

Von Gewalt besessen? Über die Darstellung von Gewalt und ihre Rezeption in Bret Easton Ellis' *American Psycho*

Ein Beitrag für das grenzüberschreitende Doktorandenseminar zum Thema „Gewalt und
Gewalterfahrung“, 04.-05.Juli 2013 an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken
von Patricia Jantschewski, M.A.

Fragt man nach dem Zusammenhang zwischen Gewalt und Literatur, so gerät man in ein sich über viele Jahrhunderte, wenn nicht gar Jahrtausende erstreckendes, facettenreiches Spannungsfeld, in dem es nicht nur um die Darstellung von Gewalt in der Literatur selbst geht, sondern immer wieder auch um Gewalt die an oder mithilfe der Literatur ausgeübt wird.

Der nun folgende Vortrag, der Ihnen gleichzeitig ein Kapitel aus meiner Magisterarbeit mit dem bewusst sehr offen gehaltenen Titel „Kannibalismus in der Literatur“ vorstellt, möchte sich dem Thema „Gewalt und Gewalterfahrung“ nähern, indem er aus den zahlreichen möglichen Zugängen denjenigen der Fallstudie auswählt, sich in diesem Rahmen auf die Darstellung von Gewalt in dem 1991 erschienenen Roman „American Psycho“ von Bret Easton Ellis konzentriert und dabei zeigt, dass dem Text angesichts seiner mehr als negativen Rezeptionsgeschichte, die auf einem grundlegenden Missverständnis beruht, ein viel höheres Maß an Gewalt angetan wurde, als er selbst letztlich enthält.

Dass sich ausgerechnet dieser Text für eine Auseinandersetzung mit literarisch inszenierter Gewalt in nahezu exemplarischer Weise eignet, ist nicht allein der Tatsache geschuldet, dass er sechs Jahre lang indiziert war, sondern wird auch dadurch deutlich, dass er Szenen enthält, in denen die häufig vor allem sexuell motivierten Gewaltakte des Protagonisten Patrick Bateman detailliert beschrieben und dabei die so oft zitierten „Grenzen des guten Geschmacks“ nicht nur überschritten, sondern regelrecht verhöhnt werden – aber lesen Sie doch am besten eine dieser Szenen, die dem mit dem programmatischen Titel versehenen Kapitel „Versuch, Girl zu kochen und zu essen“ entnommen ist und in dem ganz offensichtlich auch die Anthropophagie, mit der ich mich innerhalb der Magisterarbeit auseinandergesetzt habe, eine Rolle spielt, selbst nach:

Die nächsten fünfzehn Minuten bin ich außer mir,
zerre an einem bläulichen Strang von Eingeweiden, der zum Großteil
noch an ihrem Körper hängt, und schiebe ihn mir schnaufend in den Mund,
er ist feucht in meinem Mund und voll von einer Paste, die schlecht riecht. [...]
Ich will das Blut des Mädchens trinken, als wäre es Champagner,
und grabe mein Gesicht tief in ihren zerfetzten Bauch, meine kauenden Kiefer an einer
gebrochenen Rippe aufkratzend¹

¹ Bret Easton Ellis: *American Psycho*. Deutsch von Clara Drechsler und Harald Hellmann. 34. Auflage. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2003, Seite 475 (Im Folgenden: AP).

Wer den Roman nun aber auf seine Gewaltexzesse reduziert und ihm vorschnell den Stempel des Skandals aufprägt, ignoriert nicht nur den Umstand, dass der Leser, ehe er mit Batemans erster Gewalttat konfrontiert wird, nämlich der ebenso brutalen wie skrupellosen Verstümmelung eines Obdachlosen, zunächst einmal 187 Seiten Lektüre hinter sich bringen muss, sondern macht sich sogar einer regelrechten Fehllektüre schuldig, wenn er sich weigert, den zahlreichen, in der erzählerischen Struktur des Werkes angelegten Hinweisen zu folgen, der dargestellten Gewalt einen Sinn zuzugestehen und den Roman schließlich als das zu erkennen, was er eigentlich sein will.

