Filmreihe *Mad Max: Fury Road* (Miller 2015), welcher von Männerrechtsaktivisten als irreführend und betrügerisch deklariert wurde: Die Explosionen, Feuertornados und musikalische Untermalung würden einen eindeutigen *Guy Flick* – einen

„Männerfilm“ – versprechen, doch dieser Schein würde trügen, und hinter der maskulinen Fassade würde sich „feministische Propaganda“ verstecken (Schowalter et al. 2022: 110). Dieses „trojanische Pferd“ wäre gefährlich für „die Männer Amerikas“ (ebd.: 111): Sie würden durch die Flammen und Explosionen des Filmes angelockt werden, um schließlich feministischer Ideologie zum Opfer zu fallen und selbst Rädchen in der Maschine eines feministischen, linken Regimes werden (ebd.). Der Grund für diese Befürchtungen ist in erster Linie die Rolle der weiblichen Protagonistin Imperator Furiosa (gespielt von Charlize Theron), die für die Männer der Mannosphäre zu oft zu sehen und zu hören ist und die den namensgebenden männlichen Protagonisten Max Rockatansky (Tom Hardy) dadurch in den Schatten stelle (ebd.: 118).

Die Behauptung, dass Männer von der klassischen Actionfilm-Ästhetik von *Mad Max: Fury Road* wie die Motten vom Licht angezogen werden und durch das bloße Sehen dieses Filmes zu linken Feministen umerzogen würden, zeigt einen Zugang zu Medien, der keinen Abstand zu dem Gesehenen zulässt, sondern der einem mechanischem Konsum gleichkommt. Diese Grenzenlosigkeit zwischen dem Medium und der eigenen Person begünstigt eine Angst vor Kontamination durch das ‚Andere‘, das Feminine und den Blick der Frau im Film. Puristische Hypermaskulinität lässt schließlich keine Ambivalenz oder Annäherung an Femininität zu, sondern muss davor um jeden Preis geschützt werden. Ein Ausbrechen aus vertrauten Sehgewohnheiten stellt somit eine Gefahr der Vergiftung durch Femininität im Film, die sich ungehindert auf die eigene Identität ausbreiten könnte, dar und muss daher in einem durch und durch realen, scheinbar heldenhaften Kulturkampf verhindert werden.

Um einen möglichst unbedrohlichen, maskulinistischen Mediengenuss zu garantieren, sollten – wie sich an Aussagen zu unterschiedlichen Filmen und Spielen innerhalb der Mannosphäre zeigt – weibliche Charaktere daher entweder gänzlich von der Bildfläche verschwinden oder sie müssen

derart eindeutig als passive Objekte gekennzeichnet sein, dass außer Frage steht, dass sie einzig für den sexuellen Konsum durch den Blick des Mannes vorhanden sind und keinerlei Gefahr besteht, sich mit ihnen auf einer menschlichen Ebene zu identifizieren. Gleichzeitig vollzieht sich jedoch ebenso eine Objektifizierung der männlichen Charaktere, deren Blick zum Instrument zur Auslebung der eigenen Fantasien und deren Körper zum testosterongesättigten Festmahl werden, durch dessen visuellen Verzehr die Maskulinität des Darstellers auf die des Zuschauers übertragen wird. Diese körperliche Komponente in der Aufnahme von Medien wird nicht nur anhand der Rhetorik innerhalb der Mannosphäre erkennbar, die darauf beharrt, dass die Film- und Fernsehindustrie Themen der sozialen Gerechtigkeit dem Publikum „die Kehle hinunterwürgen“ würde (ebd.: 112, 181), sondern auch anhand von sprachlichen Rahmenstrukturen in Auflistungen der ‚männlichsten‘ Filme, die sich auf diversen Plattformen finden lassen: Auf der Lifestyle Website *Mandatory* leitet die ironischerweise weibliche Autorin eine solche Sammlung an besonders maskulinen Filmen folgendermaßen ein:

It's hard to **be a man** sometimes. We all need a little reinforcement now and again to keep on truckin'. Maybe you want to ask your boss for a raise. Or you're finally going to initiate that breakup you've been putting off. Or it's time to tell your slacker roommate to move the eff out. Whatever the situation, what you need is a **testosterone** infusion. **Mandatory Movies** has just the ticket. These 10 films model the take-charge attitude you need to get your life together. Now, we don't advocate or condone the violence and illegal activities depicted in these films; but we do want to help you vicariously tap into that primal urge to get shit done (Rivera 2019).

Das Sexualhormon Testosteron ist ein wiederkehrendes Element, dem in pseudowissenschaftlicher Manier beinahe übernatürliche Kräfte zugesprochen wird und welches auf magische Weise vom Film auf den Körper des Publikums übertragen werden könne. Obwohl Testosteron in unterschiedlichen Mengen in Menschen jeglichen Geschlechts vorhanden ist, wird es dennoch zu dem definierenden Unterschied zwischen Männern und Frauen erhoben und ein

gesteigerter Testosteronspiegel als Indikator für einen hohen Grad an Maskulinität, Aggression, Urwüchsigkeit und körperliche Stärke betrachtet, welche Frauen aufgrund dieses ‚Mangels‘ angeblich fehlen würde (Schowalter et al. 2022: 92, 119). Vermischt mit der Fantasie, dass ‚testosterongeladene‘ Filme die eigene Maskulinität steigern könnten, bedeutet dies im Umkehrschluss, dass Frauen im Film diesen mindern würden – ein Muster, das bereits im Kapitel ‚Heterosexualität ohne Frauen: MGTOW, *Man Caves* und *Mantuaries*‘ deutlich zum Vorschein kam, indem der YouTuber Sandman behauptete, dass eine langjährige Beziehung zu einer Frau den Testosteronspiegel des Mannes senken würde.

Dies zeigt sich auch anhand der Auflistung der „30 Manliest Movies“, welche den Untertitel „Biceps, brawn and bloodsport – smell the testosterone“ trägt (Kinnear 2011). Darin werden Filme wie *Das Ding aus einer anderen Welt* (OT: *The Thing*, Carpenter 1982), *300* (Snyder 2006), *Predator* (McTiernan 1987), *The Expendables* (Stallone 2010), *Bloodsport* (Arnold 1988) oder *Spartacus* (Kubrick 1960) in einem oder zwei kurzen Sätzen zusammengefasst, ehe auf das jeweilige Verhältnis von Männern zu Frauen eingegangen wird, welches neben anderen Aspekten Einfluss auf die Reihung hat. *Aliens – Die Rückkehr* (OT: *Aliens*, Cameron 1986) schaffte es höchstens auf Platz Elf, da sich die beiden weiblichen Charaktere Ripley und Newt als kompetenter erweisen als ihre männlichen Kollegen und in Bezug auf *Fight Club* schreibt der Autor: „Ignoring Helena Bonham-Carter’s wasted Marla, the most telling detail here is that Fincher has to hire Meatloaf [sic] and his man-tits to reduce the overall level of testosterone“ (ebd.) – weshalb er wohl den zweiten Platz nach *Das dreckige Dutzend* (OT: *The Dirty Dozen*, Aldrich 1967) verdiente, in welchem schließlich aufgrund der vielen großartigen männlichen Schauspieler „einfach kein Platz für Frauen übrig sei“ (ebd.).

Jedoch hängt der ‚Testosteronstatus‘ eines Filmes nicht nur mit einem Fehlen von Femininität in der Form von weiblichen Charakteren, die mehr als nur ‚Spielzeug‘ verkörpern (ebd.), zusammen, sondern auch mit dem Maß an gewaltvollen Handlungen, gestählten Körpern und aufsehenerregenden Kämpfen zwischen Muskelpaketen. Ein Großteil der ‚männlichsten Momente‘, die unter den Mengenverhältnis von Frauen zu Männern der jeweiligen Filme genannt werden, sind Szenen, in denen Männerkörper auf besonders spektakuläre Weise inszeniert werden: Darunter die *training montage* in *Rocky IV – Der Kampf des Jahrhunderts* (OT: *Rocky IV*, Stallone 1985), in welcher Sylvester Stallones arbeitende Muskeln unter seiner verschwitzten Haut in Nahaufnahme zu sehen sind, Elias‘ Todeskampf in *Platoon* (Stone 1986), welcher in beklemmender Länge und Langsamkeit von der Kamera verfolgt wird und während welchem Willem Dafoe blutig und mit schmerzverzerrtem Gesicht auf allen Vieren über den Boden kriecht ehe er sich ein letztes Mal aufbäumt um in einer theatralischen Pose sein Leben zu verlieren, wie auch die Kampfszene in *Fight Club*, in der der Protagonist das Gesicht von Angel Face (gespielt von Jared Leto) dermaßen zerschmettert, dass sich die ekstatische Lust an der Verfolgung des Kampfes in den Gesichtern der zuschauenden Männer mit jedem Faustschlag in fassungsloseres Entsetzen verwandelt. Der Blick tritt der Haut immer näher, verkündet Muskeln und Adern knapp unter der Oberfläche, ehe sie birst und ihr Inneres offenbart – ein sinnliches Schauspiel, das die fleischliche Lust an der Offenlegung des männlichen Körpers darlegt.

Diese Erotisierung des Körpers, der in all seiner Leistungsfähigkeit und zugleich tiefster Verletzlichkeit gezeigt und dessen umfassende Plastizität veranschaulicht wird, spiegelt sich auch in dem Begriff *Beefcake* wider, der – in Anlehnung an die Bezeichnung *Cheesecake* für aufreizende Darstellungen von Frauen – den muskulösen, begehrenswerten und meist nackten Oberkörper eines Mannes zum Objekt der Schaulust erklärt. Während beiderlei Abbildungen für den Konsum

durch den Betrachter bestimmt sind, zeigt sich bereits anhand der Begriffe eine deutliche Unterscheidung. Frauen werden dabei einem süßen Dessert gleichgesetzt, wohingegen Männer mit (Rind-)Fleisch verglichen werden. Hierbei wird der Kreislauf der Selbstobjektifizierung erneut deutlich erkennbar: Fleisch und sein Konsum sind kulturell ausgesprochen maskulin aufgeladen und verkörpern Stärke, Potenz, Macht, Dominanz und Privilegien, während vegetarische Ernährung als feminin und verweicht wird wahrgenommen wird (Bogueva et al. 2020: 31, Rothgerber 2013: 364, De Backer, et al. 2020: 2). Auch hier verschwimmen die Grenzen zwischen dem Produkt und dem Konsumenten und die symbolische Attribution des einen überträgt sich ungehemmt auf die Identität des anderen.

Der anthropophagische Aspekt dieses Konsums wird in einem weiteren Artikel, der eine Auflistung ‚testosterongeladener‘ Filme beinhaltet, deutlich: Unterhalb eines Bildes aus dem Film *Predator* (McTiernan 1987), auf welchem ein Handschlag zwischen Arnold Schwarzenegger und Carl Weathers als monumentale Geste inszeniert ist, die die Muskeln und Adern der Arme der beiden Männer eindrucksvoll zur Geltung bringt, erläutert der Autor:

Testosterone courses through every male and female body and is responsible for increased levels of intensity and machismo. Some films out there are no different, reflecting the director's capability to establish such atmospheric emotions. Successful movies display steroid enhanced levels of the infectious feeling, reactively raising audience levels as well, while other failed attempts barely muster a timid whimper. Be it casting, writing, or visual delivery, nothing gets the blood flowing like a good old fashion [sic] testosterone blow out film. *The Expendables* knew a thing or two about testosterone influenced action, boasting one of the most star-studded action casts ever assembled. Teaming up the likes of Sylvester Stallone, Jason Statham, Jet Li, Dolph Lundgren and Terry Crewes [sic] was an ensemble treat, but why stop there? Additions of "Stone Cold" Steve Austin, Mickey Rourke, Bruce Willis, and Arnold Schwarzenegger completed Stallone's beefcake driven action movie. Fans wondered how it

could possibly get better – and then it did. Jean-Claude Van Damme. Chuck Norris. Liam Hemsworth. Those names can all be seen joining Stallone's posse as he gears up the "Expendables" for another deadly mission on August 17th. So are you guys ready to celebrate the release of Sylvester Stallone's action extravaganza *The Expendables 2*? In honor of the film, let's all grab some beef jerky, crack open a cold one, and assume the pump up position – it's time to count down the top ten most testosterone ridden movies of all time (Donato 2012).

Obwohl hierbei der Körpern von Frauen ebenso ein gewisser Testosterongehalt zugesprochen und weiblichen Zuseherinnen der Genuss von Filmen, die von dem Sexualhormon regelrecht zu tiefen scheinen, vergönnt wird, liegt der Fokus des Inhaltes der Filme eindeutig auf männlichen Schauspielern und ihren Körpern, welche durch ihre muskulöse, ‚beefy‘ Beschaffenheit das Zentrum des actionreichen Spektakels bilden und dadurch das Blut des Publikums in Wallung bringen sollen. Diese Konzentration auf das Fleisch zeigt sich auch an der Empfehlung, zu Ehren der narrativen Inszenierung der namhaftesten Muskelpakete Hollywoods Trockenfleisch und Bier zu sich zu nehmen, welche in Analogie zu den eucharistischen Gestalten Brot und Wein eine religiöse Funktion einzunehmen scheinen. Die erotische Komponente davon wird in einer weiteren Ankündigung von *The Expendables 2* (West 2012) ersichtlich, welche mit einem Vergleich mit dem Film *Magic Mike* (Soderbergh 2012), einem Film über einen männlichen Stripper, eingeleitet wird: „‘Magic Mike‘ won't be the only movie this summer bringing the man meat to the multiplex. And if you like your beef aged, then ‘The Expendables 2‘ will deliver what you're looking for” (Jagernauth 2012).

Diese filmische Darstellung des erotisierten, hypermaskulinen Körpers für ein primär heterosexuelles, männliches Publikum, umgangssprachlich auch *Guy Flick* genannt, wird durch diese Kontextualisierung eine besondere Form des ‚Körpergenres‘, insofern als dass sie die Körper des Publikums nicht nur temporär zu beeinflussen vermag, sondern ihr die Kraft zugesprochen

wird, eine bleibende Veränderung auf diese Körper zu haben. Carol Clover beschreibt Körpergenres als jene, die abseits des Respektablen und Seriösen liegen und die sich stark auf das Unbewusste und Sensationelle beziehen – allen voran Slasher-Filme und Pornographie, die gemeinsam mit machoiden Actionfilmen in Autokinos und anderen Häusern, die auf Exploitation-Film ausgerichtet sind, gezeigt würden (Clover 1987: 187, 189). Linda Williams dehnt den Begriff des Körpergenres auf das Melodram, beziehungsweise die ‚Schnulze‘ (*weepie*) aus: Während sich das körperliche Spektakel des Horrorfilmes durch Gewalt und Terror auszeichnet und jenes des Pornos aus der Darstellung des Orgasmus besteht, ist der ekstatische Exzess des Melodrams das Weinen (Williams 1991: 4). Der Erfolg eines Filmes, der diesen Genres zugeordnet wird, werde daran gemessen, wie exakt die Gefühlsregungen des Publikums mit den im Film gezeigten übereinstimmen – ob tatsächlich ein Orgasmus beim Sehen eines Pornos erreicht wird, der Horrorfilm angsterfülltes Schaudern hervorruft oder die Schnulze Tränen in die Augen treibt (ebd.: 4–5). Der Mangel an angemessenem ästhetischen Abstand zu diesen Genres, ein Gefühl von übermäßiger Teilnahme an den dargebotenen Sinneseindrücken und Emotionen lässt sie manipulativ erscheinen, da ihr Effekt auf die Beobachtenden übergreift (ebd.: 5).

Diese Grenzenlosigkeit zwischen dem Filmischen und dem Realen wird in der Rezeption von Guy Flicks auf die Spitze getrieben, indem es sich nicht bloß um eine temporäre Veränderung der Affekte handeln soll, die durch das Wahrgenommene hervorgerufen wird, sondern um eine körperliche Verschmelzung der eigenen Identität mit dem Körper der männlichen Darsteller. Dadurch sind die glamourösen Charakteristiken männlicher Filmstars nicht nur die eines machtvollen, idealen Egos der männlichen Betrachter, wie es Mulvey beschreibt (1975/2000 {Nachdr.}: 41), sondern sehr wohl gleichzeitig die eines erotischen Objektes, das von dem Zuseher konsumiert wird, um seine wirkmächtige Omnipotenz in sich selbst aufzunehmen und ausüben zu

können. Durch diese Objektifizierung des fiktiven Stellvertreters der eigenen Identität kommt es wiederum zu einer Selbstobjektifizierung, wie sie in der zwiespältigen Beziehung der Incels zu der Fantasie des Chad abzulesen ist, sowie zu einer Beschneidung der Möglichkeiten des spielerischen Auslebens unterschiedlicher Aspekte der eigenen Identität, des Einnehmens ungewohnter Perspektiven und kritischer Introspektion, die der fiktive Raum zu bieten hätte – stattdessen muss ein auferlegtes Selbstbild durch Ergüsse von Testosteron, Schweiß und Blut genährt werden, sodass es selbst zum erotischen Objekt der Begierde heranwächst.

## Kontextuelle Ebene von *Fight Club* (1999):

Düster, riskant und bewusst anstößig:

### Chuck Palahniuks Buch *Fight Club* (1996)

*Fight Club* ist einer frustrierten Trotzreaktion des Autors Chuck Palahniuks zu verdanken. Nachdem sein erster Roman *Invisible Monsters* (1999) von Verlegern zunächst als zu düster und riskant klassifiziert und daher von keinem Verlagshaus veröffentlicht wurde, nahm er sich vor, ein Buch zu schreiben, welches *Invisible Monsters* in diesen beiden Aspekten übertreffen würde: Es solle derart ausfallend sein, sodass es in dem Fall, in dem es nicht publiziert würde, den Verlegern immerhin in Erinnerung bleiben würde – und so schrieb er *Fight Club* als seinen zweiten Roman, welcher zu seiner eigenen Überraschung im Jahr 1996 publiziert wurde (Keeseey 2016: 15). Beide Bücher weisen eine Reihe von Ähnlichkeiten auf und kreisen um persönliche Identität, die Findung, Erfindung, Neuerfindung und Zerstörung eines Selbst(bildes) und insbesondere um das Thema der Selbstzerfleischung als Befreiungsschlag in einer entfremdeten und einsamen Gesellschaft. Während sich der Protagonist in *Fight Club* mit anderen Männern prügelt, seine Wohnung in die Luft sprengt, sich chemische Verletzungen zufügt und am Ende in dem Versuch, sich von seinem Alter Ego Tyler Durden zu trennen, selbst in den Kopf schießt, zertrümmert die Protagonistin von *Invisible Monsters* mittels eines Schusses einer Schrotflinte ihr eigenes Kiefer um der Gefangenschaft ihrer eigenen Schönheit, der darauf gestützten eigenen Identität und Karriere als Model zu entkommen. Geschlecht, Sexualität und damit verbundene Norm- und Moralvorstellungen sowie Lebensentwürfe stellen ebenso einen Grundpfeiler beider Geschichten dar und zeigen sich in *Invisible Monsters* noch offensichtlicher in der Form von

transgeschlechtlichen, homo- und bisexuellen Charakteren, Drag Queens und dem Schatten der Aidskrise, der in den 1990er Jahren unheilvoll über der queeren Community schwebte. Möglicherweise war es die Subversion von Geschlechterrollen in *Invisible Monsters*, die Verleger zurückschrecken ließ und einer Publikation im Wege stand – denn während beide Bücher von zynischer, direkter Rhetorik, einem nicht chronologischen Erzählstil und brisanten Handlungssträngen und Themen geprägt sind, ist der Roman *Invisible Monsters* im Vergleich zu *Fight Club*, der voll von Gewalt, ausführlichen Beschreibungen von Zusammensetzungen von Sprengstoffen und explosiven Terrorakten ist, wesentlich weniger brutal. Dass gerade *Fight Club* trotz dieser schonungslosen Angriffslustigkeit publiziert und kurz darauf verfilmt wurde, während *Invisible Monsters* erst nach dem Erscheinen des Filmes als Buch erhältlich wurde, lässt darauf schließen, dass das radikale Aufbrechen von heteronormativen Geschlechterstereotypen als beklemmender und unbehaglicher als rohe Gewalt unter Männern aufgenommen wurde.

Obwohl *Fight Club* ebenso Elemente enthält, die als queer interpretiert werden können, sind diese erheblich subtiler als in *Invisible Monsters* und tragen im Gegensatz dazu nicht zur Rahmenhandlung bei. Im ersten Kapitel beschreibt der Protagonist die Beziehung zwischen ihm, Tyler und Marla Singer:

We have sort of a triangle thing going on. I want Tyler. Tyler wants Marla. Marla wants me. I don't want Marla, and Tyler doesn't want me around, not anymore. This isn't about *love* as in *caring*. This is about *property* as in *ownership* (Palahniuk 1996/2006 {Nachdr.}:14).

Obwohl auf eine Dreiecksbeziehung hingedeutet wird, ist nicht völlig klar, um welche Art des Begehrens es sich handelt – lediglich, dass es nicht um fürsorgliche Liebe geht, sondern um Besitzansprüche einer anderen Person gegenüber. Während die heteronormative Beziehung zwischen der Protagonistin Shannon und ihrem Verlobten Manus im Laufe der Handlung von

*Invisible Monsters* auseinandergeht und die Geschichte mit einem Fokus auf freundschaftliche, geschwisterliche Liebe endet, entwickelt sich zwischen dem Protagonisten von *Fight Club* und Marla nach und nach eine romantische Beziehung, die das Begehren Tyler gegenüber in den Schatten stellt. Dieses homoerotische Begehren, das im Buch an zahlreichen Stellen angedeutet wird, wurde im Film zum Teil anders inszeniert: Während sich der Erzähler und Tyler im Film als Sitznachbarn im Flugzeug einer Geschäftsreise kennenlernen, treffen sie im Buch das erste Mal auf einem Nacktbadestrand aufeinander. Das Erste, was ihm an Tyler auffällt, ist dabei nicht die Aktentasche, die seiner eigenen zum Verwechseln ähnlich sieht, sondern sein nackter Körper:

How I met Tyler was I went to a nude beach. This was the very end of summer, and I was asleep. Tyler was naked and sweating, gritty with sand, his hair wet and stringy, hanging in his face (ebd.: 32).

Er beobachtet Tyler anschließend dabei, wie er massives Treibholz sammelt, im Sand anordnet und sich inmitten des Schattens des hölzernen Gebildes, der die Form einer Hand angenommen hat, mit überkreuzten Beinen hinsetzt. Er fragt ihn daraufhin, ob er Künstler sei, worauf Tyler jedoch nur mit den Schultern zuckt und erklärt, dass die riesige Hand bloß eine Minute lang perfekt gewesen wäre, doch diese eine Minute wäre den Aufwand wert gewesen – ein Moment sei das höchste, was man von Perfektion erwarten könne (ebd.: 32–33). Die gesamte erste Begegnung ist im Buch wesentlich erotischer und spiritueller aufgeladen als im Film, in dem die beiden sich zunächst auf eine beinahe geschäftliche, formelle Art und Weise kennenlernen. Dies zeigt sich auch daran, dass Tyler dem Protagonisten im Gegensatz zu seiner Visitenkarte, die er aus seinem Aktenkoffer zückt, im Buch nur seine Telefonnummer gibt.

Ein noch gravierenderer Unterschied zwischen dem Buch und dem Film ist das Ende, welches in der Romanversion für den Protagonisten bei weitem kein triumphales ist: Tyler plant darin keinen

Anschlag auf Kreditkartengesellschaften, um alle Menschen von ihren Schulden zu befreien und damit einen Neustart einzuleiten, sondern einen selbstverherrlichenden Märtyrertod auf dem höchsten Wolkenkratzer der Welt, dem fiktiven Parker-Morris Gebäude. Im Gegensatz zu den Männern des Project Mayhem, die Marla im Film gegen ihren Willen auf die höchste Ebene des Hochhauses zerrren, erscheint Marla im Buch aus eigenen Stücken und gefolgt von den Mitgliedern sämtlicher Selbsthilfegruppen, um den Protagonisten davon abzuhalten, sich umzubringen. Trotz des Wissens, dass ein Sprengstoffattentat auf das Gebäude, in dem sie sich befinden, geplant ist, bieten sie ihre Hilfe an und sind anwesend, während der Erzähler auf die Explosion wartet, die jedoch nicht eintrifft – denn es stellt sich heraus, dass Tyler ein Fehler in der Zusammensetzung des Sprengmittels unterlief, weshalb das große, geplante Spektakel, das die beiden in eine niemals alternden Legende verwandeln hätte sollen, ausfällt. Der Protagonist betätigt daher im Beisein Marlas und der Selbsthilfegruppen den Abzug seiner Waffe, um Tyler loszuwerden und findet sich danach in einer klinischen Institution wieder, die er mit dem Himmel des Alten Testaments vergleicht. Er spricht dort mit Gott, der in Wirklichkeit ein Arzt beziehungsweise genauer gesagt ein Psychiater zu sein scheint, und wird von ihm gefragt, warum er denn so viel Schmerz verursachte:

I've met God across his long walnut desk with his diplomas hanging on the wall behind him, and God asks me, "Why?"

Why did I cause so much pain?

Didn't I realize that each of us is a sacred, unique snowflake of special unique specialness?

