



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Darstellung und Vergleich des Motivs der „Umkehr“  
als christlich-religiöses Prinzip und als Lebenskonzept  
im Film *Fight Club*

verfasst von / submitted by

Florian Josef Müllner BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 793

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Katholische Religionspädagogik

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Gunter Prüller-Jagenteufel

Der Langsamste, der sein Ziel nicht aus den Augen verliert, geht noch  
immer geschwinder, als jener, der ohne Ziel umherirrt.

Gotthold Ephraim Lessing

## **Danke**

an meine Eltern, Gerhard und Ida Müllner für die Unterstützung und die Geduld

an Nele für deine Kraft und Zeit

an Michael für den Zuspruch und Antrieb im richtigen Moment

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	1
1.1. Medialisierung .....	1
1.2. Medienreligion .....	2
2. Fight Club – der Film .....	5
2.1. Plot des Films .....	5
2.2. Analyse des Films .....	10
2.2.1. Genreeinteilung .....	10
2.2.2. Einteilung in Handlungsabschnitte .....	10
2.2.3. Umschlagsmomente .....	18
2.2.4. Plotpoints .....	19
2.2.4.1. Erster Plotpoint .....	20
2.2.4.2. Zentraler Punkt .....	22
2.2.4.3. Zweiter Plotpoint .....	23
2.2.5. Rückblenden .....	24
2.2.6. Traum- und Erinnerungsbilder .....	26
2.2.7. Der Hauptcharakter .....	27
2.2.7.1. Narrator vs. Jack .....	28
2.2.7.2. Persönlichkeitsstörung des Hauptcharakters .....	29
2.2.7.2.1. Multiple Persönlichkeitsstörung als Identitätsstörung .....	31
2.2.7.2.2. Überwindung der Persönlichkeitsstörung .....	33
2.2.8. Der unzuverlässige Erzähler .....	34
2.2.9. Transgressive Erzählstruktur .....	36
2.3. Resümee Filmanalyse .....	39
3. Umkehr als Lebenskonzept im christlichen Glauben und im Film .....	41
3.1. Schuld und Schlaflosigkeit .....	41
3.1.1. Schlafstörung, Stress und Beinahe-Burnout .....	42
3.2. Schuld – eine Betrachtung .....	43

3.3. Sünde.....	48
3.3.1. Theologische Betrachtung des Sündenbegriffs .....	49
3.3.2. Sünde als transpersonale Macht .....	51
3.4. Aufbruch zur Umkehr .....	55
3.5. Vollzug der Umkehr.....	63
3.5.1. Sündenvergebung und μετάνοια .....	63
3.5.2. Beichte und μετάνοια.....	64
3.5.2.1. Schuldkenntnis und Reue – contritio .....	65
3.5.2.2. Schuldbekennnis – confessio .....	66
3.5.2.3. Lossprechung – absolutio.....	67
3.5.2.4. Wiedergutmachung (Bußwerk) – satisfactio.....	68
3.5.3. Menschenopfer und μετάνοια .....	70
3.5.3.1. Rahmung durch das Vanitas-Motiv.....	73
3.5.4. Vanitas-Motiv und μετάνοια.....	75
3.5.5. Versöhnung .....	78
4. Conclusio – quod erat demonstrandum .....	82
5. Nachwort – Ausblick auf das, was bleibt .....	86
6. Quellen .....	88
6.1. Literaturverzeichnis.....	88
6.2. Online Quellen .....	91
6.3. Abbildungsverzeichnis .....	91
7. Anhang .....	92
7.1. Abstract .....	92
7.2. Über den Autor.....	93

# 1. Einleitung

## 1.1. Medialisierung

Betrachtet man eine vom ORF in Auftrag gegebene Statistik zur TV-Verweildauer in den Jahren 1997 bis 2015, so ist ein deutlicher Anstieg der vor dem Fernseher verbrachten Zeit zu erkennen.<sup>1</sup> Sind es im Jahre 1997 noch 212 Minuten, die „Erwachsene ab 12 Jahren“ vor dem Empfangsgerät verbringen, so sind es im Jahre 2015 schon 269 Minuten. Insgesamt ist hier ein Anstieg von 57 Minuten, also ca. einer Stunde täglich zu verzeichnen. Das Endergebnis der Statistik belegt für das Jahr 2015 sogar eine TV-Verweildauer von fast 3 Stunden pro Tag.

Ob die Folgen eines solchen Fernsehkonsums nun mehrheitlich positiv oder negativ sind, soll und kann im Rahmen dieser Arbeit nicht thematisiert werden.

Deutlich ist jedoch, dass grundsätzlich eine fortlaufende „Medialisierung“, sprich eine immer größere Vereinnahmung des Menschen durch die Massenmedien, erfolgt: Das Medium „Fernsehen“ ist unbestreitbar auf dem Vormarsch. Durch die stätige Erhöhung der Bandbreite der Internetanbieter kommt es zeitgleich zu einer Aufholjagd durch Inhalte, welche über Computernetzwerke konsumiert werden können. Die Folge ist, dass der modernen Gesellschaft so viele audiovisuellen Medien wie niemals zuvor zur Verfügung stehen – und dass auch niemals zuvor so viel konsumiert worden ist wie heutzutage. Günter VIRT beschreibt diesen Zusammenhang wie folgt:

Fundamentaler als alle anderen Zugänge zur Analyse der Medienlandschaft ist der kulturtheoretische. Nicht die Medien machen die Kultur, sondern die Kultur des Menschen schafft sich ihre Medien.<sup>2</sup>

Kinder, die in unserem Zeitalter auf die Welt kommen, wachsen bereits mit einem solchen Überangebot an audiovisuellen Informationen auf, während die älteren Generationen noch eine Kindheit frei von den Einflüssen durch Internet und Fernsehen verlebten. Jörg Hermann spricht in diesem Zusammenhang davon, dass die audiovisuellen Medien sich zu einem „bestimmenden Sozialfaktor“ entwickelt hätten, den man als „Mediensozialisation“ bezeichnen könne. Jene „Mediensozialisation“ spiele eine „zunehmend wichtige Rolle im Identitätsbildungsprozeß von Kindern und Jugendlichen“.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ORF, Fernsehstatistik, online: [http://mediaresearch.orf.at/c\\_fernsehen/console/console.htm?y=1&z=3](http://mediaresearch.orf.at/c_fernsehen/console/console.htm?y=1&z=3) abgerufen am 30.06.2016.

<sup>2</sup> [Hrsg.] MARSCHÜTZ, Gerhard; PRÜLLER-JAGENTEUFEL, Gunter. VIRT, Günter, Damit Menschsein Zukunft hat: Einsatz für eine humane Gesellschaft, Würzburg 2007, 269.

<sup>3</sup> Vgl. HERMANN, Jörg, Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film, Gütersloh 2001, 27.

Die Folgen einer solchen Entwicklung sind nicht zu unterschätzen, da sie einerseits den Reifungsprozess der Kinder und Jugendlichen tangieren, in zweiter Instanz aber auch entscheidenden Einfluss auf die Gesellschaftsbildung- und -entwicklung nehmen. In diesem Zusammenhang ist es vor allem interessant, in welcher Weise sich die stärker werdende Integration von audiovisuellen Medien auf ethische Werte und Lebensentwürfe auswirkt. Äquivalent zur These einer „Mediensozialisation“ lässt sich heutzutage also beobachten, dass das audiovisuelle Medium bis zu einem gewissen Grad an die Stelle der Sozialität getreten ist und folglich nicht mehr die „soziale[] Interaktion[]“ allein, sondern auch die „mediale Interaktion“ identitätsstiftendes Moment ist.<sup>4</sup>

## 1.2. Medienreligion

Wenngleich der Begriff „Religion“ in seiner Pluralität schwer zu fassen ist, wird in der vorliegenden Arbeit von Religion als „Lebenshilfe“ ausgegangen: Als Wesen, das kontinuierlich die eigene Existenz hinterfragt, erhofft sich der Mensch von seinem Glauben jene Antworten, die im täglichen Leben Tragfähigkeit beweisen. Führt man jedoch die eingangs erwähnte These einer zunehmenden Medialisierung ins Feld, so liegt die Annahme nahe, dass der moderne, durch Medien sozialisierte Mensch seine Sinnsuche nach und nach auch auf Gebiete außerhalb von Religion und Religionsgemeinschaft ausweitet.

Diese Annahme wird durch folgende Zahlenbeispiele bestätigt: Unter den Menschen in Österreich mit katholischem Glaubensbekenntnis besuchte im Jahre 2013 nur jeder zehnte die Heilige Messe am Sonntag. Rund zwanzig Jahre zuvor war noch jeder fünfte Katholik regelmäßiger Kirchgänger. Da die Zahl der Kirchengänger jedoch nicht angestiegen ist<sup>5</sup>, wird deutlich, dass die katholische Bevölkerung zwar an ihren religiösen Wurzeln festhält, die Inhalte der Sonntagsmesse jedoch immer weniger Relevanz für den jeweiligen persönlichen Lebensentwurf zu haben scheinen. Wenn Herrmann schreibt, die Religion sei aus der Kirche ausgewandert, so beschreibt dies die natürliche Entwicklung einer Pluralisierung, Medialisierung und Ökonomisierung der Religionskultur, welche sich in gewisser Weise verdoppelt<sup>6</sup>: Laut Herrmann existieren heutzutage folglich zwei Religionskulturen – die kirchliche und die außerkirchliche.<sup>7</sup> Was Herrmann eine außerkirchliche Religionsstruktur

---

<sup>4</sup> Vgl. LOTHAR, Mikos, Erinnerungen, Populärkultur und Lebensentwurf. Identität in der multimedialen Gesellschaft, in: medien praktisch, Heft 89, 23 Jg., 1/1999, 4-8, 5.