In den kommenden, leider nur wenigen Minuten habe ich es mir also zur Aufgabe gemacht, mit Ihnen gemeinsam auf eine kleine Spurensuche zu gehen und dabei eben jene Strukturen ausfindig zu machen, die zeigen, dass die Gewalt nicht nur, wie man angesichts solcher Szenen, wie wir sie eben gelesen haben, vermuten würde, oberflächlich auf der Ebene des plots verhandelt wird und dort lediglich der Ausschmückung des fürchterlichen Doppellebens des Patrick Bateman dient, sondern der Leser stattdessen mit ganz anderen Mitteln gefoltert und so zu einer Erkenntnis gezwungen werden soll, nämlich dass es sich bei dem Text um eine Satire auf eine Gesellschaft handelt, die sich einerseits zwar durch eine peinlich genaue Einhaltung der political correctness auszeichnet, andererseits aber dermaßen von Oberflächlichkeit geprägt ist, dass selbst dieser vermeintliche moralische Wert zu einer leeren Hülle verkommt. Schon allein die Tatsache, dass der Leser durch einen Teil des Paratextes, nämlich den Umschlagtext, bereits um die doppelte Identität Batemans weiß, ist ein Indiz dafür, dass es in dem Roman nicht darum geht, ein sich in jeder Sekunde selbst übertreffendes Feuerwerk der Gewalt zu entzünden, sondern eine bestimmte Botschaft zu vermitteln. Der Leser ist also vor dem Hintergrund einer satirischen und damit gesellschaftskritischen Lesart dazu aufgefordert, die von Ellis entworfene Welt als Kontrastfolie zu betrachten, vor deren Hintergrund Bateman als rebellierender Narr seine grotesk-verzerrten „Narrheiten“, das heißt vor allem die Morde und die sie begleitenden kannibalischen Akte², auslebt, um damit, ganz in der Tradition der Satire, auf die „Erkenntnis- und Verhaltensschwächen des Menschen“³ hinzuweisen.

Damit diese These aber keine reine Vermutung bleibt, lassen Sie uns gemeinsam einen Blick auf die Welt, die Ellis in „American Psycho“ für uns, die Leser, konstruiert, werfen und uns dabei zunächst auf die Charaktere konzentrieren.

Obwohl alle männlichen Figuren des Romans, Price, van Patten, McDermott und Bateman selbst,

2 Doch sind es nicht nur diese extremen „Narrheiten“, die Bateman betreibt, sondern auch Dinge, die den Leser unwillkürlich zum Schmunzeln bringen, wie zum Beispiel die Episode, in der er Evelyn, die laut eigener Aussage verrückt nach Pralinen von Godiva ist, einen mit Schokoladencouvertüre überzogenen, wohlgemerkt benutzten, Toilettenstein serviert, den diese, sogar noch Genuss vortäuschend, unter Qualen isst und damit gnadenlos den an bestimmte Marken gebundenen Warenfetisch entlarvt.