Can't I see how we're all manifestations of love?

I look at God behind his desk, taking notes on a pad, but God's got this all wrong.

We are not special.

We are not crap or trash, either.

We just are.

We just are, and what happens just happens.

And God says, "No, that's not right."

Yeah. Well. Whatever. You can't teach God anything (ebd.: 207).

Es stellt sich weiters heraus, dass er sich an alles erinnern kann und Marla ihm Briefe schreibt, in denen sie zum Ausdruck bringt, dass sie davon überzeugt sei, dass er eines Tages zurückkomme. Er möchte jedoch noch nicht zurück, da das Personal, das ihm sein Essen und seine Medikamente bringt, von Mitgliedern des Project Mayhem unterlaufen ist, welche ihm von Zeit zu Zeit zuflüstern, dass sie ihn vermissen würden, dass alles nach Plan läuft und sie weiterhin das Vorhaben verfolgen, die Zivilisation zu zerrütten, um etwas Besseres aus der Welt zu machen.

Der eigentliche Sturz Tylers, der allmächtigen und megalomanischen Ikone, besteht im Buch überdies nicht aus dem Schuss, der ihn töten soll – er besteht aus der Erkenntnis, dass ihm ein ungeschickter Fehler in der Zusammensetzung des Sprengstoffes passiert war. Dieses Versehen steht in Widerspruch zu Tylers Untergang im Film, in welchem sein Plan, sämtliche Zentralen von Kreditkartengesellschaften zum Einsturz zu bringen, aufgeht und er bis zu seinem Tod sein souveränes Auftreten wahrt. Auch dem Erzähler kommt im Film ein eigens ermächtigt Ende zu: Nachdem er die Mitglieder von Project Mayhem wegschickt, um allein mit Marla zu sein, versichert er ihr, dass alles in Ordnung sein wird, bemerkt, dass sie ihn in einer seltsamen Phase seines Lebens kennenlernte und blickt Hand in Hand mit ihr auf die einstürzenden Hochhäuser um sich herum, während im Hintergrund *Where Is My Mind* der Band Pixies spielt. Im Buch ist Project Mayhem jedoch keine Phase, die durch die Trennung von Tyler abgeschlossen wurde, sondern verfolgt den Protagonisten bis in das ‚Jenseits‘ der Klinik, in der er sich befindet und wartet nur darauf, dass er daraus zurückkehrt. In Palahniuks Version der Geschichte wird er die Geister, die er rief, auch durch seinen scheinbaren Tod nicht los.

## Vom Buch zum Film:

### „Doberman-Fincher“ und das Studiosystem

Chuck Palahniuk erhielt für die Rechte an seinem Buch *Fight Club*, welches sich anfangs nur 5000 Mal verkaufte, lediglich 10 000 US-Dollar. Mit dem Verfassen des Drehbuchs wurde der damals noch unerfahrene Jim Uhls beauftragt, der im Gegensatz zu den Schauspieler\_innen des Filmes ebenso eine vergleichsweise kleine Entlohnung enthielt (Kornbluh 2019: 107). Der Regisseur David Fincher wurde sehr früh in die Adaption des Buchs eingebunden und beschrieb in einem Interview mit Gavin Smith den ursprünglichen Plan von Seiten des Studios, den Off-Kommentar des Protagonisten wegzulassen, da dieser als ‚Krücke‘ diene, die nur zum Einsatz kommen würde, wenn man die Geschichte anders nicht erzählen könne – worauf Fincher allerdings erwiderte, dass *Fight Club* ohne die Stimme des Erzählers nicht lustig sei, sondern bloß traurig und mitleiderregend. Zusätzlich bestand der Regisseur darauf, dass die Kamera in der ersten Szene die schnellen Gedankensprünge des Protagonisten illustrieren solle – die erratische Präsentation solle sein Denken widerspiegeln (Smith 1999: 61). Diese erste Sequenz solle im Angstzentrum des Gehirns angesiedelt sein (ebd.): Noch während Namensnennungen auf der Bildfläche erscheinen und wieder verschwinden sind Animationen von Synapsen und Nervenbahnen bei der Arbeit zu sehen – abstrakte Gebilde, zwischen denen sich die Kamera wie ein organischer Teil des Gehirns hektisch hin und her bewegt ehe sie Hautzellen, Haare und Schweißperlen offenbart, den Lauf einer Waffe entlangwandert und die weit aufgerissenen Augen des Erzählers, in dessen Mund die Pistole steckt, offenbart. Laut Fincher gehe es in *Fight Club* um Gedanken und genauer gesagt darum, wie der Protagonist denkt, weshalb der ganze Film einzig aus seiner Sicht bestehe. Er nennt Chuck Palahniuks literarischen Stil, der davon geprägt ist, einen zynischen, sarkastischen

Überblick zu geben, während nahezu zwanghaft Details über die Herstellung von Dingen wie Napalm beschrieben werden, das visuelle Äquivalent eines Bewusstseinsstroms, welches er auch im Film erzielte. Fincher misst daher Szenen, die für die Narration scheinbar redundant sind, aber zum thematischen Aufbau beitragen, eine wesentliche Bedeutung bei (ebd.: 62), was beispielsweise an den ausgedehnten Kampfszenen des Filmes erkennbar wird. Um die Stimme des Erzählers wie die Gedanken eines Menschen klingen zu lassen und nicht bloß wie die Worte eines Schauspielers, der zum Publikum spricht, wurden schließlich in einem herausfordernden Prozess fünf verschiedene Mikrophone verwendet, um die richtige Klangfarbe zu gewinnen (ebd.: 68), was ebenso zu dem Gefühl beiträgt, den Film durch die Augen und mit dem Bewusstsein des Protagonisten zu erfahren.

Auf der visuellen Ebene war man um eine möglichst schmutzige, grelle Ästhetik bemüht, die Fincher mit den grünlich-fluoreszierenden Lichtern des Gemischtwarenladens 7-Elevens bei Nacht vergleicht, welche die Plastikverpackungen in den Geschäften glänzen lassen. Diesen Glanz übertrugen die Filmemacher\_innen auf die Schauspielenden, weshalb Marla Singer opalisierendes Make-up trägt, das ihr eine leichenähnliche Patina verleiht (ebd.: 65). Der Film wurde im Super 35 Format<sup>2</sup> im Seitenverhältnis 2.40:1 mittels sphärischer Linsen gedreht, um größtmögliche Flexibilität in der Gestaltung zu ermöglichen und um auch mit kleinen Lichtquellen oder dem bereits existierenden Licht am Filmset arbeiten zu können. Viele dieser Drehorte waren mit Leuchtstofflampen an der Decke ausgestattet, die als realitätsgetreue Elemente verwendet wurden und die sich als ideale Beleuchtung für die prothetischen Wunden herausstellten, da sie

---

<sup>2</sup> Super 35mm Film stellt eine Modifikation des Standard 35mm Filmes dar, die es erlaubt, im Gegensatz zu anderen 35mm Formaten eine größere Negativfläche zu belichten, da der gesamte Raum zwischen den Perforationslöchern genutzt wird.

diese in ihrer Vollständigkeit sichtbar werden ließen, ohne dabei zu viel preiszugeben. Dieser Effekt wurde auch für die Gesichter der Schauspielenden verwendet: Sie sollen sich zwar vom Hintergrund abheben, jedoch solle es nicht zwangsläufig möglich sein, ihnen direkt ins Gesicht zu blicken, da es laut Kameramann Jeff Cronenweth interessanter und für die Handlung des Filmes passender sei, das Publikum dazu zu zwingen, aufmerksam zu sein (Probst 2019).

Etwa die Hälfte der 138 Drehtage wurde an bereits existierenden Drehorten gefilmt, der Rest fand auf Tonbühnen des Studios des 20th Century Studios in Century City statt (ebd.). Während für die Darstellung der Bürogebäude größtenteils tatsächliche Geschäftshäuser genutzt wurden, waren Marlas Wohnung und das Haus, in dem Tyler und der Erzähler gemeinsam wohnen, Sets, für welche die Arbeiten des Fotografen Philip-Lorca diCorcia als Anhaltspunkt dienten (Smith 1999). Der Keller von Lou's Taverne, in welcher der überwiegende Teil der Kämpfe stattfindet, war ebenso ein eigens gebautes Set, welches an einen Boxring erinnern soll. Das Licht wurde gerade so hell gehalten, dass die Menschenmenge darin sichtbar blieb, sich jedoch nicht ausmachen ließ, wer sich darin befindet, wozu ebenso in erster Linie Deckenbeleuchtung eingesetzt wurde. Zusätzlich fanden handelsübliche Arbeitslampen aus Aluminium, die sich mittels einer Klammer schnell befestigen ließen und die lediglich etwas verändert wurden, um älter und schmutzig auszusehen, im ganzen Film Verwendung (Probst 2019).

Für die Inszenierung der Kampfszenen wurde ebenso eine möglichst realistische Herangehensweise gewählt: Anstelle reißerischer Kameraführung und stilisierter Gefechte entschied sich der Regisseur für einen sachlicheren Blick auf die Kämpfe, wozu die Kamera häufig an einer Stelle fixiert wurde. Im Laufe der Handlung sollen die Schlägereien immer brutaler werden, und die Kamera sollte von der beobachtenden Position zu dem Blickwinkel der im Kampf verwickelten Männer wechseln – anstatt dafür jedoch eine Handkamera in Schulterhöhe

einzusetzen, wurde auch dafür meist eine statische Kamera oder ein Kamerawagen auf niedriger Höhe eingesetzt. Für die Arbeiten an den Kämpfen wurden beinahe durchwegs zwei Kameras verwendet und die einzelnen Kämpfe dauerten höchstens eine Minute am Stück. Dabei stand die Idee im Vordergrund, dass sich die Schauspieler zwischen den Lichtquellen bewegen sollen und es war Teil der Inszenierung, dass sie in einigen Momenten unter direktem Licht und in anderen im Dunkeln stehen (ebd.).

Um eine körnige, schmutzige Ästhetik zu erzielen, wurde der Film in der Nachbearbeitung einigen harschen Veränderungen unterzogen, so der Regisseur Fincher: „When we processed it, we stretched the contrast to make it kind of ugly, a little bit of underexposure, a little bit of resilvering, and using new high-contrast print stocks and stepping all over it so it has a dirty patina“ (Smith 1999).

Im Gegensatz zu der rauen, nüchternen Ästhetik wurde bei der Besetzung der Rolle Tyler Durdens nicht mit Glanz und Gloria gegeizt. Nicht nur David Fincher, der mit Brad Pitt bereits bei dem Dreh von *Sieben* (OT: *Se7en*, Fincher 1995) zusammenarbeitete und bereits eine Vision des Hollywoodstars als Tyler vor Augen hatte, hegte immenses Interesse daran, ihn für *Fight Club* zu casten, sondern auch das Studio versprach sich dadurch einen größeren kommerziellen Erfolg. Dafür wurde sogar eine massive Ausweitung des Filmbudgets in Kauf genommen: Anstelle von sieben Millionen USD, die zunächst für die Rolle vorgesehen waren, erhielt Pitt 17,5 Millionen, wodurch auch andere Schauspieler\_innen auf eine angemessene Entlohnung bestanden, anstatt sich zum Wohle des Filmes mit weniger zufrieden zu geben, wie das Studio insgeheim hoffte (Waxman 2005: 177). Zeitgleich zu den Verhandlungen mit Brad Pitt wurde Kontakt zu Edward Norton für die Rolle des Erzählers aufgenommen, der für Fincher die perfekte Wahl darstellte, dem Studio jedoch trotz seiner ausgezeichneten Schauspielkünste zunächst nicht reizvoll genug

erschien. Durch sein jugendliches Aussehen, das zugleich den Eindruck von Bedrücktheit und einer schweren Last auf seinen Schultern vermittelte, war Norton für Fincher die ideale Besetzung des namenlosen Protagonisten, doch 20th Century Studios wünschte sich einen sexuell attraktiveren Schauspieler wie Matt Damon als Publikumsmagnet. In der Zwischenzeit spielte Norton in dem gewaltvollen Film *American History X* (Kaye 1998) die Rolle eines neonazistischen Skinhead, für welche er über zehn Kilogramm an Muskelmasse zunahm, und seine Karriere begann an Fahrt aufzunehmen (ebd.: 178). Während das Studio Norton anfangs noch ein Angebot von unter einer Million USD für sein Mitwirken in *Fight Club* unterbreitete, musste es schlussendlich 2,5 Millionen aufwenden, um ihn von anderen Projekten abzuwerben (ebd.: 178–179).

Gerade als Norton zusagte, begann Brad Pitt jedoch mit der Figur Tyler Durden zu zaudern, da er den Charakter als zu eindimensional und wenig komplex empfand. Fincher zog daher Cameron Crowe, einen befreundeten Drehbuchautor und Regisseur, zu Rate, der ihm empfahl, Tyler mehr Ambiguität zu verleihen (ebd.: 179) und ihn nicht allzu selbstsicher über sein eigenes Handeln agieren zu lassen. Zusätzlich engagierte Fincher einen weiteren Drehbuchautor namens Andrew Kevin Walker mit einer Neufassung des Skripts und lud Brad Pitt zur Mitarbeit daran ein. Dieser willigte ein und so besuchten Fincher und Walker den Schauspieler vier Wochen lang täglich auf seinem Anwesen, um seinem Charakter mehr Tiefe und eine wiedererkennbare Stimme zu schenken – was damit einherging, dass Tyler letztlich sarkastischer wurde und bereits in der ersten Szene, in der er zu sehen ist, das Selbstbewusstsein des Erzählers untergräbt (ebd.: 180).

Die Besetzung von Marla Singer erfolge erst um einige Zeit später, und ebenso im Widerstreit mit dem Studio: Brad Pitt zeigte David Fincher das Filmdrama *Wings of the Dove – Die Flügel der Taube* (OT: *The Wings of the Dove*, Softley 1997) und schlug Helena Bonham Carter vor, die darin

die anmutige und zarte Hauptfigur spielt. Obwohl Fincher zunächst von dieser Wahl überrascht war, stimmte er zu, dass ihr zuzutrauen wäre, Marlas Selbstquälerei zu verkörpern (ebd.: 181). Die Schauspielerin war zunächst wenig von der Idee des Filmes angetan und empfand ihn als äußerst misogyn, stimmte der Rolle jedoch zu, nachdem ihre Mutter sich mit Fincher getroffen hatte, ihn als ausgesprochen lustig empfand und ihre Tochter zu der Mitarbeit an *Fight Club* ermutigte (ebd.: 181–182). 20th Century Studios hatte unterdessen andere Pläne und versuchte zunächst Winona Ryder und anschließend Reese Witherspoon für die Rolle zu gewinnen, die für Fincher beide nicht in Frage kamen – somit fiel die endgültige Wahl auf Helena Bonham Carter, die für das Studio einen weiteren Schritt in die befürchtete Richtung des Kunstfilmes darstellte (ebd.: 182).

Nach einem Jahr Arbeit an dem Skript und fünf Entwürfen legte Fincher dem Studio schließlich das Drehbuch, die Storyboards, eine Aufschlüsselung der visuellen Effekte sowie die Besetzung der Hauptrollen vor (ebd.: 182). Er forderte nicht weniger als ein Budget von 60 Millionen USD, um das gesamte Skript zu verfilmen und die Oberhand über den finalen Schnitt zu behalten, was für 20th Century Studios wenig erfreulich war. Neben den Gehältern der Schauspieler\_innen erwiesen sich die visuellen Effekte als ausgesprochen kostspielig. Die erste Szene, die den Film in dem Gehirn des Erzählers beginnen lässt und Synapsen, Nervenbahnen und Venen bei der Erfüllung ihrer Aufgaben im menschlichen Körper zeigt, ehe die Kamera durch die Augen des Protagonisten seinen Kopf verlässt und sein Gesicht aus der Perspektive einer Schusswaffe erkennbar macht, kostete allein bereits rund 800 000 USD – und obwohl die Szene nicht zwingend zur Handlung beiträgt, zögerte Fincher nicht, die Finanzierung dafür anzufragen. Eine weitere schwierige Szene, die mit dem Budget von fünf Millionen USD, das für visuelle Effekte vorgesehen war, finanziert werden sollte, ist eine Fantasiesequenz des Erzählers, in welcher er sich vorstellt, das Flugzeug, in dem er sich befindet, würde mit einem anderen kollidieren und Passagier\_innen

würden durch den zerborstenen Flugzeugrumpf in die Leere gesogen werden. Nicht nur war diese Szene teuer in der Produktion, sondern sie barg auch das Risiko, dem Film die – wenn auch kleine – Einnahmequelle der Fluggesellschaften, welche Medien für die Bordunterhaltung ankaufen, zu entziehen. Dies wurde jedoch akzeptiert und Fincher wurden seine gewünschten Effekte zugesprochen, unter den Bedingungen, dass er den Zeitplan des Drehs einhalte und seine eigene Vergütung um ein Viertel – von vier auf drei Millionen – gekürzt werde (ebd.: 183). In der Hoffnung, dass *Fight Club* den Erfolg von *Titanic* (Cameron 1997) und der ersten *Star Wars*-Trilogie (Lucas 1977, Kershner 1980, Marquand 1983) fortsetzen würde (Waxman 2005: 184), wurde das Budget sogar auf 75 Millionen USD angehoben. Als Fincher den Anruf bekam, dass 20th Century Studios dem Dreh von *Fight Club* zustimmte, solle er sich seinem Produzenten zugewandt und gesagt haben, dass „diese Idioten gerade einem 75 Millionen USD Experimentalfilm grünes Licht gegeben haben“ (ebd.: 137).

Finchers abschätzige Haltung dem Studio gegenüber, die in dieser Aussage zum Ausdruck kommt, sollte sich wie ein roter Faden durch die gesamte Produktion, Postproduktion und Bewerbung des Filmes ziehen, was ihm bei den Führungskräften der Marketingabteilung den Namen „Doberman-Fincher“ bescherte (ebd.: 263) – eine Anspielung auf die Hunderasse Dobermann (engl. auch *Doberman Pinscher*), der ihr stereotyp aggressiver Ruf voraussetzt. Für ihn war das Studiosystem ein notwendiges Übel, um seine künstlerischen Ziele zu finanzieren und er scheute nicht davor zurück, einen offenen Krieg mit leitenden Angestellten zu führen, um sich durchzusetzen (ebd.: 264). Es machte gelegentlich sogar den Anschein, als ob er es genießen würde, das Studio und seine Führungskräfte zu provozieren: Der Produzent Art Linson erinnerte sich an das erste formelle Screening, während dessen er besorgt beobachtete, wie anwesende Führungskräfte und Produzent\_innen des Studios sowie ausgewählte Gäste beim Anblick der brutalen

Gewaltdarstellungen der Kampfscenen verstört zusammenzuckten, was Fincher nicht aus der Ruhe brachte. Er schien sich keineswegs um die Gunst des anwesenden Publikums zu bemühen, sondern erfreute sich vielmehr an der Macht, die er in diesem Moment über die Zusehenden hatte (ebd.: 254) – die Macht der Provokation, die sich in diesem Moment in ihrer ganzen Körperlichkeit offenbarte. Als das Screening zu Ende war und die Lichter wieder eingeschaltet wurden, hing betretene Stille in der Luft, und nachdem einige Minuten lang niemand etwas gesagt hatte, stand Fincher auf und verließ den Raum. Tom Sherak, der Chef der Abteilung für Inlandsdistribution, zeigte sich entsetzt über die Fülle an Gewalt und fragte sich, für wen dieser Film denn überhaupt gemacht sei (ebd.: 254). Selbst Studiochef William „Bill“ Mechanic, der den Film wiederholt verteidigte, rief Fincher etwa eine Stunde später an und erklärte ihm, der Film sei zu gewalttätig und zudem zu lang. Laura Ziskin, eine weitere Produzentin des Studios, die schon sehr früh an den Arbeiten an dem Film beteiligt war, fand ihn zwar hervorragend, klug und ideenreich, schätzte aber gerade diese Eigenschaften als schwierig für die Verkaufbarkeit des Filmes ein – zudem teilte sie ebenfalls die Meinung, dass er zu lang sei und gekürzt werden müsse. Linson, der ebenso subversiv wie Fincher eingestellt war, erfreute sich hingegen an der Waghalsigkeit und Schonungslosigkeit des Filmes: „I loved the movie [...]. It was so audacious that it couldn't be brought under control. Soon Murdoch and Chernin [die damals Präsident und Vizepräsident des Medienkonzerns waren] would be flopping around like acid-crazed carp wondering how such a thing could ever have happened” (ebd.: 255).

## Versuchte Kürzungen und Vermarktung im Schatten des Amoklaufs von Columbine

Obwohl die Hauptkritikpunkte die Länge und Brutalität des Filmes betrafen, kürzte David Fincher die Kampfszenen nur um weniger als zwei und den gesamten Film nur um etwa 15 Minuten (Waxman 2005: 256). Überzeugt davon, dass das Studio sowie die Motion Picture Association of America (MPAA), die für Altersempfehlungen in den USA verantwortlich ist, ihn dazu drängen würden, die gewaltvollen Inhalte zu kürzen, spickte Fincher *Fight Club* bewusst mit übermäßig langen Kampfsequenzen. Aus der Originalfassung wurde eine Szene genommen, in der der Erzähler einem anderen Mann eine derartige Tracht Prügel verpasst, sodass sein Gesicht völlig zermahlen zurückbleibt, und auch die Sequenz, in welcher er dem Charakter Angel Face wie im Wahn ins Gesicht schlägt, wurde um einen Einblick in seine gespaltene Nase, der das hervorsprudelnde Blut über dem Knochen offenbarte, gekürzt. Das Studio erhob ebenso Einspruch gegen die realitätsgetreuen Anleitungen für die Herstellung von Sprengstoff, weshalb sie für die endgültige Fassung abgeändert wurden (ebd.: 268).

Trotz aller Widerstände schaffte es Fincher, sich während der Produktion wiederholt durchzusetzen. Auf die Bitte Laura Ziskins, eine Szene umzuschreiben, in welcher sich Marla Singer nach dem Sex zu Tyler Durden dreht und ihm in einer romantischen Geste die Worte „I want to have your abortion“ zuraunt, reagierte er beispielsweise zunächst abweisend (ebd.: 268). Als Ziskin ihn ein weiteres Mal darauf ansprach, machte er jedoch den Vorschlag, er würde die Aussage ersetzen, jedoch nur unter der Bedingung, dass er das letzte Wort über Marlas stellvertretendes Bettgeflüster haben würde. Als Ziskin erfuhr, dass die Aussage „I want to have your abortion“ durch „Oh my god, I haven't been fucked like that since grade school“ ersetzt wurde,

flehte sie ihn an, zur ersten Version zurückzukehren, doch es war bereits zu spät: Fincher verwies auf ihre Übereinkunft und beharrte auf der noch anstößigeren Zeile (ebd.: 269).

Die gleiche Taktik wendete der Regisseur in der Zusammenarbeit mit Tom Sherak an, der ihn wiederholt bat, die Gewalt des Filmes zu reduzieren, um Probleme mit der MPAA zu vermeiden: Berichten zufolge solle er als Antwort auf solche Aufforderungen genickt haben und im Anschluss die Zahl der Frames, die blutige Faustkämpfe abbilden, erhöht haben. Als Sherak Fincher eines Tages eröffnete, dass die Szene, in welcher sich der Protagonist eine Schusswaffe in den eigenen Mund steckt, von der MPAA nicht akzeptiert werden würde, blieb er ruhig und erwiderte, dass diese Aufnahme vom Studio genehmigt wurde und fast eine halbe Million USD gekostet hätte. Er bat Sherak um den Gefallen, dem Studiochef Bill Mechanic selbst mitzuteilen, dass dieses Geld zum Fenster hinausgeworfen wurde, wenn er es nicht schaffen würde, diese Szene von der MPAA bewilligen zu lassen (ebd.: 271). Daraufhin setzte sich Sherak nochmals mit der MPAA in Kontakt und das Problem konnte rasch gelöst werden – was Finchers Verachtung für das Studio jedoch nur bestärkte (ebd.: 272).

Einige Monate nach dem ersten Screening wurde *Fight Club* zweitrangigen leitenden Angestellten gezeigt, die bereits von dem Übermaß an Gewaltdarstellungen in Kenntnis gesetzt worden waren (ebd.: 261). Sie erwarteten bereits einen extremen Film und wurden nicht enttäuscht: Einige beschrieben die Kampfsequenzen als nie enden wollend und störten sich an den minutenlangen Geräuschen von brechenden Knochen und von Fäusten, die auf Weichgewebe, Nasen, Wangen, Kiefer und Beton einschlagen – gerade so, als ob Fincher die Zuschauenden verprügeln wolle. Dieser hatte im Gegensatz dazu die Sorge, dass der Film nicht brutal genug sein könnte. Der Titel würde eine Menge Kämpfe versprechen und er war besorgt, dass dem Publikum nicht genug

davon geboten würde – ob er dies ernst meinte oder sich damit einen Scherz erlaubte, blieb unklar (ebd.: 262).

