

ERSCHIENEN IN: DANIEL FULDA UND WALTER PAPE (HG.): DAS ANDERE ESSEN.
KANNIBALISMUS ALS METAPHER UND MOTIV IN DER LITERATUR. FREIBURG
I.BR.: ROMBACH 2001, S. 411–442.

Oliver Kohns

Kannibalische Nachrichtentechnik. Bret Easton Ellis' »American Psycho« und Marcel Beyers »Das Menschenfleisch«

Doch man sollte das Pathos jener Bilder körperlicher Verstümmelung meiden und nicht vergessen, daß wir mit Textmodellen befaßt sind, nicht aber mit ihren historischen oder politischen Korrelaten.¹

I.

Es ist möglich, daß Patrick Bateman eine Maschine ist. Gegen Ende des Romans *American Psycho* stellt der Ich-Erzähler eine Frage und gibt keine Antwort: »Und wenn ich wirklich ein Automat wäre, welchen Unterschied würde es machen?«² Welchen Unterschied würde es machen, wenn Bateman ein Automat wäre? Es ist dies eine ungewohnt gewohnte Frage in diesem verstörenden Buch; Anklänge etwa an die romantische Thematik des »künstlichen Menschen« ergeben sich. So wäre der Roman als eine ausgedehnte Form des Turingtests lesbar: ist der Erzähler, die Stimme hinter dem Text, ein Automat oder ein Mensch?³ Insofern jedoch die Bedingung der Möglichkeit eines Turingtests nichts anderes ist als die

¹ Paul de Man: Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater. In: ders.: Allegorien des Lesens. Übers. von Werner Hamacher. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988 (edition suhrkamp. 1357), S. 205–233, hier S. 231.

² Bret Easton Ellis: *American Psycho*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1996, S. 473.

³ Die Versuchsanordnung: Person C befragt zwei unsichtbare Gegenüber A und B (wobei einer von beiden ein Mensch und der andere eine Maschine ist) und entscheidet aufgrund der in Maschinschrift übermittelten Antworten, ob A oder B die Maschine ist. Siehe Alan M. Turing: Kann eine Maschine denken? In: Kursbuch 8 (1967), S. 106–137, bes. S. 106f.

fundamentale Eigenschaft von Schrift, auch ohne Wissen des Lesers über den Autor zu funktionieren, sogar ohne das Wissen darüber, ob der Autor ein Mensch oder ein Automat ist, gibt in gewisser Hinsicht *jeder* literarische Text die Frage auf: »Und wenn ich wirklich ein Automat wäre, welchen Unterschied würde es machen?«

»Wer spricht?«, lautet die Frage. Die Skepsis Patrick Batemans, darauf eine Antwort geben zu können, ist möglicherweise geeignet, einen Leser des Romans *American Psycho* in eine recht peinliche Lage zu versetzen. Bateman ist nämlich keine gewöhnliche Romanfigur, sondern – in treffender Selbstbeschreibung – »ein total psychopathischer Killer«⁴, der seine fast durchweg weiblichen Opfer brutal vergewaltigt, ermordet und zerstückelt, bisweilen sogar verspeist. Unter diesen Umständen erscheint die Frage nach dem »Wer« um so dringlicher, geht es doch auch um Verantwortung. In dieser Hinsicht läßt sich durchaus sagen, warum »die Problematik des kannibalistischen Diskurses [...] letztlich die der Metapher«⁵ ist: eine Verbindung zwischen Text und Welt wird gesucht, üblicherweise eine Aufgabe für metaphorische Referenzen.⁶ Läßt sich die extreme Gewalt eines Pat Bateman in eine Metapher übersetzen?

Doch steht kaum zu befürchten, daß keine metaphorische Referenz aufgefunden werden könne, wird doch gerade der »Kannibalismus« in der Forschung zunehmend als eine Metapher par excellence gesehen: Kannibalismus sei, so Peter Hulme, »now primarily a linguistic phenomenon, a trope of exceptional power«.⁷ Das führt so weit, daß man sogar bezweifelt, ob es das reale Phänomen Kannibalismus je gegeben habe; schließlich sei der Kannibale immer nur die Metapher für den kulturell Ausgegrenzten, den »Anderen« gewesen. Weit davon

⁴ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 309.

⁵ Walter Pape: Vom *Gedächtnißmahl* zum *gräulichen Festmahl*. Kannibalismus als Metapher und Motiv bei Nestroy, Novalis und Kleist. In: Lothar Bluhm und Achim Hölter (Hg.): *Romantik und Volksliteratur*. Beiträge des Wuppertaler Kolloquiums zu Ehren von Heinz Rölleke. Heidelberg: Winter 1999, S. 145–160, hier S. 145.

⁶ Die Metapher läßt sich beschreiben als die Figur für eine solche Verbindung von Text und »Welt« (bei näheren Hinsehen sind das auch immer nur andere Texte), weil sie es ermöglicht, an eine Textstelle eine große Menge zeitgenössischen (Allgemein-)Wissens (*doxa*) anzuschließen und den Text so in einen Kontext zu verorten. Vgl. David Wellbery: Übertragen: Metapher und Metonymie. In: Heinrich Bosse und Ursula Renner (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg i.Br.: Rombach 1999 (Rombach Grundkurs. 3), S. 139–156, hier S. 144f.

⁷ Peter Hulme: Introduction: The Cannibal Scene. In: Francis Barker, Peter Hulme und Margaret Iversen (Hg.): *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 1–38, hier S. 4.

entfernt, referentielle Verwirrungen zu verursachen, steht demnach möglicherweise gerade die Thematik des Kannibalismus im Zusammenhang mit dem in den letzten Jahren zweifellos statthabenden »Versuch einer anthropologischen Remotivierung von Beobachtungstheorien«.⁸ Mit anderen Worten: gerade in diesem Motivkomplex erhofft man sich neue Anknüpfungen von Text an Welt, plausible metaphorische Referenzen. Eine Analyse des Kannibalismus verspricht allerdings nicht mehr das Objekt des Sprechens als vielmehr dessen Subjekt zu charakterisieren: Kannibalismus erscheint als genuines »product of the European mind«⁹ – und somit als ein geeignetes Mittel zur Rekonstruktion desselben.

Literaturwissenschaft erhält in diesem Zugang eine Funktion als Teil eines allgemeinen kulturwissenschaftlichen Projekts. Ein spezifisch *philologisches* Interesse an Texten mit extrem gewalttätigen und kannibalischen Akteuren ergibt sich jedoch bereits aus der – scheinbar selbstverständlichen – engen Verbindung zwischen literarischem Motiv und kulturellem Wissen bei der Analyse dieser Phänomene. Die Frage liegt nahe, wie ein Motiv in den Verdacht geraten kann, derart unproblematischen Zugang zu kulturanthropologischem Wissen zu ermöglichen.

Bereits Montaigne rät in seinem Essay *Über die Menschenfresser* zu einer entsprechenden fachlichen Ausdifferenzierung: »Ich wollte, jeder schriebe nur das, was er weiß und nur soweit er es weiß [...]; denn jemand kann, was einen Fluß oder eine Quelle betrifft, über besondere Kenntnisse verfügen, von den sonstigen Dingen aber keine größere Ahnung haben als Hinz und Kunz«.¹⁰ Da nun die philologische Kompetenz eine besondere Kenntnis so mancher Orte (*topoi*) beinhaltet, soll im folgenden versucht werden, mit Hilfe rhetorisch aufmerksamer Lektüren den genannten Fragestellungen gerecht zu werden. Daraus folgt, daß, um die Art der Verknüpfung von Text und Welt in den Blick zu bekommen, dem

⁸ Rember Hüser: Rationieren. In: Annette Keck, Inka Kording und Anja Prochaska (Hg.): *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*. Tübingen: Narr 1999 (Literatur und Anthropologie. 2), S. 319–343, hier S. 320. »As the Symposium out of which this collection of papers emerged suggests, cannibalism is an important topic in criticism today, thanks to anthropological, New Historicist, postcolonial, and feminist analyses of literature and society« (Maggie Kilgour: *The function of cannibalism at the present time*. In: Barker, Hulme und Iversen [Hg.]: *Cannibalism and the colonial world* [wie Anm. 6], S. 238–259, hier S. 241).

⁹ Kilgour: *The function of cannibalism* (wie Anm. 8), S. 247.

¹⁰ Michel de Montaigne: *Essais*. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Frankfurt a.M.: Eichborn 1998 (Die andere Bibliothek), S. 111.

»referentiellen Sog«¹¹ möglichst widerstanden werden muß, der von dem nicht ohne weiteres auszumachenden »Ich« in einem Text scheinbar ebenso wie vom Kannibalismus ausgeht.

Als Ausgangsthese kann formuliert werden, daß der Zusammenhang zwischen einer Motivik des Kannibalismus bzw. der rohen Gewalt¹² und der Frage einer Referenz auf die Welt in den untersuchten Texten selbst thematisiert und problematisiert wird. In einer derartigen Lesart kann diesem Motivkomplex eine gewisse poetologische Bedeutsamkeit zugeschrieben werden. Diese These soll anhand zweier Texte überprüft werden, die beide 1991 erschienen sind: *Das Menschenfleisch* von Marcel Beyer für die Empfängerseite des kannibalischen Kommunikationsmodells (II.) und *American Psycho* von Bret Easton Ellis für die Senderseite (III.).

II. Kannibalische Empfänger: Marcel Beyers *Menschenfleisch*

Der Plot von *Das Menschenfleisch* ist leicht nacherzählt: »Ein männliches Ich lernt eine weibliche »Du«, »K.«, kennen, ein Liebesverhältnis entsteht, aus Liebe wird schließlich Eifersucht.«¹³ Bereits die Anonymität der beiden Akteure signalisiert klar, daß es sich nicht um eine individuelle Geschichte, sondern um eine Versuchsanordnung handelt. Dadurch, daß »Ich« und »Du« sich gleichsam nur gegenseitig definieren – ihre Benennung bezeichnet also nichts anderes als »die Stelle der Stelle«¹⁴ –, wird deutlich, daß es in dem Text nicht um den Umgang zwischen zwei individuellen Menschen geht. Statt dessen thematisiert der Text fortlaufend die Bedingungen ihrer Kommunikation, weswegen man hier stets auch

¹¹ Eva Horn: Subjektivität in der Lyrik: »Erlebnis und Dichtung«, »lyrisches Ich«. In: Miltos Pechlivanos u.a. (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimars: Metzler 1995, S. 299–310, hier S. 308.

¹² Wie man sieht, beginnen bereits hier die terminologischen Probleme. Ob man zwischen Kannibalismus und anderer roher Gewalt eine scharfe Trennung sehen möchte, hängt, wie sich im folgenden bestätigen wird, von der Art der Kontextualisierung des Motivs ab: Kannibalismus als *Metapher* würde diese Trennung fordern, eine Verwendung in einem eher sachlich orientierten Zusammenhang jedoch nicht.

¹³ Marcel Beyer: *Das Menschenfleisch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, Klappentext.

¹⁴ David E. Wellbery: Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis). In: Karlheinz Stierle und Rainer Warning (Hg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*. München: Fink 1996 (Poetik und Hermeneutik. 16), S. 600–639, hier S. 619.

eine selbstreflexive Ebene erkennen kann. Liebe ist nämlich auch in diesem Text in erster Linie ein Kommunikationsproblem: »Wie bewegt sich deine Zunge [...], zeig es mir, daß ich verstehe, was du sagen willst.«¹⁵ Ausgangspunkt des Romans ist die – bezeichnenderweise schon hier an eine Körpermetaphorik gebundene – Unmöglichkeit, in den anderen *hineinzuschauen*: »Sie sagt [...] ich weiß wie dein Körper von außen aussieht meine Hände kennen seine Form seine Temperatur seine Farbe aber es gibt keine Möglichkeit die Haut zu durchdringen [...] und alle Worte darüber fassen die Sache nicht.«¹⁶ Diese genuin hermeneutische Fragestellung war, wie Roland Barthes aufzeigt, immer schon *das* Problem eines Liebenden: »Die Zeichen sind keine Beweise, weil jeder, der es darauf anlegt, falsche oder mehrdeutige Zeichen hervorbringen kann.«¹⁷

Nicht nur bei Beyer befindet sich demnach der Liebende in einem Reich der – immer potentiell täuschenden – Signifikanten stets auf der Suche nach motivierten (d.h. nicht arbiträren) Zeichen. Der Text *Das Menschenfleisch* übernimmt dabei das paranoide Zeichenverständnis des Liebenden (»das kommt ganz auf den Kontext an [...] da muß ständig decodiert werden [...] hat alles eine Bedeutung«¹⁸) und versetzt den Leser somit in die gleiche Lage wie seine Akteure. Erreicht wird dies durch eine Praktik des montierten Diskurses. Dieser reiht, im Stil eines »stream of consciousness« und teilweise über mehrere Seiten hinweg, sowohl die unterschiedlichsten fremden Texte als auch unzusammenhängende Äußerungen des unbenannten Ich-Erzählers aneinander:

[...] und es ist nicht so daß es doch leicht geschehen könnte daß diese notwendig beständige Temperatur über- oder unterschritten wird der kleinste Anlaß Erfrieren im Eismeer oder in der Sauna Kreislaufzusammenbruch und Schluß plötzlich weggekippt [...] und war beziehungsweise ist das Bett in dem ich schlafen lassen wir und war

¹⁵ Beyer: *Das Menschenfleisch* (wie Anm. 13), S. 21.