3 Manger, Klaus: Artikel „Narrensatire“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2000, Seite 678.

an der Wallstreet bei der fiktiven Firma Pierce & Pierce arbeitende Yuppies sein sollen, werden sie niemals bei tatsächlicher Arbeit gezeigt. Selbst in dem mit „Business Meeting“ überschriebenen Kapitel⁴ geht es nicht etwa um eine geschäftliche Sitzung, sondern vielmehr unterscheidet sich die Situation kaum von Szenen, die innerhalb von Bars, Restaurants und Diskotheken stattfinden: Es wird über vergangene oder in der Zukunft liegende Verabredungen zum Abend- oder Mittagessen sowie natürlich das Tages-Outfit aller anwesenden Personen gesprochen. Gespräche dieser Art, in denen es zu schier endlosen Aufzählungen von Markenartikeln und Kleidungskombinationen kommt und die in eine Aneinanderreihung von immer gleichen, täglichen Geschäftsessen eingelassen sind, bilden trotz ihrer offensichtlichen Oberflächlichkeit nicht nur den Dreh- und Angelpunkt der dargestellten Gesellschaft, sondern nehmen auch den Großteil des Romans ein, das heißt, die Gewalt, über die der Roman in der öffentlichen Wahrnehmung immer wieder definiert wird, steht gar nicht im Zentrum des Textes. Was dem Leser hier begegnet, kann eher als ermüdende, langweilige Qual bezeichnet werden, als textuelle Rezipienten-Folter. Den von Ellis gezeigten, durchweg flachen, egozentrischen Figuren liegt nichts ferner, als zu komplexen sozialen und politischen Themen eindeutig Stellung zu beziehen. So wird Bateman, nachdem er im Rahmen einer Tischgesellschaft einen beeindruckend eloquenten Monolog gehalten hat, in dem er sämtliche Probleme nicht nur Amerikas, sondern der gesamten Welt zusammenfasst und die Dringlichkeit ihrer Lösung betont hat, als Reaktion von der Tischgesellschaft, die in „völligem Schweigen“⁵ verharrt, lediglich „unbehaglich“⁶ angestarrt, bevor wieder zur normalen, also oberflächlichen Tagesordnung übergegangen wird⁷. Doch auch Batemans Monolog selbst, der ihn eigentlich als verantwortungsbewussten Menschen charakterisieren und damit seinen Status als Psychopathen, der sich durch Gewissenlosigkeit auszeichnet, hinterfragen würde, ist letztendlich nichts weiter als der Ausdruck des Bewusstseins einer political correctness, von der die USA der Reagan-Ära geprägt sind, sowie ein Kennzeichen des intellektuellen Überlegenheitsgefühls Batemans, trotz seiner eingestandenen Soziopathie solch elegante Wortfassaden aus dem Stegreif errichten zu können.

Dafür spricht, dass sich schon zuvor der ebenfalls durch Oberflächlichkeit gekennzeichnete Price entsetzt darüber gezeigt hatte, dass die Künstlerin Vanden nichts über die Ereignisse in Sri Lanka weiß, dann aber darauf besteht, dass dort „die Sikhs [...] unzählige Israelis abschlachten“⁸ und damit willkürlich den Bürgerkrieg in Sri Lanka mit der Religionsgemeinschaft der Sikhs sowie dem Nahost-Konflikt zwischen Palästinensern und Israelis vermischt, sodass „der Einzelne [...] zum

4 AP, Seite 152-160.

5 Ebenda, Seite 31.

6 Ebenda, Seite 29.

7 „Evelyn stellt die Wendung des Gesprächs vor ein völliges Rätsel, sie steht auf und fragt unsicher, ob jemand Nachtisch möchte.“ (Seite 31).

8 AP, Seite 28.

Kompositum aus Phrasen und Floskeln“⁹ verkommt.

Auch wenn Christopher Armstrong, der ebenfalls an der Tischgesellschaft teilnimmt, von seinem Urlaub berichtet, klingt es, als hätte er die Beschreibung aus dem Reiseführer auswendig gelernt:

Wer in diesem Sommer den perfekten Urlaub sucht, tut gut daran, sich nach Süden zu orientieren, wobei Süden die Bahamas oder die Karibischen Inseln meint. Es gibt mindestens fünf gute Gründe, in die Karibik zu fahren, darunter das Wetter, die Festivals und Veranstaltungen, die vergleichsweise weniger überfüllten Hotels und Sehenswürdigkeiten, die Preise und die einzigartige Lebensweise¹⁰.

Wer schon diese Schilderung als unverhältnismäßig empfindet, wird erstaunt sein, dass es sich bei der Textpassage lediglich um einen kleinen Ausschnitt handelt, denn im Roman erstrecken sich Armstrongs Ausführungen tatsächlich noch über weitere fünf Seiten. Sie sehen, hier wird also tatsächlich Folter vom Feinsten praktiziert, wenn Ellis auf der Stilebene des Romans die dekadente Langeweile der dargestellten Gesellschaft imitiert.

Ähnlich verhält es sich mit Batemans weitreichenden Erörterungen der Pop-Musik der 1980er. Diese sind beileibe nicht gehaltvoll, sondern stecken, ganz im Gegenteil, voller Fehler, die nur Kennern der jeweiligen Bands, das heißt, Menschen, die unter die Oberfläche blicken, auffallen: „Kultur wird ihres Wesens beraubt; wird Kommerz und mithin als Prestige-Objekt missbraucht“¹¹.