<sup>5</sup>Vgl. NEUWIRTH, Dietmar, Katholiken: Nur jeder Zehnte in Sonntagsmesse, in: Die Presse, Print-Ausgabe, 14.01.2015. online: [http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/4637690/Katholiken\\_Nur-jeder-Zehnte-in-Sonntagsmesse](http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/4637690/Katholiken_Nur-jeder-Zehnte-in-Sonntagsmesse) abgerufen am 01.07.2016.

<sup>6</sup> Vgl. HERRMANN Jörg, Medienerfahrung und Religion. Eine empirisch-qualitative Studie zur Medienreligion, Göttingen 2007, 24ff.

<sup>7</sup> Vgl. ebd. 24ff.

nennt, ist eben genau das: Eine Sinnsuche außerhalb der Grenzen des traditionellen Religionsverständnisses, welche Glaubensangelegenheiten als eine private, jedem Menschen eigene Angelegenheit erscheinen lässt.

Karl Gabriel beschreibt diesen Prozess wie folgt:

Das einst von einem Monopolanbieter beherrschte religiöse Feld wandelt sich hin zu einer Struktur, in der sich die Einzelnen ihre Religion selbst zusammenbasteln. Je nach Alter, Milieueinbindung und Beeinflussung durch modernisierte Lebensstile variiert das Muster der „Bricolage“. [Anm. d. A. vom frz. bricoler herumbasteln] Der religiöse ‚Flickenteppich‘ der Älteren zeigt trotz unübersehbarer Phänomene der Auswahl nach wie vor eine große Nähe zum überkommenen religiösen Modell. Mit einer deutlichen Grenze um das 45. Lebensjahr herum nehmen zu den jüngeren Jahrgängen hin die eigengewirkten Anteile zu. Den Extrempol in dieser Richtung bilden Jugendliche aus der Okkultszene mit einer ausgeprägten ‚Sinn-Bricolage‘ und der Suche nach dem ‚Okkult-Thrill‘ mit hoher Erlebnisintensität.<sup>8</sup>

Wenn Gabriel von einer „Bricolage“ spricht, so liegt die Annahme nahe, dass jene „eigengewirkten Anteile“ außerhalb der ursprünglich zugehörigen Kirchengemeinschaft in Formen einer „anderen Religiosität“ gesucht werden. Quellen können hier beispielsweise andere Religionskonzepte (z.B. Zen-Buddhismus oder Schamanismus), Religionsoberhäupter (z.B. der Dalai Lama), spirituelle Lehrer (Osho), New Age-Konstrukte (Sekten) oder auch die Anthroposophie usw. sein.

Dass jene innere Sehnsucht nach Orientierung auch schnell in „falsche“ Bahnen gelenkt werden kann, sei hier nur am Beispiel der Fernsehwerbung veranschaulicht: Die Werbung allgemein und das Werbefernsehen im Besonderen arbeitet im Kern ihrer Botschaften mit „Heilsymbolen“, die geschickt archetypische Muster im Menschen ansprechen und diese mit einem simplen Konsumgut verknüpfen.<sup>9</sup> So suggeriert die Fernsehwerbung beispielsweise nicht nur, die neuen Frühstücksflocken für Kinder seien gesund, sondern der Zuschauer sieht, wie die ganze Familie glücklich um die bunten Flocken am Frühstückstisch beisammensitzt: Das Konsumgut Frühstücksflocken wird mit dem Heilsversprechen eines intakten Familienlebens verknüpft, wodurch im Zuschauer ein (in der Regel unterbewusstes) Verlangen nach eben jenem Konsumgut ausgelöst wird. Die Erfahrung zeigt jedoch, dass die Sehnsucht und das versprochene Heilsymbol durch den Konsum des betreffenden Produktes in der Regel nicht oder nur vorübergehend erlangt wird.

---

<sup>8</sup> Vgl. GABRIEL, Karl, Wandel, Seite 39 in HEMPELMANN, Reinhard, Panorama der neuen Religiosität. Sinnsuche und Heilsversprechen zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Gütersloh 2001; OELMÜLLER, Willi, Wiederkehr von Religion? Perspektiven, Argumente, Fragen, Kolloquium Religion und Philosophie Bd. 1, Paderborn 1984.

<sup>9</sup> Vgl. G. VIRT, Damit Menschsein Zukunft hat: Einsatz für eine humane Gesellschaft 270.

Der Prozess einer Sinnsuche außerhalb der traditionellen religiösen Strukturen, welche zwar nicht vollständig substituiert, jedoch umstrukturiert und in gewisser Weise umgedeutet werden<sup>10</sup>, lässt sich am besten mit dem Begriff der „Medienreligion“ beschreiben:

Unterhaltungsprogramme der Massenmedien, die unterhaltenden Stories populärer Filme und Fernsehserien weisen nicht nur Ähnlichkeiten mit den großen religiösen Erzählungen auf, sie überlagern diese oder treten an ihre Stelle. Es ist davon auszugehen, dass massenmediale Unterhaltung heute zum Teil die sinnstiftende Funktion erfüllt, die früher in weitaus stärkerem Maße von den Narrationen der christlichen Tradition erfüllt wurde.<sup>11</sup>

These der vorliegenden Arbeit ist, dass nicht etwa eine prinzipielle Abwendung von der Sinnsuche mittels Religiosität stattfindet, sondern dass der medial geprägte und sozialisierte Mensch sich lediglich neue Bereiche jenseits der traditionellen Religiosität erschließt und zum Vehikel seiner Sinnfindung macht, die noch vor wenigen Jahrzehnten nicht von Bedeutung waren oder schlichtweg nicht existierten. Dass die modernen Medien Sinndeutungsangebote transportieren, die sich an traditionell christlichen Mustern orientieren und christlich-religiöse Prinzipien beinhalten, soll in den folgenden Kapiteln am Beispiel eines sehr populären Films aus der Traumfabrik Hollywood aufgezeigt werden: Durch die Engführung theologischer Sinndeutungsangebote mit einer detaillierten Analyse des Films „*Fight Club*“ aus dem Jahr 1999 wird verdeutlicht, dass selbst in Produkten der Massenmedien noch primär religiöse Angebote zur Deutung der eigenen Existenz vorhanden sind und als solche extrahiert werden können. Das Augenmerk liegt in diesem Zusammenhang vor allem auf dem christlich-religiösen Prinzip der „Umkehr“ als Lebensprinzip im Film „*Fight Club*“.

---

<sup>10</sup> Vgl. J. HERMANN, *Medienerfahrung und Religion* 78.

<sup>11</sup> GRÄB, Wilhelm/HERRMANN, Jörg/MERLE, Kristin/ MERTELMANN, Jörg/NOTTMEIER, Christian, „Irgendwie fühl ich mich wie Frodo...!“. Eine empirische Studie zum Phänomen der Medienreligion. Frankfurt am Main 2006, 18.

## 2. Fight Club – der Film

„David Finchers ‚Fight Club‘ ist der wichtigste Film der neunziger Jahre.“<sup>12</sup>

„*Fight Club*“ kam im Jahr 1999 in die amerikanischen Kinos und wurde von Regisseur David Fincher nach dem gleichnamigen Roman von Chuck Palahniuk (1996) verfilmt. Von der Kritik wurde der Film sehr unterschiedlich bewertet. Insbesondere die exzessive Darstellung von Gewalt wurde infolge des Schulmassakers von Littleton, das sich im gleichen Jahr ereignet hatte, teilweise stark kritisiert. So nannte Roger Ebert, ein US-amerikanischer Filmkritiker, den Streifen beispielsweise einen „facist big-star movie“ und an anderer Stelle auch einen „macho porn“ und bewertete ihn mit nur zwei von vier möglichen Sternen.<sup>13</sup> Während Fincher der Erfolg an den Kinokassen in den 90er Jahren versagt blieb, wurde „*Fight Club*“ durch den Verkauf auf VHS, DVD und Blu-ray in den vergangenen zwanzig Jahren auch kommerziell erfolgreich.

Heute befindet sich „*Fight Club*“ auf der Internet Plattform imdb.com mit einer Bewertung von 8,8 von 10 Sternen auf Platz 10 der „Top Rated Movies“. Dieses Abstimmungsergebnis ergibt sich aus ca. 1,4 Millionen Bewertungen durch BenutzerInnen der Filmplattform.<sup>14</sup> Ronald Huschke vom deutschen Cinema-Magazin schreibt in diesem Zusammenhang, Fincher habe das Kino, wie wir es kennen, mit „*Fight Club*“ in seine Einzelteile zerlegt, um im selben Atemzug etwas Neues anzubieten.<sup>15</sup>

### 2.1. Plot des Films

Die Hauptperson, um die das Geschehen kreist, bleibt im ganzen Film ohne Namen. Die Person kann auch als Erzähler (englisch „Narrator“) bezeichnet werden, da sie es ist, die die Geschichte aus dem Off vorantreibt.

Der Zuschauer lernt den Ich-Erzähler als einen jungen, weißen, gebildeten Mann kennen, der einer geregelten Arbeit nachgeht. Vom materiellen Standpunkt aus gesehen, fehlt dem Helden der Geschichte nicht das Geringste. Er besitzt eine stilvoll eingerichtete Wohnung, Markenkleidung für jeden Anlass und nach eigener Aussage eine ordentliche CD-Kollektion.

---

<sup>12</sup> RODEK, Hanns-Georg, Eine Testosteron-Explosion in: Die Welt, 10.11.1999, online: <http://www.welt.de/print-welt/article589878/Eine-Testosteron-Explosion.html> abgerufen am 16.08.2016.