¹⁶ Ebd., S. 30. Die Anspielung auf *Dantons Tod* in Thema und Formulierung ist unschwer zu erkennen. Vgl. Georg Büchner: *Dantons Tod*. In: ders.: *Werke und Briefe*. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann. München/Wien: Hanser 1980, S. 7–68, hier S. 8: »Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren.«

¹⁷ Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 259.

¹⁸ Beyer: *Das Menschenfleisch* (wie Anm. 13), S. 65.

beziehungsweise ist Musik die mir zu hören meine Ohren angeboten und VIER PERSONEN der kreuzt hier öfter auf [...].¹⁹

Eine solche mimetische Annäherung des Textes an seinen Gegenstand erscheint als konsequente Umsetzung einer programmatischen Ästhetik der Nicht-Ganzheit, wie Rainald Goetz sie im Zusammenhang mit britischem Fernsehen gefordert hatte: »ohne die Unterbrechung durch die Commercials, ohne das Zerhacken der Erzähllinie nach der nackten Dramaturgie von Kapital und Mathematik, war sogar einer [sic] meiner Lieblingsserien, Blue Thunder, ein lappes schlappes Helikopterabenteuer.«²⁰ (Da Werbeunterbrechungen im Medium der Schrift – die nicht temporal, sondern räumlich organisiert ist – nicht leicht durchzuführen sind, werden sie in Beyers Text z.B. durch anscheinend willkürlich eingeschobene Zitate von Zeitungsschlagzeilen simuliert.²¹)

Hier stellt sich die Frage, »ob es keine Möglichkeit gebe, dem allgegenwärtigen sprachlichen Rauschen in den Ohren zu entgehen.«²² Der Text stellt nämlich zwei verschiedene Arten von Netzwerken gegeneinander: technische und körperliche. Auf der einen Seite die telephonische Verbindung: sie ist – sofern man ihre Medialität nicht verdrängen kann –, »keine leblose Spule«²³ und wird nur als eine weitere Metapher für die bereits geschilderte »durchgängige Geräuschüberflutung«²⁴ dargestellt. »Es rauscht im Telefon, die Leitung ist gestört, dazu der Straßenlärm, ich frage mich, ob das, was ich ihr sage, die andere Hörmuschel erreicht, ob das System elektrischer Reizleitungen funktioniert, trotz Störungen im Apparat«²⁵ Auf der anderen Seite skizziert Beyer fortlaufend Phantasien eines totalen Kontakts (»ganzer Körper eins und ganzer Körper zwei auf ganzer Ebene sich berührt«²⁶) zwischen den zwei Liebenden. Diese Phantasien

¹⁹ Ebd., S. 49.

²⁰ Rainald Goetz: Fleisch. In: ders.: Hirn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996 (edition suhrkamp. 1320), S. 57–87, hier S. 68.

²¹ Siehe Beyer: Das Menschenfleisch (wie Anm. 13), S. 23–25.

²² Ebd., S. 159.

²³ Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe (wie Anm. 17), S. 109. Die Telefonschnur macht es nach Barthes einem Benutzer nicht leicht, ihre Anwesenheit zu übersehen: »sie ist mit einer Bedeutung behaftet, die nicht die der Verbindung, sondern die der Distanz ist: [...] *Ich werde dich verlassen*, sagt jeden Augenblick die Stimme des Telefons« (ebd.).

²⁴ Beyer: Das Menschenfleisch (wie Anm. 13), S. 40.

²⁵ Ebd., S. 33.

²⁶ Ebd., S. 49.

kulminieren in der Vorstellung einer vollständigen Vereinigung durch körperliche Gesamtvernetzung:

[...] also hier leg deine Pulsader an meine. Läuft es hinüber in den anderen Blutkreislauf, weil man Blutsbrüderschaft herstellen will, daß da etwas fließt von mir und sich vermengt und umgekehrt. [...] Pulsader. Nämlich: meine an deine angeschlossen, es handelt sich im Moment um nur einen Blutkreislauf, stellt [sic] dir das vor, Transfusion und alles.²⁷

Wie in der zweifelnden Aussage des Patrick Bateman ist im *Menschenfleisch* demnach die entscheidende Alternative zunächst die Opposition zwischen ›Maschine‹ und ›Mensch‹: hier die technische Übertragung (»elektrische Reizleitung«), deren ›Rauschen‹ eine gelingende Kommunikation unwahrscheinlich macht, dort der menschliche Körper, der im Gegenteil als der Ort der Vernetzung phantasiert wird. Doch würde man dem Text nicht gerecht werden, wenn man ihn mit diesem recht traditionellen Dualismus entließe. Marcel Beyers Roman weiß genau, daß er als Text eben nicht menschlicher Körper ist und er sich in einer solchen starren Entgegensetzung augenblicklich in gewisse Widersprüche verwickeln würde. Aus diesem Grund ist es vielmehr das Ziel des »Ichs«, die Opposition Text vs. Körper zu unterlaufen bzw. den Körper im Text zu repräsentieren. »[I]ch nehme an ihr ein einzelnes Komma wahr, die Stelle zum Berühren, lebendiger Doppelpunkt«.²⁸ Die Grenzen zwischen Text und Körper werden so durchlässig: »Die Sprache ist eine Haut: ich reibe meine Sprache an einer anderen, so als hätte ich Worte anstelle von Fingern oder Finger an den Enden meiner Worte«.²⁹ Diese – »im unzitieren Zitatteil«³⁰ des Textes aus Roland Barthes' *Fragmenten einer Sprache der Liebe*³¹ übernommene – Formulierung bringt die Logik einer Verschränkung von Körper und Text auf den Punkt.

Die Metapher für diesen Vorgang ist im *Menschenfleisch* der Kannibalismus. Von Beginn an macht der Roman deutlich, daß jenes den ganzen Text durchziehende Kannibalismusmotiv – wie die Vision der vernetzten Blutbahnen – in einem

²⁷ Ebd., S. 45.

²⁸ Ebd., S. 72.

²⁹ Ebd., S. 76.

³⁰ Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 3., vollst. überarb. Aufl. München: Fink 1995, S. 209.

³¹ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe* (wie Anm. 17), S. 162.

imaginären Raum stattfindet. »Wie Menschenfressers Lockruf: sie mir einverleiben *durch mein Sprechen*, mit meinen Worten ihre Worte hervorlocken«³², ist eben nicht die Programmatik eines realen Kannibalen, sondern einer Person, die anthropophage Akte als Metaphern einsetzt. Es geht nicht um wirkliche Grausamkeiten, sondern um die Suche nach »Körperstellen im Text«.³³ Auch die Referenz der kannibalischen Metaphorik im *Menschenfleisch* ist auf den ersten Blick kaum fraglich, handelt es sich doch um einen recht gebräuchlichen Kontext: Essen im allgemeinen ist ein traditionelles Metaphernfeld für Geschlechtsverkehr,³⁴ Kannibalismus im besonderen (zumindest in der Metaphertradition, an die hier angeschlossen wird) eine Metapher für Nähe und Assimilation.³⁵ Diese Konventionalität ermöglicht es einem flüchtigen Leser denn auch, den kannibalistischen Aspekt des Romans, trotz dessen ständiger Präsenz im Text, vollständig zu überlesen und ihn einfach in der Kommunikationsthematik aufgehen zu lassen.³⁶

Nun soll nicht der Versuch unternommen werden, in ein Motiv eine Originalität oder Komplexität hineinzulesen, die es möglicherweise gar nicht besitzt. Dennoch scheint es lohnend, nach der exakten Funktion der kannibalischen Metaphorik zu fragen, regelt sie doch offensichtlich die zentrale Intention des »Ichs«: die Annäherung von Körper und Text. Die Frage nach dem genauen Vorgehen des kannibalischen »Ichs« ist mit anderen Worten die Frage danach, *wie* der Körper des Gegenübers im Text imaginierbar wird. Zwei Modelle sind vorstellbar: zum

³² Beyer: *Das Menschenfleisch* (wie Anm. 13), S. 11f. (Hervorhebung von mir, O. K.).

³³ Ebd., S. 20.

³⁴ Vgl. Maggie Kilgour: *From Communion to Cannibalism. An Anatomy of Metaphors of Incorporation*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1990, S. 7f.

³⁵ Siehe Pape: Vom *Gedächtnismahl* zum *grünlichen Festmahl* (wie Anm. 5), S. 152f.; mit Döblins Roman *Der schwarze Vorhang* (1901/02) liegt ein Text vor, der seinen liebenden Protagonisten – mit einem vergleichbaren sprachkritischen Unterton – den »kannibalischen Lustmord« als letzte Möglichkeit bietet, die »Einsamkeit des einzelnen« zu überwinden. Vgl. Daniel Fulda: »Das Abmurksen ist gewöhnlich, das Braten ungewöhnlich«. Döblins kannibalistische Anthropologie. In: Keck, Kording und Prochaska (Hg.): *Verschlungene Grenzen* (wie Anm. 8), S. 105–135, hier S. 122.

³⁶ Hubert Winkels erwähnt das Kannibalismusmotiv in seiner Lektüre des Textes nicht mit einem Wort; er verweist lediglich nebenbei auf die fleischfressende Pflanze (Hubert Winkels: *Stimmkörper. Marcel Beyers Häutungen*. In: ders.: *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und neue Medien*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1997, S. 139–158, hier S. 144). Auch Hermann Kinder erwähnt in einer Passage über das *Menschenfleisch* nicht den kannibalischen Aspekt (Hermann Kinder: *Körperthemen, Körpertexte und »das laute Schreiben«* in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. In: ders.: *Von gleicher Hand. Aufsätze, Essays zur Gegenwartsliteratur und etwas Poetik*. Eggingen: Edition Isele 1995, S. 129–147, zum *Menschenfleisch* S. 141–143).

einen eine technische Übertragung, wie sie bereits in der Netzmetaphorik angedeutet wurde, zum anderen ein hermeneutisches Modell. Die technische Variante wird favorisiert von der medientheoretisch inspirierten Lektüre Hubert Winkels, der zufolge dem Vorhaben des Protagonisten das Modell der Phonographie zugrunde liegt.³⁷ Tatsächlich wird der Erfinder des Phonographen Thomas Edison im *Menschenfleisch* als Kronzeuge des nicht von einem interpretierenden Organ verfälschten Aufzeichnens genannt: »Edison spricht auf die Walze des von ihm erfundenen Phonographen: A little bit of practical poetry, ein bißchen angewandte Poesie, wie soll das laufen, wahrscheinlich einfach nur reden«.³⁸

Somit wäre *Das Menschenfleisch* als Simulation einer phonographischen Übertragung lesbar. Die rhetorische Figur, welches diesem Modell entspräche, ist die Metonymie: ein Wort wird durch ein anderes vertreten, zu dem es in einem sachlichen Zusammenhang steht. Die Stimme von »K.« wäre – wenn die Beziehung zwischen Körper und Text in Beyers Roman tatsächlich von dieser Trope organisiert ist – der Vertreter ihres Körpers, von dem sie produziert wird. In dieser Lesart wäre das »Ich« des Textes also eifrig bemüht, eine Maschine werden, und zwar ein Edisonscher Phonograph. Daß die Fähigkeit eines elektronischen Lesens, eines puren technischen Aufzeichnens, in diesem Zusammenhang nichts anderes als die Verwandlung des zeichensuchenden Liebenden in eine Maschine wäre, deutet der Text zwar an, wird vom Protagonisten aber nicht gerade emphatisch begrüßt.³⁹ Zudem bringt das »Ich« eine explizite Absage an die technische Speicherung des Realen zum Ausdruck: »Lautstärke Geschwindigkeit beim Sprechen oder Färbung der Stimme sind nur grobe Kategorisierungen dessen was im Kopf abläuft wen interessieren heute noch Schrift und Text der Körper das letzte bakteriologisch nicht vollständig erschlossene kartographierte Gebiet«.⁴⁰ Diese Kritik verweist auf die prinzipielle

³⁷ Winkels: *Stimmkörper* (wie Anm. 36), S. 141. Winkels bezieht sich dabei auf Friedrich Kittler, der die Erfindung der Phonographie zum Ausgangspunkt einer diskursiven Umbruchssituation um 1900 erklärte. Vgl. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900* (wie Anm. 30), S. 289.