Gerade Songs wie *Heathaze* von dem Album *Duke* (1980) der Band Genesis sind es, die Patrick vorgibt, nicht zu verstehen¹², obwohl in ihm eines seiner wesentlichsten Gefühle zum Ausdruck gebracht wird („Oh, I feel like an alien, a stranger in an alien place“), während er in *Please don't ask* ein „ergreifendes Liebeslied“ sieht, in dem „die Schattenseiten einer Scheidung einfühlsam [...] aufgezeigt“ werden¹³.

Die Welt besteht nur noch aus Zeichen, aus leeren Begriffen, die nicht mehr mit Inhalt gefüllt sind und sich auf nichts mehr beziehen, sodass nicht nur das semiotische Dreieck, sondern auch jeglicher Orientierungspunkt innerhalb des menschlichen Zusammenlebens auseinanderbricht¹⁴. Alle Figuren in der von Ellis entworfenen Welt sind „bis zur Austauschbarkeit ent-individualisiert“¹⁵, was nicht nur durch die zahlreichen Verwechslungs-Szenen¹⁶ belegt wird, sondern auch dadurch, dass es

9 Alt, Constanze: Zeitdiagnosen im Roman der Gegenwart. Bret Easton Ellis' *American Psycho*, Michel Houellebecq's *Elementarteilchen* und die deutsche Gegenwartsliteratur. Berlin: trafo, 2009, Seite 75.

10 AP, 196.

11 Alt (2009), Seite 110 f.

12 Vgl. AP, Seite 190.

13 Ebenda.

14 Vgl. die Unfähigkeit der erzählten Figuren, von der Musical-Inszenierung von Victor Hugos *Les misérables* auf die soziale Realität der Obdachlosen zu schließen (zum Beispiel Seite 163).

15 Bode, Christoph: Der Roman. Eine Einführung. Tübingen [u.a.]: Francke, 2005, Seite 128.

16 Vgl. AP, Seite 16: „...daß wir nicht die sind, für die er uns gehalten hat“, Seite 19: „...und blickt Price kurz an wie einen Bekannten, aber im gleichen Moment wird ihm klar, daß er Price nicht kennt, und ebenso schnell erkennt Price, daß es nicht Victor Powell ist, und der Mann geht vorbei“, außerdem Seite 58,66,74,75 etc.

nichts gibt, was einen zum Individuum machen könnte, denn: „»Jeder ist reich«, sagt sie [Evelyn] und konzentriert sich auf den Fernseher. [...] »Jeder sieht gut aus, Patrick«, sagt sie abwesend. [...] »Jeder hat heutzutage eine tolle Figur«, meint sie.“¹⁷ Wenn schließlich sogar für mehrere Kapitel die gleichen, ohnehin bereits nur stichwortartigen, an Einträge im Terminkalender erinnernde Überschriften verwendet werden¹⁸, zeigt sich, dass „das Motiv der Austauschbarkeit bis in die Textkonstruktion“¹⁹ hinein verlängert wird.

Selbst der Sex, den die beliebig austauschbaren Figuren miteinander haben, hat nichts mehr mit echten, aufrichtig erlebten Gefühlen zu tun, sondern ist nur noch Ausdruck „technisch perfektionierter Routine“²⁰, bei der versucht wird, die von den Medien (in diesem Falle der Porno-Industrie) präsentierte Hyperrealität möglichst perfekt zu imitieren. Vor solch einem Hintergrund ist weder eine Befriedigung der Libido, noch der emotionalen Bedürfnisse möglich, sodass es schließlich zu sexuellem Versagen kommt, das wiederum durch die Flucht in die ebenso oberflächliche wie künstliche Konsumwelt kompensiert wird: „Ich greife nach dem Glas Brandy. Ich trinke es aus. Evelyn ist abhängig von Parnate, einem Antidepressivum. Ich liege neben ihr und verfolge mit abgestelltem Ton den Home Shopping Club – Glaspuppen, bestickte Zierkissen, Lampen in Fußballform, Lady Zirconia“²¹.

In dieser Welt, in der alles entweder nur in extremer Steigerung, die Rede ist von Pornographie, Splatter und Konsumexzessen, oder aber in extremer Reduzierung, was vor allem für den zwischenmenschlichen Bereich gilt, auftritt und sogar die Sexualität zu einer reinen Subjekt-Objekt-Beziehung verkommen ist, ist jeglicher Versuch der Normalität zum Scheitern verurteilt: „Oberfläche, Oberfläche, Oberfläche ist alles, dem jemand Bedeutung zumißt“²².