<sup>13</sup> EBERT, Roger, Fight Club Review, online: <http://www.rogerebert.com/reviews/fight-club-1999> abgerufen am 16.08.2016.

<sup>14</sup> Vgl. Online: [http://www.imdb.com/title/tt0137523/ratings?ref=tt\\_ov\\_rt](http://www.imdb.com/title/tt0137523/ratings?ref=tt_ov_rt) abgerufen am 16.08.2016.

<sup>15</sup> Vgl. HUSCHKE, Ronald Fight Club Review, online: <http://www.cinema.de/film/fight-club.1321868.html> abgerufen am 16.08.2016.

Auch die Arbeitsstelle des Erzählers ist nicht unterdurchschnittlich. Die Tätigkeit ist sogar durch ein hohes Maß an Verantwortung gekennzeichnet. Diese Verantwortung ist nicht nur materieller, sondern auch moralischer Natur: Der Hauptakteur ist Rückrufkoordinator bei einem großen Automobilhersteller. Die Aufgabe des Erzählers besteht darin, zu entscheiden, ob eine Rückrufaktion durchgeführt wird oder nicht. Wenn also bei einem Auto der Firma ein gravierender Mangel auftritt, der zu Unfällen führen kann, so muss er darüber entscheiden, ob alle betroffenen Autos zurückgerufen werden, um den Fehler zu beheben, oder ob es kostengünstiger ist, mit potenziellen Opfern eine außergerichtliche Einigung anzustreben. Auf den Punkt gebracht wendet der Erzähler lediglich eine mathematische Formel an, aufgrund derer er Entscheidungen trifft, die unter Umständen gravierenden Einfluss auf das Leben anderer Menschen haben. Trotz der Anonymität dieser rein statistischen Überlegungen erlebt der Erzähler die jeweiligen Auswirkung seiner Entscheidungen hautnah mit, da er verpflichtet ist, Unfallfahrzeuge zu inspizieren, um entsprechende Abschlussberichte verfassen zu können. Die Anweisungen, wo und wann er dieser Aufgabe nachzugehen hat, kommen direkt von seinem Abteilungsleiter, den er weder als Menschen noch als Vorgesetzten leiden kann.

Trotz seines äußerlich betrachtet einwandfreien Lebens, leidet der Ich-Erzähler nach eigenen Aussagen schon ca. sechs Monate an Schlaflosigkeit. Selbst ein Besuch bei einem Arzt hilft nicht weiter, da der Mediziner dem Schlaflosen keine Medikamente verschreiben will, sondern zu mehr Sport und zur Einnahme von Baldrian rät. Auch die Erwähnung, dass der Hilfesuchende möglicherweise an Narkolepsie leiden würde, überzeugt nicht. Auf den Einwand vonseiten des Ich-Erzählers, dass er doch „offensichtlich“ leiden würde, entgegnet der Arzt etwas zynisch, dass, wenn er wirkliches Leid sehen wolle, er doch bei der Selbsthilfegruppe der Männer mit Hodenkrebs vorbeischaue solle.

Der Erzähler nimmt sich diesen Rat zu Herzen und macht bei seinem Besuch eine überwältigende Erfahrung: Während eines Gesprächs, bei dem sich zwei Männer gegenüberstehen, einander ihr Leid klagen und weinen dürfen, verliert er jede Beherrschung und weint bitterlich in den Armen eines anderen Mannes mit Namen Bob. Diese Erfahrung führt dazu, dass die Schlaflosigkeit des Erzählers aufhört und er sogar außergewöhnlich guten Schlaf findet. In der Folge sucht der Ich-Erzähler zahllose andere Selbsthilfegruppen auf, um der Insomnie zu entgehen. Laut der Erzählerstimme wird er direkt „süchtig“ nach diesem sich-selbst-Vergessen in den Armen eines anderen leidenden Menschen.

Dieser Zustand hält so lange an, bis eine Frau namens Marla Singer in einer „seiner“ Selbsthilfegruppe auftaucht. Die Tatsache, dass Marla in die Selbsthilfegruppe der Männer

mit Hodenkrebs kommt, zeigt offensichtlich, dass sie nur eine „Touristin“ ist. Dadurch, dass Marla, die keinen Krebs hat, dem Erzähler gleichsam die eigene Lüge spiegelt, kehrt die Schlaflosigkeit zurück. Um weiterhin die Gruppen besuchen zu können, ohne einander zu begegnen, teilen die beiden Schwindler die Gruppen auf.

Während all dieser Ereignisse lernt der Erzähler auf einer Geschäftsreise im Flugzeug Tyler Durden kennen. Tyler ist ein leger gekleideter junger Mann, der Seife verkauft und zufällig auf dem Platz neben ihm sitzt. Nach einer kurzen Konversation tauschen die beiden Visitenkarten und Tyler verschwindet in den vorderen Teil des Flugzeugs.

Tyler Durden wird als nachtaktiver Tausendsassa und Rebell dargestellt. So kellnert er beispielsweise in einem Nobelhotel, in dem ausschließlich Klientel aus der oberen Gesellschaftsschicht speist. Da die Gäste die Kellner, die zu einem Mindestlohn arbeiten, teilweise sehr herablassend behandeln, „verfeinert“ Durden die Mahlzeiten unter anderem mit seinem Urin. Bei seinem anderen Job als Filmvorführer, in dem es darum geht, rechtzeitig von einer Filmrolle auf die andere umzuschalten, nimmt Tyler Einfluss auf das Unterbewusstsein des Publikums, indem er heimlich erotische Einzelbilder in Spielfilme klebt. Die Zuschauer nehmen das Bild nur unterbewusst wahr, weil die Geschwindigkeit, mit der der Film durch den Projektor läuft, viel zu hoch ist. Tylers Haupteinnahmequelle ist jedoch seine hochwertige Seife – und auch in diesem Job steckt eine gewisse Rebellion gegen die Gesellschaft: Für die Herstellung der Seife benötigt Tyler Fett. Und dieses Fett stiehlt er nachts von Schönheitskliniken, weil es „das hochwertigste Fett“ sei.

Obgleich es sich bei Tyler Durden und dem Ich-Erzähler scheinbar um sehr verschiedene Charaktere handelt, kommt es dazu, dass sie gemeinsam in einem baufälligen Haus gegenüber einer Papierfabrik wohnen. Als nämlich der Erzähler von einer Geschäftsreise zurückkehrt, muss er entsetzt feststellen, dass seine Wohnung gesprengt wurde. Da bei dieser Reise auch der Koffer auf dem Flug verloren ging, bleiben dem Erzähler nur noch seine Aktentasche und die Kleidung, die er am Leib trägt. Bevor der Ich-Erzähler bei Durden einzieht, kommt es zum Kampf zwischen den beiden Männern. Auslöser des Kampfes ist einzig und allein das Bedürfnis und der Drang danach, sich mit jemandem zu schlagen.

Als andere Männer zu diesem ersten Kampf zwischen dem Erzähler und Durden hinzukommen, wollen sie den Kampf nicht etwa beenden, sondern selbst kämpfen – jeweils einer gegen einen. Dieser erste Kampf kann als die Geburtsstunde des „*Fight Club*“ betrachtet werden. Die Kämpfe werden anfangs einmal die Woche auf dem Parkplatz einer

Bar ausgetragen, später im Keller der Bar. Tyler stellt acht Regeln auf, wovon die ersten beiden denselben Wortlaut haben und besagen, dass nicht über den „*Fight Club*“ geredet wird.

Der Erzähler hat die Selbsthilfegruppen nun also gegen den „*Fight Club*“ eingetauscht. Marla Singer tritt mit der Hauptperson aber wieder in Kontakt, indem sie ihn per Telefon über ihren Selbstmordversuch in Kenntnis setzt und Durden sie daraufhin aus ihrem Hotelzimmer rettet. Nachdem Tyler Marla gerettet hat, verbringt sie die Nacht mit ihm. Am nächsten Morgen weist der Erzähler Marla recht unfreundlich die Tür. Sie scheint zwischen ihm und Tyler Durden hin und hergerissen.

Seinen verantwortungsvollen Job als Rückrufkoordinator hat der Erzähler mittlerweile aufgegeben – jedoch nicht durch eine simple Kündigung: Da sein Vorgesetzter nicht auf den Vorschlag eingeht, ihn als firmenexternen Berater einzusetzen, um die moralisch anstößige Mängelpolitik des Konzerns und die Konstruktionsfehler der Autos nicht an die Öffentlichkeit zu bringen, inszeniert der Erzähler einen Kampf. Dabei verprügelt er sich auf brutalste Weise selbst, wobei der Abteilungsleiter ihm mit offenem Mund zuschaut. Als die Sicherheitsbeamten in das Büro kommen, sieht es so aus, als hätte es einen Kampf zwischen den beiden gegeben, den der Erzähler eindeutig verloren hat. Daraufhin bekommt der Erzähler eine großzügige Abfindung.

Da Tyler das Potenzial der jungen Männer im „*Fight Club*“ erkennt und auch nutzen will, beginnt er damit, ausgewählte Männer für sein „Projekt Chaos“ (original „Project Mayhem“) zu rekrutieren. Das Projekt hat mehrere Unterausschüsse und ist generell gegen die Konsumgesellschaft und blinden Gehorsam gerichtet. Menschen sollen jedoch nicht zu Schaden kommen. Trotzdem kommt es zu einem Todesfall, als ein Mitglied des Projekts bei einer nächtlichen Aktion von der Polizei erschossen wird. Es ist Bob – der Mann, den der Erzähler bei seinem Besuch in der Hodenkrebs-Selbsthilfegruppe kennengelernt hatte.