³⁸ Beyer: *Das Menschenfleisch* (wie Anm. 13), S. 21.

³⁹ Ebd., S. 31: »was wollt ihr mir sagen ihr kleinen Synapsen wenn ich doch elektrisch lesen könnte ich meine elektrischen Ströme aus dem Stregreif entziffern könnte ohne erst diese unzähligen Nervenbahnen zwischenschalten zu müssen aber was wäre ich dann wer läse noch ein Mensch eine Maschine die elektrisch spricht«. Der zögernde Konjunktiv in dieser Formulierung (»was wäre ich dann«) verdient Aufmerksamkeit.

⁴⁰ Ebd., S. 65.

Schwäche der Metonymie, stets nur die Differenz (»grobe Kategorisierungen«) zum begehrten Objekt (»der Körper«) ausdrücken zu können, diese jedoch nie zu überbrücken.⁴¹

Ein Kannibale dagegen zeichnet sein Objekt nicht auf, er verinnerlicht es. Kannibalismus ist im *Menschenfleisch*, wenn für irgend etwas, die Metapher für *Verstehen*, nicht für technisches Speichern. Demzufolge ist das Vorbild des Ich-Erzählers weniger der im Roman hervorgehobene Thomas Edison als vielmehr der – im Text gleichfalls erwähnte – Hermeneut. Dieser wird vom Erzähler bezeichnenderweise als Retter in der Not angesichts einer erdrückenden Datenfülle angerufen.⁴² Eine hermeneutische Beziehung zum Objekt würde sich nicht mehr durch die Figur der Metonymie darstellen, sondern durch die Synekdoche.⁴³ Diese Trope organisiert ebenfalls die Vertretung eines Wortes durch ein anderes: im Unterschied zur Metonymie, der ein akzidentieller Bezug zwischen den Referenten zugrunde liegen kann, behauptet die Synekdoche die Vertretung des *Ganzen* durch einen *Teil*. Demgegenüber behauptet das kannibalische »Ich« aus Beyers Text die Eigenständigkeit der *Teile* und will – im Unterschied zur Hermeneutik – von einer *Ganzheit* nichts wissen: »die Einheit des Körpers ist sowieso nur eine Illusion unseres angeborenen Gestalt Denkens«.⁴⁴ Entsprechend lautet seine hermeneutische Maxime: »jeder einzelne Körperteil bezeugt für sich«.⁴⁵ Dies würde in der Tat eher eine metonymische als eine synekdochische Relation zwischen dem Körper als Ganzen und seinen einzelnen Teilen nahelegen.

Wenn man sich aber das metaphorische Arsenal des Textes näher ansieht, stellt man fest, daß es eine auffällige Affinität zu dem der Hermeneutik aufweist:

⁴¹ Vgl. Wellbery: Übertragen: Metapher und Metonymie (wie Anm. 6), S. 153f.

⁴² Beyer: Das Menschenfleisch (wie Anm. 13), S. 48f.: »permanent überfallen mich die Dinge und die Wörter es ist zum sich die Augen ausstechen lassen Ohren abbeißen – schneiden aber dann gehts oben weiter im Hirn [...] darauf hinzuweisen wäre daß ich als Mensch als Tier als Stück Dreck als Wasserlache nun Dr. Benway als Heilpraktiker und Hermeneut zu Rate ziehen« Zu Hermeneutik als Datenverarbeitung siehe Friedrich A. Kittler: Vergessen. In: Ulrich Nassen (Hg.): Texthermeneutik. Aktualität, Geschichte, Kritik. Paderborn u.a.: Schöningh 1979 (UTB. 961), S. 195–211, bes. S. 204–207.

⁴³ Siehe Georg Stanitzek: Brutale Lektüre, »um 1800« (heute). In: Joseph Vogl (Hg.): Poetologien des Wissens um 1800. München: Fink 1999, S. 249–265, hier S. 256.

⁴⁴ Beyer: Das Menschenfleisch (wie Anm. 13), S. 64.

⁴⁵ Ebd., S. 79, auch S. 75.

»Oberfläche und Tiefe, das Ganze und die Teile, Hülle und Kern oder Innen und Außen«⁴⁶ sind sowohl Konzepte des (in der hermeneutischen Tradition) Verstehenden als auch des Kannibalen im *Menschfleisch*. Schließlich ist es in erster Linie das Ziel des Ichs, »die Oberfläche« zu durchstoßen,⁴⁷ in die »Tiefe« vorzudringen: »Aufreißen Haut, was soll ich tun, sie zu entschlüsseln.«⁴⁸ Der Kontakt mit dem Körper gestaltet sich so als das Warten auf »eine große, andauernde Nachricht.«⁴⁹ Diese Einverleibungsphantasien sind in beiden denkbaren Richtungen aufzufinden; das »Ich« entwickelt ebenso die Vorstellung, von dem »Du« gefressen zu werden, wie die, es zu fressen. Doch sind beide Imaginationen nur Varianten des kannibalischen Empfängermodells. Hier wie dort geht es darum, »direkten Kontakt herzustellen«,⁵⁰ mit anderen Worten um *Intensität*: »man sähe die Person von innen, hätte gleichzeitig Hautkontakt mit ihr.«⁵¹ Zudem fällt auf, daß sich das »Ich« in seinen Kontaktvorstellungen nicht auf ein einziges Organ festlegen mag. Die Hauptfigur beschreibt verschiedene Vorstellungen der Inkorporation für eine ganze Reihe von Körperpartien seines Gegenübers: die Mund- und Magenpartie natürlich⁵², die Augen⁵³, aber auch die Lungenregion⁵⁴; es gibt – wie bereits zitiert – Vorstellungen des Kontakts durch Blutaustausch, aber auch lange Ausführungen über die Haut der weiblichen Protagonistin (»fresse ein wenig Haut«⁵⁵). Allein durch dieses ständige Wechseln der Schauplätze wird klar, daß die Vorstellung von »Ganzheit« trotz der gegenteiligen Versicherung keinesfalls aufgegeben wird. Schließlich ist der Ich-Erzähler kein Fetischist, sondern ein Liebender.⁵⁶

⁴⁶ Heiko Christians: *Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen*. Berlin: Akademie 1999, S. 9.

⁴⁷ Beyer: *Das Menschenfleisch* (wie Anm. 13), S. 44. Vgl. auch ebd., S. 58, S. 78.

⁴⁸ Ebd., S. 70.

⁴⁹ Ebd., S. 40.

⁵⁰ Ebd., S. 44. Vgl. auch ebd., S. 40.

⁵¹ Ebd., S. 11. Vgl. zur Kategorie »Intensität« in der hermeneutischen Topik Christians: *Über den Schmerz* (wie Anm. 46), S. 47–71.

⁵² Beyer: *Das Menschenfleisch* (wie Anm. 13), S. 11: »Ein Getränk im Glas, um in ihren Mundraum zu gelangen. Dort würde dann bereits mit der Verdauung begonnen [...]. Von der Zunge weiter in Richtung Rachen befördert, gelangte man durch die Speiseröhre [...] hinab in den Magen«.

⁵³ Ebd., S. 14: »Was man sich auch vorstellen könnte: als Tränenflüssigkeit auf ihren Bindehäuten zu kleben, so immer hin und her geschoben, wenn sie die Augen bewegt«.

⁵⁴ Ebd., S. 14: »sich als Rauch einer Zigarette in ihren Körper einschleichen, durch die Luftröhre in die Lungen«.

⁵⁵ Ebd., S. 77.

⁵⁶ Diese Unterscheidung trifft Roland Barthes, dem zufolge der Perverse derjenige ist, der sich mit einem – für sich stehenden – Körperteil seines Gegenübers begnügen würde: »Werther ist nicht pervers, er ist Liebender: er bringt Sinn hervor, immer, überall, aus Nichts, und der Sinn ist es, der ihn

Das Menschenfleisch ist demnach lesbar als die Erzählung einer imaginären Repräsentation des Körpers in einem Text. Bereits Pascal hat jedoch die Illusion eines Liebenden bemerkt, sich synekdochisch auf die Ganzheit des Gegenübers zu beziehen – und verweist die Liebe in die metonymische Relation zurück: »Man liebt also niemals den Menschen, sondern immer nur seine Eigenschaften.«⁵⁷ Möglicherweise betreibt also jeder Liebende, auch wenn er noch so sehr die »Ganzheit« seines Gegenübers beschwört, nichts als Stellenlektüre. Wie in jedem Liebesroman ist also die kommunikative Illusion des kannibalischen »Ichs« im Menschenfleisch, sich das »Du« *als Ganzes* einzuverleiben, zum Scheitern verurteilt. Dies zeigt sich besonders, wenn man die Frage stellt, wessen Körper es eigentlich ist, den die männliche Hauptperson in ihrem Text repräsentiert. Das weibliche »Du« äußert Skepsis: »du hast doch Erinnerungen und die verschwinden nicht wenn du mich anfaßt fällt dir automatisch auch ein anderer Körper ein den du angefaßt hast.«⁵⁸ Dieses Reinheitsproblem ist ebenfalls aus der Auslegungskunst bekannt. Hermeneutik will nämlich nicht irgendeine Stimme aus dem Text halluzinieren, sondern die eine, *wahre* Stimme des Autors, weswegen sie strenge Reinheitsgebote aufstellt, um die »Echtheit« des Textes zu kontrollieren.⁵⁹ Genau dies ist auch das Problem des *Menschenfleischs*. »Ich sage zu ihr: dies sind Stellen aus fremden Texten, die in meinen Text hineingreifen, die mich überfallen, sie greifen mich und meinen Text an, der mit den anderen Texten verwebt ist.«⁶⁰ Für den Roman ist dies eine Umschlagstelle: von hier aus wird jene Verabschiedung der Kategorie »Echtheit« verständlich, die der Authentizitätstopik des Textes entgegengesetzt wird. Hier deutet sich die Anwesenheit des »Anderen« an, die in der Folge die traute Dyade zwischen »Ich« und »Du« aufbrechen und um das »Er« ergänzen wird. Dieser dritte ist natürlich der Nebenbuhler, der die hermeneutische Vorherrschaft des »Ichs« über den Körper »K.s« in Frage stellt – »er sieht eine Stelle ihrer Haut und kann sie lesen, weiß es damit zu verbinden.«⁶¹

erschauern macht: er steckt im Glutbecken des Sinns« (Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe* [wie Anm. 17], S. 59).

⁵⁷ Blaise Pascal: *Gedanken*. Leipzig: Reclam 1992, S. 284 (Fragment Nr. 688 [Lafumas]/ Nr. 323 [Brunschwig]).

⁵⁸ Beyer: *Das Menschenfleisch* (wie Anm. 13), S. 27.

⁵⁹ Siehe Aleida Assmann: *Im Dickicht der Zeichen. Hodegetik – Hermeneutik – Dekonstruktion*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70 (1996), S. 535–551, hier S. 543.

⁶⁰ Beyer: *Das Menschenfleisch* (wie Anm. 13), S. 56.

⁶¹ Ebd., S. 115.