Was den Roman nun so schockierend macht und ihm innerhalb seiner Rezeptionsgeschichte häufig den Vorwurf nicht nur detaillierter, sondern vor allem sinnloser, das heißt, unmotivierter Gewaltdarstellung eingebracht hat, ist die Tatsache, dass Bateman mit seinen Verbrechen zumindest fiktionsintern keinerlei Reaktion provozieren kann. Obwohl er seiner Umwelt unablässig seine Taten gesteht und sich der „Wahrheit (ge)stellt [...]“²³, tritt weder bei ihm selbst noch bei seinen Mitmenschen eine Katharsis ein, sodass „keine neue Erkenntnis aus [s]einer Beichte gezogen werden“²⁴ kann und es, so die letzten Worte des Romans, für niemanden einen Ausgang aus dieser

17 AP, Seite 40.

18 So gibt es zum Beispiel insgesamt drei „Girls“-Kapitel.

19 Alt (2009), Seite 103.

20 Ebenda, Seite 88.

21 AP, Seite 41.

22 Ebenda, Seite 516.

23 Ebenda, Seite 519.

24 Ebenda.

Welt gibt²⁵. Zwar will Bateman seinen Handlungen einen Sinn verleihen, indem er die Morde mit der Heilung der kranken Gesellschaft assoziiert, doch wird diese Intention dadurch unterminiert, dass seine Opfer nichts lernen, das heißt, sich nicht positiv entwickeln können, weil sie danach selbst sterben müssen. Was die Angelegenheit für den Rezipienten nun noch schlimmer macht, ist die Tatsache, dass es in dem Roman keine neutrale Erzählinstanz gibt, die die Verbrechen Batemans wertet, kommentiert oder gar explizit verurteilt, sodass man auf den Serienkiller selbst als Vermittlungsinstanz angewiesen ist. Doch gerade durch diese Abwesenheit, durch diese bewusste Nicht-Wertung, charakterisiert Ellis die von ihm entworfene Welt.

In einer nur aus Oberfläche bestehenden Welt werden die von Bateman begangenen kannibalischen Akte nicht nur zur Allegorie des kapitalistischen Systems, das sich die Menschen und deren Arbeitskraft einverleibt und sich letztlich auch auf der kulturellen Ebene fortsetzt, die sich die wahre Bedeutung der Dinge einverleibt, um sie zu kommerzialisieren, sondern auch Ausdruck eines durch ein Überangebot an (vermeintlicher) Kultur provozierten Rückfalls in die archaische Wildheit. Da einem in einer Welt, in der es nur noch Gleiches, also Eigenes gibt, jegliche Möglichkeit der Ausbildung einer Identität genommen ist, muss das Fremde, die Anthropophagie, in ihrer Fremdheit exponiert und zelebriert werden. Und dennoch: Wie alle anderen, alltäglichen Handlungen innerhalb des Romans erscheinen auch die kannibalischen Akte nur als zeitlose Teilhandlungen, die auf kein sinnvolles Ganzes hinauslaufen und symbolisieren damit doch wieder nur den in der Textwelt dargestellten, zerstückelnden Umgang mit Kultur. In dem Augenblick, in dem auch die extremste Tat und die mit ihr einhergehende Grenzüberschreitung nicht mehr in der Lage ist, einen Sinn herzustellen, ist auch sie zum Bestandteil der alles verschlingenden Popkultur, zur reinen Inszenierung eines abstoßenden Spektakels und damit zum Produkt, zur Ware geworden. Aufgrund seines am Konsum orientierten Denkens ist es Bateman nicht möglich, den Kannibalismus als Grenzüberschreitung wahrzunehmen, sondern lediglich als Erfüllung eines aktuellen Konsumwunsches, der im Anschluss jedoch durch ein neues Verlangen ersetzt wird, also niemals vollständig befriedigt werden kann. So erscheint es nur konsequent, dass Bateman seine Taten auf Video aufzeichnet und damit die Morde und die mit ihnen verbundenen kannibalischen Akte wieder nur zu Simulakren verkommen lässt. Was zunächst als Anderes und Fremdes erscheint, ist letztlich also doch nur wieder Ausdruck des Eigenen. Die Exklusivität des Verzehrs von Menschenfleisch wird hier von jemandem aufgehoben, der für mehrere hundert Dollar täglich in ausgefallenen Szene-Restaurants speist. In der amerikanischen, durch die Yuppies vertretenen Welt der 1980er, die von der Oberfläche besessen ist, braucht es nicht erst den Kannibalismus, um einen Menschen zum reinen Objekt zu degradieren, das über einen bestimmten Tauschwert verfügt. In dem Versuch, der Norm zu entkommen, wird Gewalt zu Batemans neuer Norm, die fortan in nahezu