Nach diesem Vorfall macht der Erzähler sich auf die Suche nach Tyler, scheint jedoch immer nur einen Schritt hinter dem Verfolgten zu sein. Durden hat im ganzen Land „Fight Clubs“ eröffnet. Beim Aufsuchen eines neu gegründeten „Fight Clubs“ spricht der Erzähler mit einem Barbesitzer. Dieser versichert ihm, dass mit den Sicherheitsvorschriften alles in Ordnung sei. Daraufhin entgegnet der Erzähler, dass er nie danach gefragt hätte. Der Mann scheint verwirrt und beteuert, dass er erst letzte Woche eindringlich danach gefragt habe. Auf die Frage wer er (der Erzähler) denn sei, antwortet der Barbesitzer: Tyler Durden.

Der Erzähler kann sich darauf keinen Reim machen und telefoniert mit Marla. Auch Marla bestätigt, dass sie den Erzähler als Tyler Durden kennengelernt habe. Da Marla nun weiß, dass der Erzähler sich nicht darüber im Klaren ist, dass er mal als er selbst und mal als Tyler Durden in Aktion tritt, in Wirklichkeit aber ein- und dieselbe Person ist, stellt sie für die Person Tyler Durden eine Bedrohung dar. Er gibt seinen Anhängern daher den Befehl, Marla zu beseitigen.

Nach einer Verfolgungsjagd und einem Aufenthalt bei der Polizei treffen Tyler und der Erzähler in einem Wolkenkratzer am Stadtrand aufeinander. Die Projektmitglieder haben in den Kellern der umliegenden Hochhäuser selbstgebastelten Sprengstoff deponiert. In den Häusern selbst befinden sich keine Menschen mehr. Der Plan besteht darin, diese Zentralen von Kreditinstituten zu sprengen, damit sämtliche Schulden der Gesellschaft gelöscht sind und alle wieder bei Null anfangen müssen. Dem Erzähler gelingt es, den Sprengstoff in jenem Haus, in dem Tyler und er sich befinden, zu entschärfen. Es kommt zum Kampf. Tyler gelingt es, den Erzähler zu unterwerfen und ihn in eines der oberen Stockwerke zu bringen, damit er einen guten Blick auf die restlichen Sprengungen hat.

In einem Moment völliger Klarheit erkennt der Erzähler jedoch, dass die Waffe, mit der Tyler ihn bedroht, eigentlich in seiner eigenen Hand liegt. Ihm wird klar, dass es jederzeit in seiner Macht steht, alles zu wenden. Diese Wende leitet der Erzähler sogleich ein, indem er sich in den Kopf schießt und Tyler damit tötet, selbst jedoch am Leben bleibt. Am Ende bringen die Mitglieder des Projekts Chaos Marla zu ihm in den Wolkenkratzer. Sie ist besorgt und schockiert über das Aussehen des Erzählers, der jedoch versichert, dass alles in Ordnung sei. Die beiden halten sich an den Händen, während die ersten Sprengsätze zünden und vor ihnen eine Reihe Hochhäuser in Schutt und Asche fällt.

## 2.2. Analyse des Films

### 2.2.1. Genreeinteilung

Die Zuordnung des Films „*Fight Club*“ in ein spezifisches Genre scheint in der Rezeption nicht ganz eindeutig zu sein. Per definitionem handelt es sich zunächst einmal um ein filmisches Drama<sup>16</sup>, welches laut Filmlexikon dadurch gekennzeichnet ist, dass in seinem Zentrum Figuren stehen, die „eine Lebenskrise durchmachen“ und „ihr Leben auf Grund von Verlust, Verfolgung, zufälligem Glück oder ähnlichem neu formieren müssen.“<sup>17</sup> Auch die Filmdatenbank IMDb bezeichnet „*Fight Club*“ als Drama.<sup>18</sup> In diversen deutschen Reviews<sup>19</sup> wird der Film jedoch als „Thriller“ kategorisiert. Da es sich beim Thriller (von engl.: *thrill* = erschauern lassen) laut Definition jedoch um eine „besondere Spielart [des] Spannungsfilm[s]“ handelt, bei dem sich das „einfühlsame Miterleben des Zuschauers [...] auf eine Erlebnissituation richtet, die ausweglos erscheint“<sup>20</sup>, scheint auch diese Zuordnung nicht ganz korrekt zu sein. Da der Film, wie noch zu zeigen sein wird, die wesentlichen Strukturmerkmale des Dramas enthält, vereinzelt jedoch auch Elemente aus dem Bereich des Thrillers aufweist, wird in der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen, dass „*Fight Club*“ in Bezug auf die Genreeinteilung ein Hybrid ist.

### 2.2.2. Einteilung in Handlungsabschnitte

Die klassische Dramaturgie geht von einer Dreiteilung des Stücks aus. Diese Dreiteilung ist dergestalt, dass in der Einleitung der Anstoß zur Handlung als das „erregende Moment“ stattfindet. Im Mittelteil erfolgt die entscheidende Wende, die den weiteren Verlauf prägt. Der Abschluss soll dann nochmals eine letzte Infragestellung des Ausgangs darstellen.<sup>21</sup> Nach Kuchenbuch kann die klassische Drameneinteilung durch einen differenzierteren Mittelteil aber auch in fünf Akten erfolgen. Bordwell benennt für diesen fünftaktigen Dramentypus folgende Phasen<sup>22</sup>:

1. introduction of setting and characters
2. explanation of a state of affairs
3. complicating action
4. ensuing events
5. outcome & ending

<sup>16</sup> Online: <http://www.imdb.com/title/tt0137523/> abgerufen am 26.08.2016.

<sup>17</sup> Online: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7008> abgerufen am 26.08.2016.

<sup>18</sup> Vgl. Online: <http://www.imdb.com/title/tt0137523/> abgerufen am 26.08.2016.

<sup>19</sup> Online: <http://www.moviepilot.de/movies/fight-club-2> abgerufen am 26.08.2016.

<sup>20</sup> Online: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=362> abgerufen am 26.08.2016.

<sup>21</sup> Vgl. KUCHENBUCH, Thomas, *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*, Wien 2005, 165.

<sup>22</sup> BORDWELL, David/ THOMPSON, Kristin, *Film Art. An Introduction*, New York 1985, 35.

Im Folgenden wird versucht, jene fünfstufige Gliederung auf den Film „*Fight Club*“ anzuwenden. Aufgrund der etwas präziseren Benennung werden jedoch die Sequenzüberschriften von Kuchenbuch bemüht.<sup>23</sup> Zur besseren Übersicht wird das Inhaltsverzeichnis der Blu-ray<sup>24</sup> mit der Sequenzeinteilung aufgelistet:

1. Zentrum der Angst (Eröffnungstitel)	19. Chemische Verbrennung
2. Ground Zero	20. Die Zweitgeborenen der Geschichte
3. Schlaflosigkeit	21. Hausaufgabe
4. Nestbautrieb	22. Jacks grinsende Rache
5. Wir sind immer noch Männer	23. Projekt Chaos
6. Krafttier	24. Menschliches Opfer
7. Marla	25. Weltraumaffen
8. Einzelportions-Jack	26. Psycho-Boy
9. Tyler	27. Lebensnahe Erfahrung
10. Jacks schöner, dampfender Scheiss	28. Tyler sagt auf Wiedersehen
11. Klage um ein Sofa	29. Operation Kaffeesturm
12. Seltsame Jobs	30. Déjà-vu
13. Schlag mich	31. Rollenwechsel
14. Paper Street	32. Mea Culpa
15. Willkommen im Fight Club	33. Kastrierende Polizisten
16. Infektiöser menschlicher Abfall	34. Schreien und Zappeln
17. Sportficken	35. Die Mauern von Jericho
18. Tylers Geheimrezeptseife	36. Abspann

## 1. Einführung der Parteien und ihrer Situationen

In diese Sequenz fallen die ersten neun Kapitel des Films. Obgleich „*Fight Club*“ mit einer Rückblende beginnt, zählt auch diese zur „Einleitung“ nach Kuchenbuch, weil in ihr die beiden Hauptakteure und ihre (jeweilige) Situation vorgestellt werden. Der Zuschauer kann die Rückblende zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht in einen größeren, sinnhaften Zusammenhang bringen, da es sich lediglich um einen kleinen Ausschnitt aus der Endsequenz handelt. Dieses Moment generiert beim Zuschauer erhöhte Aufmerksamkeit und sorgt für den Spannungsaufbau: Man möchte erfahren, wie die Situation zustande gekommen ist.

<sup>23</sup> Vgl. T. KUCHENBUCH, *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*, 170.

<sup>24</sup> *Fight Club* auf Blu-ray Disc, 2010 Kinowelt GmbH, Fox 2000 Pictures.