Um vor der Veröffentlichung einschätzen zu können, wie der Film aufgenommen werden würde und um die Vermarktung abstimmen zu können, wurde *Fight Club* zunächst einem Testpublikum vorgestellt. Dieses bestand aus vorwiegend Jugendlichen, die seinen Scharfsinn und seine Ästhetik lobten und im Gegensatz zu den konservativeren Studiochefs auch den im Film enthaltenen subversiven Humor verstanden. Die Gewaltdarstellungen erwiesen sich jedoch auch bei diesem Screening als Problem: Viele gaben an, dass sie den Film mochten, sich jedoch schwer vorstellen konnte, ihn ihren Freund\_innen weiterzuempfehlen, da diese den Witz darin womöglich nicht erkennen würden und von der Brutalität verstört wären. Fincher selbst musste sich eingestehen, dass einige Personen den Eindruck hatten, Menschen vor dem Film schützen zu müssen (ebd.: 272) – was es gerade in dem Jahr, in dem das Schulmassaker an der Columbine High School stattfand, schwierig machte, ihn zu bewerben.

Der Amoklauf der beiden Schüler einer Abschlussklasse, Eric Harris und Dylan Klebold, die am 20. April 1999 in langen, schwarzen Trenchcoats und mit abgesägten Schrotflinten, einer halbautomatischen Karabiner-Waffe und einer halbautomatischen Pistole ausgerüstet dreizehn Menschen ihrer Schule ermordeten und nur aufgrund eines technischen Fehlers daran gehindert wurden, mehrere über die Schule verteilte Bomben zum Explodieren zu bringen ehe sie sich selbst in der Bibliothek erschossen (ebd.: 259), hüllte die USA in Entsetzen und Bestürzung. In der krampfhaften Suche nach der Antwort auf die Frage, wie es dazu kommen kann, dass weiße Kinder aus der Mittelschicht auf derartige Gewalt zurückgreifen, entbrannten Diskussionen über die Verbreitung von Schusswaffen, das Fehlen elterlicher Aufsicht, Mobbing an Schulen und vor allen Dingen über Gewalt in Filmen, Videospielen und Musik (ebd.: 260). Während Fincher gerade

damit beschäftigt war, das Filmmaterial von *Fight Club* zu schneiden und dabei versuchte, eine so körperliche Erfahrung wie es ihm nur möglich war zu erschaffen, mussten sich Hollywoods einflussreichste Köpfe vor der Politik dafür verantworten, dass sie gewalthaltige Inhalte an ein junges, männliches Publikum vertrieben, und es kamen kurzzeitig sogar Diskussionen darüber auf, Gewalt in Medien durch Gesetzesänderungen einzudämmen (ebd.: 260–261). 20th Century Studios entschied daher, dass es eine vernünftige Entscheidung wäre, den Erscheinungstermin für *Fight Club* hinauszuzögern, bis sich der Aufruhr rund um den Amoklauf etwas gelegt hatte (ebd.: 261), was allerdings Verwirrungen in der Öffentlichkeitsarbeit verursachte: Edward Norton und Brad Pitt waren im August 1999 auf Titelseiten von *Vanity Fair* und *Premiere* abgebildet und gaben Interviews über einen Film, der erst Wochen später zu sehen sein würde (ebd.: 264).

Für die Vermarktung im Vorfeld der Veröffentlichung wiesen Erkenntnisse, die Forschungen an einem Testpublikum ergeben hatten, weitere Hürden auf: Diese hatten gezeigt, dass der Film in erster Linie Jugendliche ansprechen würde. Nach dem Columbine-Massaker standen Studios allerdings unter genauer Prüfung, was die Bewerbung ihrer Filme der Kategorie R (stehend für *Restricted – Children Under 17 Require Accompanying Parent or Adult Guardian*) an Jugendliche unter 17 Jahren betraf, da dies nach wie vor zwar legal war, allerdings als verantwortungslos galt. Die Marketing-Expert\_innen, die ohnehin ein schlechtes Bild von *Fight Club* hatten und sich im anhaltenden Konflikt mit Fincher befanden, waren sich daher unklar darüber, wie sie vorgehen sollten. Sie schätzten den Titel und die Thematik als eindeutig einem männlichen Publikum entsprechend ein, welches jedoch von Brad Pitt abgeschreckt werden könnte. Der Schauspieler galt als hübscher Frauenmagnet, auf den Männer eifersüchtig wären, da ihre Freundinnen ihn attraktiv fänden. Trotz seiner attestierten Anziehungskraft auf das weibliche Filmpublikum war die

Marketingabteilung allerdings der Überzeugung, dass Frauen, die sich in den Kinosaal verirren könnten, diesen auf der Stelle wieder verlassen würden (ebd.: 265).

Die Idee, *Fight Club* als intellektuellen Kunstfilm zu verkaufen, stand für das Studio ebenfalls im Raum, wurde allerdings nicht weiterverfolgt (ebd.: 265–266). Fincher weigerte sich unterdessen, Poster und Trailer, die Brad Pitt als Hauptattraktion inszenierten, in Erwägung zu ziehen und bestand darauf, die Werbefirma Wieden + Kennedy für eine Kampagne zu beauftragen. Diese fokussierte sich zum Unmut der Marketingabteilung von 20th Century Studios auf das Symbol der rosa Seife (ebd.: 266), deren feminin konnotierte Ästhetik und Funktion im Kontrast zu dem Rest der Plakate stand: In serifenfreier, weißer Kapitalschrift waren vor einem schwarzen Hintergrund Phrasen wie „HAND SOAP? HOW ABOUT SWOLLEN AND BROKEN FIST SOAP?“, „WORKS GREAT ON BLOODSTAINS.“, „CREATES A THICK RICH LATHER. LIKE RABIES.“, und die treffendste Formulierung für die puristische Hypermaskulinität, die im Film behandelt wird, „WASH YOUR FEMININE SIDE CLEAN OFF“ (ebd.: 266, Film/Art Gallery o.D.), zu lesen. Unterhalb des Bildes der leuchtend fuchsiarbenen Seife, aus der reliefartig der Titel *Fight Club* heraustrat, standen ebenso in Großbuchstaben die Schlagwörter „MISCHIEF. MAYHAM. SOAP“, gefolgt von dem Erscheinungsdatum, für welches der 15. Oktober 1999 auserkoren wurde. Obwohl die Marketingabteilung des Studios darin den endgültigen Verlust einer gehobenen, intelligenten Zielgruppe verortete, stimmte sie den Sujets zu. In einer groß angelegten, 20 Millionen USD teuren Werbekampagne wurden zusätzlich Trailer, die die Kampfszenen hervorhoben, im Fernsehen ausgestrahlt, was die finanzielle Hürde der Profitabilität des Filmes weiter erhöhte und den Film in ein machoides Licht rückte. Während Fincher der Meinung war, dass *Fight Club* von intellektuellen Filmkritiker\_innen erklärt und kontextualisiert werden müsse, bewarb 20th Century Studios ihn zwischen Sendungen der *World Wrestling Federation* (Waxman 2005: 267).

## Rezeption und finanzieller Erfolg zwischen Entrüstung und Kultstatus

An dem Wochenende, an dem *Fight Club* veröffentlicht wurde, spielte er die enttäuschend geringe Summe von 11 Millionen USD ein (Waxman 2005: 273) und trat eine Welle der Entrüstung über die ‚Amoral‘ des Filmes los. Bereits die Premiere bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig im September 1999 wurde von missbilligendem Pfeifen anstatt von erhofftem Lachen über den subversiven Humor begleitet und einige Zuseher\_innen verließen den Saal (ebd.: 293). Darunter auch der Veranstalter des Festivals: Bei einem Interview erinnerte sich Brad Pitt daran, dass Edward Norton und er die einzigen gewesen wären, die bei der Mitternachtsvorstellung gelacht hätten und sie den Festivalleiter dabei beobachteten, wie er sich als Reaktion auf den Film drehte und wand eher er als Antwort auf Marlas umstrittene Aussage ‚I haven’t been fucked like that since grade school‘ wortlos aufstand und wegging, was die beiden, die zuvor einen Joint geraucht hatten und sich prächtig amüsierten, umso mehr belustigte (Sharf 2020, WTF 2020).

Roger Ebert, der als einflussreichster Filmkritiker der USA galt, nannte *Fight Club* „cheerfully fascist“ (Ebert 1999), und obwohl er einem intellektuellen Publikum zutraute, das im Film gezeigte Verhalten zu rationalisieren und als Faschismuskritik aufzufassen, ging er davon aus, dass ein Großteil der Besucher\_innen ins Kino gehen würde, um Brad Pitt und Edward Norton dabei zu beobachten, wie sie sich gegenseitig verprügelten. Diese Kritik- und Distanzlosigkeit würde sich seiner Meinung nach auf das Verhalten des Publikums übertragen: „[...] a lot more people will leave this movie and get in fights than will leave it discussing Tyler Durden's moral philosophy. The images in movies like this argue for themselves, and it takes a lot of narration (or Narration) to argue against them“ (ebd.). *Fight Club* sei in seinen Augen „macho porn“ – „[...] the sex movie

Hollywood has been moving toward for years, in which eroticism between the sexes is replaced by all-guy locker-room fights” (ebd.) – welchen Frauen ‚instinktiv‘ durchschauen würden, während Männern der ‚Testosteronrausch‘ womöglich einen Orgasmus beschere würde (ebd.). Andere Kritiker\_innen äußerten sich kurz nach Erscheinen des Filmes ähnlich abschätzig und nannten ihn unter anderem „[a] witless mishmash of whiny, infantile philosophizing and bone-crunching violence“ (Turan 1999), „[a] dumb and brutal shock show of a movie“ (Schwarzbaum 1999), „a film without a single redeeming quality, which may have to find its audience in hell“ (Lim 2009) und Alexander Walker, der bei der Premiere in Venedig anwesend war (British Board of Film Classification o.D.), kritisierte den damaligen Inhaber des Studios Rupert Murdoch dafür, einen Film zu produzieren, der nicht nur dem Kapitalismus feindlich entgegenstehen würde, sondern auch der Gesellschaft und selbst Gott gegenüber. Während diese Kritik an Murdoch für Fincher, der das Studio ohnehin verachtete, wohl gelegen kam, wehrte er sich vehement gegen die von Ebert geäußerten Faschismusvorwürfe: Er verstehe nicht, wie ein Film, der keinerlei Lösungen verfehlt, als faschistisch eingeschätzt werden könne – er wäre der Idee des Faschismus völlig gegenläufig (Waxman 2005: 294). Gleichwohl Fincher nicht mit dieser Interpretation des Filmes gerechnet hatte, war Bill Mechanic überrascht davon, dass viele Kinogäste *Fight Club* nicht verstehen würden: Er könne nachvollziehen, dass Personen ihn nicht mögen würden, doch ihn nicht zu begreifen oder als wichtigen Film zu erachten sei für ihn schwer zu fassen (ebd.).

Nicht alle Kritiker\_innen waren dem Film vollends abgeneigt, jedoch zog sich der Gedanke, dass es sich um einen beunruhigenden, das Publikum körperlich angreifenden und gefährlichen Film handeln würde, auch durch die zwiespältigen sowie positiven Rezensionen wie ein roter Faden. David Thomson mutmaßte ebenso wie Ebert, dass es abseits der Leinwand zu Nachahmungen der Kämpfe kommen könnte und unterstellte Fincher, dass er dies sogar begrüßen würde

(Thomson 1999). Stephen Hunter wiederum nannte *Fight Club* keinen Film, sondern vielmehr eine mächtige Reihe von Hieben, die dazu imstande sei, den Untergang oder die Erleuchtung des eigenen Gehirns einzuläuten:

[...] three fast shots to the gut, an uppercut, a left-right combination to the head and a final jab that splinters your rib cage. It doesn't end; a bell rings. You stagger to your corner, beaten and pulped, sucking for raw oxygen. Is this the same as being a good movie? Well, not exactly, though the director, David Fincher, clearly thinks so. But it is the same as being a provocative experience that lights you up even as it brutalizes you [...] I must testify that it drove viewers at a preview out in droves, some of them quite angry. But unlike so many of today's movies, you actually come out feeling something, some spike of sensation that could signify your deep brain's collapse or its enlightenment [...] Understand, I am not writing a defense. The movie is indefensible, which is what is so cool about it. It's a screed against all that's holy and noble in man, a yelp from the black hole. It's a sharp stick in the eye (Hunter 1999).

Kurze Zeit, nachdem Filmkritiker\_innen sich auf *Fight Club* gestürzt hatten schlossen sich auch Journalist\_innen anderer Zeitungsressorts der moralischen Panik an und innerhalb der Filmbranche Hollywoods machte sich Empörung breit: Die Redakteurin des *Hollywood Reporter*, Anita Busch, prophezeite, dass Washington (hier synonym für den Kongress der Vereinigten Staaten verwendet) den Film zum Aushängeschild für alles, was in Hollywood nicht stimme, verwenden würde (Waxman 2005: 295–296). Sie plädierte dafür, dass Gesetzgeber\_innen Produkte wie dieses aufgrund von sozialer Verantwortungslosigkeit ins Auge fassen sollten und verwies dabei auf den Amoklauf von Columbine. Als Reaktion darauf zog das Studio kurzfristig alle Filmwerbungen im *Hollywood Reporter* zurück und Bill Mechanic entrüstete sich über eine solche Missbilligung von Busch, die eine halbe Stunde zu spät zum Screening erschienen war und beanstandete zudem, dass der Verleger Bob Dowling den Film gar nicht gesehen hatte (ebd.: 296).

Trotz der Aufregung um die Brutalität von *Fight Club* erlangte er eine Nominierung für den Oscar für den besten Tonschnitt, der jedoch letztlich an *Matrix* (OT: *The Matrix*, Wachowski und Wachowski 1999) verliehen wurde. Zudem zählt *Fight Club* nicht nur gemeinsam mit *Matrix*, *Magnolia* (Anderson 1999) und *Being John Malkovich* (Jonze 1999) zu einer Welle an Filmen, die aufgrund von bahnbrechenden Experimenten im Schnitt und im Einsatz von Computer Generated Imagery (CGI) hervorstachen, sondern war auch einer der ersten Filme, die im DVD-Format erfolgreich wurden. Finchers ausgiebige Arbeit an der Übersetzung des Mediums Film auf dieses Datenträgerformat resultierte in einer Edition, die aus zwei DVDs bestand und die neben dem eigentlichen Film unter anderem Kommentare, gelöschte Szene sowie Originaltrailer beinhaltete und wofür er den *Online Film Critics Society Award* für die beste DVD erhielt. Zwischen 2000 und 2010 verkauften sich über sechs Millionen und seit 2010 zusätzlich über sieben Millionen Exemplare, weshalb *Fight Club* zu den meistverkauften Heimmedien-Produkten des Studios zählt (Kornbluh 2019: 108). Nachdem Lisa Schwarzbaum *Fight Club* kurz nach der Veröffentlichung in einer Rezension in *Entertainment Weekly* „[a] dumb and brutal shock show of a movie“ nannte und dem Film die Note D verlieh – was laut dem Notensystem des Magazins „A bad effort. [...] A ‘D’ isn’t ambitious and it isn’t a success“ (EW Staff 1990) bedeutet – stuft die Zeitschrift die DVD im Jahr 2001 schließlich als beste aller Zeiten ein. Nicht etwa, weil *Fight Club* der beste Film der Liste wäre, sondern weil jede Facette der DVD darauf abzielen würde, den Film selbst zu vivisezieren – beginnend mit einer Tirade Tyler Durdens über die Verschwendung des eigenen Lebens, die sich als rechtlicher Hinweis tarnt, wäre nichts, wie es sein sollte und die Idee des Filmschauens als harmlose Angelegenheit würde völlig untergraben werden (EW Staff 2001).

Nach und nach entwickelte sich *Fight Club* zum Kultfilm: Trotz des anfänglichen Misserfolges im Boxoffice wurde er Anfang des Jahres 2000 weiterhin in ausgebuchten Kinosälen gezeigt. Das

Publikum darin bestand aus überwiegend jungen Menschen in ihren Zwanzigern, die den Film zum zweiten oder dritten Mal sehen wollten (Waxman 2005: 299). In sogenannten *second-run* und *repertory theaters*, die Filme auch nach ihrer Erstaufführung zeigten, sowie bei Mitternachtsvorstellungen auf Collegegeländen wurde *Fight Club* als Kultklassiker wiedergeboren und erfuhr schließlich die Anerkennung für seine satirischen Qualitäten, die sich Fincher erhofft hatte. Auch einige Journalist\_innen blickten nachträglich auf den Film zurück und zählten ihn entgegen der anfänglichen Geringschätzung zu den besten Filmen des Jahrganges (ebd.: 300).

Zum zehnjährigen Jubiläum nannte Dennis Lim *Fight Club* in der *New York Times* den „prägenden Kultfilm unserer Zeit“ (Lim 2009) und in einer Leser\_innumfrage des *Rolling Stone* landete er auf Platz 16, begleitet von der Beschreibung:

*Fight Club* has become so incredibly popular over the past few years that a few months ago someone took the trouble of going through the movie and digital [sic] removing Brad Pitt's character, so Edward Norton can be seen [sic] interacting with himself the whole time. Though the film didn't generate much buzz when it first came out, *Fight Club* has become one of the most beloved cult films of the 1990s. The audience is a little dude-heavy for obvious reasons, but women do occasionally show up to the midnight screenings (*Rolling Stone* 2014).

Der Behauptung, dass der Film anfänglich kaum Aufregung hervorrief, ist entgegenzuhalten, dass er zwar kaum positive Beachtung fand, jedoch dafür für umso mehr Furore rund um das Thema Brutalität im Film und anderen Medien sorgte. Eben diese Debatten um die enthaltene Gewalt, über die Verantwortung von Filmemacher\_innen und die unterschiedliche Auslegungen der faschistischen Züge trugen wesentlich zum Kultstatus von *Fight Club* bei. Gerade Filme, die Unregelmäßigkeiten in der Produktion oder im Konsumverhalten ihrer Rezipient\_innen aufweisen, bekommen diese Kennzeichnung zugeschrieben – dazu zählen die Finanzierung, Distribution, Publikumsreaktionen sowie die Ästhetik des Filmes selbst. Der Begriff beschreibt eine gewisse Distanz zum Mainstream: Kultfilme provozieren auf der einen Seite Kontroversen, während sich

auf der anderen Seite treue Publikumsgemeinschaften um sie scharen, die ihnen durch wiederholte Screenings, aktive Fankultur und ritualisierte Beschäftigungen mit dem Medium eine langanhaltende Signifikanz verleihen. Jünger von Kultfilmen schätzen die Filme besonders für die stilistischen Eigenschaften, die sie massenuntauglich machen: Sie sind häufig kitschig, innovativ, avant-garde, unsorgfältig, ergebnisoffen oder geprägt von Exzessen und Tabubrüchen (Kornbluh 2019: 110, Church 2011: 11).

Die Abgrenzung zu dem gesellschaftlich Akzeptablen und dem ‚guten Geschmack‘ wird dabei zu einem entscheidenden Aspekt der eigenen Identität: Kultanhänger\_innen suchen die Grenzüberschreitung und das Gefühl der Rebellion, das sie anhand der von ihnen verehrten Filme ausleben (Church 2011: 3, Telotte 1991: 6). Adrian Martin definiert den Kultfilm in seiner Streitschrift „What's Cult Got to Do with It?: In Defense of Cinephile Elitism“, in welcher er anprangert, dass der Begriff immer stärker verwässert wurde, als:

[...] an „orphan,” discarded, forgotten, or never recognized by the industrial circuit of cinema. We need to be able to find it in a state of oblivion in order to reclaim it as an object of cult veneration. But that act of rehabilitation cannot be a mass phenomenon; it has to be more like a cultural secret, a whisper or rumor – a cult into which, finally, comparatively few members are initiated (Martin 2008: 40).

Die Adoption eines verwaisten, marginalisierten Kultfilmes soll dabei möglichst nichts an seinem Status als Außenseiter ändern, sondern diesen vielmehr unterstreichen: Wie an dem Zitat von Martin abzulesen ist, werden die Filme, derer sich die Kultanhänger\_innen annehmen, zum Symbol der Zugehörigkeit zu einer elitären Gruppe, die im Gegensatz zur Mehrheitsgesellschaft über diese verkannten Schätze Bescheid weiß und dazu im Stande ist, ihre Qualitäten zu erkennen. Sobald der verehrte Kultfilm seine Position als gesellschaftlich Ausgestoßener verlässt und vom ‚gemeinen Volk‘ wiederentdeckt wird, befindet sich sein subkultureller Wert im Sinkflug – weshalb

Martin den ‚fatalen Moment‘ eines jeden Kultfilmes als jenen beschreibt, in dem er in den Mainstream übergeht (Martin 2008: 40).

Obwohl die Verbundenheit des Kultfilmpublikums zum Medium ausgesprochen ausgeprägt ist, handelt es sich dabei nicht um distanzlose Identifikation mit dem, was auf der Bildfläche geschieht, sondern stattdessen um ein Zugehörigkeitsgefühl zu dem, was rund um dieses Medium kreist: die Kultfilm-Subkultur und ihre Verfahren der Rezeption, die – wie beispielsweise die Ironie – von kritischer Distanz geprägt sind. Da es sich bei der Kultfilmdemografie um ein überwiegend männliches, weißes, gebildetes Mittelschichtpublikum im Alter zwischen fünfzehn und dreißig Jahren handelt, welches über ausreichendes kulturelles und wirtschaftliches Kapital verfügt, wird ihm das Privileg, Medien als ästhetisch ‚anspruchsvolle‘ Betrachter\_innen zu genießen, zugesprochen und ihre Interpretationsweisen decken sich mit jenen der Kunstfilmkenner\_innen. Dies erlaubt es Kultanhänger\_innen auf bürgerliche kulturelle Kompetenzen zurückzugreifen, selbst wenn sie sich durch die Wahl der Filme, die wenig gesellschaftliches Ansehen besitzen, von der Konformität der Mittelschicht und intellektueller Ästhetik abzugrenzen versuchen (Church 2011: 9, 13). Diese Distanz zum Medium lässt sich auch an Martins Zitat erkennen: Der Kultfilm wird dabei wie eine ephemere Überlieferung beschrieben, ein Geheimnis, das geflüstert weitergegeben wird – seine Heiligkeit geht mit Unantastbarkeit einher und zeichnet sich dadurch aus, unsichtbar und verschwiegen zu bleiben. Dieses Tabu der Berührung beginnt mit der Verschmähung durch die Mehrheitsgesellschaft und wird durch den Status des Objekts der Verehrung durch den Kult beibehalten. Durch den Ausbruch aus der Marginalisierung erlischt sein Zauber für elitäre Subkulturen, die sich mit dem Reiz des Provokanten zu schmücken versuchen – der Beigeschmack der erlesenen Exzentrik bleibt jedoch bestehen.

Auch *Fight Club* machte auf seine Art diese Odyssee durch: von der Ernennung zum unerträglichen Schund eines Gewalt-Pornos, der die Gesellschaft bedroht und in seine Schranken gewiesen werden sollte hin zu einem Liebling einer jungen Generation, der sich allmählich finanziell und kulturell seinen Weg vom Prügelknaben zum Kultfilm bahnte (Waxman 2005: 300).

## Der Kult der Maskulinität: *Fight Club* als Bibel der Incels

Zwanzig Jahre nach dem Erscheinen von *Fight Club* war von der anfänglichen Empörung nicht mehr viel zu spüren und sein Ruf als provokantes Kultobjekt der Jugend hallte nur noch leise nach: Er war im Mainstream angekommen und wurde ebenso wie andere ursprünglich schockierende Filme wie *Uhrwerk Orange* (OT: *A Clockwork Orange*, Kubrick 1971) zu einem Kanon an Filmen gezählt, die zwar nach wie vor als ‚kultig‘ eingestuft wurden, deren Ikonografie und Zitate jedoch nicht mehr nur gleich einer Geheimsprache von einer kleinen Subkultur erkannt werden konnten, sondern tatsächlich weite Verbreitung genossen. Anstelle von Artikeln, die das Konzept von *Fight Club* dem wahnhaften Geschimpfe von testosteronabhängigen Verbrechern gleichsetzten (Turan 1999), wurde er nun vermehrt mit einem anderen beunruhigenden Film verglichen. *Joker* (Phillips 2019) wäre der Film, für den *Fight Club* oftmals gehalten worden wäre, eine Einladung an Männer, die sich in der Welt, die ihnen versprochen wurde, irrelevant fühlten, ihrem Ärger nachzugeben (Ehrlich 2019) – ein ‚Incel Training Manual‘, das schon vor seiner Veröffentlichung von Kritiker\_innen als gefährlich eingestuft wurde und welches angesichts der Dichte an Amokläufen in den USA Ängste vor Nachahmungstätern hervorrief (Abad-Santos 2019). Die Vergleiche mit *Joker* rückten *Fight Club* erneut in den Fokus des Diskurses über männliche Gewalt und brachten ihn in den Zusammenhang mit der Mannosphäre – insbesondere mit Incels, die Tyler Durden zu ihrer unhinterfragten Ikone ernannten, was *Fight Club* den Titel „Bibel der Incels“ einhandelte (Pym 2019).

Peter C. Baker verfasste im *New Yorker* einen Artikel mit dem Titel „The Men Who Still Love ‚Fight Club‘“, worin er schreibt:

Today, men still quote “Fight Club,” still discuss what the movie really means, and still dress like its characters for Halloween. In the debates surrounding the release of Todd Phillips’s “Joker” – another movie about lost men rising up – “Fight Club” was one of the most reached-for comparisons. The movie has become part of the contemporary mass-cultural canon through which large numbers of men try to think through masculinity (Baker 2019).