So läßt sich der Körper von »K.« für das »Ich« in der Folge kaum mehr ohne einen Dritten denken: »Er tastet ihre Haut ab, er spürt die Adern unter seinen Fingern, die Wärme des Blutes.«⁶² Es ist demnach alles andere als sicher, daß im Körper des »Dus« Authentizität gefunden werden kann. Das »Ich« kann nicht mehr garantieren, daß er, wenn er »sie« verspeist, nicht auch »ihn« mitverzehrt – noch schlimmer, es ist sogar unsicher, ob er überhaupt Fleisch liebkost bzw. verspeist und nicht nur Papier: »von Zeit zu Zeit küsse ich den Text, werfe etwas ein, reiße ein Stück Papier heraus, so daß Wörter fehlen oder nur Teile von Wörtern, die Spuren am Hals hinunter, Fasern des Textes«.⁶³

Ist es also in jeder Hinsicht fraglich, ob der Text des »Ichs« das »Du« überhaupt zum Gegenstand hat, dann hat diese Verunsicherung, wenn man die selbstreferentielle Seite des Vorgangs berücksichtigt, Konsequenzen für die Identität des Ich-Erzählers – der sich, wie bereits erwähnt, als »Ich« durch seine Opposition zum »Du« erst konstituiert. Freilich handelt es sich um ein ganz anderes Identitätsproblem als für den Erzähler von *American Psycho*. Zweifelt jener an seinem Menschsein, so kann sich das »Ich« nicht mehr sicher sein, ob sein Text (aus dem es besteht) wirklich ihn zum Thema hat oder nicht auch alle anderen Autoren, die bereits Aussagen über »Dus« gemacht haben. »Ich bin derjenige, wenn ich es sage, ich bin Artaud, sofern ich von ihm spreche, ich seinen Namen nenne.«⁶⁴ So wird mit dem Thema auch der Autor im *Menschenfleisch* unsicher: »unlesbar die Schrift auf diesen Blättern, ist das seine, ihre, meine?«⁶⁵ Ist dieser Damm einmal gebrochen, gibt es gar kein Halten mehr. Der Text zitiert in der Folge unerbittlich alle möglichen Autoren: Benn, Rilke, Rimbaud, Flaubert, Hitchcock und so weiter.⁶⁶ In genauer Umkehrung der bisher skizzierten Strategie einer Imagination von Authentischem sieht sich der Leser nun mit zahlreichen Verweisungen auf die Textualität des Menschenfleischs konfrontiert: »sind Sie auch solch ein Nachahmer, wie ich ein Nachahmer bin? Fast immer ist es die Lektüre, die mich dazu bringt, selber etwas zu schreiben.«⁶⁷ Nun räumt das »Ich« ein, daß es möglicherweise gar nicht die Begegnung mit dem »Du« war, die ihn an

⁶² Ebd., S. 116.

⁶³ Ebd., S. 76.

⁶⁴ Ebd., S. 54.

⁶⁵ Ebd., S. 57.

⁶⁶ Der Autor hat, zur Unterstützung der Freunde des Zitatezuordnens, eigens eine Literaturliste in dem Anhang des Romans abgedruckt (ebd., S. 160–163).

⁶⁷ Ebd., S. 59.

den Schreibtisch trieb: »Artauds verbranntes Stück Papier hat mich zu diesem Text getrieben.«⁶⁸

Ein gewisser Widerspruch ist nicht zu verkennen. Auf der einen Seite versucht das *Menschenfleisch* den Leser umständlich davon zu überzeugen, daß der männliche Protagonist durch eine – metaphorische – Inkorporierung der weiblichen Hauptperson eine Vereinigung, eine authentische Verständigung mit ihr herstellen kann. Auf der anderen Seite jedoch wird diese Imagination fortlaufend durchkreuzt von einem Erzähler, der auf seine eigene Nichtauthentizität verweist – und damit auch auf die seiner Erzählung. Welche Lektüre kann diesen Widerspruch sinnvoll auflösen?

Die erste Variante liefe auf eine Temporalisierung des Problems hinaus. Eine derartige Lektüre hieße »Entwicklungsgeschichte«: der Text berichtet von einer Verirrung des Erzählers und der schließlichen Bekehrung zur realistischen Sicht der Dinge. Man könnte dies auch als die Geschichte von einem Verliebtsein und der Heilung von diesem Zustand paraphrasieren; von der Blindheit einer Vorstellung völliger Vereinigung zur Einsicht in die nicht aufzuhebende Nichtauthentizität menschlicher Kommunikation.

Gegen diese Lesart lassen sich jedoch zwei berechtigte Einwände formulieren. Den ersten Einwand macht die philologische Sorgfaltspflicht notwendig: die zitierten Stellen über die unvermeidliche Anwesenheit des Dritten – sei es auf der Handlungsebene der Rivale, auf der textuellen Ebene das abgeschriebene Vorbild – sind den ebenfalls bereits zitierten Stellen, die Vereinigungsvorstellungen entwarfen, keinesfalls nur nachgeordnet. Eine Lektüre, die die widerstreitenden Positionen in eine zeitliche Ordnung bringen wollte, müßte die Reihenfolge der Zitate umstellen und manipulieren. Der zweite Einwand ist vielleicht noch schwerwiegender. Die Lektüre einer Entwicklungsgeschichte ist letztlich selbst – wie schon die Vorstellungen von Vereinigung durch Verspeisen – der Logik des Gemeinplatzes verpflichtet: »(Ich war verrückt, jetzt bin ich geheilt), »Die Liebe ist eine Illusion, jetzt bin ich geheilt) [...]. Eben das ist die *Liebesgeschichte*, wie sie dem großen narrativen Anderen, der öffentlichen Meinung, unterworfen ist.«⁶⁹

Dies ist der Ansatzpunkt für einen alternativen Versuch, die Widersprüche des Textes in einer Lektüre aufzufangen. Diese Lektüre stellt die Frage, ob die

⁶⁸ Ebd., S. 61.

⁶⁹ Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe (wie Anm. 17), S. 20.

ausdauernde Selbstbeichtigung des Erzählers, nicht authentisch zu sprechen, sondern immer nur abzuschreiben, epistemologisch wirklich hellsichtiger ist als seine imaginäre Vereinigung mit dem »Du«. Wenn – wie in der anscheinend völlig desillusionierten Lektüre – der Körper »immer schon Text«⁷⁰ ist, haben sich Körper und Text immerhin doch noch vereint, nur auf anderem Weg als dem der kannibalischen Metaphorik des »Ichs«. Beide Metaphern beschreiben jedoch gigantische imaginäre Inkorporierungsbewegungen und sind sich insofern gar nicht so unähnlich.⁷¹ Neben der Suche nach Authentizität im Körper dürfte auch die Gegenposition, diese Suche treffe immer nur auf »den« Text, gegen Ende des 20. Jahrhunderts zum Gemeinplatz gefestigt sein. Möglicherweise ist *Das Menschenfleisch* jedoch gar nicht angelegt für eine narrative, d.h. temporal organisierte Lektüre: ein Leser kann beide Positionen nebeneinander stehen lassen, wenn er Beyers Text als eine Topik liest, eine Ansammlung aller möglichen Gemeinplätze zum Thema »Körper und Text«. In dieser Lesart liegt die Stärke des *Menschenfleischs* darin, eine umfassende Sammlung dieser Topoi zu bieten. Als die Form des Textes ist dann weniger der Liebesroman zu bezeichnen als die »Gattung der literarischen Nacherzählung«.⁷² (Dies würde die große Ähnlichkeit des Textes zu Roland Barthes' *Fragmenten einer Sprache der Liebe* erklären, die Beyer ehrlicherweise auch in das Literaturverzeichnis aufgenommen hat.) Als Bild für diese Lektüretechnik läßt sich möglicherweise die im Schluß des Textes stattfindende Verwandlung des Protagonisten in einen Vogel (»Vorgang einer Vogelwerdung«⁷³) lesen, welches ein (wiederum eher konventionelles) Bild für Literatur an sich ist: bereits Platon spricht von dem Dichter als einem »geflügelten Wesen«.⁷⁴

III. Kannibalische Sender: Bret Easton Ellis' *American Psycho*

⁷⁰ Winkels: Stimmkörper (wie Anm. 36), S. 143.

⁷¹ Hierzu paßt, daß Maggie Kilgour ihre Monographie über Kannibalismusmetaphern für sich »*The Text that ate the World*« getauft hatte – als eine Parodie auf einen ins Unendliche ausgeweiteten Textbegriff (Kilgour: *From Communion to Cannibalism* [wie Anm. 34], S. 18).

⁷² Beyer: *Das Menschenfleisch* (wie Anm. 13), S. 59.

⁷³ Ebd., S. 95.

⁷⁴ Platon: *Ion* 534b. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Bd. 1–4. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, Bd. 1, S. 72f.: »Denn ein leichtes Wesen ist der Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos«.

Der Roman *American Psycho* stellt für seine Interpreten eine Herausforderung ganz anderer Art dar. Nicht zuletzt liegt das an dem augenfälligsten Unterschied zwischen dem deutschen und dem amerikanischen Roman: Patrick Bateman, der Held des Romans, führt als alltäglicher *Wall Street*-Manager und nächtlicher Serienkiller ein Doppelleben. Er ist kein metaphorischer Kannibale, sondern ein realer. Der grausamen Szenerie, die hier in einem haarsträubenden Naturalismus gezeichnet wird, liegt offensichtlich keine romantische Metaphorologie zugrunde: »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.«⁷⁵ Derartige Passagen – in diesem Text keine Seltenheit – sind auch deshalb so schwer erträglich, weil der Erzähler – wieder im Gegensatz zu dem des *Menschenfleischs* – eine spürbare Distanz zu dem Erzählten aufweist (obwohl der Ich-Erzähler meistens im Präsens bleibt). Bateman berichtet, er sei »außer sich«, doch bleibt der Stil sachlich und nüchtern und widerlegt diese Behauptung sofort. Auch die sinnlosesten und brutalsten Handlungen werden in einer (aufgrund dieses Kontrastes zynisch wirkender) Plauderform berichtet: »In meiner Garderobe bei Xclusive liegen drei Vaginas, erst kürzlich aus verschiedenen Frauen herausgeschnitten, die ich in der letzten Woche überfallen habe. Zwei sind abgewaschen, eine nicht.«⁷⁶ Während man ziemlich sicher sagen kann, daß diese Szenerien nicht den romantischen Sinn einer harmonischen Vereinigung transportieren sollen, fällt es schwer, zu sagen, *welche* Bedeutung sie haben könnten. Kann man auch Pat Bateman in einer Tradition des Kannibalenmotivs verorten? Zunächst vermittelt die Schilderung Batemans nur den Eindruck von Sinnlosigkeit.

Doch genau dieser Vorgang hermeneutischer Ohnmacht findet sich im Roman selbst exakt vorgezeichnet. Patrick Bateman überreicht seiner Jugendliebe Bethany ein Gedicht, das er für sie geschrieben hat.

Sie überfliegt es zweifelnd, kneift die Augen zusammen, dann dreht sie das Blatt um und sieht nach, ob etwas auf der Rückseite steht. Etwas in ihr begreift, daß es kurz ist, und sie schaut wieder auf die Worte, die in rotem

⁷⁵ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 475.

⁷⁶ Ebd., S. 510.

Gekrakel auf der Vorderseite stehen. [...] Sie räuspert sich und fängt langsam und mit vielen Pausen zu lesen an. ›Armer Nigger an der Wand. Sieh ihn an. [...] Sieh den armen Nigger an. Sieh den armen Nigger... an... der... Wand.‹ Stockend hört sie wieder auf, sieht mich unsicher an und dann wieder aufs Papier. [...] ›Scheiß auf den Nigger... scheiß auf den Nigger an der Wand...‹ Ihre Stimme versagt wieder, dann liest sie seufzend den letzten Satz. ›Schwarzer Mann ist... de... debil?‹⁷⁷

Bethany befindet sich hier in der Position eines Hermeneuten, der den Sinn »hinter« dem Text suchen will und die abstrakte Poesie Batemans nicht erfassen kann. Sie entscheidet sich schließlich für eine wohlwollende Analyse: »Wie ich sehe« – sie bricht ab, sucht nach Worten – »ist dein Sinn für soziale Ungerechtigkeit« – wieder räuspert sie sich und schaut auf den Boden – »noch ungebrochen.«⁷⁸ In präziser Analogie zu dieser jungen Dame – wahrscheinlich mit ähnlicher Verzweiflung – haben auch Interpreten von *American Psycho* versucht, aus dem Roman eine sozialkritische Botschaft zu extrahieren, indem sie etwa in Batemans Auswahl seiner Opfer einen Sinn erkennen wollen. Diese Versuche sind jedoch allesamt wenig überzeugend.⁷⁹ Der Roman führt zudem vor, daß man Bateman mit einem sozialkritischen Ansatz kaum beikommen kann – Bethany durchschaut seine Taktik nicht und findet schließlich ein grausames Ende.