Nach der Einführung der beiden Hauptpersonen erzählt die Stimme aus dem Off, die zugleich die Stimme der Hauptperson ist, dass der Schlüssel zu all den Problemen die Person „Marla Singer“ sei. In diesem Moment (0:03:08)<sup>25</sup> erfolgt wieder eine Rückblende und der Erzähler beschreibt, wie er zur Selbsthilfegruppe der Männer mit Hodenkrebs gekommen ist. Nach einem kurzen Einblick erfolgt bei 0:03:53 eine weitere Rückblende, welche die Zuschauer zum eigentlichen Beginn des Films und damit zur Ursprungsproblematik des Ich-Erzählers bringt: Der eigentliche Grund für alles, was sich in der Folge ereignet, ist die bereits sechs Monate andauernde Schlaflosigkeit des Erzählers. Aufgrund dieser Insomnie sucht der Erzähler einen Arzt auf, um sein Problem von einem Fachmann behandeln zu lassen. Der Arzt verweigert dies, gibt der Hauptperson jedoch den zynischen Rat, bei einer Hodenkrebs-Selbsthilfegruppe vorbeizuschauen, wenn er wirkliches Leid sehen wolle. Obgleich es sich um einen ironischen Vorschlag handelt, nimmt der Erzähler ihn an und erfährt tatsächlich Erleichterung, indem er sich den „Leidensgenossen“ mitteilt. Bei 0:11:41 tritt die vor der ersten Rückblende erwähnte Marla Singer auf. Singer besucht ebenfalls mehrere Selbsthilfegruppen, ohne jedoch selbst krank zu sein. Der Erzähler kann nicht damit umgehen, sein eigenes Verhalten in Marlas Lüge wiedergespiegelt zu sehen – und die Schlaflosigkeit kehrt zurück. Als nächstes wird in schnellen Schnitten die moralisch durchaus fragwürdige Arbeit der Hauptperson als Rückrufkoordinator dargestellt. Die Fantasie eines Flugzeugabsturzes bei 0:21:38 steht möglicherweise mit dieser Tätigkeit, die für den Erzähler eine konstante psychische Belastung darstellt, in Zusammenhang. Im neunten Kapitel bei 0:21:57 wird Tyler Durden ins Schauspiel eingeführt. Der Erzähler und Tyler lernen einander auf einem Linienflug kennen und die Hauptperson ist von der interessanten Person des Tyler Durden von Beginn an fasziniert. Die Einführung der tragenden Protagonisten ist somit abgeschlossen und das Drama geht in die zweite Sequenz über.

## 2. Aufbau des Konflikts

Der Aufbau des Konflikts nimmt seinen Anfang, als die Hauptperson von einer Geschäftsreise zurückkommt und der Koffer mit seiner Designermode nicht am Flughafen ankommt. Weitaus schlimmer ist jedoch die Tatsache, dass auch seine Wohnung gesprengt wurde, wodurch der Ich-Erzähler über Nacht obdachlos wird. In seiner Not ruft er Durden an, dessen Visitenkarte er in seiner Jackentasche findet. Nach einer Ansprache über modernes Konsumverhalten prügeln sich der Erzähler und Tyler das erste Mal auf dem Parkplatz vor einer Bar. Der Erzähler wohnt von nun an bei Durden in einem baufälligen Haus in der Paper

---

<sup>25</sup> Fight Club auf Blu-ray Disc, 2010 Kinowelt GmbH, Fox 2000 Pictures. – im Folgenden werden die Zeitcodes immer aus dem angeführten Medium entnommen.

Street. In einer Rückblende bei 0:32:26 erläutert der Erzähler die Tätigkeiten Tyler Durdens als nächtlicher Filmvorführer in Kinos und als Kellner in einem Nobelhotel. Das Außergewöhnliche an dieser Rückblende ist die Tatsache, dass der Erzähler diesmal nicht aus dem Off zum Publikum spricht, sondern direkt in die Kamera blickt.

Nach der Rückblende wird das Haus in der Paper Street als das exakte Gegenteil von dem beschrieben, was der Erzähler zuvor sein Zuhause nannte: Das Haus ist nicht geschmackvoll eingerichtet, nichts funktioniert so richtig und bei Regen tropft das Wasser durch die Decke. Es gibt kein Fernsehgerät, jedoch unzählige Stapel an Zeitschriften und Magazinen. Wie sehr der Hauptcharakter sich bereits verändert hat, sieht man daran, dass er nicht bereit ist, sich wegen seines gesprengten Apartments mit der Versicherung in Verbindung zu setzen. Seine Gedanken kreisen schon jetzt andauernd nur darum, mit wem er am nächsten Wochenende kämpfen werde. Der „*Fight Club*“, der mit einer Parkplatzprügelei anfing, gewinnt immer mehr Anhänger und die Kämpfe werden nun regelmäßig im Keller jener Bar ausgetragen, vor der Tyler und der Erzähler sich das erste Mal geprügelt hatten.

### 3. Durchführung und Zuspitzung des Konflikts

Der „*Fight Club*“ etabliert sich: Tyler stellt acht Regeln auf, nach denen die Kämpfe ablaufen sollen. Der Erzähler erklärt bei 0:41:46 aus dem Off, dass etwas wie der „*Fight Club*“ schon vielen Männern in den Sinn gekommen sei, Tyler und er hätten der Sache bloß einen Namen gegeben. Zu diesem Zeitpunkt geht die Hauptperson schon lange nicht mehr in die Selbsthilfegruppen. Dies stellt auch Marla fest, als sie im Haus in der Paper Street anruft (0:47:26) und ihren Selbstmord ankündigt. Der Erzähler ist nicht gewillt, Marla beim Selbstmord zuzuhören und legt den Hörer einfach auf das Telefon, ohne das Gespräch jedoch zu beenden. In einer Traumsequenz bei 0:48:38 ist zu sehen, wie Marla sich mit einem gesichtslosen Mann im Bett vergnügt. Kurz darauf folgt eine kurze Konversation zwischen Marla und dem Erzähler am Frühstückstisch. Der Erzähler ist fassungslos darüber, Marla in seinem Haus vorzufinden und kann sich nicht erklären, wie sie dorthin gekommen ist. Er wirft sie aus dem Haus. Wenig später erscheint Tyler und erklärt in einer Rückblende bei 0:50:16, wie es dazu gekommen ist, dass Marla die Nacht im Haus in der Paper Street verbracht hat: Tyler hatte zufällig den Hörer auf dem Telefon entdeckt und mit angehört, wie Marla ihren Selbstmordversuch durch eine Überdosis Schlafmittel ausführte. Er war daraufhin zu ihr gefahren, hatte sie ins Haus in der Paper Street gebracht und sie am Einschlafen gehindert. Nachdem Tyler den Erzähler über die Ereignisse der vergangenen Nacht aufgeklärt

hat, verpflichtet er ihn noch, mit Marla nicht über ihn (Tyler) zu sprechen. Er betont, wie wichtig es sei, dass der Erzähler sich daran hält (0:53:28).

Die Arbeit als Rückrufkoordinator wird für den Erzähler nun immer unerträglicher. Er erscheint immer ungepflegter zur Arbeit und raucht am Schreibtisch, obwohl dies verboten ist. Marla besucht das Haus in der Paper Street immer öfter. Tyler verbietet dem Erzähler nochmals, mit ihr über ihn (Tyler) zu sprechen und befiehlt ihm, sie nach einer gemeinsamen Nacht erneut aus dem Haus zu werfen.

Da die Herstellung von Seife neben seiner Arbeit als Filmvorführer eine weitere Einkommensquelle Tyler Durdens ist und für diesen Prozess qualitativ hochwertiges Fett benötigt wird, stehlen Durden und der Erzähler dieses Fett aus den Abfällen einer Schönheitsklinik, die auf Liposuktion spezialisiert ist. Während des Herstellungsprozesses greift Durden plötzlich nach der Hand des Erzählers, küsst seinen Handrücken und schüttet Lauge auf die benetzte Stelle. Die Hauptfigur trägt fortan eine Verbrennung in Kussmundform auf dem rechten Handrücken.

Der Erzähler trifft zufällig seinen ehemaligen Gesprächspartner aus der Hodenkrebselbsthilfegruppe auf der Straße wieder. Durch ihr Gespräch wird deutlich, dass sie beide die Selbsthilfegruppe aufgegeben haben und dem „*Fight Club*“ beigetreten sind. Das Gespräch endet mit der Frage, ob der Erzähler Tyler Durden kenne (1:09:08).

Im Kapitel 20 (Blu-ray) hält Tyler zu Beginn einer „*Fight Club*“-Veranstaltung eine Rede über das Potential der Clubmitglieder – und darüber, wie dieses Potential in der Gesellschaft verschwendet würde. In diesem Zusammenhang beginnt er damit, „Hausaufgaben“ an die Männer zu verteilen. Die erste Hausaufgabe besteht darin, einen völlig Fremden in einen Kampf zu verwickeln und diesen Kampf zu verlieren. Der Erzähler erklärt ergänzend aus dem Off, dass die meisten Menschen Provokationen und Spannungen naturgemäß eher ausweichen würden, als sich ihnen zu stellen. Die Schwierigkeit der Aufgabe bestünde also darin, jemanden so weit zu bringen, dass er die gesellschaftskonforme Taktik der Konfliktvermeidung ablegt und sich dem Kampf stellt.

Bei 1:16:16 bittet der Erzähler seinen Vorgesetzten in der Automobilfirma um ein Gespräch. Was hier geschieht, kann als eine Art *Beichte* interpretiert werden: Der Erzähler weist seinen Vorgesetzten darauf hin, dass diverse, von ihm angemahnte Mängel nicht beseitigt wurden und infolgedessen Menschenleben gefährdet seien. Nach seiner Drohung, dies publik zu machen, wird der Erzähler gefeuert. Der ehemalige Rückrufkoordinator nimmt seine

Entlassung jedoch nicht kampflös hin, sondern verprügelt sich vor den Augen des fassungslosen Abteilungsleiters selbst. Als die Sicherheitsbeamten hinzukommen (1:18:42), sieht es so aus, als sei der Angestellte Opfer des Vorgesetzten geworden. Der Erzähler erhält daraufhin eine großzügige Abfindung und widmet sich fortan quasi hauptberuflich dem „*Fight Club*“ und dessen Expansion. Der Club ist nun an jedem Tag der Woche geöffnet und es werden jedes Mal Hausaufgaben an die Mitglieder verteilt. Mit der erhöhten Frequenz der Aufgaben verändern sich auch die Anforderungen: Das Kaputtschlagen von Fernsehantennen und Satellitenschüsseln (1:19:47), die Zerstörung von Videokassetten in einer Videothek durch Elektromagneten (1:19:53) oder die gezielte Platzierung von Falschinformationen (1:20:05) sind nur einige der Aktionen, die von den Mitgliedern durchgeführt werden.