Das erste Zeichen, dass *Fight Club* Männer zu mehr als dem bloßen Zitieren von Filmreferenzen auf Facebook inspirieren würde, wäre laut Baker der Anstieg der *seduction communities* Mitte der 2000er Jahre gewesen, in denen sich Gruppen von sogenannten ‚Aufreißkünstlern‘ (*Pick-Up Artists*, PUA) über die Manipulation von Frauen austauschen, um möglichst viel Sex mit ihnen bei möglichst wenig emotionaler Beteiligung zu haben (ebd.). Diese Gruppierungen zählen ebenso wie Incels und MGTOW zu der antifeministischen Mannosphäre und haben durch ihre leeren Versprechungen und frauenfeindlichen Narrative den Weg für das Anspruchsdenken und die Frustration dieser geebnet. Dies wären die Männer, die laut Baker *Fight Club* nach wie vor lieben würden:

Tyler is an alpha male who does what he wants and doesn’t let anyone stand in his way; “Fight Club,” then, was a lesson in what you had to do to stop being a miserable beta like the film’s other main character, a frustrated white-collar office worker played by Edward Norton (ebd.).

Tyler Durden wird in den Foren dieser misogynen Sphären unhinterfragt verehrt und es herrscht wenig Diskussion darüber, dass es sich um eine Halluzination des Erzählers handelt – selbst wenn das enthüllende Ende des Filmes zur Sprache kommt, wird es als Makel oder als beschwichtigende Befriedigung der Bedürfnisse einer von großen Studios geprägten Filmindustrie abgetan. Harris O’Malley, der Betreiber einer Dating-Website mit dem Ziel, Personen von den Scharlatanen der PUA-Community fernzuhalten, berichtete davon, dass seine Klienten derart regelmäßig von *Fight Club* erzählten, dass er es bereits im Vorhinein erwarten würde. Dies seien in erster Linie junge, unzufriedene Männer, die das Gefühl hätten, alles versucht zu haben, was

ihnen geraten wurde, und dennoch ihre versprochenen Belohnungen nicht erhalten würden. Sowohl *Fight Club* als auch *Matrix* würden daher sinnstiftend wirken – beide Filme behandeln soziale Unzufriedenheit und handeln von Personen, die wörtlich und figurativ gesprochen ‚aufwachen‘. Obwohl *Fight Club* laut O'Malley in der Theorie ein abschreckendes Beispiel dafür sei, wohin der Adrenalinrausch dieses Aufwachens führen kann und Tyler Durden von den Männern, denen er Ermächtigung und Authentizität verspricht, schließlich sektenähnlichen Gehorsam erwartet, träfe er eine Vielzahl an Menschen, die meinen, dass es vorteilhafter wäre, wenn sie ihm stärker ähnelten. Sie sprechen ebenso von dem Reiz, einer durch ein gemeinsames Ziel verbundenen Bruderschaft beizutreten, weshalb O'Malley die Meinung vertritt, Fincher beherrsche sein Handwerk zu gut: „He sells why it was tempting to fall for the cult of Tyler. But he doesn't quite show the horror of where that gets you. Or, for some people, that's not the part of the movie that sticks” (ebd.). Für die Frauen, die ihn kontaktieren, sei es ein Warnsignal, wenn der Lieblingsfilm eines Mannes *Fight Club* und der Lieblingsautor Bret Easton Ellis, der Verfasser von *American Psycho*, wäre (ebd.). Sowohl *Fight Club* als auch der Roman *American Psycho* (Ellis 1991), dessen Filmadaption nur ein Jahr nach der von *Fight Club* erschien, zeichnen sich durch ein hohes Maß an expliziten Gewaltdarstellungen, Konsum- sowie Kapitalismuskritik und Ironie aus – sie sind beide höchst satirisch, was jedoch nicht von allen Rezipient\_innen erkannt wird.

Ob Tyler Durdens übertriebener Maskulinitätsausdruck als Kritik oder Inspiration aufgefasst wird, hängt nicht zuletzt mit der Distanz zum Medium zusammen. Während die Kultur von Kultfilmanhänger\_innen von einem bürgerlichen, intellektuellen Modus des Medienkonsums geprägt ist, der sich durch kritischen Abstand, Gefallen am Ironischen und der Satire auszeichnet und der das gemeinsame Verständnis eines Mediums als facettenreiches Objekt als identitätsstiftendes Merkmal auffasst, ist diese Distanz in der Kultur der Mannosphäre kaum

gegeben. Was sie jedoch miteinander verbindet, ist ein Gefühl der Rebellion gegen eine als feminin und unterdrückerisch empfundene Massenkultur: Wie Joanne Hollows in „The Masculinity of Cult“ beschreibt, fungiert die Ablehnung von Femininität für sowohl weibliche als auch männliche Kultfilmfans wie auch für Akademiker\_innen, die über sie schreiben, als Sicherstellung ihrer (vorgeblich) oppositionellen Politik (Hollows 2003: 40), während sich Männerrechtsaktivisten, Incels und MGTOW als Opfer eines erdrückenden Matriarchats inszenieren, vor dessen machtvollen, verweichlichenden und emaskulierenden Ausschreitungen sie sich schützen müssten. Andreas Huyssen führt diese Konstruktion der ‚femininen‘ und ‚künstlerisch minderwertigen‘ Massenmedien auf das 19. Jahrhundert und auf Friedrich Nietzsches ästhetischer Vision eines Künstler-Philosophen-Helden, der als leidender Einzelgänger in unüberbrückbarer Opposition zur modernen Demokratie und ihrer nicht authentischen Kultur steht, zurück. Ein typisches Beispiel dafür sieht er in Nietzsches Polemik gegen Richard Wagner: Die Gefahr für Künstler beziehungsweise für Genies seien Frauen, deren Anbetung sie ins Verderben stürze – wie ein Gott verehrt zu werden würde sie dazu bringen, sich auf die Ebene der Frauen herabzulassen. Wagner hätte dieser Verführung nachgegeben, indem er Musik in ein theatrales Spektakel verwandelt hätte, welches das Gegenteil von wahrer Kunst repräsentiere (Huyssen 1986: 194–195).

Diese Konstruktion einer illusionistischen und künstlerisch minderwertigen Massenkultur, die mit Femininität gleichgesetzt wird, lässt sich auch daran erkennen, dass Filme wie *Titanic* (Cameron 1997) oder *Pretty Woman* (Marshall 1990), die zwar kultähnliche Anhänger\_innenschaften besitzen, ausgesprochen unwahrscheinlich in Kultfilmkatalogen wie Cinebizarres „Art Films, Cult Films, Avant-garde Films, Giallobizarre [sic], Hong Kong cinema [sic], International Erotica, Midnight Movies, Exploitation & Sexploitation, gory Horror [sic], sexy vampires, classic science

fiction, European sex comedies [sic], shock films and drive-in trash“ zu finden sind (Hollows: 38). Würde es lediglich an den Produktionsbedingungen und dem finanziellen Erfolg liegen, dass gerade diese Filme, die ein vornehmlich weibliches Publikum ansprechen, vom Kultfilmkanon ausgeschlossen werden, wäre *Fight Club*, der in der Hoffnung, den monetären Erfolg von *Titanic* und *Star Wars* fortzusetzen, gedreht wurde, mit DVD-Verkäufen seinen anfänglichen wirtschaftlichen Schaden begleichen konnte und nach und nach seinen Platz mitten im Mainstream fand, ein ebenso denkbar ungeeigneter Kandidat. Durch seine raue und schmutzige Ästhetik, seine provokante, körperliche Übergriffigkeit auf das Publikum, ironisch bis zynischen Mono- und Dialoge, seine skandalbelastete Erscheinungsgeschichte und nicht zuletzt durch seine ausgeprägte homoerotische, heteronormative Maskulinitätsdarstellung reiht er sich jedoch problemlos gemeinsam mit Filmen wie *Taxi Driver* (Scorsese 1976), *American Psycho* (Harron 2000) und *A Clockwork Orange* (Kubrick 1971) in eine Gruppe von überaus erfolgreichen, populären Filmen, die dennoch den Status des verruchten Kultfilmes genießen, ein. Dass – wie im Magazin *Rolling Stone*, das *Fight Club* zu den besten 25 Kultfilmen zählt, beschrieben – das Publikum vorwiegend männlich ist und nur wenige Frauen zu den Mitternachtsvorstellungen erscheinen (*Rolling Stone* 2014), trägt ebenso zum unhinterfragten Kultstatus von *Fight Club* bei, da Frauen in der Kultfilmsubkultur auch strukturell ausgegrenzt werden. Beispielsweise wurden Kultfilme traditionell häufig in (Porno-)Kinos gezeigt, die aufgrund ihrer schmierigen, schmutzigen Transgressivität und ihrer Verortung in gefährlichen, heruntergekommenen Regionen einer Stadt, auf Frauen wenig einladend wirken (Hollows 2003: 41).

Diese räumliche Abgrenzung vom Mainstreamkino trägt zur Exklusivität und dem Gefühl der Authentizität bei und verstärkt das Bild des Kultfilmes als Bastion maskuliner Rebellion gegen die feminine, verweichlichte und bequeme Populärkultur. Diese wird zum Sinnbild für das illusorische

Spektakel erhoben, während die eigene (empfundene) Rolle als gesellschaftlicher Außenseiter kraft des eigenen künstlerischen und intellektuellen Scharfsinnes davor gefeit sei, den Götzen der Massen zu verfallen. Obwohl es auch Frauen gibt, die sich in diese Sphären wagen, ändert ihre Präsenz wenig an der Vorherrschaft von Maskulinität darin: Sie profitieren vielmehr davon, kulturell als ‚einer der Jungs‘ zu gelten, indem sie sich von feminin konnotierten Medien abgrenzen sowie diese abwerten, und tragen somit schließlich zu ihrer Herabsetzung bei (ebd. 39).

Dieses identitätsstiftende Bild des maskulinen, von der Gesellschaft missachteten Exzentrikers eignen sich auch die Männer der Mannosphäre, insbesondere jene der Incel-Subkultur, an – jedoch ist für sie der Kontext eines Filmes, der für das Kultfilmpublicum die Bewertung eines Filmes entscheidend prägt, weniger relevant als das, was sich daraus für die eigene Ideologie ableiten lässt. Dies lässt sich unter anderem daran erkennen, dass kaum ein Problem darin gesehen wird, dass die Romane und Filme, die sie als Katalysatoren für ihre misogynen, homo- sowie transphoben und insbesondere verschwörungsmythischen Weltanschauungen benutzen, von Menschen geschrieben und inszeniert wurden, deren Identitäten sie als abstoßend erachten. Beispielsweise führte Mary Harron, die zuvor einen Film über das Leben der radikalfeministischen Schriftstellerin Valerie Solanas drehte, Regie bei *American Psycho* (2000), die beiden Wachowski-Geschwister, die für die Matrix-Reihe verantwortlich sind, outeten sich in den 2010er Jahren als transgeschlechtliche Frauen und die beiden Autoren Chuck Palahniuk und Bret Easton Ellis leben beide offen als schwule Männer. Wenn dies in Incel-Foren angesprochen wird, sind die Reaktionen der Poster, deren Profilbilder unter anderem Travis Bickle aus *Taxi Driver* oder den Protagonisten von *Fight Club* abbilden, zwar gemischt, jedoch überwiegt eindeutig die Gleichgültigkeit beziehungsweise wird eine Erklärung dafür gesucht, warum man gerade für diese Personen Nachsicht walten lässt. Ein Mitglied, dessen Kurzbiografie unmissverständlich zum Mord an

Transgenderpersonen aufruft, schreibt beispielsweise über Palahniuk: „Yea he is super gay, as is Bret Easton Ellis (wrote American Psycho.) I give them a pass though, high-IQ faggots like them have an ascended level of woman-hating that I can only dream of” (Incels.is 2019, 2020 – Foreneinträge).

Paradoxerweise genießen gerade diese populären, finanziell erfolgreichen Werke einen bedeutenden Stellenwert in der Mannosphäre und prägen ihre Rhetorik und ihre Fantasien, welche den Zweck erfüllen sollen, sich vom Rest der Gesellschaft abzuheben und sich als rationale, die verblendenden Massenmedien durchschauende Randgruppe zu inszenieren: Die rote Pille, die der Protagonist Neo in *Matrix* (OT: *The Matrix*, Wachowski und Wachowski 1999) einnimmt, und die ihm – im Gegensatz zur blauen Pille, die ihm ebenfalls angeboten wird – die Wahrheit über den Zustand der Gefangenschaft der Menschheit durch die Maschinen offenbart, wurde zum Synonym für das Weltbild der Männerrechtsbewegung und seiner Ableger. Innerhalb dieser Gruppierungen stellt die blaue Pille den ‚Mainstream Feminismus‘ dar, während die rote die Erkenntnis verspricht, die Welt so zu sehen, wie sie wirklich sei: von Frauen beherrscht und männerfeindlich (Johanssen 2022: xxiii) – eine Fantasie, die der Film in keiner Weise vermittelt. Daran wird deutlich, dass neben dem Kontext eines Werkes die Narration ebenso zweitrangig ist und hinter der audiovisuellen, symbolischen Ebene in den Hintergrund rückt, da diese am leichtesten von ihren ironischen Untertönen, referentiellen Zusammenhängen und komplexen Thematiken abgetrennt und für jegliche Zwecke instrumentalisiert werden kann.

Dass die ironischen Züge von *Fight Club* schon während den Dreharbeiten oftmals nicht als solche erkannt wurden und den Kreisen der Mannosphäre ebenso verborgen bleiben, hängt mit einem Problem der Satire zusammen: Da diese ihre Kritik in Form von Überspitzung äußert, reproduziert sie unweigerlich das, was sie anprangert. Diese übertriebene Nachahmung vermag es zwar

einerseits, Realitäten abzubilden und sie im gleichen Zuge zu hinterfragen, jedoch birgt sie ebenso die Gefahr, für bare Münze genommen und für das, was sie selbst anklagt, gerügt zu werden oder zu einem verhängnisvollen Idol zu verkommen. Insbesondere die Darstellung übertriebener, gewaltbereiter Männlichkeit ist dazu disponiert, unkritisch konsumiert zu werden. Da sich Hypermaskulinität stets vor der Gefahr der Femininität schützen muss, ist diese in einem kontinuierlichen Kreisen um sich selbst gefangen – dies führt zu immer heftigerer Übersteigerung, sodass puristische, gequält bemühte Maskulinität in ihrer übertriebenen, zynischen Form nicht mehr als Kritik, sondern als Ideal wahrgenommen wird. Tyler Durden wird somit trotz der Narration, die ihn als männliches Fantasiegespinnst und zweifelhaften Sektenführer enthüllt, zum Vorbild ernannt und sich seine Maskulinität distanzlos anzueignen wird zum verfolgten Ziel. Dass der Witz auf die eigene Rechnung geht, wird dabei ausgeblendet – Tylers erotische Anziehungskraft, die sich sowohl in den ekstatischen Kämpfen als auch in seinen mitreißenden Reden entfaltet, sowie die Dominanz, die eine Einverleibung seiner Symbolik verspricht, wiegen schwerer als die Warnungen davor, sich als Kanonenfutter einer faschistischen Ideologie instrumentalisieren zu lassen.

Dazu kommt, dass *Fight Club* trotz des kritischen Zugangs zu einer Maskulinität, wie sie Tyler repräsentiert, das Narrativ der femininen, verweichlichten Massenkultur sowie eines emaskulierenden Konsumkapitalismus unhinterfragt nacherzählt und Tylers Pläne eines revolutionären Umsturzes des Systems innerhalb der Erzählung alternativlos bleiben. Wäre sein Anschlag auf sämtliche Kreditkartenfirmen vereitelt worden, bliebe der Status Quo vermutlich erhalten. Dadurch entsteht eine Dichotomie zwischen der oppositionellen, hypermaskulinen und faschistischen Gruppierung rund um Tyler und den konservativen, der Depression sowie dem gleichgültigen Konsum verfallenen und passiven Massen, die sich gehorsam unterordnen. Dies

verleitet zusätzlich dazu, sich mit Tyler zu identifizieren und sich seinem Kult hinzugeben – dies kann zwar einerseits angesichts des überraschenden Richtungswechsels der Handlung im Publikum das Gefühl des erschreckenden Aufwachsens und Realisierens, dass man selbst dem Charisma eines skrupellosen Rädelsführers in die Falle ging, führen, gleichzeitig besteht jedoch ebenso das Risiko, dass Zuseher(\_innen) in dem Wunsch nach einem starken, hypermaskulinen Widerstandskämpfer als Anführer verharren und ein Selbstbild des rebellischen Machos konstruieren, der sich dem emaskulierenden System nicht beugt und sich stattdessen ausschließlich seinem angehimmelten Mentor und Befehlshaber aufopfernd darbringt.

## Textuelle Ebene von *Fight Club* (1999):

### *Remaining Men Together*: Kränkelnde Maskulinität

*Fight Club* stellt sein Publikum in der ersten Szene vor bereits vollendete Tatsachen, dicht gefolgt von einem religiös zelebrierten Begräbnis der hegemonialen Maskulinität: Nachdem die Kamera in einer abstrakten, animierten Sequenz durch das Gehirn des Erzählers jagt, seinen Kopf durch die Stirn verlässt und ihn mit weit aufgerissenen Augen und einer Waffe im Mund in einer Fellatio suggerierenden Pose zeigt, erläutert er, dass sich in wenigen Minuten ein Schauspiel der Massenvernichtung in den Gebäuden rund um seinen und Tyler Durdens Aufenthaltsort ereignen werde. Ehe dies geschieht, erinnert sich der Protagonist jedoch an den Grund für all dies zurück: „And suddenly I realize that all of this – the gun, the bombs, the revolution – has got something to do with a girl named Marla Singer“ (00:02:52–00:03:00). Es folgt ein harter Schnitt, nach welchem sein Gesicht rigoros gegen die Brust eines Mannes namens Bob (Meat Loaf) gedrückt wird, welcher zugleich damit beginnt, zärtlich seinen Kopf zu streicheln. Im Hintergrund sind Weinen und Wimmern zu hören, die Kamera zeigt eine Tafel, auf der in gediegener Schrift auf dunkelblauem Hintergrund „REMAINING MEN TOGETHER“ (00:03:07) zu lesen ist, während sich weitere verzweifelte Männer einander in den Armen liegen und versuchen einander zu trösten. Ihre Gesichter sind dabei zum Teil karikierend larmoyant verzogen und sie erscheinen in dem tristen, dunklen Sportsaal, in dem sie ihre Treffen abhalten, theatralisch beleuchtet, was zu einer pathetischen Darstellung ihres Leidens beiträgt. Der Protagonist erläutert, dass es sich dabei um eine Selbsthilfegruppe für Männer mit Hodenkrebs handle und beschreibt mehrmals und in detailreicher Ausführlichkeit Bobs Gynäkomastie, welche er ‚bitch tits‘ nennt. Während Bob sich selbst und den Protagonisten – von dem er denkt, dass er ebenso an Hodenkrebs leide – mit den

Worten „we’re still men“ (00:03:14) zu bestärken versucht, wiederholt dieser emotionslos „yes, we’re men. Men is what we are“ (00:03:15), ehe er in ebenso gleichgültiger Stimmlage im Hintergrundkommentar beschreibt, dass Bobs Hoden entfernt wurden und sein Körper aufgrund der darauffolgenden Hormontherapie und des dadurch überhöhten Testosteronspiegels umso mehr Östrogen ausschüttete. Zwischen diese daraus resultierenden riesigen, schwitzenden Brüsten, ‚die so immens herunterhängen würden, wie man sich nur Gottes Brüste vorstellen könne‘, würde er, der Protagonist, hingehören. Bob lädt ihn ein, zu weinen, jedoch widerfährt dem Erzähler in diesem Moment ein weiterer Gedankensprung und es kommt erneut zu einem harten Schnitt.

Die Szene, die darauffolgt, bezieht sich ebenfalls in keiner Weise auf Marla, die vorgeblich in Zusammenhang mit Tylers Zerstörungsplänen steht, sondern illustriert das eintönige Leben des Protagonisten, welcher neben Schlafproblemen an dem ‚Ikea-Nestbauinstinkt‘ leidet, in einem großen Unternehmen angestellt ist und der seine Freizeit mit dem Durchblättern von Einrichtungskatalogen und dem telefonischen Bestellen von allem, was ihm daraus gefällt, gestaltet. Nachdem er bereits sechs Monate lang nicht mehr schlafen konnte und häufig an unbekanntem Orten aufwacht, ohne zu wissen, wie er dort gelandet ist, fleht er seinen Arzt an, ihm Medikamente zu verschreiben. Dieser weigert sich jedoch und reagiert auf die Leidsbekundungen des Erzählers mit Abweisung. Wenn er wissen wolle, was wahre Qualen bedeuteten, solle er Dienstag abends in die Methodistenkirche gehen und dort die Männer mit Hodenkrebs kennenlernen – erst das würde ihm zeigen, was Schmerz wirklich bedeute.

Als er diese zynische, seinen Leidensdruck diskreditierende Aufforderung in die Tat umsetzt und sich einem Treffen dieser Männer beigesellt, schließt die Handlung wieder dort an, wo sie soeben unterbrochen wurde. In einem Kreis inmitten eines dunklen Turnsaals sitzend tauschen sich Männer über ihre Lebenssituation aus und hören einander aufmerksam zu: Ein Mann, auf dessen

Namensschild ‚Thomas‘ zu lesen ist, erzählt von den Familienplänen, die er mit seiner Exfrau schmiedete und dass sie nun mit ihrem neuen Mann ihr erstes Kind bekam. Es fällt ihm dabei schwer, die Fassung zu wahren und sagt dennoch, den Tränen nahe, dass er sich für sie freuen würde. Als er unkontrolliert zu weinen beginnt, steht sein Sitznachbar auf, fasst ihm ermutigend an die Schultern und bittet die Gruppe darum, Thomas für seine Offenheit zu danken. Wenn er in den Raum blicke, sehe er eine Menge Mut, der ihm Kraft schenke. Er leitet zu den Einzelgesprächen über und ruft dazu auf, sich ein Beispiel an Thomas zu nehmen und sich vollends zu öffnen. In diesem Augenblick lernt der Erzähler zum ersten Mal Bob kennen und beschreibt ihn als ‚big moosie‘, was in der deutschen Synchronisation als ‚Riesenbaby‘ übersetzt wurde. Mit verweinten Augen, zusammengekniffenen Knien und kleinen, schwerfälligen Schritten bewegt er sich auf ihn zu, bietet ihm mit nach oben gerichteter Innenseite die Hand an und zieht ihn schwungvoll zu sich, als er diese annimmt. Seine Körpersprache verrät entwaffnende Unsicherheit sowie Ehrlichkeit, während seine Körperkraft, derer er sich selbst nicht bewusst zu sein scheint, den Erzähler nahezu erdrückt. Diese Diskrepanz zieht sich ebenso durch Bobs Vorgeschichte, die er mit sanfter Stimme erzählt, während er den Protagonisten fest an sich presst: Er war früher ein Bodybuilding-Champion, der einen prominenten Brustmuskelaufbau-Kurs im Fernsehen initiierte und nahm Steroide ein, die sonst Rennpferden verabreicht werden. Nun sei er insolvent, geschieden und seine zwei erwachsenen Kinder rufen ihn nicht mehr zurück. Anschließend wiederholt sich die Sequenz, in der Bob den Erzähler dazu einlädt, zu weinen und ungestört von jeglichen Gedankensprüngen und harten Schnitten lässt er sich an dieser Stelle des Filmes von Bob zärtlich gegen seine Brust drücken und beginnt tatsächlich zu weinen. Im Hintergrund erklingt spirituell anmutender Chorgesang und der Protagonist beschreibt, dass er plötzlich losließ und sich in dunkler, stiller sowie vollkommener Vergessenheit verlor – er gab alle

Hoffnung auf und erlangte dadurch Freiheit. Nachdem er einen Schritt zurücktritt, ist ein Abdruck seines Gesichts nach wie vor auf Bobs Brust zu sehen, welcher an das Schweiß Tuch der Veronika erinnert. Die religiöse Aufladung dieses Moments, der das Leben des Protagonisten maßgeblich verändert und ihm seine Fähigkeit, nachts zu schlafen, zurückverleiht, setzt sich in den folgenden Sequenzen fort. Er schildert, dass er süchtig danach wurde, an Selbsthilfegruppen teilzunehmen und besucht kirchliche Zentren, an welchen diese zusammenfinden, nimmt an geführter Meditation teil, die das Öffnen des Herzchakras sowie das Treffen des persönlichen Krafttiers beinhalten und beschreibt, dass er jeden Abend starb, um am Morgen wiedergeboren zu werden. Innerhalb all dieser Gruppen von Menschen, die an unterschiedlichen schweren Krankheiten leiden, nimmt *Remaining Men Together* eine besondere Stellung für den Erzähler ein und er ist abermals dabei zu sehen, wie er sich behaglich an Bobs Oberkörper anlehnt und im Off-Kommentar beschreibt, dass dieser ihn lieben würde, da er dachte, seine Hoden wären ebenfalls entfernt worden. Gegen seine Brüste gepresst dazu bereit zu sein, jeden Moment zu weinen, gleiche einem Erholungsurlaub – bis Marla plötzlich auftaucht und die Idylle durch ihre bloße Anwesenheit zerstört. Ihr Auftritt erfolgt erst acht Minuten nachdem sie als Auslöserin für das zerstörerische Chaos, das Tyler hinterlässt, angekündigt worden war und nachdem sich der Protagonist inmitten verletzter, kränkelder Männlichkeit eingenistet hatte und es offensichtlich genoss, seiner scheinbar verlorenen Maskulinität nachzutruern.