An dieser Stelle sahen sich die Kritiker des Romans gezwungen, zu stärkeren Waffen zu greifen. Medien- und Kulturkritik beispielsweise stellt äußerst bewegliche Argumentationsmuster zur Verfügung, die immer wieder überzeugend wirken. So forderten amerikanische Frauenbewegungen das Verbot des Buches, weil sie es als einen Aufruf zur Gewalt gegen Frauen sahen.⁸⁰ In gleicher Manier

⁷⁷ Ebd., S. 325f.

⁷⁸ Ebd., S. 326.

⁷⁹ Siehe als neuesten Anlauf Ralph J. Poole: Zerleiben und Zerschreiben. Von der nekrophagen Lustanhäufung zur seriellen Lektüresucht. In: Keck, Kording und Prochaska (Hg.): *Verschlungene Grenzen* (wie Anm. 9), S. 175–202, hier S. 182: »Es sind die ethnisch, sozial, sexuell Anderen, die ganz Alten und ganz Jungen, die »weiblichen« Frauen [...], die verweiblichten oder schwulen Männer, Farbige, Immigranten, Penner etc.« Diese Lektüre ignoriert jedoch, daß Bateman auch genau die »Hard Bodies« schlachtet, die Poole zufolge sein »Yuppie-Ideale« verkörpern; er tötet mit Paul Owen sogar ein Mitglied seiner eigenen Führungsschicht (Ellis: *American Psycho* [wie Anm. 2], S. 303f.).

⁸⁰ An diesem Beispiel läßt sich auch die latente Gewaltbereitschaft dieses medienkritischen Diskurses veranschaulichen: »Snuff this Book!«, schrieb die *New York Times*, andernorts wollte man den Roman

lamentiert ein Literaturwissenschaftler anhand der Leitopposition ›innovativ/langweilig‹, hinter der sich wieder die kulturkritische Gegenüberstellung von ›Geschwätz‹ vs. ›Information‹⁸¹ verbirgt: »Der endlose Monolog seiner [Batemans] *confessio* ist deshalb so unerträglich, weil es nichts zu erzählen gibt, was nicht jede/r schon x-mal ›verpackt‹ als Dutzend-Ware gehört, gelesen oder gesehen hat.«⁸²

Doch soll dies nicht nur ein Exkurs über die (bisher allerdings enttäuschende) Rezeptionsgeschichte des Textes gewesen sein. In der Tat befinden wir uns schon mitten im Text. Denn was eine kulturkritische Lektüre von *American Psycho* ausblenden muß, ist der Umstand, daß sie nichts anderes macht, als genau die Perspektive des Textes fortzuführen. Nimmt man als eine heuristische Setzung an, daß die Beschreibung der Kommunikationsverhältnisse in *American Psycho* wie im *Menschenfleisch* in engem Zusammenhang steht mit der Thematik der Gewaltinszenierungen, so lohnt sich ein näherer Blick auf die medialen Gegebenheiten im Roman.

Diese werden beschrieben mit eben der Leitunterscheidung zwischen ›Geschwätz‹ vs. ›Information‹. Auf der negativen Seite, der des ›Rauschens‹, findet sich zunächst jenes Medium, welches auch die Aufmerksamkeit des kulturkritischen Diskurses stets auf sich gezogen hat: das Fernsehen. Der Leser wird genauestens über die Fernsehgewohnheiten Batemans aufgeklärt, und allein die Themen der aktuellen *Patty Winters Show* – die Bateman durch den gesamten Roman hindurch fortlaufend referiert: *Ist Patrick Swayze zynisch geworden?*, *Ein Junge, der sich in eine Packung Seife verliebt hat*⁸³ – würden Material genug liefern für so manche kulturkritische Diskussionsrunde über das Fernsehen. Hinzu kommt der offensichtlich exzessive Konsum der Hauptperson an Videofilmen mit eindeutigen Titeln (*Bloodhungry*, *Der Tod kommt zweimal*)⁸⁴. Zweitens wäre zu nennen der Code der Kleidung, dem der Roman eine hohe Bedeutung zubilligt: Sämtliche Personen werden ausschließlich durch die Markennamen ihrer Kleidung

gar verbrennen. Vgl. Carla Freccero: Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer. The Case of *American Psycho*. In: *Diacritics* 27 (1997), H. 2, S. 44–58, hier S. 46).

⁸¹ Zentral dazu Georg Stanitzek: Talkshow – Essay – Feuilleton – Philologie. In: *Weimarer Beiträge* 38 (1992), S. 506–528, bes. S. 511ff.

⁸² Poole: Zerleiben und Zerschreiben (wie Anm. 79), S. 185.

⁸³ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 322, S. 411.

⁸⁴ Ebd., S. 346, S. 103, S. 161.

charakterisiert.⁸⁵ Doch ist dieses Medium, dem gemeinhin die Qualität der Differenzstiftung zugerechnet wird, darin alles andere als zuverlässig, wie die den ganzen Roman durchziehenden Verwechslungen belegen. Offensichtlich sind die äußerlichen Differenzen zwischen den Yuppies um Bateman nicht besonders groß: »Timothy fragt sich laut: ›Ist das Victor Powell? Das darf nicht wahr sein.« Der Mann [...] 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.«⁸⁶ Dergleichen Szenen treten im Roman immer wieder auf, doch ist Bateman offenbar der einzige, dem diese Verwechslungen überhaupt auffallen: »Nein. Das war nicht Conrad«, sage ich, überrascht von Prices Unfähigkeit, Arbeitskollegen zu erkennen.«⁸⁷

Als ein drittes wichtiges Medium in dem Roman ist die Schrift zu bezeichnen. Diese taucht entweder als unverständliches oder als inhaltsloses Zeichengewirr auf. Patrick Bateman zeigt sich als ein Kritiker der Schrift: »Ich nehme das neue *Wall Street Journal* und überfliege die Titelseite – alles ein sinnloser Buchstabensalat aus Druckerschwärze.«⁸⁸ Unverständlichkeit erhält Schrift in *American Psycho* zudem dadurch, daß sie, wie bereits Platon kritisch anmerkt, »gleichermaßen unter denen umher [schweift], die sie verstehen, und unter denen, für die sie nicht gehört.«⁸⁹ So sieht sich Bateman wiederholt mit Schriftzeichen an der Wand konfrontiert, die er nicht kontextualisieren kann. »Ich schaue zur Seite an die Kabinenwand, in die jemand *Edwin, du göttlicher Schwanzlutscher* eingeritzt hat, verharre gelähmt in meiner Position und starre auf die Worte, verstört, betrachte die Sprechblase, die die Worte umgibt, als läge darin die Antwort, die tiefere Wahrheit. Edwin? Edwin wer?«⁹⁰ An einer weiteren Szene läßt sich illustrieren, daß Patrick Bateman wieder – wie in der Sphäre der Kleidung – die einzige Figur im Roman ist, die sich von der ›Undurchdringlichkeit‹ der Medien überhaupt irritieren läßt. Bateman schenkt seiner Freundin Evelyn einen Glückskeks, den er

⁸⁵ »Er [Price] trägt einen Leinenanzug von Canali Milano, ein Baumwollhemd von Ike Behar, eine Seidenkrawatte von Bill Blass und Oxfords mit gerade Kappe von Brooks Brothers. [...] Van Patten trägt ein zweireihiges Sakko aus Wolle und Seide, eine Mario-Valentino-Hose aus Wolle und Seide mit geknöpftem Hosenschlitz« (ebd., S. 50).

⁸⁶ Ebd., S. 19. Vgl. ebd., S. 16, S. 58, S. 75, S. 129, S. 251, S. 263, S. 364.

⁸⁷ Ebd., S. 77.

⁸⁸ Ebd., S. 96. Vgl. ebd., S. 528: »In der *Post* [...] Geschwätz über Zombies, den Wählerwillen, steigende Beliebtheit, riesige Mißverständnisse.«

⁸⁹ Platon: Phaidros 275e. In: ders.: Sämtliche Werke (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 604f.

⁹⁰ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 224f.

einem von ihm ermordeten Chinesen (der ›Water‹ der Schrift ist also denkbar abwesend) aus der Tasche genommen hat.

Sie bricht es aufgeregt auseinander und liest verwirrt den Orakelspruch. ›Was steht drauf?‹ seufze ich [...]. ›Da steht: *Die frisch gegrillte Foie gras bei Le Cirque ist exzellent, aber der Hummersalat ist nur so la-la.*‹ ›Das ist nett, murmle ich, während ich nach Champagnergläsern, Kassetten, irgendwas suche. ›Das steht da wirklich drauf, Patrick.‹ Sie reicht mir den Orakelspruch, ein mattes Lächeln, das ich sogar in der Dunkelheit der Limo ausmachen kann, schleicht sich auf ihr Gesicht. ›Was soll das nur bedeuten?‹⁹¹

Während Bateman sich von der Unzugänglichkeit der Zeichen irritieren läßt und nervös die Umgebung nach Ablenkung durchsucht, weiß seine pragmatisch orientierte Begleitung – wie Bethany im Umgang mit Batemans Gedicht – hermeneutischen Rat. Sie entscheidet sich dafür, in der Botschaft einfach das zu lesen, was sie lesen möchte. »Oh, Schatz«, sagt sie, wirft sich mir an den Hals und umarmt meinen Kopf, ›Lunch im Le Cirque? Du bist der Beste.«⁹²

Am auffälligsten jedoch ist als vierte wichtige mediale Situation die im Roman wiedergegebene mündliche Kommunikation in der New Yorker Yuppieszene. Kommunikation ohne Inhalt, nach Luhmann eher ein Merkmal tribaler Gesellschaften,⁹³ wird in *American Psycho* als die Realität der Medien im New York der achtziger Jahre vorgeführt. Als Beispiel zitiert sei hier ein Ausschnitt eines Tischgesprächs über Pelze:

›Ich brauche einen neuen Pelz‹, seufzt Libby, starrt in ihr Champagnerglas. ›Boden- oder knöchellang?‹ fragt Daisy ebenso tonlos. ›Eine Stola?‹ schlägt Caron vor. ›Entweder bodenlang oder...‹ Libby hält inne und denkt eine Minute scharf nach. ›Ich habe so ein kurzes knuddeliges Cape gesehen...‹ ›Aber Nerz, oder?‹ fragt Daisy. ›Bestimmt Nerz?‹ ›O ja. Nerz‹, sagt Libby. [...] ›Aber welchen?‹ Caron hat Feuer gefangen. ›Findest du nicht, daß Nerz manchmal zu... flauschig ist?‹ ›Manche Nerze sind zu flauschig.‹ Libby

⁹¹ Ebd., S. 270.

⁹² Ebd.

⁹³ Siehe Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. 2., erw. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 38f. (Anm. 9), ebd., S. 150f. (Anm. 15).

diesmal. ›Silberfuchs ist *sehr* im Kommen«, murmelt Daisy. ›Beigetöne werden auch immer beliebter«, sagt Libby.⁹⁴

Damit sind die beiden auffälligsten Merkmale des Textes beschrieben: »Die Sphäre der Gewalt ist im Roman ohne die der leeren Kommunikation nicht zu haben und umgekehrt«⁹⁵ – immerhin sind beide für den Leser mitunter gleich quälend. Wie aber hängen beide Bereiche zusammen? Um diese Frage adäquat angehen zu können, muß die Aufmerksamkeit darauf gerichtet werden, aus welcher Perspektive der medienkritische Diskurs in *American Psycho* geschildert ist. Ohne Zweifel handelt es sich hierbei um die Perspektive der Hauptperson. »Nachdenken ist zwecklos, die Welt ist sinnlos«, faßt Patrick Bateman die Ausführungen zu Kleidung und anderen medialen Phänomenen bündig zusammen. »Das Böse ist alles, was bleibt. Gott gibt es nicht. Liebe ist Betrug. Oberfläche, Oberfläche, Oberfläche, ist alles, dem jemand Bedeutung zumißt... das war die Zivilisation wie ich sie sah.«⁹⁶ Die kulturkritischen Leser des Romans reproduzieren demnach exakt die Perspektive seines kannibalischen Protagonisten.⁹⁷ Dies läßt sich noch präzisieren. Die Medienkritik des Romans ist nicht nur auf die Sicht Batemans zurückzuführen, sondern auf eine bestimmte Lektüreform, die er praktiziert. Diese Lektüre führt Bateman nicht bewußt aus, sie überfällt ihn – und er kann nur noch, wie angesichts der rätselhaften Schrift an der Kabinenwand (s.o.), gebannt auf die Zeichen *starren*: »Auf dem Tisch liegen schon Speisekarten, aber ich bin so nervös, daß mir die Worte und selbst die Preise wie Hieroglyphen erscheinen, und bin völlig hilflos.«⁹⁸ Es handelt sich um ein pathologisches Lesen, eines, das ›wilde‹ Beziehungen zwischen Signifikat und Signifikanten stiftet und so alle Zeichen allegorisch werden läßt: sie verweisen nur

⁹⁴ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 284.