Im Kapitel 24 („Menschliches Opfer“) erledigt Tyler selbst eine Hausaufgabe: Er bedroht einen Supermarktangestellten mit einer Schusswaffe und sagt ihm, er würde jetzt sterben. Zuvor fragt er den flehenden Mann jedoch, was er als Kind habe werden wollen. Es stellt sich heraus, dass der jetzige Supermarktangestellte einmal davon geträumt hatte, Tierarzt zu werden. Tyler steckt den Führerschein des Mannes ein und verspricht ihm, er würde ihn wiederfinden und ihn töten, wenn er innerhalb der nächsten sechs Monate nicht alles daran setzen würde, Tierarzt zu werden. Später stellt sich heraus, dass Tylers Waffe nicht geladen war (1:24:10).

In der nächsten Phase des „*Fight Club*“ werden Aspiranten im Haus in der Paper Street aufgenommen, um gemeinsam „Hausaufgaben“ gegen die Konsumgesellschaft zu erledigen. Der Aufnahmeeritus besteht in einem dreitägigen Ausharren des Aspiranten vor der Tür des Hauses. Als Zeichen der Zugehörigkeit werden allen Aspiranten die Haare geschoren (1:29:50). Gemeinsam begehen sie Akte des Vandalismus und bringen den Polizeichef dazu, die Ermittlungen gegen ihre Gruppierung, die sich selbst „Projekt Chaos“ (Original: „Projekt Mayhem“) nennt, einzustellen.

#### 4. Wende

Die Wende des Schauspiels wird durch eine Autofahrt in nächtlichem Regen eingeleitet. Der Erzähler, Tyler und zwei Aspiranten befinden sich in einem gestohlenen Fahrzeug auf der Autobahn, als es zu einem Schlüsseldialog zwischen Tyler und der Hauptfigur kommt: Tyler befiehlt dem Erzähler, er solle alles „loslassen“ – so auch das Lenkrad des Autos. Als der Erzähler sich nach kurzer Weigerung fügt, fährt das Fahrzeug mit voller Geschwindigkeit auf ein stehendes Auto auf (1:40:30). Aus dem Off erklärt der Erzähler, dass er bis dato niemals

selbst in einen Autounfall verwickelt gewesen sei und dass ihm erst jetzt die Ignoranz deutlich werde, mit der er Unfallopfer während seiner Arbeit als Rückrufkoordinator in seine Berichte eingetragen hatte.

Nachdem er für kurze Zeit aus dem Geschehen verschwunden ist, erzählt Tyler Durden bei seiner Rückkehr von einer Vision, die er gehabt habe. Was er schildert, ist die Utopie eines naturverbundenen Lebens, das jedoch nur durch den Zusammenbruch der (Konsum)gesellschaft zu erreichen sei (1:41:30). Die Anhänger des „Projekts Chaos“ verüben weiterhin Anschläge. Bei einem ihrer Vorstöße verliert Bob, den der Erzähler in seiner Trauer als „Freund“ bezeichnet, sein Leben. Obwohl eine der Regeln des „Projekt Chaos“ lautet, dass niemand einen Namen habe, kommen die Mitglieder nach diesem Vorfall überein, das Reglement zu lockern: Fortan solle jeder, der im Zuge des Projekts ums Leben kommt, einen Namen haben.

Nachdem Bob, der mit bürgerlichen Namen „Robert Paulsen“ hieß, begraben wurde, macht sich der Erzähler auf die Suche nach Tyler. Er hofft, ihn anhand seiner gebuchten Flüge in einer jener Städte aufzuspüren, in denen er vermutlich weitere Clubs eröffnet hat. Nach langer Suche kommt er schließlich in eine Bar, in der er einen „*Fight Club*“ vermutet. Nachdem er einige Sätze mit dem Barkeeper gewechselt hat, fragt er diesen, für wen er ihn [den Erzähler] halte. Der Barkeeper antwortet, er [der Erzähler] sei Tyler Durden (1:51:10). Nach dieser erschütternden Erkenntnis ruft der Erzähler Marla aus seinem Hotelzimmer an. Auch Marla bestätigt, dass er Tyler Durden sei. Daraufhin erscheint Tyler plötzlich in einem Sessel sitzend hinter dem Erzähler. Er sagt, Tyler habe sein Versprechen, nicht mit Marla über ihn [Tyler] zu reden, gebrochen und habe nun also erfahren, dass er [der Erzähler] und die Figur Tyler Durden ein- und dieselbe Person seien. Anschließend gibt er eine neue Version von allem, was passiert ist, und woran der fassungslose Erzähler – und mit ihm die Zuschauer – sich nicht erinnert, zum Besten (1:53:20): Die Hauptperson habe ihr Leben verändern wollen, sei dazu aber zu schwach gewesen und habe deshalb Tyler Durden „erschaffen“. Tyler sei der Inbegriff all dessen, was der Erzähler jemals habe sein wollen.

Zum Abschluss erinnert Tyler den Erzähler, der nun klar sieht, daran, dass Marla den Plänen des „Projekts Chaos“ durch ihr Wissen gefährlich werden könne.

## 5. Umkehr der Situation und Lösung des Konflikts

Mit dem neuen Wissen um seine doppelte Persönlichkeit kehrt der Hauptcharakter in Kapitel 32 („Mea Culpa“) nach Hause zurück und sucht Marla in ihrem Hotel auf. Er entschuldigt sich für sein Verhalten und versucht, die schwierige Situation, in der er sich befindet, zu beschreiben. Er gesteht Marla seine Liebe, bittet sie jedoch, aus der Stadt zu flüchten, da er um ihre Sicherheit besorgt ist. Marla, die von der Situation überfordert ist, bricht zunächst mit dem Erzähler, willigt jedoch ein, die Stadt zu verlassen.

Nachdem er Marla zu einem Bus gebracht hat, versucht der Erzähler, die Pläne des „Projekts Chaos“ durch Selbstsabotage zu vereiteln: Er erstattet Selbstanzeige bei der Polizei, doch es stellt sich heraus, dass auch die Beamten dem Projekt angehören. Das Vorhaben, mehrere Kreditkartenzentralen am Stadtrand in die Luft zu sprengen und somit die gesamte Gesellschaft ins Chaos zu stürzen, läuft also wie geplant an (2:01:38).

Nachdem der Erzähler den Polizeibeamten entkommen ist, macht er sich auf dem Weg zu einem der mit Sprengstoff präparierten Gebäude, wo Tyler bereits auf ihn wartet. Es gelingt dem Erzähler, gegen Tylers Willen den Zünder der Sprengstoffladung zu entschärfen. In dem folgenden Streitgespräch bezeichnet Tyler sich selbst als „imaginären Freund“ des Erzählers, welcher daraufhin (natürlich erfolglos) auf Tyler schießt. Aus dem anschließenden Faustkampf geht Tyler als Sieger hervor und bringt den Erzähler in eines der oberen Stockwerke. An dieser Stelle folgt die Sequenz, die zu Beginn des Films als Rückblende zu sehen war: Tyler und der verletzte Erzähler mit Blick auf eine Reihe von Wolkenkratzern, drei Minuten vor der Detonation aller übriggebliebenen Bomben (2:09:38).