Im Gegensatz zu den anderen Mitgliedern von *Remaining Men Together*, deren hegemoniale Männlichkeit symbolisch, wirtschaftlich sowie gesellschaftlich durch ihre Hodenkreberkrankung untergraben wurde, empfindet der Erzähler seine Maskulinität lediglich durch seinen eigenen Materialismus und ein Fehlen von Authentizität sowie Identitätsgefühl als angeschlagen. Er beschreibt sich selbst als ‚Sklave‘ des ‚Ikea-Nestbauinstinktes‘, denkt darüber nach, welche

Esszimmergarnitur ihn als Person definiert und bedauert, dass er früher Pornos gelesen hatte, die der Horchow-Sammlung – einem luxuriösen Möbel- und Dekorkatalog – als bevorzugte Lektüre gewichen sind. Anders als Thomas und Bob, die geschieden sind und die das Abdriften von ihrer heteronormativen Lebensbahn betrauern, spekuliert der Erzähler lediglich von einer Vergangenheit, in der die als beschädigt empfundene Maskulinität noch unversehrt war, was sich daran zeigt, dass er bekundet, dass ‚wir‘ früher Pornographie gelesen hatten – es bleibt unklar, ob er sich damit selbst, sich und Tyler, Männer als kategorische Gruppe oder die Gesellschaft im Allgemeinen meint. Während des Termins mit seinem Arzt wird angedeutet, dass Tyler Durden zu diesem Zeitpunkt bereits ein fester, jedoch noch unbemerkter Bestandteil seines Lebens ist. Der Protagonist vermutet an Narkolepsie zu leiden, da er regelmäßig einnicken würde und sich danach an unbekanntem Orten wiederfinde, ohne zu wissen, wie er dort hingelangt sei – was, wie sich später herausstellt, bedeutet, dass zu diesen Zeiten Tyler die Kontrolle über seinen Körper übernommen hatte. In dem Zeitraum, in dem er sämtliche Selbsthilfegruppen besucht – welcher sich über ein Jahr erstreckt, wie er Marla mitteilt – ist hingegen davon auszugehen, dass Tyler dank des gesunden Schlafes des Erzählers ruhte.

Diese Zeitspanne des Filmes ist von einem kühlen, grün-bläulichen und entsättigten Farbschema geprägt und erfüllt die Rolle des Kranken- beziehungsweise Totenbettes der Maskulinität: Die Treffen der Remaining Men Together erinnern in ihrem Pathos an ein nie endendes Begräbnis, das zur Beerdigung ihrer durch ihre Hoden symbolisierten, erkrankten und absterbenden Maskulinität abgehalten wird. Der Beistand, den sich die Männer gegenseitig leisten, wirkt dabei zwar tröstlich, jedoch ebenso beschwichtigend und wortwörtlich einschläfernd auf den Protagonisten. Auf emotionaler Ebene ist diese Phase des Filmes in der Melancholie angesiedelt, wodurch mögliche Wünsche nach Veränderungen bereits im Keim erstickt werden und sich der

Protagonist in einer endlosen Schleife des Todes und der Wiedergeburt befindet – ohne, dass sich seine Lebenssituation maßgeblich wandeln würde. Jegliche Hoffnung auf Besserung, Umbruch oder Leidenschaft wird in diesem Abschnitt zu Grabe getragen und es dominiert trübe Banalität in Form von Filterkaffeekannen, Pappbechern, Klappsesselkreisen in kargen Seminarräumen sowie massenproduzierten Namensschilder, auf denen der Erzähler je nach Selbsthilfegruppe einen anderen Namen angibt.

Obwohl er insbesondere zu Bob ein inniges Verhältnis aufbaut, das von liebevollem Körperkontakt geprägt ist, spielen jegliche Formen der Erotik sowie der Sexualität in diesem Abschnitt keine Rolle und werden sogar bewusst negiert. Als Chloe (Rachel Singer), eine Krebspatientin, die sich mit ihrem baldigen Tod abgefunden hat und für die es eine Errungenschaft darstellt, keine Angst mehr davor zu empfinden, bei einer Rede vor dem Rest der Selbsthilfegruppe erzählt, dass es ihr größter Wunsch sei, noch ein letztes Mal Sex zu haben, wandern betretene Blicke der Anwesenden zu Boden. In einem Akt der Verzweiflung beginnt sie damit, pornografische Filme, Gleitgel und für das für seine aphrodisierende Wirkung bekannte Amylnitrit als mögliche Anreize, ihr diesen Wunsch zu erfüllen, aufzuzählen, ehe sie von der Leiterin der Gruppe unterbrochen wird und sie zögerlich an ihren Platz zurückkehrt. Gleichmaßen verhält es sich mit der Aggression, die ebenso hinter der Passivität des Protagonisten in den Hintergrund tritt und die erst durch Marlas Erscheinen zu Tage gefördert wird: Dadurch, dass ihre Präsenz sein Vermögen zu weinen und damit auch seinen nächtlichen Schlaf verhindert, sieht er sich abermals mit den Problemen in seinem Leben konfrontiert und kann diese nicht mehr mittels des Beruhigungsmittels, das der Schmerz der wahrlich erkrankten Teilnehmer\_innen für ihn darstellt, ausblenden. Dies impliziert, dass ihr Erscheinen Tyler wiedererwachen ließ, der im Gegensatz zu der beruhigenden, hemmenden Wirkung der Selbsthilfegruppen Veränderung, Aggression, Erotik und Subversion

verspricht und vorgibt, den Erzähler aus seiner Ohnmacht zu befreien. Trotz ihres gelangweilten, ausdruckslosen Auftretens markiert Marla daher den Beginn des Aufbruchs, den Tyler in Folge durch sein Wiederaufleben entfacht – das wiederholte Betätigen ihres Feuerzeuges, das in Nahaufnahme beim Funkensprühen zu sehen ist, ehe sich eine kleine Flamme bildet, die ihre Zigarette entzündet, stellt einen Vorboten seiner Spur der Verwüstung dar, während der Rauch, der sich in ihrem Mund bildet und ihn in großen Schwaden verlässt sogleich Tylers Ende prophezeit.

## Ein Tumor namens Marla

Da Marla damit beginnt, ebenso wie der Protagonist unter falschen Vorwänden sämtliche Selbsthilfegruppen zu besuchen, nimmt er sie von Anfang an als Bedrohung wahr – ihre Unaufrichtigkeit spiegelt seine eigene wider und obwohl sie keine Anstalten macht, ihn zu verraten, fürchtet er dennoch um seinen Platz in den Gemeinschaften, zu denen er sich selbst schlicht zu seinem eigenen Nutzen und unter Vortäuschung sämtlicher Krankheiten unberechtigten Zugang verschaffte. Während er kurz vor ihrer Begegnung beschreibt, dass er weder im Sterben läge noch der Wirt von Krebsgeschwüren oder Parasiten sei, schildert er nach ihrem Erscheinen, dass er in dem Fall, dass er einen Tumor hätte, diesem den Namen Marla verleihen würde. Sie sei ein Kratzer am Gaumen, der verheilen könnte, wenn man nur aufhörte, ihn mit der Zunge erneut aufzureißen – was allerdings unmöglich sei. Auf diesen Vergleich folgt eine Szene, welche den Erzähler mittels geleiteter Meditation in seine innere Höhle und zu seinem Krafttier führen solle – anstelle dieses persönlichen, stärkeverleihenden Tiers, das sich zuvor als fröhlicher Pinguin entpuppte, lauert dort zu seinem Unmut jedoch Marla auf ihn. Ihre Anwesenheit stellt einen Kontrollverlust dar, da er nun nicht mehr unbemerkt vom Leid und der Zuwendung anderer profitieren kann und sein eigener Voyeurismus in Form von ihrem hemmungslosen, wissenden Blick bedrohliche Gestalt annimmt. Ohne zuvor ein Wort mit ihr gewechselt zu haben nimmt sie bereits massiven Einfluss auf sein Innenleben und stellt eine Gefahr dar, dieses einem Krebsgeschwür gleichend von innen heraus zu zersetzen. Er bezeichnet sie daher wiederholt als Touristin, Lügnerin sowie Heuchlerin und erhebt Besitzanspruch auf die Selbsthilfegruppen, die er besucht und von denen sie sich seiner Ansicht nach fernzuhalten habe. Seine Versuche, sich von ihr abzugrenzen scheitern kläglich, was daran erkennbar wird, dass er sie nicht nur als Gefahr von außen, sondern als Eindringling in sein Inneres wahrnimmt – ebenso wie ihr Zigarettenrauch, der sich ungehemmt im Raum verbreitet

und von allen Personen im näheren Umfeld unfreiwillig eingeatmet wird, stellt sie ein sich ausbreitendes Geschwür für ihn dar, das sogar den Platz in seinem Inneren einnimmt, der seinem Krafttier gewidmet war.

Als besonders störend empfindet er, dass sie selbst in den homosozialen Raum der Remaining Men Together vordringt und sie ihn an seinem scheinbar sicheren Zufluchtsort daran hindert, in Frieden seine vorgeblich kränkelnde Maskulinität zu beweinen. Gerade weil dieses Territorium von einem angeschlagenen Zustand dieser geprägt ist, stellt Marlas Unterwanderung ein umso bedrohlicheres Risiko dar und fördert Kastrationsängste in Zusammenhang mit Frauen zutage, die sich auch während eines der ersten Treffen zwischen Tyler und dem Erzähler bemerkbar machen: Nachdem sein Apartment im Zuge einer Gasexplosion zerstört wurde, spricht ihm Tyler mit den Worten „[y]ou know, man, it could be worse – a woman could cut off your penis while you sleep and then toss it out the window of a moving car“<sup>3</sup> (00:28:00–00:28:06) seinen Trost aus. Zudem wird sie als schmutzig und abstoßend beschrieben – sowohl der Erzähler als auch Tyler, der dennoch Sex mit ihr hat, zeigen Ekelgefühl ihr gegenüber und sie nennt sich sogar selbst in einer Szene, in der eine Gruppe Polizisten versucht, sie vor dem Selbstmord zu bewahren, selbstironisch ein ‚Monster‘ und ‚infektiösen, menschlichen Abfall‘, dem nicht mehr zu helfen sei. Nachdem Tyler erstmals die Nacht mit ihr verbracht hat, empfiehlt er dem Protagonisten, sich besser von ihr fernzuhalten, da sie ein Raubtier sei, das sich als Haustier tarne – dieser hat allerdings ohnehin nicht im Sinn, sich ihr zu nähern, sondern wird von dem Gefühl, dass Marla nach ihrem Eindringen in seine Selbsthilfegruppen nun auch in sein Zuhause eingefallen ist, eingeholt. Sein Hass auf sie geht sogar so weit, dass er sich wünscht, ihr zuvor versuchter Suizid wäre geglückt, da er in diesem

---

<sup>3</sup> Ein Verweis auf den Fall von Lorena Bobbitt, die ihrem Mann John Bobbitt 1993 den Penis mit einem Küchenmesser abschnitt und ihn anschließend aus dem Autofenster warf.

Fall nicht dem ohrenbetäubenden Sex zwischen ihr und Tyler beiwohnen müsse. Marla ist indes verwirrt und aufgebracht über die uneindeutigen Signale des Erzählers, da sie sich nicht über dessen gespaltene Persönlichkeit im Klaren ist und er und Tyler für sie daher die gleiche Person darstellen.

Dieses zwiespältige Verhältnis untermauert die misogynen Heterosexualität des Protagonisten: Während seine Bewunderung sowie sein Respekt einzig Tyler gebühren, fühlt er sich aus ihm selbst unerfindlichen Gründen zu Marla hingezogen. Diese Anziehung mag auf einer Reihe von Parallelen zu ihr beruhen, welche die Nähe zu ihr umso unerträglicher machen – sie spiegelt nicht nur seine Unaufrichtigkeit in den Selbsthilfegruppen wider, sondern ebenso die Einsamkeit, Ohnmacht und Isolation, die ihn das Leben in einer entfremdeten Gesellschaft empfinden lässt. Es stellt sich heraus, dass sie beide aus ähnlichen Beweggründen damit begonnen haben, Selbsthilfegruppen aufzusuchen, die nicht für sie intendiert sind. Nachdem er sie damit konfrontiert, dass er ihr auf die Schliche gekommen sei, nennt sie zwar zunächst kostenlosen Kaffee und günstigere Unterhaltung als im Kino als Motive für ihre Besuche, ergänzt jedoch kurz darauf seine Begründung „when people think you’re dying, they really, really listen to you, instead of just –“ mit den Worten: „instead of just waiting for their turn to speak“ (00:15:35–00:15:42). Einen kurzen Moment lang lehnt sie daraufhin an seiner Schulter, ehe er die aufkeimende Resonanz dadurch durchbricht, dass er sie von sich schiebt und ihr erklärt, dass er ihre Anwesenheit nicht dulden könne. Nachdem sie sich darauf einigen, dass sie die abendlichen Besuche in den Selbsthilfegruppen aufteilen, fragt er sie dennoch nach ihrer Telefonnummer und hält dadurch entgegen seiner Forderung nach Distanz den Kontakt aufrecht. Seine Begründung dafür – dass sie möglicherweise künftig einen Abend in einer Gruppe tauschen möchten – wirkt wie ein fadenscheiniger Vorwand für den Gefallen, den er an ihr findet und welcher von dem Risiko

der Identifikation mit ihr begleitet ist. Dieses Gefühl der Gefahr lässt ihn mit übertriebener Feindseligkeit auf sie reagieren, da sie – im Gegensatz zu den anderen Mitgliedern der Selbsthilfegruppen, die durch ihre Erkrankungen und ihr Unwissen über die wahren Beweggründe des Erzählers harmlose Requisiten für ihn darstellen – eine selbstbestimmte Rolle einnimmt. Anders als Bob, der ihm erlaubt, sein verweintes Gesicht gegen seine Brust zu pressen und einen Abdruck seines Antlitzes darauf zu hinterlassen, birgt Marla die Gefahr, stattdessen auf seine Identität einzuwirken, was ihm die Fragilität seiner Persönlichkeit vor Augen führt.

Die Bedrohung, die eine mögliche Identifikation mit ihr darstellt, versucht er einerseits durch Ablehnung und versuchte Ausgrenzung von den Selbsthilfegruppen abzuwehren – nachdem dieses Vorhaben jedoch scheitert, beginnt er gemeinsam mit Tyler den Fight Club aufzubauen, der eine rein homosoziale Sphäre darstellt, wie er ihr am Telefon wenig später mit Nachdruck verkündet. Zugleich trägt das sexuelle Verhältnis, das er in der Form von Tyler mit ihr führt, zu diesem Widerstand gegen eine mögliche Identifikation mit ihr bei: Dieser macht im Gespräch mit dem Erzähler deutlich, dass es sich nicht um Liebe, sondern um zwanglosen Sex handle und beschreibt sie auf ausgesprochen misogynen, objektifizierende Weise als ‚silly cooze‘, deren einzig positive Eigenschaft es sei, biegsam zu sein. Während einer weiteren Nacht, die Marla mit Tyler verbringt, bietet er dem Protagonisten sogar an, ihr seiner statt ‚den Rest zu geben‘, ohne sie, die in diesem Moment gerade ungraziös vom Bett fällt und eine Zigarette auf dem Boden findet, nach ihrem Konsens zu fragen. Die Ausübung seiner Sexualität in der Form von Tyler ermöglicht es ihm, weiterhin mit ihr in Kontakt zu stehen und die Bedrohung, die von ihr ausgeht, gleichzeitig zu entschärfen: Sie wird nicht mehr länger als ebenbürtige Konkurrentin betrachtet, sondern höchstens als lästige Ruhestörerin, die er problemlos vor die Tür setzen kann, wenn es ihm beliebt. Dieses Umstands scheint sie sich selbst bewusst zu sein, was daran deutlich wird, dass sie in

einer Szene, in der sie, in ein rosa Brautjungferkleid gekleidet, beschreibt, dass das Kondom der gläserne Schuh ihrer Generation wäre: Man ziehe es über, wenn man einen Fremden träfe, tanze die ganze Nacht und werfe es danach weg – an welcher Stelle sie nach einer kurzen Pause humorvoll hinzufügt, dass sie das Kondom meine, und nicht den Fremden. Während der Erzähler hektisch versucht einen Fleck aus seiner Hose auszubürsten, erzählt sie vom Erwerb ihres Kleides in einem Gebrauchtwarenladen, dass es jemand einen Tag lang innig geliebt haben musste und dann weggeworfen habe, und vergleicht es mit einem ausrangierten Weihnachtsbaum sowie einem Opfer von sexualisierter Gewalt, das mit Isolierband gefesselt liegen gelassen wurde. Er zeigt sich jedoch weder von ihren Analogien noch von den sexuellen Avancen, die sie ihm unterdessen macht, beeindruckt und erwidert nur, dass das Kleid in diesem Falle gut zu ihr passen würde. Sichtlich erzürnt über diese Aussage bietet sie ihm an, es eines Tages von ihr auszuleihen und stürmt über die Terrasse aus dem Haus. Dabei ist sie durch die Glastür hindurch dabei zu sehen und zu hören, wie sie das Titellied des 1967 erschienenen Filmes *Das Tal der Puppen* (OT: *Valley of the Dolls*, Robson 1967) singt, der vom Aufstieg, Medikamentenmissbrauch und Sturz dreier junger Frauen in der Unterhaltungsindustrie handelt – ein weiterer Verweis darauf, dass sie sich durch das ambivalente Verhalten des Erzählers desorientiert und benutzt fühlt. Mit den ‚Puppen‘ des Filmes sind einerseits die Pillen, von denen die Frauen abhängig werden, gemeint, als auch sie selbst – in einer der ersten Sequenzen verwandeln sich drei menschliche Figuren in bunte Kapseln, die umkippen und damit das weiße Pulver in ihrem Inneren zum Vorschein bringen. Im Laufe der Handlung werden sie immer stärker auf ihre Körper sowie ihre Sexualität reduziert und zu Konsumprodukten der Medienindustrie, die um die Wahrung ihrer Würde und ihres Stolzes kämpfen müssen – was auch in dem Lied, das Marla singt, durch die Zeile „Gotta get hold, gonna get, need to get hold of my pride“ (Warwick 1968) zum Ausdruck gebracht wird. Wenig später ruft

sie ihn dennoch verzweifelt an und bittet ihn, ihre Brust auf Knoten abzutasten, da sie fürchtet, an Krebs erkrankt zu sein und es sich nicht leisten kann, in ein Krankenhaus zu gehen. An diesem Punkt verliert sie jegliche Bedrohlichkeit für ihn und in der nächsten Szene, in der sie erneut in seinem Haus auf der Paper Street zu sehen ist, lädt er sie sogar dazu ein, zu bleiben. In dem Gespräch, das darauffolgt, fragt er sie, warum sie sich weiterhin in seiner Nähe aufhalte und warum sie sich als für ihn offensichtlich schwächere Person an Tyler, den für ihn eindeutig stärkeren Part, klammern würde. Auf ihre Rückfrage, was ihn dazu bewegen würde, impliziert er, dass er die Beziehung zwischen sich selbst und Tyler im Gegensatz dazu als gleichberechtigt einschätzt – die Gefahr, dass sie durch ihre als übergriffig empfundene Anwesenheit Einfluss auf ihn nehmen könnte, scheint durch ihr Unwissen über die Vorgänge und Pläne des Fight Club, durch das Erkennen ihrer Schwächen und durch die immer enger werdende Beziehung zwischen ihm und Tyler endgültig gebannt.

An ihrer statt entwickelt sich ein junges Mitglied des Fight Club, das aufgrund seines hübschen Gesichtes den Namen ‚Angel Face‘ trägt, zum neuen bedrohlichen Dorn im Auge und zum Rivalen um die Gunst Tylers. Sein jugendliches, zartes Aussehen und der Umstand, dass Tyler eine besondere Vorliebe für ihn entwickelt, machen ihn zu einer Gefahr innerhalb eines Raumes, der verspricht, vor Femininität zu schützen. Im Buch erläutert der Erzähler, dass man Angel Face, auf dessen Schönheit er immer wieder zurückkommt, lediglich ein Kleid anziehen und ihn zum Lächeln bringen müsse, um eine Frau aus ihm zu machen (Palahniuk 1996/2006 {Nachdr.}: 128), wodurch seine Berechtigung, sich in der Nähe des Erzählers aufzuhalten, auf wackeligen Beinen steht. In einer ausgedehnten Kampfszene, deren Brutalität die anderen anwesenden Männer und selbst Tyler verstört, zertrümmert der Erzähler daher Schlag um Schlag sein Gesicht und redet sich dabei in einem inneren Monolog in Rage: Er stellt sich vor, eine Kugel zwischen die Augen jedes Pandas,

der sich weigern würde, sich fortzupflanzen, abzufeuern und die Alassventile von Öltankern zu öffnen um alle französischen Strände, die er niemals zu Gesicht bekommen würde, zu ersticken. Nachdem er schließlich von ihm ablässt und sich wortlos seinen Weg durch die Menge bahnt, erklärt er seinen Tobsuchtsanfall vor Tyler damit, dass ihm danach gewesen wäre, etwas Schönes zu zerstören. Anders als Marla, deren Femininität sich durch ihre Rolle als Frau auszeichnet und welche daher durch Ablehnung und sexuelle Objektifizierung gebannt wird, wird Angel Face seiner Femininität, welche seinem reizenden Aussehen entspringt, durch Deformation seines Gesichtes beraubt und dadurch entwaffnet. Die innere Brandrede des Erzählers, welche die dumpfen Schläge auf das zuvor unversehrte Gesicht von Angel Face begleitet, offenbart seinen Wunsch, alles, was als gemeinhin schützenswert und schön, weiters feminin konnotiert, gilt, zu zerstören, da es eine Gefahr für seine Nähe zu Tyler darstellt und ihn mit beißendem Neid und Eifersucht erfüllt.

Während sowohl Marla als auch Angel Face durch ihre Femininität als bedrohliche Eindringlinge wahrgenommen werden, ist sich der Erzähler des wahren Parasiten, der ihn befallen hat, über einen langen Zeitraum hinweg nicht bewusst: Tyler Durden gelang es, sich unbemerkt im Körper und im Geist des Protagonisten einzunisten und diesen als vermeintlichen Erlöser zu manipulieren. Das Motiv des Krebsgeschwürs tritt auch im Zusammenhang mit Tyler bereits zu Beginn ihres Zusammenlebens auf. Der Protagonist findet eine Reihe von Artikeln, die aus der Sicht menschlicher Organe geschrieben sind und liest Tyler daraus vor, der sich über einen Artikel über ‚Jacks Dickdarm‘ (der in der deutschen Übersetzung zur Prostata abgewandelt wurde) amüsiert und ihn mit den Worten „yeah, I get cancer, I kill Jack“ (00:37:29) kommentiert. Im weiteren Verlauf des Filmes verweist der Erzähler wiederholt auf die Figur ‚Jack‘, wenn er über seine eigenen Körperregungen und Emotionen spricht, was den Anschein macht, es handle sich um seinen

Namen. Dies verdeutlicht die unmittelbare Gefahr, die Tyler für ihn darstellt: Er wächst ähnlich zu einem Tumor zu einer immer größeren Gefahr heran und droht, den Erzähler früher oder später umzubringen. Da Tyler das Unheil, das er anrichtet, jedoch als Befreiung von seinem materialistischen, sinnentleerten Lebensstil inszeniert, lässt der Erzähler ihn so lange gewähren, bis ihm die Kontrolle über ihn völlig entgleitet. Dies lässt sich an der Zerstörung seiner Wohnung ablesen, die er wiederholt mit seiner Identität gleichsetzt: Nachdem sich eine Explosion darin ereignete und er in Tylers Haus einzieht, wird er von einem Kriminalpolizisten kontaktiert, der ihm eröffnet, dass es sich dabei um Brandstiftung handelte. Als er ihn daher fragt, ob er sich kürzlich irgendwelche Feind\_innen verschafft hat, die Zugang zu selbsthergestelltem Dynamit haben, dreht sich der Protagonist flüchtig und mit nachdenklicher Miene zu Tyler um, der schon bei ihrem Kennenlernen von der Herstellung von diversen Sprengstoffen gesprochen hatte. Dieser postuliert währenddessen im Hintergrund seine abschätzigen Meinungen zur Übereinkunft der Zivilisation und zur Idee des materiellen Besitzes und redet wirr auf den Erzähler ein, dass der ‚Befreier‘, der sein Eigentum vernichtet hat, sein Weltbild transformiert hat und deutet an, dass er es selbst war, der seine Wohnung verwüstete. Da er sein Leben mit Tyler jedoch trotz aller Widrigkeiten genießt, geht er seinem geschöpften Verdacht nicht weiter auf den Grund und erfährt erst zu einem späteren Zeitpunkt, zu dem Tyler bereits zu einer autonomen, autoritären Macht herangewachsen ist, dass es er war, der sein Apartment in Schutt und Asche gelegt hatte. Nachdem sich Fight Club ohne Wissen des Protagonisten zu Project Mayhem entwickelt hat, konfrontiert er Tyler damit, dass er sich übergeben fühlt und über seine Pläne Bescheid wissen möchte. Dieser deklariert seine Wünsche verächtlich als armselige Kontrollzwänge und erteilt ihm stattdessen eine Lektion darin, loszulassen, indem er das Lenkrad des fahrenden Autos, das er gerade steuert, wortwörtlich

aus dem Händen gleiten lässt und dem Erzähler erläutert, dass er vormals zum gleichen Zweck seine Wohnung demolierte.