⁹⁵ Hubert Winkels: *Armani, Sony, Frauenfolter*. Bret Easton Ellis' Roman der Grausamkeit. In: ders.: *Leselust und Bildermacht* (wie Anm. 36), S. 239–255, hier S. 251.

⁹⁶ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 516.

⁹⁷ So bereits Freccero: *Historical Violence* (wie Anm. 80), S. 52.

⁹⁸ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 362. Im Verlauf des Romans, in dem sich der psychische Zustand des Helden zunehmend destabilisiert, kommt zu dieser ›Entfremdung‹ alltäglicher Schrift, die sie unlesbar werden läßt, auch eine andere Variante ›wildes Lesens‹ hinzu – ein nahezu gegenteiliges Phänomen. Statt gebannt auf die Oberfläche der Zeichen zu starren, sieht Bateman dann fortlaufend Botschaften und Befehle, sinnlose allerdings: irritiert muß der Erzähler einräumen, daß »mein Geldautomat angefangen hat, mit mir zu *sprechen*, mir doch glatt manchmal schräge Botschaften auf dem Bildschirm zeigt, in grüner Schrift, wie: ›Mach einen Riesenaufstand bei Sotheby's‹, ›Töte den Präsidenten‹ oder ›Fütter mich mit einer streunenden Katze« (ebd., S. 544).

noch auf die Oberfläche (ihrer selbst), nicht mehr auf irgend etwas ›hinter‹ ihnen liegendes. Genau dieses semiotische Verhältnis hat Walter Benjamin für die Allegorie beschrieben: »Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten.«⁹⁹ Patrick Bateman läßt sich als ein Allegoriker im Sinn Benjamins¹⁰⁰ beschreiben, insofern ihm die ganze Welt nurmehr als »blanke Leinwand«¹⁰¹ erscheint.

Diese allegorische Verunsicherung der Zeichen bleibt der Hauptfigur keineswegs, wie es zunächst scheinen mag, nur äußerlich. Die ›wilde‹ Lektüretechnik, die Batemans Wahrnehmung strukturiert, führt zu einer gewissen Infizierung des Protagonisten durch eben die von ihm so vehement angegriffenen Medien. »Ich bin es so gewohnt, mir alles, was geschieht, so vorzustellen, wie es in Filmen vorkommt, erwarte, daß alles sich irgendwie zu Leinwandgeschehen ordnet.«¹⁰² Dieses Phänomen, das nicht weiter verwunderlich ist angesichts des enormen Konsums der Hauptperson an Videofilmen, greift auch auf den Text *American Psycho* über: »Regieanweisungen« wie »Bildausschnitt«, »Zeitrafferaufnahme«, »Zeitlupe« oder »Zoom«¹⁰³ strukturieren den Text. Auch das ›Ich‹ des Protagonisten bleibt nicht verschont von diesem allegorischen Wirklichkeitsverlust. Gemeint ist jene bereits eingangs zitierte Verunsicherung Batemans über sein eigenes ›Menschsein‹: »Und wenn ich wirklich ein Automat wäre, welchen Unterschied würde es machen?«¹⁰⁴ Auch diese Frage – und einige weitere kritische Einlassungen Batemans zum Thema Individualität und Subjektivität¹⁰⁵ – steht in einer langen Traditionslinie.¹⁰⁶ Als rhetorische Frage

⁹⁹ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Hg. von Rolf Tiedemann. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 152.

¹⁰⁰ »Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert« (ebd., S. 161).

¹⁰¹ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 473. Vgl. ebd., S. 387.

¹⁰² Ebd., S. 368.

¹⁰³ Ebd., S. 129, S. 163, S. 322, S. 405.

¹⁰⁴ Ebd., S. 473.

¹⁰⁵ Siehe ein Gespräch Batemans mit seiner Sekretärin: »Ich finde... du weißt doch, was man über Schneeflocken sagt? Daß es nicht zwei gibt, die sich gleichen?« Sie nickt. »Also, ich glaube nicht, daß das stimmt. Ich glaube, es gibt viele Schneeflocken, die gleich sind.. und ich glaube, die meisten Leute gleichen sich auch« (ebd., S. 520f.). Vgl. ebd., S. 516.

¹⁰⁶ Mittlerweile dürfte es beinahe Allgemeinwissen (und vielleicht auch -platz) sein, die Dezentrierung des Subjekts (aus den unterschiedlichsten Perspektiven) als *das* Thema der modernen Philosophie zu beschreiben. Vgl. als Überblick Vilém Flusser: Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung. Hg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1998, S. 12–15.

gelesen, scheint sie Batemans Verlust an Menschlichkeit zu beklagen. »Ich hatte alle äußeren Kennzeichen eines menschlichen Wesens – Fleisch, Blut, Haut, Haare –, aber meine Entmenschlichung war so gravierend [...], daß die Fähigkeit zur Anteilnahme abgetötet [...] war. Ich imitierte einfach die Wirklichkeit, die grobe Karikatur eines menschlichen Wesens.«¹⁰⁷ Doch bereits die häufige Anwesenheit des Themas legt die bereits erwähnte performative Widerlegung des Gesagten durch den Sagenden nahe: wer den Verlust an Menschlichkeit beklagt, muß doch eben dies noch wahrnehmen können – und die vermißte Eigenschaft besitzen.

Welchen Unterschied machte es, wenn Bateman eine Maschine wäre? Ohne weiteres ließe sich ja sagen, daß er *selbstverständlich* kein Mensch, kein Individuum, sei, sondern – wie alle literarischen Figuren – nur aus Buchstaben besteht, die bestenfalls die Wirklichkeit imitieren.¹⁰⁸ Aus philologischer Perspektive wäre es dann eine interessante Frage, wie es einem Leser dennoch möglich ist, Bateman als Individuum zu lesen (obwohl er keines ist) und an ihm etwa eine verdrängte bzw. latente Homosexualität nachweisen zu wollen¹⁰⁹ – was sich zwar im Text nicht wirklich belegen läßt, auf jeden Fall aber eine höchst individuelle Angelegenheit wäre. Welche Eigenschaft Batemans ermöglicht es einem Leser, ihn als Individuum zu lesen?

Mit dieser Frage läßt sich der Zusammenhang zwischen der allegorisierten Wirklichkeit bzw. Identität und dem Kannibalismus und der sonstigen Gewalt des Protagonisten beleuchten. Die These ist, daß für Patrick Bateman (wie auch für die Leser von *American Psycho*) diese Ausbrüche die Funktion haben, eine jenseits der Allegorie liegende Referenz auf die Welt und auf sich selbst herzustellen: »Die einzig verbliebene Form, den Körper zum Sprechen zu bringen, ist es, ihn bluten zu machen.«¹¹⁰ Daß Gewaltakte für Bateman die Funktion haben, *Eigentlichkeit* zu produzieren, deutet sich an in den Gesprächssituationen, in denen er – allerdings nur für den Leser erkennbar, der im Gegensatz zu Batemans Gesprächspartnern von dessen Gewalttätigkeit weiß – mit der Möglichkeit spielt, die Phrasen seines

¹⁰⁷ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 391.

¹⁰⁸ Roland Barthes deutet in diesem Sinne, gegen psychologische Lektüren gewandt, die Figur als Mittel zum »Überleben« einer Erzählung: »wo der Protagonist sein eigenes Schicksal zu wählen scheint, wählt in Wirklichkeit die Erzählung ihr eigenes Überleben: [...] die narrative *Ökonomie* (die ebensolche Zwänge ausübt wie die monetäre Ökonomie) sublimiert sich als menschliche Willensfreiheit« (Roland Barthes: *Die Handlungsfolgen*. In: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 [edition suhrkamp. 1441], S. 144–155, hier S. 147).

¹⁰⁹ Siehe Poole: *Zerleiben und Zerschreiben* (wie Anm. 79), S. 183f.

¹¹⁰ Winkels: *Armani, Sony, Frauenfolter* (wie Anm. 94), S. 255.

Gegenübers grausam wörtlich zu nehmen: »Und nicht zu vergessen: Arnold Scaasi. Der weiße Hermelin«, sagte Libby. »Zum Sterben.« »Echt?« Ich lächle und verziehe meine Lippen zu einem behämmerten Grinsen. »Zum Sterben?«¹¹¹ Bereits in der ersten »realen« Gewaltszene des Romans, die Bateman im Angriff auf einen Penner zeigt, wird der Zusammenhang zwischen Gewalt und Referenz deutlich; der Angriff dient der Wahrheitsfindung, da er mit der Frage nach Selbsterkenntnis (hier: des Penners) verknüpft wird. »Weißt du, was für ein dreckiger Loser du bist?« Hilflos beginnt er zu nicken, und ich ziehe ein langes, schmales Messer mit gezackter Klinge, und darauf bedacht, ihn nicht zu töten, stoße ich die Klinge etwa einen Zentimeter tief in sein rechtes Auge, lasse den Griff hochschnellen, sofort platzt die Netzhaut auf.«¹¹²

Eine weitere – leider etwas unappetitliche – Szene aus *American Psycho* verdeutlicht die Art und Weise, wie Bateman durch seine Gewalt Referenzen kreierte.

Torri erwacht gefesselt, hinterrücks über die Bettkante gezogen, das Gesicht voller Blut, weil ich ihr die Lippen mit einer Nagelschere abgeschnitten habe. Tiffany ist mit sechs Paaren von Pauls Hosenträgern an die andere Seite des Betts gefesselt, stöhnt vor Angst, völlig erstarrt vor dem Monster Realität. Ich will, daß sie zusieht, was ich mit Torri mache, und habe sie so hingesezt, daß sie es nicht vermeiden kann. Wie immer im Bemühen, diese Mädchen begreifen zu lernen, filme ich ihren Tod. [...] Ich fange damit an, Torri ein wenig zu häuten, mache leichte Einschnitte mit dem Steakmesser und reiße kleine Fleischstücke aus Beinen und Bauch, während sie hilflos schreit, mit hoher, dünner Stimme um Gnade fleht, und ich hoffe, daß ihr bewußt ist, wie verhältnismäßig harmlos ihre Leiden gegen das sind, was ich mit der anderen vorhabe.¹¹³

Ganz offensichtlich ist diese Installation nichts anderes als die Umsetzung eines der von Bateman mit Vorliebe konsumierten Horrorfilms in die Realität.¹¹⁴ Zweck

¹¹¹ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 286. Vgl. ebd., S. 438: »Du weißt gar nicht, was Folter ist. Du weißt nicht, wovon du redest, sage ich zu ihr. »Du hast wirklich keine Ahnung, wovon du redest.«

¹¹² Ebd., S. 187.

¹¹³ Ebd., S. 420f.