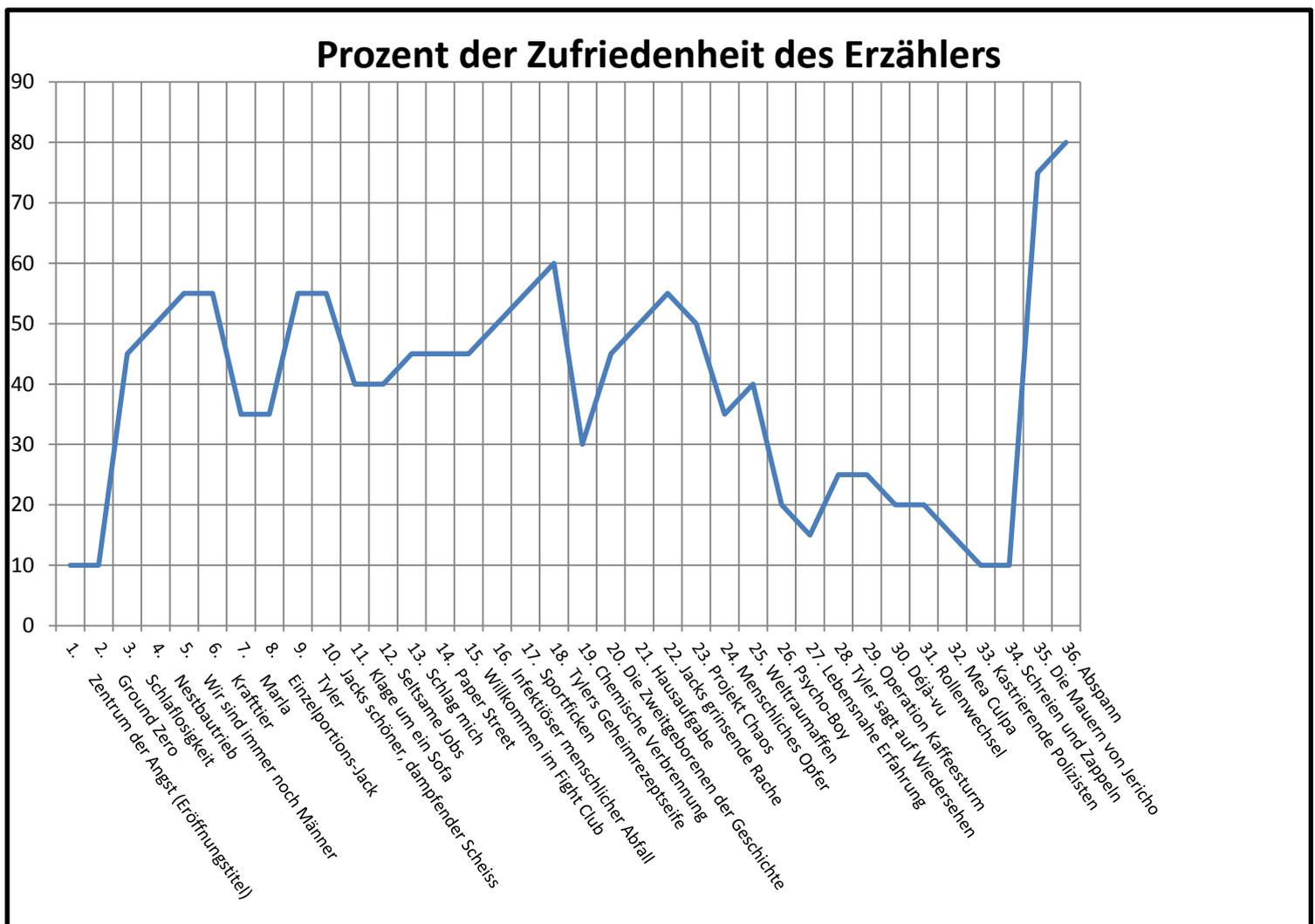
Tyler sieht seinen Plan, das Finanzwesen zum Einsturz zu bringen, als gelungen an, während der Erzähler immer noch versucht, das Vorhaben zu vereiteln. In seiner Verzweiflung überkommt den Erzähler plötzlich ein Moment der Klarheit, in dem er realisiert, dass sich Tylers Waffe eigentlich in seiner eigenen Hand befindet. Er schießt sich in den Kopf und tötet somit Tyler, während er selbst überlebt (2:13:25). Mit der Tötung Tyler Durdens erfolgt auf filmischer Ebene sowohl die Lösung des Konflikts als auch die Transformation und die „Umkehr“ des Erzählers auf einer Metaebene.

Am Ende bringen die Mitglieder des Projekts Marla zum Erzähler. Als Zeichen einer neu entstandenen Verbundenheit hält der Erzähler ihre Hand, während die Wolkenkratzer am Horizont durch die Explosionen in sich zusammenfallen (2:15:50).

### 2.2.3. Umschlagsmomente

Betrachtet man die Art und Weise, wie die Handlung im Film „*Fight Club*“ sich entfaltet, so wird zunächst einmal deutlich, dass es sich um eine nonlineare Erzählstruktur handelt: Fincher bedient sich sowohl des cineastischen Mittels der Rückblende, um die lineare Narration zu durchbrechen, als auch sogenannter „Umschlagsmomente“, welche den Ausgang der Handlung (erneut) ungewiss erscheinen lassen.<sup>26</sup> Es wird davon ausgegangen, dass jene Umschlagsmomente in einem exponentiellen Verhältnis zur Lebenszufriedenheit des Erzählers und seinen „Siegeschancen“ im zentralen filmischen Konflikt stehen.

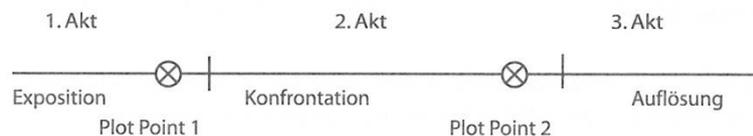
Aus dem nachstehenden Diagramm ist zu erkennen, dass die (subjektive) Zufriedenheit des Ich-Erzählers mit jedem Umschlagspunkt ein weiteres Maximum und am zentralen Wende- und Umkehrpunkt ihren höchsten Wert erreicht. Es ist daher anzunehmen, dass erst durch die vollständige Aufarbeitung der Schuld(frage) von Seiten des Erzählers eine (konstante) Besserung – und damit auch der Sieg im zentralen Konflikt – eintreten kann.



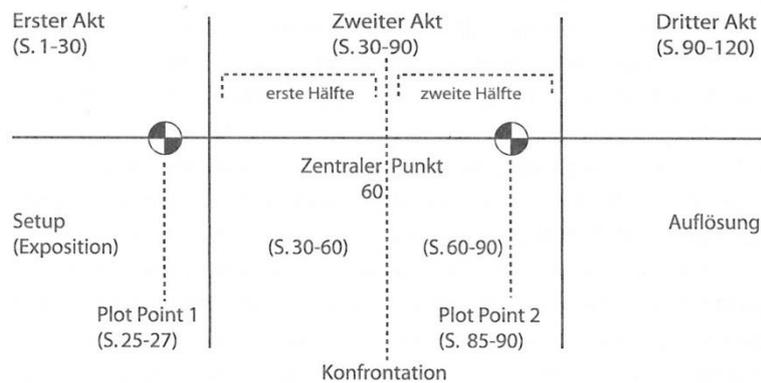
<sup>26</sup> Vgl. T. KUCHENBUCH, Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik, 174.

## 2.2.4. Plotpoints

Zur Analyse der Erzählstruktur im Film „*Fight Club*“ werden die Ausführungen von Syd Field zu den sog. „Plotpoints“ herangezogen. Es sind dies herausragende Momente in der Handlung, welche Kuchenbuch u.a. als „dramatische Punkte“ bezeichnet hat.<sup>27</sup> Zum besseren Verständnis finden sich untenstehend zwei Grafiken des Filmverlaufs nach Syd Field, von denen die zweite detaillierter gestaltet ist und einen „Zentralen Punkt“ in der Mitte des Zweiten Aktes annimmt, dessen Voraussetzung die Konfrontation ist. Field gibt in dieser Grafik zwar „S.“ (für Drehbuchseiten) an, doch da er pro Drehbuchseite eine Lesedauer von einer Minute vorschlägt, können Seiten- und Minutenangaben in diesem Fall gleichgesetzt werden.<sup>28</sup>



Filmverlauf nach Syd Field: "Das Drehbuch"



Das erweiterte Paradigma Syd Fields: "Das Buch zum Drehbuch"

Obwohl Field für das fertige Drehbuch mehrere Plotpoints annimmt, seien für den Handlungsverlauf vor allem jene „dramatischen Punkte“ von Bedeutung, die sich in der Exposition, d.i. kurz vor dem „Zentralen Moment“, und im Zweiten Akt, d.i. kurz vor der Auflösung des Konflikts, ereignen.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Ebd. 226.

<sup>28</sup> FIELD, Syd, Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch. Frankfurt a.M. 2000, 103.

<sup>29</sup> Vgl. ebd. 12.

### 2.2.4.1. Erster Plotpoint

Der erste Plotpoint, dessen Wichtigkeit Field hervorhebt, tritt bei Minute 25 bis 27 auf und stellt einen „Vorfall oder Ereignis“ dar, das „in die Geschichte eingreife und sie in eine andere Richtung lenkt“. <sup>30</sup> In „*Fight Club*“ findet sich dieser Handlungspunkt im neunten Kapitel, das den Titel „Tyler“ trägt und die Figur Tyler Durden als weitere Hauptfigur ins dramatische Geschehen einführt (Minuten 0:21:40 bis 0:25:47). Durden wird hier erstmals sowohl dem Erzähler als auch (durch den Erzähler) dem Publikum vorgestellt.

Obgleich Tyler Durden erst im neunten Kapitel als Hauptfigur auftritt, wird jener erste Plotpoint gleichsam unterbewusst vorbereitet: Des Erzählers Alter Ego wird dem Publikum nämlich schon viermal Mal vor seinem (vermeintlichen) ersten Kontakt mit dem Erzähler gezeigt – dies aber jeweils nur für eine vierundzwanzigstel Sekunde. Das Bild muss exakt an der richtigen Stelle gestoppt werden, um ihn zu erkennen:



Timecode: 0:04:06<sup>31</sup>



Timecode: 0:06:19<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl. ebd. 12.

<sup>31</sup> © Fight Club auf Blu-ray Disc, 2010 Kinowelt GmbH, Fox 2000 Pictures.



Timecode: 0:07:34<sup>33</sup>



Timecode: 0:12:36<sup>34</sup>

Das fünfte Mal sind Tyler und der Erzähler für wenige Sekunden in Nahaufnahme auf einer Rolltreppe zu sehen, fahren jedoch in entgegengesetzter Richtung aneinander vorbei und sprechen weder miteinander, noch haben sie Augenkontakt (0:19:42 – 0:19:47).

Es konnte gezeigt werden, dass der erste Plotpoint durch subtile filmische Mittel gleichsam vorbereitet und Tyler Durden bei 0:21:40 als eine Figur eingeführt wird, die die Handlung in der Folge nicht nur aktiv beeinflusst, sondern schon zuvor ins Filmgeschehen integriert war und es in gewisser Weise gelenkt hat.

---

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd.

#### **2.2.4.2. Zentraler Punkt**

Das „Verbindungsglied in der Kette der dramatischen Handlung“<sup>35</sup> und somit auch das Bindeglied zwischen dem ersten und dem zweiten Plotpoint ist nach Field der „zentrale Punkt“. Für den Drehbuchschreiber kristallisierte sich hier das „Gespür für die Richtung im zweiten Akt“ heraus: Der „zentrale Punkt“ ist zugleich Ziel-, Bezugs- und „Schlußpunkt“ und führt wie ein „Leitfaden durch alle Schwierigkeiten des Zweiten Akts“.<sup>36</sup> Dieser „Leuchtturm“<sup>37</sup> des Filmverlaufs, den Field um die 60. Spielminute herum annimmt, findet sich in „*Fight Club*“ im 19. Kapitel (1:01:57 bis 1:09:11), das den Namen „Chemische Verbrennung“ trägt.