25 Vgl. die Schlussworte des Romans „KEIN AUSGANG“ (Seite 549).

bizarrer Weise seine Handlungen bestimmt und der er sich nicht widersetzen kann. Wie mechanisch wirft er, nachdem er im Zoo das Schild mit der Aufschrift „Münzen können töten – verschluckte Münzen können sich im Magen der Tiere festsetzen und Magengeschwüre, Infektionen und Tod zur Folge haben. Werfen Sie keine Münzen ins Becken.“²⁶ gelesen hat, eine Handvoll Kleingeld ins Seehundbecken. Weiterhin will Patrick das Ziel, dazu zu gehören²⁷, wenn auch in pervertierter Form, um jeden Preis erreichen.

Da diese gesamte Konstruktion fiktionsextern aber von uns Lesern eigentlich durchschaut und das Ziel der Satire, die Wirklichkeit als „Mangel, Missstand und Lüge zu entlarven“²⁸ doch noch erreicht werden könnte, ist das von Ellis vorgezeichnete Welt- und Menschenbild auf der Meta-Ebene als nicht durchweg negativ zu bezeichnen, sodass wir nicht, wie die Figuren in Batemans Hölle, alle Hoffnung fahren lassen müssten. Wenn der Roman nun allerdings, wie es geschehen ist, falsch verstanden und auf den Index gesetzt wird, der Autor Morddrohungen erhält und feministische Organisationen ihn sogar kastrieren wollen²⁹, dann wird deutlich, dass auch wir uns noch immer hinter eben jener Fassade der political correctness verstecken, die in der Textwelt kritisiert worden ist und dabei einmal mehr vergessen, dass Literatur die Darstellung von etwas und nicht die Sache selbst ist. Die Einladung Ellis', sowohl seine als auch die Komplizen Batemans bei der Ermordung der oberflächlichen Yuppie-Gesellschaft zu sein, wurde letztlich also empört zurückgewiesen. Das Augenmerk wird nur auf die grausamen Taten Batemans gerichtet, nicht aber auf die intendierte Botschaft.³⁰

Nun mögen Sie diese Interpretation ablehnen und eher einer anderen, sich im Diskurs um den Roman mittlerweile etablierten Lesart folgen, die starke Zweifel an den Taten Bateman anmeldet und stattdessen davon ausgeht, dass es sich bei den Morden und der mit ihnen verbundenen Menschenfresserei nur um das Produkt seiner kranken, unter dem ständigen Einfluss von Drogen und Psychopharmaka stehenden Psyche handelt, wir es also aus narratologischer Sicht letztlich mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun haben. Würde jemand, der sich weigert, ein Stück Aubergine

26 AP, Seite 412.

27 Vgl. Seite 330: „»Wenn dich die Arbeit so anwidert, warum hörst du nicht einfach auf? Du mußt doch nicht arbeiten.« »Weil ich«, sage ich und starre sie [Bethany] direkt an, »weil...ich...dazugehören...will.«.