¹¹⁴ Weshalb es nicht verwundert, daß der Roman intertextuelle Bezüge zum Medium (Horror-)Film aufweist. Freccero jedenfalls entdeckt ein Zitat aus *Clockwork Orange* (Freccero: *Historical Violence*

und Ziel der Grausamkeit ist aber nicht, wie man zunächst vermuten könnte, die sadistische Befriedigung Batemans, sondern, daß seine Opfer Erkenntnis erlangen: sie sollen nichts weniger »begreifen lernen« als das »Monster Realität« – vertreten durch Bateman. Dieser verwandelt sich in den grotesken Gewaltszenarien vom angesichts der Undurchdringlichkeit der Zeichen völlig hilflosen Allegoriker zu jemandem, der selbst stabile Zeichen produziert – und strikt darauf achtet, daß sie auch rezipiert werden:

Ich habe ihren Körper vor dem neuen Toshiba-Fernseher in Stellung gebracht, im Videorecorder läuft eine alte Kasette, und auf dem Bildschirm erscheint das letzte Mädchen, das ich gefilmt habe. Ich trage einen Joseph-Abboud-Anzug, einen Schlips von Paul Stuart [...] und ich knie auf dem Boden neben einer Leiche, fresse das Hirn aus der Schale, schlinge es runter, streiche Grey-Poupon-Senf über Klumpen rosigen menschlichen Fleisches. »Siehst du gut?« frage ich das Mädchen, das nicht auf dem Bildschirm ist. »Kannst du das sehen? Siehst du auch zu?« flüstere ich.¹¹⁵

Während Pat Bateman auch bei seiner eigenen Videoaufzeichnung nicht mehr sieht als die Marken seiner Kleidung und des Senfs, den er beim Verzehr seines letzten Opfers benutzte, produziert er stabile Zeichen, indem er sich in den Augen seiner Opfer »spiegelt« – und sich daraus eine nicht-allegorische Selbstfindung verspricht: »[A]ls sie mich sieht, male ich mir aus, daß die fast völlige Abwesenheit menschlicher Züge an mir sie mit namenlosem Entsetzen erfüllen muß.«¹¹⁶ Somit offenbart Bateman in seinen Gewaltausbrüchen nichts anderes als das Streben nach der »Auslöschung des Signifikanten und [den] Wunsch nach der wiederhergestellten Präsenz.«¹¹⁷

An dieser Stelle kann man es wagen, die Struktur des Romans zu beschreiben. Erzählt wird die Geschichte eines Ausbruchs aus der Konvention: Bateman wird als eine Figur geschildert, die – angesichts einer allegorisierten, undurchdringlichen

[wie Anm. 80], S. 55). Schon die Namen des Protagonisten wie des Romans spielen auf einen Klassiker an: Hitchcocks *Psycho* und dessen Helden Norman Bates.

¹¹⁵ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 452.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Jacques Derrida: *Grammatologie*. 5. Aufl. Frankfurt a.M. Suhrkamp 1994 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 417), S. 491.

Oberfläche der Medien – »wahre« Beziehungen (oder »Information«, um den Gegenbegriff zu »Geschwätz« wieder aufzunehmen) produzieren will. Wem diese Struktur nun bekannt vorkommt, der geht nicht fehl. In der Tat läßt sich bei näherem Hinsehen die Gattung von *American Psycho* weniger mit Yuppie- oder Kannibalenroman denn mit Künstlerroman angeben. Dies ist nämlich diejenige Gattung, in der »der Künstler nicht nur Vertreter eines bestimmten Berufs ist, sondern zugleich als ein Wesen besonderer Eigenart und Eigengesetzlichkeit der Masse der übrigen Menschen gegenübersteht.«¹¹⁸ Der moderne Künstler befindet sich demnach immer schon in der Rolle Batemans, sich dem Zugriff einer »entmenschlichten« Gesellschaft entziehen zu müssen. Die Heroisierung des *Ausbruchs* schafft eine nur auf den ersten Blick eigenartige Gemeinsamkeit zwischen Mörder und Künstler: die moderne Anthropologie geht davon aus, »daß gewisse Menschen von ihrem Unbewußten dermaßen überwältigt werden, daß sie die Aufrechterhaltung der Norm nicht mehr gewährleisten können. Diese Menschen sind entweder Serienmörder, oder moderne Künstler.«¹¹⁹

Da Serienkiller und moderner Künstler somit das gleiche Ziel verfolgen – aus der Konvention auszubrechen –, ist es dem Protagonisten von *American Psycho* möglich und nötig, beides gleichzeitig zu sein. So faßt Bateman seine oben skizzierte Vorstellung der Errichtung eines mächtigen Zeichens zusammen, indem er eine regelrechte Autorenphantasie formuliert: »Was ich dem Körper eines Mädchens mit einem Hammer alles antun, welche Worte ich ihr mit einem Eispickel einmeißeln könnte.«¹²⁰ Allerdings fällt es nicht leicht zu entscheiden, in welches künstlerische Fach die Freizeitaktivitäten des Börsenprofis einzusortieren sind; deutet letztere Äußerung zumindest auf den Wunsch nach einer

¹¹⁸ H. Heckel: Künstlerroman und -novelle. In: Paul Merker und Wolfgang Stammer (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1–4. Berlin: de Gruyter 1925–1931, Bd. 2, S. 172–175, hier S. 172. Siehe auch Manfred Heigenmoser: Bildungsroman, Individualroman, Künstlerroman. In: Gert Sautermeister und Ulrich Schmid (Hg.): Zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848. München/Wien: Hanser 1998 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 5), S. 151–174, hier S. 158: »Selbstgewählte oder erzwungene Einsamkeit, künstlerische Produktion im Interieur, soziale Isolierung, Verzicht auf erfüllte Liebe, psychischer Leidensdruck und innere Zerrissenheit des anspruchsvollen, »modernen« Künstlers, der nur eine Lebensnische als krisenhafte Außenseiterfigur findet, werden fast zur Bedingung »autonomer« Kunst, die sich dem Warencharakter des Marktes entzieht.«

¹¹⁹ Boris Groys: Die Herstellung des Anderen. In: Birgit Erdle und Sigrid Weigel (Hg.): Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste. Köln u.a.: Böhlau 1996, S. 183–199, hier S. 184.

¹²⁰ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 162.

schriftstellerischen Laufbahn hin, so zeigen die weiter oben zitierten Szenen Bateman eher als Videokünstler, der im Heimstudio seine liebsten Horrorvideos nachstellt. Andere Passagen des Romans erinnern allerdings eher an Bildbeschreibungen und lassen den Künstler als einen vom Wahnsinn ereilten Maler erscheinen. In einer Szene tritt Bateman von seinem Werk zurück und liefert eine in ästhetischen Kriterien abgefaßte Selbstbewertung:

Ihre Brüste sind abgehackt worden, und sie sehen blau und schlaff aus, die Nippel in unangenehmer Braunschattierung. Umringt von schwarz getrocknetem Blut liegen sie, geschmackvoll arrangiert auf einer Porzellanplatte [...]. Ihr Brustkorb ist vom Hals, der wie Hackfleisch aussieht, fast nicht zu unterscheiden, der Bauch erinnert an die Auberginen-Ziegenfleisch-Lasagne bei Il Marlibro oder ähnlichen Hundefraß, die vorherrschenden Farben rot und weiß und braun.¹²¹

Über solche Parallelen hinaus bietet der Ansatz, *American Psycho* als Künstlerroman verstehen zu wollen, den Vorteil, daß er die Aussicht bietet, die Motivation und Opferwahl Batemans nachzuvollziehen. Seine Selektionskriterien – seine Poetik, wenn man so will – erläutert Bateman an einer Stelle mit einer erstaunlichen Präzision. Nachdem er einen kleinen Jungen gemeuchelt hat, durchfährt ihn eine plötzliche Reue, doch kein schlechtes Gewissen plagt ihn, sondern abermals eine künstlerische Erwägung:

Obwohl ich zuerst zufrieden mit mir bin, durchfährt mich plötzlich klägliche Verzweiflung darüber, wie sinnlos, wie außerordentlich schmerzlos es ist, ein Kind ums Leben zu bringen. Dieses Ding vor mir [...] hat keine eigene Geschichte, keine nennenswerte Vergangenheit, nichts Wichtiges geht verloren. Wieviel schlimmer (und erfreulicher) ist es, jemandem das Leben zu nehmen, der auf der Höhe des Lebens steht [...], dessen Tod viel mehr Menschen mit unendlichem Leidenspotential unglücklich macht, als der Tod eines Kindes es könnte, wahrscheinlich viel mehr Leben zerstört als der sinnlose, mickrige Tod dieses Jungen.¹²²

¹²¹ Ebd., S. 474f.

¹²² Ebd., S. 415.

Hier wird die produktionsästhetische Orientierung Batemans transparent. Ziel seiner Ausbrüche ist es, Schmerz zu produzieren: dieser wird hier geradezu ein Synonym für Sinn.¹²³ Nicht-allegorisierbare Zeichen erhofft Bateman zu produzieren, wenn er die Konventionen seiner Gesellschaft so vollständig wie möglich mißachtet, um so viel Schaden wie möglich, »unendliches Leidenspotential« zu verursachen. Dieses Programm erklärt auch das mitunter kaum erträgliches Ausmaß der Grausamkeit in *American Psycho*. Je weiter er sich von den gesellschaftlichen Regeln entfernt, desto näher ist Bateman der Umsetzung seines ästhetischen Programms. Während er damit beschäftigt ist, eines seiner Opfer zu »Menschenwurst«¹²⁴ zu verarbeiten, vollzieht er eine seltene Reflexion seiner Tätigkeit: »während ich Knochen, Fett und Fleisch zu Pastetchen durchdrehe, und obwohl mir sporadisch der Gedanke kommt, wie unentschuldig einiges von dem ist, was ich tue, rufe ich mir immer ins Gedächtnis, daß dieses Ding, dieses Mädchen, das Fleisch, nichts ist, Scheiße ist.«¹²⁵ Aus dem oben Gesagten läßt sich nun folgern, daß Bateman seine Opfer nicht – wie es hier auf den ersten Blick wirken mag – trotz der Unentschuldbarkeit der Tat zu »Pastetchen« verarbeitet, sondern gerade *wegen* des offenen Bruchs aller Normen und Sitten durch ein, zumindest in der christlichen Tradition, als »scheußlichstes Verbrechen wider Gott und die Natur«¹²⁶ betrachtetes Handeln. Als Kannibale kann sich Bateman als der schlechthin *Andere* fühlen. Daraus folgt, daß sein Schaffen, wie das der Autonomieästhetiker der Romantik, letztlich strikt autoreferentiell sein will.¹²⁷ Bateman wünscht keine andere Botschaft zu übermitteln als die, eine Botschaft zu übermitteln: »Mit dem Blut aus dem Magen einer der Leichen, in das ich meine Hand tauche, schmiere ich in tropfenden roten Lettern die Worte BIN WIEDER DA über die Wandverkleidung aus Kuhfellimitat.«¹²⁸ Analog dazu sollen Batemans Opfer eigentlich nichts weiter

¹²³ Zu den topischen Bedingungen für diese Verbindung siehe Christians: Über den Schmerz (wie Anm. 45), S. 35.

¹²⁴ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 477.

¹²⁵ Ebd., S. 476.

¹²⁶ Daniel Fulda: Menschenfresser im »modernen Epos«. Die Krise der Geschichte in der historischen Epik um 1900 (Marie Eugenie delle Grazie, Ricarda Huch, Alfred Döblin). In: Hoffmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Literatur 7 (1999), S. 345–388, hier S. 352.

¹²⁷ Vgl. Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 90f., S. 93.

¹²⁸ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 423.

erkennen, als daß sie erkennen sollen. Kein Wunder, daß der Serienkiller, wie jeder moderne Künstler, gewisse Vermittlungsschwierigkeiten hat.

Dem Genre des Künstlerromans entsprechend steht auch Bateman schließlich in ständigem Konflikt mit der »stumpfen philisterhaften Umwelt«¹²⁹, an der Künstler dann zu scheitern pflegen. Ellis' Roman führt das Scheitern seines Protagonisten in mehr als einer Hinsicht vor. Zunächst in dem notwendigen Bedürfnis Batemans, die Ergebnisse seiner artistischen Identitätssuche in die allgemeine Kommunikation wiedereinzuführen. Dies führt ihn zu dem geradezu zwanghaften Sprechen über seine Taten: »Und obwohl ich Jean die Informationen schon *vor Monaten* für meine Akten zusammentragen lasse, nicke ich unausgesetzt [...], sage Dinge wie »Das ist ja aufschlußreich« und lasse gleichzeitig »Ich bin ein gefährlicher Irrer« und »Ich liebe es, Mädchen zu zerstückeln« einfließen.«¹³⁰ Irritierenderweise jedoch erfolgt in seinem Umfeld nicht ein einziges Mal eine Reaktion auf Batemans Geständnisse: offenbar hat der Serienmörder die Fähigkeit seiner Mitmenschen zu allegorischer Lektüre unterschätzt. »Ihr wißt, Jungs, daß ich durchaus dazu fähig bin, mehrmals ein Bleirohr in die Vagina einer Frau zu treiben«, erkläre ich Van Patten und McDermott und füge – nach einer Schweigeminute, die ich als Erkenntnis mißdeute, als ihre längst fällige schlagartige Erkenntnis meiner abgründigen Grausamkeit – hinzu: »aber mit Gefühl.«¹³¹ Sein Arbeitskollege jedoch interpretiert die wörtlich intendierte Äußerung strikt metaphorisch: »Über *dein* Bleirohr brauchst du uns nichts zu erzählen, Bateman«, sagt McDermott. »Gib nicht so an.«¹³²

Aus dem verzweifelten Drang, aus diesem Kreislauf allegorischen Verstandenwerdens auszubrechen, läßt sich die im Laufe des Romans stetig zunehmende Extremität der Gewalt Batemans plausibel erläutern. Wie mancher moderne Künstler (oder Terrorist¹³³) antwortet Bateman auf die Gefahr, nicht wahrgenommen zu werden, mit gesteigerter Radikalität – allerdings ohne den erstrebten Erfolg, daß ein menschliches Wesen seinen Opfern in ihm das

¹²⁹ H. Heckel: Künstlerroman und -novelle (wie Anm. 118), S. 174.