Ab dem Zeitpunkt, in dem der Erzähler schließlich realisiert, dass Tyler und er die gleiche Person sind und es nicht Tyler, sondern er selbst war, der Sex mit Marla hatte, wird sie erneut zur Bedrohung erklärt. Es ist dabei bemerkenswert, dass unter all den Taten, die der Protagonist in der Rolle von Tyler vollzog – eine Explosion in seiner eigenen Wohnung auszulösen, unschuldige Menschen mit Schusswaffen zu bedrohen, eine Armee an kampfbereiten Männern um sich zu scharen, um nur einige Beispiele zu nennen – es gerade die sexuelle Beziehung zu Marla ist, die ihn am heftigsten erschüttert. Dadurch, dass er Tyler als Teil von sich selbst erkennt, erlangt er schließlich vorerst keine Kontrolle über sich selbst und Project Mayhem zurück, sondern sie entgleitet ihm umso mehr: Nachdem Tyler äußert, dass Marla zu viel wisse und dadurch möglicherweise seine Ziele gefährde, versucht ihn der Erzähler in die Schranken zu weisen, wird jedoch von Tyler überwältigt und fällt ohnmächtig auf sein Hotelbett. Als er tags darauf versucht, Tylers Zerstörungspläne rückgängig zu machen und Marla vor versuchten Angriffen zu warnen, begegnen ihm allerorts Männer des Project Mayhem, die ihm untertänig versichern, alles im Griff zu haben – ihre Omnipräsenz, Wachsamkeit und Ergebenheit zu Tyler erscheinen plötzlich umso bedrohlicher und er schafft es trotz seiner Position als Anführer dieser Organisation weder Marla effektiv vor ihnen zu beschützen noch die geplanten Angriffe auf sämtliche Kreditkartenfirmen zu vereiteln. Diese Gefangenschaft reflektiert ein Gedicht, welches der Erzähler zuvor verfasste und per E-Mail an all seine Mitarbeiter\_innen sendete: „Worker bees can leave, Even drones can fly away, The queen is their slave“ (00:52:45).

Als ihm sein Status als Marionette seiner eigenen faschistischen, misogynen Ideen und Fantasien – personifiziert durch Tyler und im weiteren Sinne durch die Männer des Project Mayhem – in

aller Deutlichkeit bewusst wird, begreift er das Unrecht, das er Marla angetan hat und erkennt unversehens ihre Menschlichkeit an, die er zuvor verbissen negierte. Er ist sich zugleich ebenso im Klaren darüber, dass sie in Lebensgefahr schwebt, solange er Tyler nicht unter Kontrolle bringt – eine wertschätzende, gleichberechtigte Beziehung zu einer Frau bedroht sein Streben nach einer gewaltsamen Revolution, welche in einer primitivistischen, patriarchalen Gesellschaftsform münden soll, sodass Marla erneut zum unerwünschten Eindringling in ein homosoziales Projekt erklärt wird. Erst nachdem der Erzähler Tyler, welcher die machoiden Anteile seiner Persönlichkeit repräsentiert, die ungehemmt zu einer schwer unkontrollierbaren Exkreszenz heranwucherten, durch einen Schuss in seinen eigenen Kopf loswird, kann er sich Marla gefahrlos nähern und ihr versichern, dass es ihm – trotz seiner blutenden Schusswunde – gut geht und alles in Ordnung sein würde. Als um sie herum sämtliche Hochhäuser zum Einsturz kommen, nimmt er schließlich zärtlich ihre Hand und sie beobachten Seite an Seite das Spektakel an Zerstörung, das Tyler hinterlassen hat, als wäre es ein romantisches Feuerwerk am Himmel. Im Gegensatz zu einem Umbruch der Gesellschaft zugunsten Tylers faschistoider Ideale blicken Marla und der Erzähler gemeinsam triumphal einem Neubeginn entgegen, der zugleich das Ende des Filmes markiert. Die letzten Augenblicke sind von hektischem Flackern verzerrt und muten an, als würden die verbleibenden Einzelbilder einer Filmrolle unkontrolliert durch den Projektor laufen, ehe für einen kurzen Moment das Bild eines erigierten Penis das Bild füllt: Ein letzter Verweis auf Tylers hinterbliebene Präsenz, ein abschließendes, verschlagenes Aufbäumen, das vermuten lässt, dass es sich noch nicht um das Ende von Project Mayhem handelt.

# Humankapital und Menschenopfer:

## Von Seife und Weltraumaffen

Tylers verführerische Anziehungskraft auf den Erzähler und auf andere Männer ist seiner Strategie der Wiederverwertung geschuldet: Als charismatischer Führer verspricht er den Anhängern seines Kultes, zu dem sich Fight Club nach und nach entwickelt, einen radikalen Ausbruch aus der Gefangenschaft der kapitalistischen Konsumgesellschaft und macht sich dabei die identitätsberaubenden, menschenverachtenden Methoden dieser selbst zunutze.

Dies wird besonders anhand des Sinnbildes der Seife, die Tyler herstellt, verdeutlicht: Aus dem abgesogenen Fett vorgeblich reicher Frauen, welches er den Abfallcontainern einer Fettabsaugungsklinik entwendet, siedet er rosafarbene Seife, die er zu 20 US-Dollar an Kaufhäuser verkauft. Menschliches Fett wäre laut Tyler dank seines idealen Salzgehaltes die beste Wahl für die Herstellung von Seife, weshalb er gemeinsam mit dem Erzähler in Mülltonnen, welche die Aufschrift „INFECTIOUS WASTE“ (00:58:20) tragen, wühlt, um dieses zu gewinnen. Die Plastiksäcke voller glitschigem, orange-rosafarbenem Inhalt seien eine wahre Goldgrube – das ergiebigste, cremigste Fett, von dem es sich wie eine Made im Speck leben lasse. Nachdem sie mit ihrer Ausbeute wieder zuhause angekommen sind, beginnt Tyler sogleich damit, das Fett in Seife umzuwandeln und begleitet seine Arbeitsschritte mit Anleitungen zur Herstellung von Sprengstoff sowie mit einer Erzählung über rituelle Tötungen in alten Zeiten. Damals sollen Menschen gemerkt haben, dass ihre Kleidung an einer bestimmten Stelle des Flusses sauberer wurde, da auf den darüberliegenden Hügeln Personen geopfert und verbrannt wurden. Als das Wasser die Asche der Toten durchdrang, wäre dabei Lauge entstanden, die sich mit dem geschmolzenen Körperfett der Leichen verband und eine seifige, weiße Absonderung in den Fluss

fließen ließ. An diesem Punkt der Geschichte setzt sich Tyler vor den Erzähler, nimmt seine Hand und gibt ihm in einer Geste der Demut einen Kuss auf den Handrücken, ehe er das soeben als Lauge deklarierte Pulver darüber schüttet und damit eine chemische Verätzung – auch Verseifung genannt – verursacht. Während der Erzähler vor Schmerz aufschreit, sich mithilfe von Meditation von dem Schmerz abzugrenzen und von Tyler loszureißen versucht, brennt sich auf der Rückseite seiner Hand eine schäumende Wunde in der Form von Tylers Mund durch seine Haut, die dem Publikum in mehreren Detailaufnahmen in voller Blüte vor Augen geführt wird. Der Schnitt und die Hintergrundmusik tragen zu der beklemmenden, schmerzhaften Wirkung der Szene bei, die von mentalen Bildern des Protagonisten durchschnitten wird – sattes Grün eines Laubwaldes wechselt sich mit Rotnuancen eines lodernden Feuers ab, einem Wörterbuch entnommene Definitionen der Worte ‚searing‘ und ‚flesh‘ huschen über die Bildfläche und in seiner inneren Höhle trifft er abermals auf Marla, die ihren Zigarettenrauch diesmal direkt in sein Gesicht atmet – während Tyler ihn nach wie vor beim Arm gepackt festhält, ohrfeigt und rügt, dass er durch seine Versuche, den Schmerz zu bekämpfen, den ‚besten Moment seines Lebens‘ verpassen würde. Er redet wild auf ihn ein, dass die erste Seife aus der Asche von Helden gewonnen wurde und vergleicht diese Errungenschaft mit dem ersten Affen, der in den Weltraum flog. Ohne Schmerz und ohne Opfer hätte die Menschheit nichts erreicht, weshalb er bereit sein müsse, diese selbst zu erbringen, um wahre Erleuchtung zu erreichen. Erst nachdem der Erzähler aufgibt und seiner eigenen Sterblichkeit ohne Angst entgegenblickt, lässt Tyler schließlich von ihm ab und befreit ihn von seinem Leid, indem er Essig über seine Wunde gießt. Die nächste Sequenz stellt einen harschen Kontrast zu dieser religiös aufgeladenen, düsteren Predigt inmitten gefährlicher, chemischer Substanzen und des angesammelten Schmutzes des Hauses auf der Paper Street dar, denn sie spielt in einem hell beleuchteten Kaufhaus, das überwiegend von Frauen besucht wird. Darin ist

zu sehen, wie eine Geschäftsangestellte einen Vertrag unterzeichnet und Tyler damit schmeichelt, dass es sich um die beste Seife handle, worüber sich der Erzähler mit den Worten „it was beautiful, we were selling rich women their own fat asses back to them“ amüsiert (01:01:59–01:02:04).

Derart fest in dem Glauben verankert, er wäre diesen Frauen moralisch überlegen und auf dem besten Weg in die von Tyler versprochene Befreiung aus dem Konsumkapitalismus, der ihn zuvor innerlich auszuhöhlen drohte, bemerkt er nicht, dass er einem destruktiven Kult erliegt, dessen Grundzüge sich kaum von den menschenverachtenden Aspekten dieses Systems unterscheiden und dieses sogar weitaus übertreffen. Die chemische Feuertaufe, die Tyler dem Erzähler unfreiwillig zuteilwerden lässt, findet nahezu genau in der Mitte des Filmes statt und markiert einen Wendepunkt, der eine Symmetrie zwischen der ersten und zweiten Hälfte herstellt: Die erste Stunde des Filmes ist von der Gefangenschaft des Erzählers durch seinen Beruf, seine Besitztümer, seine eigenen Hemmungen sowie seine scheinbar kränkelnde Maskulinität geprägt, wovon er sich dank Tylers Hilfe langsam zu befreien scheint, bis sich Tyler während seiner schmerzhaften Lektion über das Loslassen schließlich auf körperlicher Ebene in den Erzähler einschreibt und sich zu einem gottgleichen Heilsbringer erhebt. Ab diesem Moment verliert der Protagonist zusehends die Beherrschung über sich selbst und über den Kult, der sich rund um Tyler bildet: Er entwickelt sich von der losen Struktur des Fight Club zu einer autoritären Institution namens Project Mayhem, die von ihren Mitgliedern die Erfüllung von Hausübungen, Gehorsam und Untergebenheit erwartet, das Stellen von Fragen verbietet sowie menschliches Leben nach seinem Nutzen für die Gruppierung beurteilt.

Diese Parallelität wird an der hautnahen Begegnung mit Menschenopfern sichtbar. Mit dem Satz „On a long enough time line, the survival rate for everyone drops to zero“ (00:19:32–00:19:36) leitet der Protagonist eine Szene ein, die seinen Beruf illustriert. Er beschreibt, dass er für einen

Automobilkonzern arbeitet, welcher den Tod von einer gewissen Prozentzahl an Personen in Kauf nimmt, solange dies einen möglichst geringen Kostenaufwand für die Firma bedeutet. Er selbst nimmt dabei lediglich die Rolle eines Rädchens im Getriebe ein, indem er eine einfach zu berechnende Formel anwendet, die darüber entscheidet, ob eine schadhafte Fahrzeugserie zurückgerufen werden soll oder nicht. Bei einer Besichtigung eines solchen Autos, das sich überschlug, Feuer fing und allen Insass\_innen darin das Leben kostete, ist der Erzähler mit der geisterhaften Körperlichkeit derer konfrontiert: Obwohl die Leichen längst geborgen wurden, sind ihre Spuren nach wie vor wahrnehmbar, was allerdings weder ihn noch seine zwei anwesenden Kollegen aus der Fassung bringt. Diese machen sich stattdessen darüber lustig, dass die Zahnsperre des verstorbenen Teenagers um den Aschenbecher gewickelt ist, was ein großartiges Bild für eine Kampagne gegen das Rauchen abgeben würde, ebenso wie das Fett des Vaters, das mit seinem Polyestershirt verschmolzen ist und sich im Autositz festgesetzt hat, ihrer Meinung nach als moderne Kunst durchgehen könnte. Die Personen, die sowohl diesem Unfall als auch einer Firma, die Tragödien dieser Art billigend hinnimmt, zum Opfer fielen, werden dabei gänzlich ihrer Individualität und Menschlichkeit beraubt und zu rein symbolischen Verweisen auf menschliches Leid in einem Wirtschaftssystem, das Leben auf seinen marktwirtschaftlichen Wert reduziert. Dies lässt sich auch daran erkennen, dass der Erzähler sein eigenes Leben anhand der Summe, die seine Lebensversicherung im Falle seines Todes auszahlt, beurteilt, obwohl er ein völlig isoliertes Leben führt und keinerlei Andeutungen auf bestehende Kontakte zu Familie oder Freund\_innen gemacht werden, die von dieser Versicherungssumme profitieren könnten.

Nach der Konversion zu Tylers Opferkult spricht der Erzähler erneut den Satz „On a long enough time line, the survival rate for everyone drops to zero“ (01:18:25–01:18:30) aus. Nachdem Tyler ihm eröffnet, dass seine nächste ‚Hausaufgabe‘ ein Menschenopfer sein würde, widersetzt er sich

ihm nur kurz, ehe er ihn gewähren lässt und dabei zusieht, wie Tyler den jungen Gemischtwarenladenverkäufer Raymond K. Hessel (Joon Kim) mittels einer Schusswaffe einschüchtert. Unter dem Vorwand, dass er ihn durch diese Drohungen dazu bringen würde, seine Ziele im Leben ernsthaft zu verfolgen und er sein Leben dadurch wieder wertschätzen würde, beschreibt er ihm eindrücklich, dass von seinem Gesicht nichts mehr übrigbleiben würde, sobald er ihn erschießt und behält seinen Personalausweis, um ihn weiterhin kontrollieren zu können. Nach diesem traumatischen Vorfall, der nicht nur das Leben, sondern auch die Identität – symbolisiert durch das Gesicht sowie den Ausweis – dieses Mannes bedroht, bleibt von dem ursprünglichen Entsetzen des Erzählers paradoxerweise nichts außer Bewunderung für Tyler, dessen Plan er zwar nicht durchschaut, aber dennoch unhinterfragt mitverfolgt. In einer späteren Sequenz ist zu erkennen, dass der junge Mann nicht das einzige Menschenopfer dieser Art darstellt: Als der Protagonist einen Raum voller Dokumente in seinem Haus auf der Paper Street verlässt, erfasst die Kamera in einem Moment von kurzer Dauer eine Unzahl an Personalausweisen unter einem kleinen Schild mit der Aufschrift „HUMAN SACRIFICES“ (01:38:36), welche die Rückseite der Tür bedecken. Die Beiläufigkeit, mit welcher diese gezeigt werden, betont abermals den geringen Wert eines Menschenlebens unter der Regentschaft von Tyler Durden.

Was dieser als Befreiungsschlag aus einem spirituell ausweidenden Lebensstil propagiert, gleicht der Seife, die aus abgesaugtem Fett einer Liposuktionsklinik hergestellt und an die gleiche Zielgruppe zurückverkauft wird: Er transformiert die Frustration, das angeschlagene Bild der eigenen Maskulinität sowie die Entfremdung des Protagonisten und der Männer, die ihm in dieser Hinsicht gleichen, zu einem neuen Produkt – dem Fight Club – und profitiert von dem hohen Preis, den diese dafür bereitwillig zahlen. An dem Punkt, an dem sich Fight Club zu Project Mayhem

wandelt, sind sie seiner Verführung bereits derart erlegen, dass sie sich selbst und ihre eigene Identität hingebungsvoll aufopfern. Während die Seife durch ihre Herstellung aus dem vermeintlichen Körperfett von Frauen – das ebenso wie Marla als infektiöser, menschlicher Abfall deklariert ist – durch ihre rosa Farbe sowie ihren Absatzmarkt im weiblich konnotierten Kaufhaus Femininität symbolisiert, steht der hautnahe, stimulierende Körperkontakt beim Kampf stellvertretend für die Maskulinität, die Tyler den Männern in der Form des Fight Club zurückverkauft. Diese verwandeln sich dadurch zum Zweck einer Revolution, über deren Hintergründe, Vorgehensweise und Ziele einzig Tyler Bescheid weiß, in jene Weltraumaffen, die Tyler zuvor als Opfergabe im Zeichen des Fortschritts der Zivilisation benannte: Sie legen an der Türschwelle des Hauses auf der Paper Street in einem pseudobuddhistischen Ritual sowohl ihre Würde als auch ihre Identität ab, bringen bereits das Geld für ihre eigene Beerdigung mit und rasieren sich danach den Schädel kahl – während sie Tyler durchgehend ehrerbietig mit Sir ansprechen und akzeptieren, dass er sie demütigt, schlägt und ihnen jegliches Mitspracherecht verwehrt. Tyler lässt sich unter dem Vorwand eines übergeordneten Allgemeinwohls von seiner Armee an unterwürfigen Männern wie ein Idol verehren, obwohl er behauptet, dass er weder außergewöhnlich noch im Besitz des Projektes sei – die exklusive Sonderbehandlung, die er allerdings erfährt, sowie die Heldenlegenden, die sich um ihn ranken und sich wie ein Lauffeuer im ganzen Land verbreiten, zeugen jedoch von seiner Unantastbarkeit und führen seine Bekenntnisse der Demut ad absurdum.

Tylers Heer an Weltraumaffen wird im Gegensatz zu seinem Aufstieg zum Herrscher über ein Netz an terroristischen Gruppierungen im ganzen Land zu menschlichem Material degradiert, über das er frei verfügen kann. In dem Haus auf der Paper Street, in dem Project Mayhem seinen Ausgangspunkt findet, schmelzen die Körper der ‚Weltraumaffen‘, die darin in getakteten

Abschnitten arbeiten, kochen, schlafen, Tylers erniedrigende Ansprachen rezitieren, schwitzen und atmen, bereits demonstrativ zu einer einzigen dunstigen, organischen Entität, die der Erzähler ‚Planet Tyler‘ und ein ‚Uhrwerk an Weltraumaffen‘ nennt, zusammen. Er beschreibt ebenso, dass sie sich alle – er selbst eingeschlossen – zu dem wandeln, wonach es Tyler verlangt, was kurz darauf in aller Deutlichkeit zum Ausdruck kommt: Ist er zunächst noch dabei zu sehen, wie er den Männern, die gerade den Garten umgraben, durch ein Megaphon als ‚Maden‘ betitelt und ihnen verkündet, sie wären keine „schönen, einzigartigen Schneeflocken“, sondern stattdessen „die gleiche verrottende Masse wie alles andere auch“, „der singende, tanzende Abschaum der Welt“ und „alle derselbe Teil des gleichen Komposthaufens“ (01:26:48–01:27:09), so dauert es nicht lange, bis sie sich tatsächlich in eine undurchsichtige Masse an namenloser Rotte verwandeln, die in einer fortwährenden Zirkulation Tylers Lehren wiederkaut.

Ihre einzige Regel lautet von nun an, dass es – wie sie wiederholt betonen – verboten ist, Fragen zu stellen, und als Bob, der zunächst Fight Club beigetreten war und sich als eines der ersten Mitglieder dem Project Mayhem anschließt, bei einer der unzähligen ‚Hausübungen‘ Tylers von der Polizei angeschossen wird und daraufhin verstirbt, muss der Erzähler feststellen, wie sehr ihm dieses Geflecht an paramilitärischer Unruhestiftung bereits entglitten ist: Die versammelten Männer entscheiden, das ‚Beweismaterial‘, das Bobs Körper darstellt, im Garten zu vergraben und zeigen sich verwirrt darüber, dass der Erzähler betroffen von seinem Tod ist und ihn bei seinem Namen nennt, da sie diese im Project Mayhem ablegen. Als der Protagonist die Anwesenden daran erinnert, dass Bob – der nun auf dem gleichen Tisch liegt, auf dem bis zuletzt Seife gesiedet wurde – nicht nur eine Person, sondern auch ein Freund von ihm war, der nun ihretwegen tot ist, verstehen sie dies als Verkündung einer neuen Doktrin, die lautet, dass sie als Mitglieder von Project Mayhem durch ihren Tod einen Namen erlangen. Während Bobs lebloser Körper nach wie

vor nebst einem Stapel rosaroter Seife und beschienen von einer Neonröhre aufgebahrt liegt, beginnt die Schar an überwiegend glatzköpfigen, uniformen Männern um ihn herum im Gleichtakt die Worte „His name is Robert Paulson“ (01:43:03) auszurufen und setzt ihr wahnhaftes Ritual selbst dann fort, als der Erzähler ihnen befiehlt, damit aufzuhören. Selbst als er sich durch die Masse hindurch in den ersten Stock flüchtet, um ihren unkontrollierbaren Rufen zu entgehen und um Tylers Aufenthaltsort herauszufinden, dringt ihr Gebrüll unheilvoll durch die Decken und Wände des Hauses und zieht sich gespenstisch selbst durch die nächste Szene, in welcher der Protagonist auf der Suche nach Tyler in diversen Flugzeugen und Flughäfen zu sehen ist. Wie sich später in einem Gespräch zwischen dem Erzähler und einem Polizisten herausstellt, wurde Bob schließlich entgegen seiner Einwände im Garten begraben und verwandelte sich dadurch im wörtlichen Sinn in verwesendes Material, auf dessen Grundlage die metaphorischen Früchte des Project Mayhem wachsen würden.

Der Name dieser Institution lässt auf ihre Doppeldeutigkeit schließen: Während *mayhem* einerseits für das Chaos und die Unruhe steht, die das Projekt in der Gesellschaft verbreitet, steht der Begriff zugleich für den Akt der Verstümmelung, der sowohl symbolisch als auch im wörtlichen Sinn an Mitgliedern wie auch Kontrahenten durchgeführt wird. Bereits in dem Zeitraum, in dem Fight Club noch als loses Netzwerk existiere, gelingt es Tyler, die Körper der Männer nach seinen eigenen Vorstellungen zu formen, zu vereinnahmen und ihre eigene Leiblichkeit als ein identitätsstiftendes Konsumprodukt an sie selbst zurück zu verkaufen: Die im Kampf erlangten Verletzungen dienen in der Öffentlichkeit als konspiratives, gegenseitiges Erkennungsmerkmal und der Erzähler beschreibt, dass Fight Club der Grund wurde, sich die Haare zu trimmen und die Fingernägel kurz zu schneiden – was im Project Mayhem schließlich dazu führt, dass sich beinahe ausnahmslos alle Mitglieder bereitwillig eine Glatze rasieren und sich in uniforme Kleidung hüllen. Als ihm ein

Kellner, der sämtliche verbundene Wunden am Gesicht trägt, wissend zunickt, erläutert er: „[a] guy came to Fight Club for the first time, his ass was a wad of cookie dough. After a few weeks, he was carved out of wood“ (00:42:41–00:42:47), ehe eine Szene folgt, in welcher er schildert, dass ihm die Massen an Männern in Fitnessstudios leidtäten, die dicht an dicht trainierten, um auszusehen, wie es ihnen Calvin Klein oder Tommy Hilfiger vorbestimmen würden. Dabei macht er sich gemeinsam mit Tyler über die männlichen Unterwäschemodels von Gucci-Werbeplakaten lustig, die sich bis auf ihre Unversehrtheit kaum von dem Anblick der anknüpfenden Szene unterscheiden: Halb entblößte, muskulöse Männer, deren Körper durch das Fehlen jeglicher Behinderungen oder anderer Abweichungen die Normvorstellungen eines gesunden, leistungsfähigen Mannes erfüllen. In ihrem Zentrum befindet sich Tyler Durden, der von dem Erzähler mit Genugtuung dabei beobachtet wird, wie er sich nach einem Kampf triumphal über seinen Gegenspieler erhebt und wie sich sein durchtrainierter, glänzender Oberkörper durch den Lichtkegel beschienen von dem dunklen Hintergrund abhebt, in dem die bewundernden Blicke weiterer Männer auszumachen sind. Die Ekstase, in welche sich die Mitglieder durch die ritualisierte gegenseitige Verletzung ihrer Körper begeben sowie die religiös anmutende Anbetung Tylers wird durch die Worte des Erzählers unterstrichen: „The hysterical shouting was in tongues, like at a Pentecostal Church [...] when the fight was over, nothing was solved. But nothing mattered“ (00:44:11–00:44:27). Tyler bereitet seinen Kult langsam auf immer drastischere Einschnitte in die körperliche und persönliche Integrität vor und macht sich dafür nicht nur die euphorisierende Wirkung des Zweikampfes, sondern auch die Entmenschlichung und Objektivierung, die die Männer in seinem Umfeld bereits durch das Wirtschaftssystem, in dem sie Humankapital für Firmen darstellen, zunutze: Er stellt die Verletzung am eigenen Körper als subversiven Akt auf dem Weg zur Erleuchtung dar, ebenso, wie er die Aufgabe der eigenen

Identität zum notwendigen Beitrag zur Revolution erklärt. Als der Protagonist nach einem besonders harten Kampf einen seiner Zähne verliert spricht ihm Tyler mit den Worten „Hey, even the Mona Lisa is falling apart“ (00:45:16) Mut zu, ehe er den blutigen Zahn im Waschbecken hinunterspült. Diese Tradition der Verwundung und Verstümmelung des menschlichen Körpers setzt sich in der Form von Tylers Kuss, der sich mittels Lauge tief in die Haut des Erzählers einprägt, fort und findet einen Höhepunkt in der Androhung der Kastration: Was zu Beginn des Filmes als Sargnagel der Maskulinität diente, wird zur Warnung an all jene, die sich Tyler Durdens Plänen in den Weg stellen – auch an den Erzähler selbst. Tyler gelingt es dadurch, die Idee der Maskulinität gänzlich für sich selbst zu vereinnahmen: Er bietet sie in der Gestalt des Fight Club als Geschenk an unterprivilegierte oder sich entrechtet fühlende Männer feil und inszeniert sich zugleich als drohende Beschneidung dieser im Fall einer Widersetzung. Die Hoden als Symbol der Maskulinität stellen ein weiteres Opfer auf Tylers Weg in eine rückwärtsgewandte Gesellschaft dar, die die Götzen des Kapitalismus unter sich begräbt und dadurch Raum für die Anbetung eines neuen Gottes schafft – eines Gottes namens Tyler Durden.