28 Brummack, Jürgen: Artikel „Satire“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2003, Seite 355-360.

29 Vgl. Alt (2009), Seite 71.

30 Dazu Ellis im Interview mit Georg Diez (DIE ZEIT vom 05.01.2006: „Dieses Buch war ein großes Missverständnis. Dabei ist es eigentlich eine sehr einfache Geschichte. Die Leute, die das Buch am meisten hassten, dachten, die Darstellung von frauenfeindlichen Szenen sei selbst frauenfeindlich. So waren die Zeiten damals: sehr politisch korrekt, mit recht wenig Gespür für die verschiedenen Bedeutungsebenen. Was natürlich die größte Ironie ist, denn schließlich geht es genau darum in *American Psycho* – dass die Oberfläche alles verdeckt, dass jemand nur noch in einer Fassade lebt und nicht mehr dahinterschauen kann.“ (Online abrufbar unter: http://www.zeit.de/2006/02/Titel_2fEaston_Ellis).

zu essen, weil es in Fett ausgebacken ist³¹ oder der es aus ähnlich gesundheitsbewussten Gründen ablehnt, einen Schokoriegel zu verspeisen³², tatsächlich Menschenfleisch nicht nur verzehren, sondern regelrecht fressen? Sind die Dinge, die Bateman vorgibt, mit den Körpern seiner Opfer anzustellen sowie die behaupteten Ergebnisse dieser Handlungen³³ rein physikalisch betrachtet überhaupt möglich?

Und ja, ich gebe Ihnen durchaus Recht, denn der Text bietet genügend Anlässe, an eine Textkonstruktion, in der Bateman die Morde lediglich imaginiert, zu glauben. So kann das Ausbleiben von Reaktionen auf provokative Äußerungen Batemans, in denen er seine Mord- und Folterphantasien offen ausspricht³⁴, entweder als Hinweis auf die Oberflächlichkeit der dargestellten Welt verstanden werden, in der niemand dem anderen zuhört oder aber als Indiz dafür, dass Patrick solche Sätze niemals ausgesprochen hat. Ebenso verhält es sich mit der Szene, in der, nachdem er ein Blutbad im Apartment Paul Owens angerichtet hat, Patrick nochmal nach den Leichen sehen will, diese aber plötzlich verschwunden sind und er stattdessen eine vollständig renovierte Wohnung samt Maklerin vorfindet, die ihn fortschickt und ihm klar macht, dass sie keine Probleme haben will. Entweder ist die Maklerin mit dem sprechenden Namen Wolfe so skrupellos, dass sie, um ein Apartment zu verkaufen, sogar einen grausamen Mord vertuscht und dem Mörder, der ihr in die Arme läuft, mit weitgehender Gleichgültigkeit begegnet oder aber es hat diese Leichen niemals gegeben. Auch gibt Bateman zu, selbst kaum noch zwischen Realität und Phantasie unterscheiden zu können, sodass er seine Umgebung überwiegend wie einen Film wahrnimmt³⁵, was auch das wiederholte Auftauchen filmischer Schnitttechniken auf der Stilebene des Romans erklärt³⁶. Das sich durch den gesamten Roman ziehende Motiv der Verwechslung würde in solch einer Lesart zum Schlüsselmotiv werden, das Aufschluss über die Disposition Batemans gibt. Die Beschreibung all der Morde wäre nichts weiter als die narrative Re-Inszenierung der von Bateman exzessiv konsumierten Gewalt- und Pornographie-Videos. Das entweder immer unmittelbar vor oder direkt nach einer vermeintlichen Gewalttat auftauchende Mantra von den Videos, die dringend

31 Vgl. Seite 27.

32 Vgl. Seite 338.

33 „...weil ich ihr die Lippen mit einer Nagelschere abgeschnitten habe“ (Seite 420) sowie „Dann drehe ich ihren Körper wieder um, ihr Körper schwach vor Angst, schneide alles Fleisch um ihren Mund ab und vertiefe das Loch mit der Bohrmaschine, auf die ich einen extradiicken Bohrer geschraubt habe, während sie protestierend zuckt, und als ich mit der Größe des Lochs zufrieden bin, das ich gebohrt habe, [...] stoße ich meine Hand hinein, so tief in ihren Rachen, daß sie bis zum Unterarm verschwindet...“ (Seite 422).

34 Vgl. zum Beispiel Seite 178. Auf die Frage Evelyns, was Patrick bei ihrer Hochzeit tragen wollen würde, antwortet dieser, dass er ein Harrison AK-47-Sturmgewehr zur Trauung mitbringen und damit sowohl Evelyns Mutter als auch deren Bruder „wegblasen“ würde. Evelyn fährt nach dieser Aussage jedoch unbeirrt mit der Planung ihrer Traumhochzeit fort. Außerdem Seite 90, 137, 166, 170, 173, 201, 288 etc.