¹³⁰ Ellis: American Psycho (wie Anm. 2), S. 301.

¹³¹ Ebd., S. 449.

¹³² Ebd. Vgl. ebd., S. 529: »Er tätschelt meine Schulter, sagt: »Du bist ein Irrer, Bateman. Ein Tier. Ein echtes Tier.« »Da kann ich nicht widersprechen.«

¹³³ Die These einer systematischen Gemeinsamkeit zwischen Terrorist und modernem Künstler – in der einsamen Auflehnung des Subjekts gegen die Gesellschaft – entwickelt Karl Heinz Bohrer: Über den Mangel an Symbolischem. In: ders.: Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik. München/Wien: Hanser 1988, S. 55–83.

»Monster Realität« zu erkennen vermöchte.¹³⁴ Genau diese Strategie der Radikalisierung führt Bateman allerdings in eine weitere künstlerische Krise, die möglicherweise noch entscheidender ist als die durch das Unverständnis seiner Zeitgenossen ausgelöst. Eine gegen Textende zu lesende Szene aus dem New Yorker Zoo illustriert präzise die Ambivalenz jedes Ausbruchs aus der Konvention. »Am Seehundbecken warnt eine Plakette: MÜNZEN KÖNNEN TÖTEN – VERSCHLUCKTE MÜNZEN KÖNNEN SICH IM MAGEN DER TIERE FESTSETZEN UND [...] TOD ZUR FOLGE HABEN, WERFEN SIE KEINE MÜNZEN INS BECKEN. Was mache ich also? Schleudere eine Handvoll Kleingeld ins Becken, als keiner der Zoowärter hinsieht.«¹³⁵ In seinem Drang, den Normen zu entkommen, verstrickt sich Bateman, wie man sieht, nur um so tiefer in dieselben. Der Drang, sie in jedem Fall mißachten zu müssen, läßt Bateman geradezu mechanisch (»Was mache ich also?«) das exakte Gegenteil des auf der Plakette Geforderten ausführen – womit er jedoch der Norm einen höheren Einfluß auf sein Handeln als je zuvor einräumt.

Schließlich bleibt festzustellen, daß Bateman, indem er eine scheiternde Flucht vor allegorischen Vereinheitlichungen inszeniert, in gewisser Weise (wie in der vorliegenden Lektüre andeutungsweise vorgeführt) *selber* zu einer Allegorie (eben dieses Scheiterns) wird. In diesem Sinn ließe sich *American Psycho* lesen als Text über die Unausweichlichkeit allegorischer Deutungen und der Versuch, ihr zu entkommen. Es wird kaum Zufall sein, daß die allerletzten Worte des Roman »KEIN AUSGANG«¹³⁶ lauten, ist doch genau dies das Prinzip allegorischer Deutungen: immer neue Beziehungen zwischen den Signifikanten, die den »Ausgang« auf stabile Signifikate unwahrscheinlich werden lassen.

IV.

¹³⁴ Diese gesteigerte Radikalität riskiert natürlich – zumindest im Medium Kunst –, ab einem bestimmten Punkt inflationär zu wirken. »Ich stelle mir vor, daß auf der Bühne, sagen wir, eine Frau ihr Menstruationsblut über das Gesicht eines gefesselten Kardinals rinnen läßt. Da steht einer im Publikum auf und mault: ›Was soll dieser traditionelle Schmonzes?‹ Da säße man schön blöd da« (Josef Haslinger: Hausdurchsuchung im Elfenbeinturm. Essay. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1996, S. 14).

¹³⁵ Ellis: *American Psycho* (wie Anm. 2), S. 412.

¹³⁶ Ebd., S. 549.

Eine Frage wurde bisher zurückgestellt: an welche topische Tradition schließen die Gewaltexzesse in *American Psycho* an? Während die kannibalische Liebestopik des *Menschenfleischs* auf metaphorischer Beziehung (der Nähe und Einverleibung) ruht, basiert der Topos, der (reale) Kannibale praktiziere eine nicht-allegorische, eigentliche Kommunikation im Unterschied dazu auf einer eher metonymischen Relation. Kannibalismus ist in dieser topischen Variante deshalb eine archaische, nicht-allegorische Kommunikationsvariante, weil er bei archaischen, nicht entfremdeten Völkern oder Menschen vollzogen wird; die Anknüpfung verläuft somit nicht, wie bei dem metaphorischen Bezug, qua Ähnlichkeit, sondern qua realer Verbindung.

Auch dieser Topos hat seine Geschichte.¹³⁷ Montaigne beschreibt in seinem Essay *Über die Menschenfresser* das Leben der »Völker« der »neuen Welt« als eine kommunikative Idylle, wie sie im Buche steht: »Hier haben wir ein Volk, würde ich zu Platon sagen, in dem es keinerlei Handel gibt, keine Kenntnis von Buchstaben, keine Rechenlehre, keine Bezeichnung für *Behörde* oder *Obrigkeit*, [...] keine Bekleidung [...]. Selbst Wörter wie *Lüge*, wie *Verstellung* und *Verrat*, wie *Habsucht* und *Neid* [...]; unbekannt.«¹³⁸ Kannibalismus ist auf der ›Senderseite‹ der kannibalischen Nachrichtentechnik der Ort einer archaischen, *eigentlichen* Kommunikation – jenseits der Schrift, der Kleidung (die Nacktheit des Kannibalen ist »ursprünglich, der menschlichen Geschichte vorgelagert«¹³⁹) und ähnlicher medialer Inszenierungen, die immer wieder nur die Arbitrarität der Zeichen vorführen. Doch ist der Topos möglicherweise älter als die Entdeckung Amerikas, schließlich ist bereits in der Odyssee der menschenfressende Kyklop

¹³⁷ Diese Geschichte kann hier nicht mit Anspruch auf Vollständigkeit wiedergegeben werden. Deshalb sei nur am Rande vermerkt, daß man in diesem Topos eine ›Umkehrung‹ der klassischen Beschreibung des Kannibalen als des radikalen *Anderen* sehen kann. Während diese die Unterscheidung ›eigentlich‹ versus ›uneigentlich‹ nutzt, um die eigene Kultur als die ›Wahre‹ zu legitimieren, kehrt die ›Senderseite‹ der kannibalischen Nachrichtentechnik die Vorzeichen um und markiert das Fremde als das *Eigentliche*. Vgl. Hinrich Fink-Eitel: *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*. Hamburg: Junius 1994, bes. S. 98f., S. 123ff.; siehe auch Michel de Certeau: *Das Schreiben der Geschichte*. Frankfurt a.M./New York/Paris: Campus, Editions de la Maison des Sciences de l'homme 1991 (Historische Studien. 4), S. 137–171.

¹³⁸ De Montaigne: *Essais* (wie Anm. 10), S. 111.

¹³⁹ De Certeau: *Das Schreiben der Geschichte* (wie Anm. 137), S. 167. Auch die Leser von *American Psycho* dürfen nichts Gutes ahnen, wenn Bateman sich nackt über eines seiner Opfer beugt (Ellis: *American Psycho* [wie Anm. 2], S. 452).

Polyphem nicht in der Lage, die listigen Mehrdeutigkeiten des Manns aus Ithaka zu verstehen.¹⁴⁰

Nur eine grundsätzliche Umstellung ist zu beobachten: mit der spätestens um 1800 vollzogenen Versetzung des Orts der Ursprünglichkeit vom äußeren in die Seele als das »wahre innere Afrika«¹⁴¹ wechselt das bevorzugte Genre für Berichte über kannibalische Allegorielosigkeit – und zwar vom Reisebericht zum Künstlerroman.¹⁴² Für dieses Genre ist Theodor Lessings Buch über Fritz Haarmann von 1925 (wohl unfreiwillig) ein gutes Beispiel. Haarmann ermordete in Hannover nahezu dreißig junge Männer durch Bisse in den Kehlkopf und verspeiste wahrscheinlich einige seiner Opfer. Ausgerechnet Haarmann aber, dem der Autor eine »völlig rohe Tierseele«¹⁴³ bescheinigt, zeigt für Lessing die *Wahrheit* des Menschen auf – und wird in eine nun kaum mehr überraschende Nähe zum Genie gerückt: »Wir haben somit an Wesen wie diesem Haarmann Gelegenheit, uns selber in primitivster Rohnatur zu studieren; man mag dafür den Begriff ›Atavismus‹ gebrauchen, wenn man nur festhält, daß nicht etwa nur das Verbrechen, sondern auch das Genie, ja jegliche Art von Begeisterung und Traum auf genau den gleichen Atavismus hinweisen.«¹⁴⁴ Das ›Genie‹ Haarmanns ist nicht zuletzt darin zu vermuten, daß er über eine besondere, eben nicht allegorische Beziehungen zwischen Sprache und Realität ausführt: »Dieser Erzschauspieler ist wahr! Er hat keinerlei Grauen vor dem, wovor jedem dieser Kulturmenschen graut, vor Tod, Leiche, Moder.«¹⁴⁵

Zwei Varianten kannibalischer Topoi konnten somit beschrieben werden. Deren Schnittmenge dürfte in einer gemeinsamen Vorstellung von Intensität zu suchen

¹⁴⁰ Vgl. Homer: *Odyssee IX*, bes. V. 364–414 (Übers. von Johann Heinrich Voß). Dazu Manfred Schneider: *Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling*. München/Wien: Hanser 1997, S. 25–28.

¹⁴¹ Jean Paul: *Selina oder die Unsterblichkeit der Seele*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Norbert Miller. Bd. 1–10. München: Hanser 1963, Bd. 6, S. 1105–1236, hier S. 1182.

¹⁴² Bereits die Konzeption des »Wilden« in Schillers *Etwas über die erste Menschengesellschaft* »präludiert die Kategorien »naiv« und »sentimentalisch« der späteren Abhandlung« (Karl S. Guthke: *Zwischen »Wilden« in Übersee und »Barbaren« in Europa: Schillers Ethno-Anthropologie*. In: Reto Luzius Fetz u.a. [Hg.]: *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin/New York: de Gruyter 1998 [European Cultures. 11], S. 844–871, hier S. 858).

¹⁴³ Theodor Lessing: *Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995, S. 84. Aus anderer Perspektive zu Lessings Interesse an Haarmann vgl. den Beitrag von Daniel Fulda.

¹⁴⁴ Ebd., S. 201.

¹⁴⁵ Ebd., S. 119.

sein. Doch beide Romane führen auch die jeweiligen Aporien der Konzepte vor: ausgerechnet der Topos der »Empfängerseite«, der Authentizität und Nähe verspricht, ist umgeben von zahlreichen anderen, sich widersprechenden Gemeinplätzen, die allesamt eine Karikatur auf jede Authentizität ergeben; ebenso geht der Topos der »Senderseite«, der die Herstellung von stabilen, nicht allegorischen Signifikaten verspricht, in einem Meer allegorischer Bezüge unter. Möglicherweise sind diese Aporien in literarischen Texten nicht sehr überraschend. Eine dafür aufmerksame Lektüre bedeutet für eine Literaturwissenschaft, die nicht mehr allzu einseitig an metaphorischen Relationen interessiert sein würde, gewissermaßen eine Verpflichtung, will sie nicht das Reflexionspotential ihrer Objekte unterbieten. Andererseits hätte Philologie dann die Chance, innerhalb eines allgemeinen kulturwissenschaftlichen Projektes auf diejenigen Momente hinzuweisen, in denen topologische Modelle blind weitergeschrieben werden.