## Männerfantasien: Tyler Durden als pornografischer Inhalt

Neben Tylers Methode der Wiederverwendung von bereits existierenden gesellschaftlichen Problemen zum Zweck der Rückkehr zu einer primitivistischen Lebensform bedient er sich seiner erotischen Anziehungskraft, um andere Männer in seinen Bann zu ziehen und sie darin gefangen zu halten. Bereits in den ersten Sequenzen des Filmes, lange bevor sein Gesicht gezeigt wird, sind sein Oberkörper und seine Arme in einem engen Muskelshirt und gegen das Licht der Straße auffallend inszeniert und jeder seiner Schritte, jede einzelne Geste sowie seine sich gegen den Fensterrahmen lehrende Pose betonen seine spektakuläre Körperlichkeit. Da diese erste Begegnung mit Tyler zugleich das Ende der Handlung darstellt und die darauffolgenden Szenen anstelle von versprochenen Explosionen und Massenzerstörung von Bobs Brüsten, weinenden Männern, dem tristen Berufsalltag des Protagonisten und seinem Zorn auf Marla geprägt sind, markiert sein erneuter Auftritt, der erst etwa 20 Minuten nach Beginn des Filmes stattfindet, einen Ausbruch aus anhaltender, trüber Eintönigkeit. Im Gegensatz zum Protagonisten und allen anderen Männern, denen er geschäftlich und in den Selbsthilfegruppen begegnet, trägt er keine Blau-, Grau-, oder Brauntöne gemeinsam mit schlichten, weißen Hemden und schwarzen Anzügen, sondern ein karminrotes, kariertes Sakko über einem gemusterten, aufgeknöpften Hemd. Seine rote Sonnenbrille, welche in dem Flugzeug, das soeben das Dunkel der Nacht durchquert, fehl am Platz wirkt, sowie seine zerzausten Haare tragen ihren Teil zu dem gelassenen, souveränen Auftreten bei, welches den Erzähler zugleich zu beeindrucken als auch zu verunsichern scheint. Sein draufgängerisches Gehabe und sein exzentrischer Modegeschmack wirken überzogen, was in einer der folgenden Szenen abermals unterstrichen wird: Nachdem der Erzähler von einem Sicherheitsbeauftragten des Flughafens darüber belehrt wird, dass Gepäckabfertiger die Polizei rufen, sobald ein Gepäckstück vibriert, da es sich um eine Bombe – oder, wie er in detaillierter

Ausführlichkeit beschreibt, auch um einen Dildo – handeln könnte, beobachtet er Tyler dabei, wie er mit einer Zigarette im Mund in ein Cabriolet springt und sogleich losfährt, ehe der eigentliche Besitzer des Autos den Diebstahl bemerkt. Der Erzähler stört sich jedoch nicht an dieser übertriebenen, teilweise in adoleszente Albernheit kippenden Coolness, sondern blickt mit Augen voller Bewunderung zu Tyler auf, der seinem Leben nach der unterkühlten Phase, in welcher er seine Maskulinität in Selbsthilfegruppen wie Remaining Men Together beweihte, schließlich leidenschaftliche Erotik einhaucht. Im Gegensatz zu dem kargen, emotions- und farblosen Dasein, das er zuvor fristete, bringt Tylers Erwachen – das zugleich für das Aufbegehren der gefährliche Hypermaskulinität des Erzählers steht – Dynamik, Veränderung, sowie körperliche Sinnlichkeit mit sich. Dem kalten Farbschema weicht ein warmer Grundton, als er zu Tyler in das Haus auf der Paper Street zieht, welcher sich in den Kampfszenen im Keller von Lou's Taverne zu satten Rot- und Orangenuancen entwickelt. Die Kämpfe stellen den Inbegriff von ekstatischer Passion dar, die an Erotik kaum zu übertreffen ist. In fieberhaften Trancezuständen gehen halbnackte Männer gänzlich in der Entladung ihrer Aggressionen sowie in der Verzückung über ihren eigenen Schmerz auf, während die rundumstehende, brüllende Menge Anteil an ihrer emotionalen Erregung nimmt. Der Ausdruck der Euphorie am Ende eines Kampfes ähnelt einem Orgasmus und die Intensität der Kämpfe übertrifft jene der Sexszenen zwischen Tyler und Marla um ein Vielfaches.

Mit dem gleichen Niveau an Leidenschaft hält Tyler seine Reden vor den versammelten, kampfbereiten Männern, die ihm ergriffen an den Lippen hängen: Verkündet er zunächst bloß die Regeln des Fight Club und überlässt dem Ereignis seinen Lauf, hält er kurze Zeit später bereits beschwingte Ansprachen, in welchen er den versammelten Mitgliedern – nachdem er ihnen forsch befohlen hat, still zu sein – erklärt, er sehe unter ihnen die stärksten und intelligentesten Männer, die je gelebt hätten. Während sie seinen Worten aufmerksam lauschen, schreitet er durch die

Menge und spricht von ihrem gewaltigen Potenzial und dessen Vergeudung. Die Kamera bewegt sich dabei überwiegend auf Augenhöhe mit ihm mit, der Fokus lässt stets ausschließlich Tylers Antlitz definiert erscheinen, während die Gesichter aller anderen Anwesenden gerade noch Blickrichtung und Mimik erkennen lassen, selbst wenn er sich ihnen nähert. Sie nimmt die Rolle des Erzählers, der Tyler aus der dritten Person betrachtet, beziehungsweise den Blickwinkel eines der anwesenden Mitglieder ein, die konzentriert Tylers Schritten und Worten folgen.

Der Film positioniert das Publikum dadurch inmitten Tylers Kults und verführt die Betrachter\_innen auf die gleiche Weise, die Tyler zur Verleitung seiner Anhänger anwendet: Sein souveränes, extravagantes Auftreten verspricht Sensation und befreit die Zuseher\_innen aus der Tristesse, welche ihnen durch den Einblick in das freudlose Leben des Erzählers zugemutet wurde. Bereits der Beginn des Filmes siedelt die Betrachter\_innen im Gehirn des Protagonisten an und der Begleitkommentar, der seine Gedankengänge widerspiegelt, lässt sie über die gesamte Handlung hinweg dort verweilen. Seine Namenlosigkeit sowie Durchschnittlichkeit machen es leicht, sich mit ihm zu identifizieren; er dient als Medium, mittels welchem das Publikum eine Beziehung zu Tyler aufbaut. Sein Pendeln zwischen seiner Position als Tylers Partner und seiner Rolle als gewöhnliches Fight Club Mitglied erlaubt eine Gratwanderung zwischen Einblicken in die diffusen Machenschaften Tylers und seiner Mystifizierung, die zugunsten seines Status als überhöhte Ikone aufrechterhalten werden muss. Dadurch, dass die Kameraführung Zuseher\_innen in die Rolle eines Verehrers des Heilbringers Tyler hineinversetzt, ergibt sich daraus ein facettenreiches Spektrum an Identifikationsmöglichkeiten: Indem sich der Erzähler sowie die Masse an überwiegend ebenso namenlosen Männern des Fight Club und später des Project Mayhem mit Tyler als ihr Vorbild identifizieren, oszilliert das Publikum zwischen der

direkten, wirklichkeitsnahen Identifikation mit einem gewöhnlichen Mitglied seines Kults und der indirekten, fantasiegetriebenen Identifikation mit Tyler, der als Ikone und Projektionsfläche dient.

Die berausenden Kämpfe stellen einen Vorgeschmack auf die verheißene Erlösung von den Zwängen der konsumorientierten Gesellschaft dar, die nicht nur die Filmcharaktere, sondern auch das Publikum mitreißen. Kurz bevor Fight Club feierlich eröffnet wird, werden Zuschauer\_innen durch innervierende Musik und Kameraführung, die es scheinen lässt, als würden sie selbst dicht gefolgt hinter dem Erzähler und Tyler Lou's Taverne betreten, als Auserkorene in eine exklusive Gemeinschaft inauguriert. Dieses Gefühl wird dadurch bestärkt, dass die Kamera schnellen, selbstbewussten Schrittes einen Schwenk zu Irvin (Paul Dillon) macht, der gerade in diesem Moment alle anderen Gäste, die nichts von Fight Club ahnen, zum Verlassen des Lokals aufruft, ehe den Betrachter\_innen des Filmes der Zugang zum verborgenen Keller gewährt wird. Dort angekommen, erhebt Tyler mit dem begrüßenden Wort ‚Gentlemen‘ seine Stimme und die Kamera macht eine abermalige, diesmal hastigere Wendung in seine Richtung, die einer Halsdrehung gleicht. Das Publikum erlebt die Geburtsstunde eines zunächst abgeschotteten Kultes, der sich durch seine Riten der körperlichen Selbsterfahrung und Katharsis auszeichnet, hautnah mit und wird ebenso wie der Erzähler und die anderen Mitglieder in den Bann von Tylers Charisma und Erotik gezogen, sodass der Übergang zur breit angelegten, paramilitärischen Institution zunächst unbemerkt bleibt. Der zeremonielle Kampf dient dabei sowohl für die Charaktere des Filmes als auch für das Publikum als sinnliche Verlockung, die einerseits einen unverbindlichen Einstieg in Tylers Kult bietet und zugleich für die notwendige Zerstreuung sorgt, welche Mitgliedern wie auch Zuseher\_innen Ablenkung von dem immer totalitärer werdenden Klima schenkt. Dies lässt sich unter anderem daran erkennen, dass die Länge und Häufigkeit der ausgedehnten Kampfszenen der Narration keinen Nutzen erweisen: Ihr repetitiver Gestus macht sie für die Handlung redundant.

Allerdings stellen sie einen spektakulären Reiz für das Publikum dar, wie er im so genannten „Kino der Attraktionen“ (Gunning 2006) oder der Pornografie zu finden ist.

Eine weitere Gemeinsamkeit mit dem *cinema of attractions*, wie es Tom Gunning beschreibt, ist der Blick der Schauspieler\_innen in die Kamera, durch den Kontakt zum Publikum hergestellt wird (Gunning 2006: 382): *Fight Club* macht wiederholt auf seine eigene Medialität und Fiktionalität aufmerksam, indem Charaktere die vierte Wand durchbrechen, die Zusehenden eindringlich mustern, zu ihnen sprechen und ihnen Begriffe und Techniken des Filmes erläutern. In mancher Szene ist der Kontakt zum Publikum nur angedeutet, wie beispielsweise während eines Telefongesprächs zwischen dem Erzähler und Marla, in dem sie in Nahaufnahme auf dem Bett liegend lasziv zur Kamera spricht und gerade als sie ihm verkündet, dass sie entgegen ihres Versprechens zu seinen Selbsthilfegruppen geht, die Betrachter\_innen provokant anlächelt. Tyler ist in einer späteren Szene ebenfalls dabei zu sehen, wie er im gleichen Habitus, in dem er seine Armee an Weltraumaffen indoktriniert, unmittelbar zum Publikum spricht. Während er sich mit den Worten „You are not your job. You’re not how much money you have in the bank. You’re not the car you drive. You’re not the contents of your wallet. You’re not your fucking khakis. You’re the all-singing, all-dancing crap of the world“ (01:21:00–01:21:23) an die Zuschauer\_innen wendet, wagt sich die Kamera immer näher an sein blutverschmiertes, schmutziges Gesicht heran. Als sie schließlich in einer Detailaufnahme darauf verweilt, beginnen sowohl Ton als auch Bild hektisch zu rauschen und zu flackern, als würde der Filmstreifen aus dem Filmprojektor geschleudert werden. Auf der linken und rechten Seite des Bildrandes werden plötzlich die Perforationslöcher des Filmes sichtbar, ehe sich Tyler nach dieser an das Publikum gerichteten Drohgebärde von der Kamera abwendet und sich Ton und Bild wieder stabilisieren.

Am sichtbarsten wird der Bruch mit der unsichtbaren Narration jedoch anhand der Beschreibung von Tyler als Charakter: Nachdem der Protagonist die Szene mit den Worten „Let me tell you a little bit about Tyler Durden“ (00:31:04) einleitet, ist zunächst eine Detailaufnahme eines Filmstreifens zu sehen, welcher einen erigierten Penis in Nahaufnahme zeigt. Anschließend erklärt der Erzähler, in einem Projektor-Raum eines Kinos stehend, dem Publikum, dass Tyler nachts verschiedenen Teilzeittätigkeiten nachgeht, von denen eine die des Filmvorführers ist. Während er weiterhin erläutert, wie eine Überblendung vonstattengeht, ist Tyler dabei zu sehen, wie er an einem Schnittpult einzelne Standbilder aus einem Pornofilm ausschneidet und zwischen die Filmrollen eines familienfreundlichen Filmes klebt. Der Rollenwechsel, der durch ein so genanntes Brandloch am rechten, oberen Eck des Bildes markiert wird, wird im Verlauf der Handlung erneut vom Erzähler hervorgehoben: Als er realisiert, dass Tyler seiner eigenen Fantasie entsprungen ist und ohnmächtig auf sein Hotelbett kippt, beschreibt er abermals den Vorgang des Rollenwechsels, der im Projektionsraum geschieht, ohne dass das Publikum etwas davon mitbekommt. Durch die Benennung dieses normalerweise unbemerkten Vorgangs wird diese Verschleierung jedoch entmystifiziert, ebenso wie Tylers wahre Identität für den Erzähler sowie auch das Publikum enthüllt wird.

Worauf bereits seit den ersten Minuten des Filmes Verweise bestehen, wird an diesem Punkt in aller Deutlichkeit explizit: Tyler stellt eine fiktionale Wunschvorstellung des Erzählers dar. Bereits in den ersten Minuten, in denen Tyler bis auf das vorweggenommene Ende zu Beginn des Filmes noch kein Teil der Handlung ist, ist er einige Male für je nur den Bruchteil einer Sekunde in Form einer Fotomontage sichtbar. Ebenso wie die pornografischen Standbilder, die Tyler inmitten von Familienfilmen versteckt, verbirgt sich seine Figur in Szenen, in denen der Erzähler etwa mit seinem Arzt spricht, Selbsthilfegruppen besucht, Marla verärgert hinterherblickt oder den Kopierer

in dem Großraumbüro, in dem er arbeitet, bedient. Tyler stellt somit selbst ein pornografisches Element für den Film *Fight Club* dar, eine Projektionsfläche für die Fantasien, Wünsche und das Begehren des Protagonisten wie auch die des Publikums. Dies wird dadurch unterstrichen, dass er – wenn sein Oberkörper nicht gerade entblößt ist – häufig in Outfits abgebildet wird, die in die Richtung des Porno Chic tendieren. Eines dieser Kleidungsstücke ist ein hautenges Muskelshirt, welches collageartig mit Werbebildern für pornografisches Material übersät ist, während er in jener Szene, in welcher der Protagonist über eine erotisch aufgeladene Gucci-Werbung spottet, ironischerweise ein enges T-Shirt trägt, das mit Bildern von Motorrädern bedeckt ist – ein Verweis auf den Warenfetisch, auf welchen Tyler in seinen Reden wiederholt als einen seiner Hauptkritikpunkte an der zeitgenössischen Gesellschaft zurückgreift. Sein gesamter Körper dient als Attraktion und als Konsumgut für die Betrachter\_innen, was seinen konsumkritischen Predigten widerspricht – als Personifikation männlicher Fantasien und Begierden, die eine Verführung zu einem totalitären, faschistoiden Kult darstellen, schadet dieses Paradox jedoch keineswegs seiner Glaubhaftigkeit, sondern trägt zu seiner charismatischen Strahlkraft bei.

Die Homoerotik, die sich aus dieser Anziehung des Erzählers als auch jener der anderen Anhänger Tylers ergibt, kippt dabei zwar vereinzelt in das Gebiet der Homosexualität beziehungsweise der Homoromantik, wird jedoch durch die heterosexuelle Konstruktion sowie die hegemoniale, martialische Maskulinität von Tylers Kult davor bewahrt, als schwul deklariert und dadurch marginalisiert zu werden. Eine bedeutende Rolle kommt dabei Marla zu, die als Verweis auf die Heterosexualität des Erzählers beziehungsweise Tylers dient und zudem durch die Ablehnung, die ihr entgegengebracht wird, die puristische Maskulinität der beiden Männer unterstreicht. Eine solche Berufung auf das Begehren gegenüber einer Frau im homosozialen Raum ist ebenso unter den Männern des Project Mayhem zu erkennen: Nachdem ein Einblick in das Zusammenleben

der sogenannten Weltraumaffen in dem Haus auf der Paper Street gewährt wird, welches neben den Ähnlichkeiten mit einer Kaserne den Beigeschmack einer Pyjampaparty besitzt, folgt eine Szene, in welcher die versammelten Mitglieder gemeinsam feierlich Bier trinken und den Nachrichten im Fernsehen beiwohnen. Diese zeigen eine der jüngsten Aktionen des Project Mayhem, welche die Fassade des Parker-Morris Gebäudes in ein gigantisches, lachendes Gesicht verwandelte, dessen Augen aus Feuersbrünsten bestehen – ein Akt des Vandalismus, über welchen der Erzähler zuvor unaufgeklärt war und der ihn zur Verwunderung der anderen Männer ausgesprochen erschüttert. Völlig unzusammenhängend mit den Ereignissen, die im Fernsehen gezeigt werden, kommentiert Angel Face das Aussehen der Reporterin (Lauren Sánchez) mit den Worten „She’s hot“ (01:28:29), woraufhin ihm sein Sitznachbar bestätigend zulächelt. Beinahe die gesamte Handlung hindurch stellen weibliche Charaktere lediglich ein Indiz für die heterosexuelle, femininitätsfeindliche Maskulinität der männlichen Charaktere dar – Frauen nehmen einen Gegenpol ein, von dem sich Männer abgrenzen müssen, um Erleuchtung wie auch Befreiung zu erlangen.

Die Beziehung zu Marla wird auch aus diesem Grund bis zuletzt auf eine sexuelle Ebene reduziert, während jede andere Form der Anziehung, wie Erotik, Hingabe und Liebe, Tyler entgegengebracht wird. Durch seine Verkörperung von gewaltbereiter Souveränität, die in Form eines idealtypischen, muskulösen Mannes auftritt, stellt er eine Ikone dar, welche die Errettung der Männlichkeit aus den vorgeblichen Klauen der emaskulierenden, modernen Welt zu befreien verspricht. Die Idee des kraftverleihenden Konsums dieses Fetischobjekts namens Tyler, welches den Film als pornografischer Inhalt mit Spektakularität unterfüttert, wird durch die Erkenntnis, dass es sich dabei um einen Teil der Psyche des Erzählers handelt, auf die Spitze getrieben: Er inkorporiert die Idee eines Alter Egos, welches alle Charakteristiken eines imponierenden Machos erfüllt, in seine eigene Persönlichkeit und wird dadurch selbst nach und nach zum Ebenbild seiner

Wunschfantasie – ein Vorgang, den Tyler während seiner Enthüllung als Fiktion folgendermaßen beschreibt: „You were looking for a way to change your life. You could not do this on your own. All the ways you wish you could be – that’s me. I look like you wanna look, I fuck like you wanna fuck, I am smart, capable, and most importantly, I’m free in all the ways that you are not [...] Little by little, you’re just letting yourself become Tyler Durden” (01:48:39–01:49:31).

## Conclusio: Kritik oder Konsumprodukt?

Was *Fight Club* minutiös illustriert, ist ein angeschlagenes Bild der eigenen Identität sowie Maskulinität, das von einem fragilen Zustand geprägt ist und welches schließlich zu einer Hinwendung zu einem faschistischen Männlichkeitsideal führt. Der Erzähler verfügt weder über einen Namen noch über ein gefestigtes Selbstbild oder die Freiheit, dieses aufzubauen und sich selbst zu verwirklichen, was ihn anfällig für jegliche Art der Verführung, die einen Ausbruch aus seinem kargen Alltag verspricht, macht. Die innere Aushöhlung, welche er durch seinen von Entmenschlichung geprägten Beruf erfährt, versucht er zunächst mittels des Kaufes von Inneneinrichtung für sein Apartment zu kompensieren, die einen Ersatz für seine Persönlichkeit darstellt, ehe er dazu übergeht, sich des Schmerzes anderer Menschen zu bedienen, um eine empfundene Lücke zu füllen und besonders, um sich seiner kränklich empfundenen Maskulinität zu widmen. Dieser Bruchhaftigkeit sind ebenso seine Ängste und in Folge Aggressionen gegenüber Marla zuzuschreiben: Gerade, weil seine Identität derart instabil ist und er sich verzweifelt an seine Besuche in den Selbsthilfegruppen klammert, um seine Emotionen und damit sich selbst zu spüren, stellt sie eine überdimensionale Gefahr dar, die sich wie ein Geschwür in jeden Riss in seiner instabilen Persönlichkeit auszubreiten droht. Die Erschaffung seines Alter Egos Tyler Durden lässt sich auf diese Verletzlichkeit zurückführen: Dieser repräsentiert einen Gegenpol zu all den vermeintlichen Schwächen und Unzulänglichkeiten des Erzählers, er verkörpert eine klare Richtungsweisung, eine von Femininität unverdorbene, archaische Männlichkeit sowie glühende Virilität. Diese erotische Strahlkraft zieht nicht nur den Erzähler in seinen Bann, sondern ebenso die Männer, die sich zunächst dem Fight Club anschließen und die schließlich durch den Übergang zu Project Mayhem seine Armee aus so genannten Weltraumaffen bilden.

Da der Film aus der Sicht des Protagonisten erzählt wird und die Kamera seinen beziehungsweise den Blickwinkel dieser Weltraumaffen einnimmt, reihen sich Betrachter\_innen ebenso in den Kult, der sich um Tyler schart, ein. Zuseher\_innen wird dadurch unmittelbar vor Augen geführt, wie leicht sie sich selbst von einem charismatischen Sympathieträger – der nicht zufällig von einem häufig oberkörperfreien Brad Pitt gespielt wird – hinter das Licht führen lassen, weshalb die Szene, in welcher der Erzähler feststellt, dass er und Tyler die gleiche Person sind, umso mehr an Bedeutung gewinnt: Die Erschütterung, welche mit dieser Erkenntnis einhergeht, trifft nicht nur den Protagonisten, sondern ebenso das Publikum, was durch die dramatische Inszenierung zudem verstärkt wird. Jedoch verarbeiten nicht alle Filmrezipient\_innen diese Erfahrung auf die gleiche Weise: Gerade für Männer, die einen in *Fight Club* karikierten Maskulinitätsausdruck an den Tag legen, scheint es schwierig zu sein, die im Film transportierte Kritik an ihren Männlichkeitsvorstellungen als solche zu erkennen.