35 „Ich bin es so gewohnt, mir alles, was geschieht, so vorzustellen, wie es in Filmen vorkommt, erwarte, daß alles sich irgendwie zu Leinwandgeschehen ordnet...“ (Seite 368).

36 Vgl. Seite 15: „Schwenk auf die *Post*“, Seite 19: „Eine langsame Überblendung“, Seite 24: „Harter Schnitt“, Seite 41: „dann Überblendung auf mein Wohnzimmer hoch über der Stadt“, Seite 341: „Wie in Zeitlupe, als wäre es ein Film, dreht sie sich um“ etc.

zurückgebracht werden müssen³⁷, wiese darauf hin, dass Bateman die Filme, die das geschildert haben, was er nun als einen von ihm begangenen Mord versteht, zurückbringen muss. Da *American Psycho* aber nicht wie Chuck Palahniuks *Fight Club* (1996) am Ende eine überraschende Wende präsentiert, die dem Leser nachträglich zuverlässiges Wissen vermittelt und ihn damit zur Neubewertung des Romangeschehens zwingt, bleibt die Lesart, innerhalb der die Morde nur als Imagination Batemans verstanden werden, nur eine Option, denn in Batemans Welt ist „alles [...] möglich.“³⁸

Wenn Sie nun glauben, dass unsere Spurensuche gescheitert ist, wir resigniert aufgeben und einsehen müssen, dass die beiden möglichen Lesarten des Romans unter keinen Umständen miteinander vereinbar sind, dann werde ich Sie nun, je nach Perspektive, entweder enttäuschen oder erfreuen, denn tatsächlich, meine Damen und Herren, spielt es für die Deutung des mit Batemans Gewaltausübung verknüpften Kannibalismus-Motivs letztendlich keine Rolle, ob die Akte real oder nur vorgestellt sind, denn wichtig ist neben dem Kontrast, der durch den die Oberfläche des Menschen radikal durchbrechenden Kannibalismus erzeugt wird, die Tatsache, dass es Bateman selbst durch die größtmögliche Abweichung, und sollte sie auch nur in seiner Phantasie stattfinden, nicht gelingt, die Grenzen seiner Welt zu durchbrechen. Wie in dem von Bateman beschriebenen Genesis-Song *Who dunnit?*, der sich, wie Ellis' Roman, durch „sein jähes Ende im Nichts“³⁹ auszeichnet, muss Bateman, wie der Erzähler innerhalb des Songs, „sich eingestehen, überhaupt nichts rausgefunden zu haben.“⁴⁰ Der einzige Unterschied, der sich durch ein Verständnis Batemans als unzuverlässiger Erzähler ergibt, ist derjenige, dass durch die interpretative Abdrängung des Kannibalismus in die Phantasie eines Psychopathen seine reale Existenz samt ihrer Implikationen entschieden zurückgewiesen und damit versucht wird, die Unversehrtheit sowohl der Textwelt als vor allem auch unserer eigenen künstlich aufrecht zu erhalten und damit das nachzuholen, was Ellis versäumt hat: die Schonung des Lesers. Aus der Diskurstradition des Kannibalismus bleibt jedoch eines seiner wichtigsten Merkmale, nämlich die Unzuverlässigkeit seiner Erzählung.

Literatur:

Alt, Constanze: Zeitdiagnosen im Roman der Gegenwart. Bret Easton Ellis' *American Psycho*, Michel Houellebecq's *Elementarteilchen* und die deutsche Gegenwartsliteratur. Berlin: trafo, 2009

Bode, Christoph: Der Roman. Eine Einführung. Tübingen [u.a.]: Francke, 2005, Seite 128.

Brummack, Jürgen: Artikel „Satire“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III. Hrsg. von Jan-Dirk

37 AP, Seite 182,214,226,307,319 etc.

38 Ebenda, Seite 524.

39 Ebenda, Seite 191.

40 Ebenda.

Müller. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2003, Seite 355-360.

Manger, Klaus: Artikel „Narrensatire“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2000, Seite 678.