Besonders deutlich tritt dieser Umstand in den misogynen, antifeministischen Onlinegruppierungen der Incel und der Men Going Their Own Way-Community (MGTOW) hervor, welche auf faschistische Maskulinitätsideale zurückgreifen und sich destruktiver Vorstellungen bedienen, die auch in *Fight Club* anzutreffen sind: In diesen Sphären verläuft die Verehrung der Ikone Tyler Durden parallel zu der Anbetung, die er im Film erfährt, wodurch sich die Männer dieser Gruppierungen einer Armee von Weltraumaffen gleichsetzen, die ihm als Kanonenfutter für seine eigenen Ziele dienen. Wenngleich die unkritische Anbetung Tyler Durdens in *Fight Club* durch den Erzähler als auch auf audiovisueller Ebene als naiv und leichtsinnig dargestellt wird – was besonders ab dem Punkt erkennbar wird, als das Haus auf der Paper Street beginnt, von kahlgeschorenen, Tyler imitierenden Männern zu wimmeln – hält diese unrühmliche Darstellung

die Männer der Mannosphäre nicht davon ab, sich ebenso aufopfernd einer fiktiven Kultfigur hinzugeben.

Dies hängt mit einer Reihe von Faktoren zusammen: Zum einen erfüllt Tyler die in der Incel sowie MGTOW weitverbreitete Wunschvorstellung, von Frauen begehrt zu werden und die Macht zu besitzen, sie lediglich zum Sex zu gebrauchen. Er lehnt Frauen und insbesondere Marla Singer wiederholt auf unterschiedlichen Ebenen ab und zeigt keinerlei Bedürfnis danach, eine gleichberechtigte Beziehung zu ihr aufzubauen, während er zu anderen Männern ausgesprochen homoerotische Kontakte pflegt. Durch seine hegemoniale Männlichkeit, die von aggressiver Heterosexualität, Femininitätsfeindlichkeit, Körperstärke, Kampfbereitschaft und Durchsetzungsvermögen geprägt ist, steht diese Homoerotik jedoch zu keinem Zeitpunkt im Verdacht, dem marginalisierten Schwulsein zugeordnet zu werden, sondern unterstreicht stattdessen umso mehr seine normative Virilität. Er stellt somit ein Idealbild eines Mannes dar, der zudem die Rückkehr zu einer primitivistischen Lebensform propagiert, was ebenso mit Fantasien der Abgrenzung zur vermeintlich emaskulierenden, modernen und femininen Gesellschaft einhergeht. Diese maskulistischen Sehnsüchte lassen sich einerseits anhand des Phänomens der Man Caves erkennen, welches eine gesellschaftsfähige Form eines Schutzraums der vorgeblich bedrohten, naturgemäß urwüchsigen Interessen und Neigungen eines Mannes darstellt, andererseits kommen diese Fantasien in ihrer Extremform in der MGTOW-Bewegung zum Vorschein, welche eine Abschottung von der vorgeblich ‚gynozentrischen Weltordnung‘ und möglichst radikale Abgrenzung zu Frauen anstrebt.

Zum anderen ist die Faszination von männlichen Zusehern für Tyler auf eine Art des Medienkonsums zurückzuführen, welche von Distanzlosigkeit und der Idee einer osmotischen Übertragung bestimmter Kräfte und Eigenschaften der abgebildeten Charaktere auf die Betrachter

geprägt ist: Der männliche, gestählte Körper auf der Bildfläche – passenderweise auch *beefcake* genannt – wird zum Konsumprodukt, das eine Steigerung des eigenen Testosteronspiegels verspricht und damit die eigene Maskulinität untermauern solle. Die Identifikation mit dieser erotisierten Darstellung führt dabei jedoch anstelle zu der verheißenen Wirkungsmacht und Anziehungskraft auf andere unweigerlich zu einer Selbstobjektifizierung, der die Zuseher selbst unbemerkt zum Opfer fallen. Dass *Fight Club* trotz seiner problematisierenden Aufarbeitung solcher verführerischer Männlichkeitsbilder bereits während seiner Produktion damit zu kämpfen hatte, als machoide Pornografie für ein gewaltbereites Publikum verstanden zu werden, hängt mit der Beschaffenheit der Satire zusammen, welche mit dem Stilmittel der Übersteigerung arbeitet. Gerade eine auf die Spitze getriebene, ironische Demonstration von Hypermaskulinität ist kaum unterscheidbar von der ernstgemeinten Quelle ihres Spotts, da diese von der Angst vor allesübergreifender Femininität getrieben ebenso auf einer stetigen Übertreibung ihrer selbst geprägt ist.

Hinzukommend handelt es sich bei *Fight Club* um eine 75 Millionen USD teure Produktion des namhaften 20th Century Studios, was zu einer Reihe von internen Konflikten sowie zu einem Widerspruch zwischen den antikonsumentistischen, kapitalismuskritischen Inhalten und der Notwendigkeit, den Film als rentables Produkt zu vermarkten, führte. Während in *Fight Club* einerseits entmenschlichende Umstände eines auf finanzielles Wachstum ausgelegten Wirtschaftssystems angeprangert werden, die einen idealen Nährboden für faschistische Ideologien darstellen, handelt es sich bei dem Film zugleich um ein Konsumgut, welches sich innerhalb dieses Systems verkaufen muss. Dank seines verruchten Kultstatus, der ihm trotz seines Übergangs zum Mainstream anhaftet, seinem monetären Erfolg im DVD-Format sowie letzten Endes kraft der Erotik, die der satirischen Darstellung von spannungsgeladener Maskulinität inne

liegt, gelang es nach anfänglichen Startschwierigkeiten schließlich, ihn als dieses Produkt zu etablieren.

Tyler Durden ist damit längst zu einer popkulturellen Referenz mutiert, welche zwischen Warnung vor der Verführung durch einen charismatischen, hypermaskulinen Anführer und Ikone einer vermeintlich unterdrückten, aussterbenden Maskulinität oszilliert. Seine Anziehungskraft ist auch über 20 Jahre nach Erscheinen von *Fight Club* ungebrochen und seine Virilität symbolisierende Erotik hallt in aller Deutlichkeit nach.

# Literatur- und Quellenverzeichnis

Abad-Santos, Alex

- 2019 „The fight over Joker and the new movie’s ‘dangerous’ message, explained”, *Vox*, 25.11.2019.  
<https://www.vox.com/culture/2019/9/18/20860890/joker-movie-controversy-incel-sjw> (23.11.2022).

Archer, Nandini

- 2018 „‘Feminism is Cancer’: The Angry Backlash Against our Reporting on the Men’s Rights Movement”,  
*Open Democracy*, 14.08.2018. <https://www.opendemocracy.net/en/5050/feminism-is-cancer-mens-rights-activists-online-backlash/> (07.09.2022).

Baele, Stephane J. Lewys Brace & Travis G. Coan

- 2021 „From ‘Incel’ to ‘Saint’: Analyzing the violent worldview behind the 2018 Toronto attack”, *Terrorism and Political Violence*, 33/8, 1667–1691. DOI: 10.1080/09546553.2019.1638256

Bakar, Faima

- 2019 „Why do so Many Men Think Feminism is a Cancer?”, *Metro*, 07.08.2019.  
<https://metro.co.uk/2019/08/07/why-do-some-men-deny-that-womens-lived-experiences-of-sexism-are-real-10137964/> (07.09.2022).

Baker, Peter C.

- 2019 „The Men Who Still Love ‚Fight Club‘“, *New Yorker*, 04.11.2019.  
<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-men-who-still-love-fight-club>  
(23.11.2022).

Bogueva, Diana, Dora Marinova und Ross Gordon

2020 „Who needs to solve the vegetarian men dilemma?“, *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, 30:1, 28–53. DOI:10.1080/10911359.2019.1664966

British Board of Film Classification (BBFC)

o.D. „Fight Club“, *BBFC*, o.D.. <https://www.bbfc.co.uk/education/case-studies/fight-club> (16.11.2022).

Bridges, Tristan

2014 „On the Significance of Man Cave Signs“, *Inequality by (Interior) Design*, 24.02.2014.  
<https://inequalitybyinteriordesign.wordpress.com/2014/02/24/on-the-significance-of-man-cave-signs/#more-2986> (23.09.2022).

Brooke S.

2019 „5 Stylish Man Caves You'll Envy“, *Cocoweb*, 29.08.2019. <https://www.cocoweb.com/blog/5-stylish-man-caves-youll-envy/> (23.09.2022).

BRUST RAUS [Youtube-Kanal]

2021 „Was ist eigentlich der ‚Male Gaze‘ und wieso ist er überall?“, *BRUST RAUS*, 20.09.2021.  
[https://www.youtube.com/watch?v=VJq7B\\_eG8NI&t=597s](https://www.youtube.com/watch?v=VJq7B_eG8NI&t=597s) (04.10.2022).

Bruzzi, Stella

2013 *Men's Cinema: Masculinity and Mise en Scène in Hollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Church, David

2011 „Freakery, Cult Films, and the Problem of Ambivalence“, *Journal of Film and Video*, 63/1 (Frühling 2011), 03–17. <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jfilmvideo.63.1.0003>

Clover, Carol J.

1987 „Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film“, *Representations* 20, 187–228. <https://doi.org/10.2307/2928507>

De Backer, Charlotte, Sara Erreygers, Charlotte De Corta, Frederic Vandermoere, Alexander Dhoesta, Jules Vrintena und Sofie Van Bauwel

2020 „Meat and masculinities. Can differences in masculinity predict meat consumption, intentions to reduce meat and attitudes towards vegetarians?“, *Appetite*, 147/104559. [doi.org/10.1016/j.appet.2019.104559](https://doi.org/10.1016/j.appet.2019.104559)

Donato, Matt

2012 „Testosterone Overload: Top Ten Films to Pump You Up“, *We Got This Covered*, 09.08.2012. <https://wegotthiscovered.com/movies/top-10-testosterone-movies-time/> (14.10.2022).

Doyle, Paulie

2017 „Wie ‚Fight Club‘ zum ultimativen Vorbild für Männerrechtsaktivisten wurde“, *Vice*, 09.01.2017. <https://www.vice.com/de/article/paeg89/wie-fight-club-zum-ultimativen-vorbild-fuer-maennerrechtsaktivisten-wurde> (01.09.2022).

Ebert, Roger

1999 „Fight Club“, *RogerEbert.com*, 15.10.1999. <https://www.rogerebert.com/reviews/fight-club-1999> (16.11.2022).

Ehrlich, David

- 2019 „Why ‘Fight Club’ Is the Movie that ‘Joker’ Failed to Become – Opinion”, *IndieWire*, 07.10.2019.  
<https://www.indiewire.com/2019/10/fight-club-is-best-joker-movie-1202179222/> (02.12.2022).

Ellis, John

- 1992 *Visible fictions: Cinema, Television, Video* (überarbeitete Ausgabe). London/New York: Routledge.

EW Staff

- 1990 „Making the Grades”, *Entertainment Weekly*, 11.05.1990. <https://ew.com/article/1990/05/11/making-grades/> (18.11.2022).
- 2001 „The 50 Essential DVDs [1-25]”, *Entertainment Weekly*, 19.01.2001.  
<https://ew.com/article/2001/01/19/50-essential-dvds-1-25/> (18.11.2022).

Fear, David

- 2019 ‘Fight Club’ at 20: ‘The Twisted Joys of David Fincher’s Toxic-Masculinity Sucker Punch’, *Rolling Stone*, 16.12.2019. <https://www.rollingstone.com/feature/fight-club-20th-anniversary-appreciation-david-fincher-896690> (11.08.2022).

Feminist Frequency [Youtube-Kanal]

- 2013 „Damsel in Distress: Part 1 - Tropes vs Women in Video Games”, *Feminist Frequency*, 07.03.2013.  
[https://www.youtube.com/watch?v=X6p5AZp7r\\_Q&t=30s](https://www.youtube.com/watch?v=X6p5AZp7r_Q&t=30s) (05.10.2022).
- 2016 „Body Language & The Male Gaze - Tropes vs Women in Video Games”, *Feminist Frequency*, 31.03.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=QP0la9SEdXQ> (04.10.2022).

Film/Art Gallery

o.D. „Fight Club“, *Film/Art Gallery*. <https://filmartgallery.com/pages/search-results?q=fight%20club> (11.11.2022).

Fincher, David

1999 *Fight Club: Special Edition*. Los Angeles: 20th Century Studios.

Fuchs, Cynthia J.

1993 „The Buddy Politic“, Steven Cohan und Ina Rae Hark (Hg.): *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge, 194–210.

Frye, Marilyn

1983 *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Berkeley: Crossing Press.

Goforth, Claire

2022 „‘Having Sex with Women is Gay’: White Nationalist Incel Movement is Going to Bizarre Extremes to Define Straightness“, *The Daily Dot*, 12.05.2022. <https://www.dailydot.com/debug/nick-fuentes-gay-sex-women-incele/> (04.09.2022).

Goodman, Michelle

2008 „Why *he* needs a room of his own“, *CNN*, 02.05.2008. <http://edition.cnn.com/2008/LIVING/personal/05/02/mantuary.marriage/index.html> (22.09.2022).

Guarente, Gabe

2015 „Turn Any Room Into a Man Cave“, *Men's Health*, 25.02.2015. <https://www.menshealth.com/trending-news/a19535422/man-cave/> (23.09.2022).

Gunning, Tom

2006 „The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, Wanda Strauven (Hg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 381–388.

Hamburg, John

2009 *Trauzeuge Gesucht!*, OT: *I Love You, Man*. USA: DreamWorks Pictures.

Haskell, Molly

1974 *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. London/Chicago: The University of Chicago Press.

Hines, Alice

2019 „How Many Bones Would You Break to Get Laid? ‘Incels’ are going under the knife to reshape their faces, and their dating prospects.“, *The Cut*, 28.05.2019. <https://www.thecut.com/2019/05/incel-plastic-surgery.html> (09.09.2022).

Hollows, Joanne

2003 „The Masculinity of Cult“, in Mark Jancovich et al. (Hg.): *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press, 35–53.

Hunter, Stephen

1999 „'Fight Club': No Holds Barred”, *Washington Post*, 15.10.1999. <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/movies/reviews/fightclubhunter.htm> (16.11.2022).

Huysen, Andreas

1986 „Mass Culture as Woman: Modernism's Other”, Tania Modleski, T. (Hg.): *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Incels.is – Involuntary Celibate [Forum]

2019 „This speech from Fight Club”, *Incels.is*, 13.12.2019. <https://incels.is/threads/this-speech-from-fight-club.164091/> (28.11.2022).

2020 „Did you guys know that the Matrix was created by 2 trans women?”, *Incels.is*, 18.05.2020. <https://incels.is/threads/did-you-guys-know-that-the-matrix-was-created-by-2-trans-women.205205/> (28.11.2022).

Jagernauth, Kevin

2012 „Don't Mess With His Hat: Sylvester Stallone Beefs Up 2 New Pics From 'The Expendables'”, *IndieWire*, 13.01.2012. <https://www.indiewire.com/2012/01/dont-mess-with-his-hat-sylvester-stallone-beefs-up-2-new-pics-from-the-expendables-254311/> (16.10.2022).

Jeffers McDonald, Tamar

2013 „The View from the Man Cave Comedy in the Contemporary 'Homme-com' Cycle”, Andrew Horton und Joanna E. Rapf (Hg.): *A Companion to Film Comedy*. Chichester: John Wiley & Sons Inc., 217–235.

Johanssen, Jacob

2022 *Fantasy, Online Misogyny and the Manosphere*. Milton/New York: Routledge.

Jones, Callum, Verity Trott und Scott Wright

2020 „Sluts and Soyboys: MGTOW and the Production of Misogynistic Online Harassment“, *new media & society* 2020, 22/10, 1903–1921. DOI: 10.1177/1461444819887141

Keesey, Douglas

2016 *Understanding Chuck Palahniuk*. Columbia, South Carolina: The University of South Carolina Press.

Kelly, Annie

2017 „The Alt-Right: Reactionary Rehabilitation for White Masculinity: US Alt-Right Extremism is a Logical Consequence of Mainstream Neo-Conservatism“, *Soundings* 66, 68–78.

Kershaw, Ian

1998 *Hitler. 1889 – 1936: Hubris*. London: Penguin Books.

Kinnear, Simon

2011 „30 Manliest Movies“, *Gamesradar*, 22.03.2011. <https://www.gamesradar.com/30-manliest-movies/> (09.10.2022).

Kornbluh, Anna

2019 *Marxist Film Theory and Fight Club*. New York/London: Bloomsbury Academic.

Lim, Dennis

- 2009 „‘Fight Club’ Fight Goes On”, *New York Times*, 06.11.2009.  
<https://www.nytimes.com/2009/11/08/movies/homevideo/08lim.html> (16.11.2022).

Lin, Jie Liang

- 2017 „Antifeminism Online: MGTOW (Men Going Their Own Way)”, Urte Undine Frömming, Steffen Köhn, Samantha Fox, Mike Terry (Hg.): *Digital Environments Ethnographic Perspectives across Global Online and Offline Spaces*. Bielefeld: Transcript Verlag, 77–96.

Martin, Adrian

- 2008 „What's Cult Got to Do with It?: In Defense of Cinephile Elitism”, *Cineaste – America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, 34/1, 39–43.

Martin, Sam

- 2006 *Manspace: A Primal Guide to Marking Your Territory*, Newtown: Taunton Press.

Mulvey, Laura

- 1975 „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16/3 (1975), Nachdruck in E. Ann Kaplan (Hg.): *Feminism and Film* (2000). New York: Oxford University Press Inc., 34–47.

Palahniuk, Chuck

- 1996 *Fight Club*, Nachdruck 2006. London: Vintage.

Peele, Thomas

2001 „'Fight Club's Queer Representations“, *JAC*, 21/4, 862–869. <https://www.jstor.org/stable/20866451>

*People* [Youtube-Kanal]

2019 „Edward Norton Reflects On The Impact Of 'Fight Club,' The 'Proto-Incel Movie' | PeopleTV“, offizieller Youtube-Kanal des *People-Magazin*, 21.11.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=8DxCARFVels> (08.04.2022).

Powrie, Phil, Ann Davis und Bruce Babington

2004 *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. New York/London: Wallflower Press.

*Die Presse*

2022 „'Fight-Club'-Ende für China umgeschrieben: Ab in die Psychiatrie“, *Die Presse*, 27.01.2022. <https://www.diepresse.com/6091222/fight-club-ende-fuer-china-umgeschrieben-ab-in-die-psychiatrie> (08.04.2022).

Probst, Christopher

2019 „Fight Club: Anarchy in the U.S.A.“, *American Cinematographer*, 18.04.2019. <https://ascmag.com/articles/flashback-fight-club> (29.10.2022).

Pym, Olivia

2019 „Twenty Years After Its Release, What Did 'Fight Club' Achieve Where 'Joker' Failed?“, *Esquire*, 12.10.2019. <https://www.esquire.com/uk/culture/film/a29386027/joker-fight-club/> (02.12.2022).

Rivera, Erica

- 2019 „Mandatory Movies: What To Watch When You Need To Man Up“, *Mandatory*, 18.03.2019.  
<https://www.mandatory.com/culture/1499759-mandatory-movies-testosterone#1> (08.10.2022).

*Rolling Stone*

- 2014 „Readers’ Poll: The 25 Best Cult Movies of All Time, Rolling Stone“, *Rolling Stone*, 07.05.2014.  
<https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-lists/readers-poll-the-25-best-cult-movies-of-all-time-18696/25-army-of-darkness-44502/> (19.11.2022).

Rothgerber, Hank

- 2013 „Real Men Don’t Eat (Vegetable) Quiche: Masculinity and the Justification of Meat Consumption“, *Psychology of Men & Masculinity*, 14/4, 363–375.

Sadowski, Helga

- 2010 *It Could Be Otherwise: Conceptions of Masculinity Within and Beyond the Framework of Traditional Masculinity Studies*, Masterarbeit. University of Utrecht.

Sandman [Youtube-Kanal]

- o.D. *Videos*, <https://www.youtube.com/user/SandmanMGTOW/videos> (17.09.2022).
- 2014 „Introduction to MGTOW“, 24.08.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=iVXdxaRiAU> (19.09.2022).
- 2016 „Rejecting Her – MGTOW“, 25.12.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=dIbj1uUQ6Ys> (17.09.2022).
- 2019 „Rise Of The Soy Boys – MGTOW“, 13.02.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=wIUBdEVZ9fg> (20.09.2022).

Scaptura, Maria N. und Kaitlin M. Boyle

2020 „Masculinity Threat, 'Incel' Traits, and Violent Fantasies Among Heterosexual Men in the United States“, *Feminist Criminology* 2020, 15/3, 278–298. <https://doi.org/10.1177/1557085119896415>

Schowalter, Dana, Shannon Stevens und Daniel L. Horvath

2022 *The Misogynistic Backlash Against Women-Strong Films*, London/New York: Taylor & Francis Group.

Schwarzbaum, Lisa

1999 „Fight Club“, *Entertainment Weekly*, 22.10.1999. <https://ew.com/article/1999/10/22/fight-club-8/> (16.11.2022).

Segmüller

o.D. „INTERIYEAH! - Man Cave einrichten“, *Segmüller Magazin*, o.D.. <https://www.segmueeller.de/magazin/interiyeah/maennerhoehle-einrichten> (23.09.2022).

Shannon, Brad

o.D. „The Man Cave Gets an Upgrade“, *Northern Colorado Lifestyle Magazine*, o.D.. <https://nocostyle.com/2018/05/29/the-man-cave-gets-an-upgrade/> (23.09.2022).

Sharf, Zack

2020 „Brad Pitt Relives the 'Fight Club' World Premiere and Being Stoned As the Film Bombed“, *IndieWire*, 10.01.2020. <https://www.indiewire.com/2020/01/brad-pitt-fight-club-premiere-stoned-1202201841/> (16.11.2022).

Smith, Gavin

1999 'INSIDE OUT: Gavin Smith Goes One-On-One With David Fincher', *Film comment*, 35/5, 58–68.

Stedman, Alex

2014 „David Fincher: 'Fight Club' Sold 13 Million DVDs – 'It Paid for Itself'“, *Variety*, 27.07.2014.  
<https://variety.com/2014/film/news/fight-club-panel-comic-con-1201269843> (08.08.2022)

*Der Spiegel*

2022 „'Fight Club' in China wieder in Originalfassung zu sehen“, *Der Spiegel*, 07.02.2022.  
<https://www.spiegel.de/kultur/kino/fight-club-in-china-wieder-in-originalfassung-zu-sehen-a-e54d1997-f317-484b-b3e6-8dd9aced718a> (11.08.2022).

Strick, Simon

2021 „GamerGate“, Simon Strick (Hg.): *Rechte Gefühle*. Bielefeld: transcript Verlag, 215–231.  
doi:10.14361/9783839454954-013.

Tasker, Yvonne

1993 *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London/New York: Taylor & Francis Group.

Telotte, J.P.

1991 „Beyond All Reason: The Nature of the Cult“, in Telotte, J.P. (Hg.): *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*. Austin: University of Texas Press, 5–17. <https://doi.org/10.7560/711358-002>

The Take [YouTube-Kanal]

2022 „Fight Club's Eerie Relevance - How Its Predictions Came True", *The Take*, 30.07.2022.  
[https://www.youtube.com/watch?v=9\\_kZuw1O\\_Do&t=606s](https://www.youtube.com/watch?v=9_kZuw1O_Do&t=606s) (08.08.2022)

Thomson, David

1999 „FILM; Brilliance and Promise Will Only Go So Far", *New York Times*, 17.10.1999.  
<https://www.nytimes.com/1999/10/17/arts/film-brilliance-and-promise-will-only-go-so-far.html>  
(16.11.2022).

Tonelli, Lucia

2021 „15+ Stylish Man Cave Ideas That Defy All the Clichés", *Men's Health*, 21.09.2021.  
<https://www.menshealth.com/trending-news/g35349197/man-cave-ideas/> (23.09.2022).

Turan, Kenneth

1999 „The Roundhouse Miss", *Los Angeles Times*, 15.10.1999. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-oct-15-ca-22382-story.html> (16.11.2022).

Wagner, Kate

2016 „How Man Caves Took Over America's Basements", *Atlas Obscura*, 02.11.2016.  
<https://www.atlasobscura.com/articles/how-the-man-cave-took-over-americas-basements>  
(23.09.2022).

Warwick, Dionne

1968 „(Theme from) Valley of the Dolls" (Titellied des Filmes *Das Tal der Puppen*, OT: *Valley of the Dolls*, Robson 1967), Dionne Warwick: *Dionne Warwick in Valley of the Dolls*. New York: A&R Recording Studios.

Waxman, Sharon

2005 *Rebels on the Backlot: Six Maverick Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System*.  
New York: HarperCollins.

Westerfelhaus, Robert und Robert Alan Brookey

2002 „Hiding Homoeroticism in Plain View: The Fight Club DVD as Digital Closet”, *Critical Studies in Media Communication* 19/1, 21–43. DOI: 10.1080/07393180216555

2004 „At the Unlikely Confluence of Conservative Religion and Popular Culture: *Fight Club* as Heteronormative Ritual”, *Text and Performance Quarterly*, 24/3-4, 302–326. DOI: 10.1080/1046293042000312788

Williams, Linda

1991 „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, *Film Quarterly* (Archiv), 44/4, 2–13.

WTF [Podcast]

2020 „Brad Pitt & Leonardo DiCaprio”, *WTF*, 06.01.2020. <http://www.wtfpod.com/podcast/episode-1086-brad-pitt-amp-leonardo-dicaprio?rq=Pitt> (16.11.2022).