Es ist jener Punkt in der Entwicklung des Ich-Erzählers, der ihn mit einem Brandmal in Kussmundform zurücklässt: Tyler Durden benetzt seine Lippen, küsst den rechten Handrücken des Erzählers und schüttet Lauge über die benetzte Stelle. Während die Lauge mit dem Wasser reagiert, klärt Tyler ihn darüber auf, dass dies die schlimmste Verbrennung sei, die der Erzähler jemals erfahren habe und jemals erfahren werde. Nach einem Monolog über Opfer, Hingabe, Schmerz und die Annahme des eigenen Todes – kurz: über die zentralen Themen des Films – stellt er ihn vor die Wahl: Er könne entweder Wasser (rein, geschmacklos, erfrischend) über die Verbrennung laufen lassen, wodurch alles verschlimmert würde, oder Essig (unrein, übelriechend, nicht erfrischend) über die Wunde gießen, wodurch die Verbrennung neutralisiert werde. Nach einem kurzen Kopfnicken als Zeichen der Zustimmung von Seiten des Erzählers schüttet Tyler schließlich Essig über die Brandwunde. Der Erzähler fällt erschöpft zu Boden und betrachtet sein Brandmal, während Tyler diesen Augenblick als den größten Moment in seinem (des Erzählers) Leben betitelt.

Die „Konfrontation“, die nach Field wesentliches strukturelles Element des „zentralen Punkts“ ist, tritt hier also in Form einer physischen Verwundung auf, die zugleich symbolischen Charakter hat: Die bisherigen Verfehlungen der Hauptfigur, die ihm bis hierhin zwar immer deutlicher werden, jedoch noch nicht überwunden sind, werden in Form der Verbrennung gleichsam „gebündelt“ und er selbst vor die Wahl gestellt: Er kann entweder stehenbleiben (Wasser) – oder er kann weitergehen (Essig) und damit eine neue Richtung einschlagen. Die Entscheidung, die der Erzähler hier trifft, schließt seine Vergangenheit ab und ebnet den Weg für seine weitere Entwicklung.

---

<sup>35</sup> S. FIELD, Das Handbuch zum Drehbuch 151.

<sup>36</sup> Ebd. 156.

<sup>37</sup> Ebd. 156.

### **2.2.4.3. Zweiter Plotpoint**

Der zweite Plotpoint am Ende des Zweiten Aktes leitet nach Field zur Lösung und damit zum dritten und letzten Akt über, indem der zentrale Konflikt noch einmal akzentuiert und damit gleichsam das Setting für den Höhe- und Wendepunkt kreiert wird.<sup>38</sup> In „*Fight Club*“ findet sich dieser zweite Plotpoint, den Field für die Zeit zwischen der 85. und der 90. Filmminute annimmt, in Kapitel 25 (1:27:38 bis 1:35:37) mit dem Titel „Weltraumaffen“.

Es handelt sich um jene Szene, in der Tyler Durden das „Projekt Chaos“ initiiert. Dahinter steht Tylers Vision eines besseren Lebens, welches ausschließlich durch die Zerstörung der gegenwärtigen gesellschaftlichen Strukturen zu erreichen sei. Er bezeichnet die Clubmitglieder, welche er zur Umsetzung dieses Vorhabens einsetzen will, in diesem Zusammenhang als „Weltraumaffen“, da sie sich – wie jene ersten „Astronautenaffen“, die von den Menschen zu Forschungszwecken ins All geschossen wurden – einem höheren Zweck opfern würden. Essenz der Szene – und damit des zweiten Plotpoints – ist also die Geburt des „Projekts Chaos“. Dieses stellt nicht nur eine Weiterentwicklung des „*Fight Clubs*“ und damit auch den letzten großen Akt in der Entwicklungslinie des Films dar, sondern es ist zugleich die Voraussetzung für die Lösung des zentralen Konflikts: Das „Projekt Chaos“ und mit ihm das Schicksal Marla Singers stellt jenen ultimativen Interessenskonflikt dar, durch den es zum Bruch zwischen den beiden Persönlichkeiten des Ich-Erzählers kommt.

Es konnte gezeigt werden, dass die Erzählstruktur des Films „*Fight Club*“ mit den wesentlichen Merkmalen des Filmverlaufs nach Syd Field übereinstimmt, und das die beiden wichtigsten Plotpoints sowie der „zentrale Punkt“ Entwicklungsstufen jenes Konflikts darstellen, der mit der (durch Schuld verursachten) Schlaflosigkeit des Erzählers beginnt, mit dem Auftauchen Tyler Durdens antizipiert und erst durch seinen Tod im dritten Akt gelöst wird.

---

<sup>38</sup> Ebd. 83.

### 2.2.5. Rückblenden

Es gehört zu den Merkmalen einer geschickt inszenierten Narration, dass der Leser bzw. der Zuschauer sich zu Beginn der Geschichte direkt mitten ins Geschehen versetzt fühlt. Im Falle von David Finchers Regiearbeit in „*Fight Club*“ ist diese Manier nicht nur wörtlich, sondern nahezu körperlich umgesetzt: Nach einem relativ unspektakulären Vorspann, dem zunächst ein komplett schwarzer Bildschirm folgt, nimmt Fincher den Zuschauer mit auf eine rasante Kamerafahrt, die sich von ihrem Objekt weg bewegt. Das Objekt, von dem sich die Kamera mit steigender Geschwindigkeit entfernt, ist das Angstzentrum eines Gehirns. Während der Rückwärtsfahrt ins Ungewisse erkennt der Zuschauer feuernde Synapsen und Nervenstränge, an denen sich die Kamera entlangschlängelt. Thiemann geht davon aus, dass es sich bei diesem Stilmittel um die Nachahmung eines „night dives“ handelt. Der „night dive“ bezeichnet ein U-Boot-Manöver in schwierigen Gewässern, bei dem lediglich die Bordbeleuchtung zu Hilfe genommen wird.<sup>39</sup> Anders als bei einem tatsächlichen „night dive“ erfolgt die Fahrt der Kamera jedoch *rückwärts* aus dem Gehirn des Erzählers: Sie tritt durch eine Schweißpore auf seiner Stirn aus, fährt an einer geladenen Waffe entlang und kommt dann in Frontalaufnahme vor dem Gesicht der Hauptfigur zum Stillstand.

Dass die Kamera sich *rückwärts* vom Angstzentrum zum Gesicht des Erzählers bewegt, ist in gewisser Weise bereits ein Hinweis auf die Regiearbeit und die Erzählstruktur des gesamten Films – denn auch bei der Szene, die sich dem Zuschauer jetzt zeigt, handelt es sich um eine *Rückblende*: Der Zuschauer weiß zunächst nicht, dass die Auseinandersetzung zwischen Tyler Durden und dem Erzähler im oberen Stockwerk eines Hochhauses in Wirklichkeit nicht der Beginn, sondern eine der letzten Sequenzen des Films ist. Erst, wenn die Erzählstimme aus dem Off einsetzt und zum eigentlichen Anfang zurückführt, wird deutlich, dass es sich um eine filmische Montage, einen sog. „flash-back“ handelt.<sup>40</sup>

Finchers Kunstgriff dient hier in erster Linie dazu, die Neugierde des Publikums zu schüren, welches natürlich erfahren möchte, wie es zu jener Situation gekommen ist. Nach Kuchenbuch können „flash-backs“ und Rückblenden dieser Art jedoch auch zu einem komplexen System ausgebaut werden, ohne dass dies dem progressiven Duktus des Erzählens widerspreche.<sup>41</sup> Eben jenes komplexe System von Rücksprüngen in der erzählten Zeit wird in „*Fight Club*“ dadurch deutlich, dass Fincher es nicht bei einem ungewöhnlichen

---

<sup>39</sup>Vgl. THIEMANN, Andreas, Vorspann – Into the Mind of the Psychopath In: SCHNELLE, Frank (Hg.), David Fincher. Berlin 2002, 13.

<sup>40</sup> Vgl. T. KUCHENBUCH, Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik, 71.

<sup>41</sup> Vgl. ebd. 71.

Rückblenden-Einstieg zu Beginn belässt: Dieser erste flash-back, der bei 0:03:08 endet, wird bei 2:09:38 wieder aufgenommen. Dieses Mal fehlt zwar der nachgeahmte „night dive“ aus dem Gehirn des Erzählers, doch dafür wird die Illusion auf andere Weise durchbrochen: Beim zweiten Mal wird die Sequenz durch eine ironische Bemerkung Tyler Durdens auf der Figurenebene selbst als flash-back entlarvt. Ausschnitte aus dem Original-Drehbuch nach Jim Uhls belegen dies<sup>42</sup>:

JACK (V.O.) [V.O. = Voice Over Anm. d. A]  
People are always asking me if I know Tyler Durden.

TYLER  
Three minutes. This is it: Ground zero. Would you like to say a few words to mark the occasion?

JACK  
...i...ann....iinn...ff...nnyin....

JACK (V.O.)  
With a gun barrel between your teeth, you speak only in vowels.

Tyler removes the gun from Jack's mouth.

JACK  
I can't think of anything.

Dieser Dialog stammt aus der (ersten) Eröffnungsrückblende. Jack ist hier der Name des Erzählers. Auf den Namen wird in Kapitel 2.2.7.1. noch detaillierter eingegangen. Die gleiche Szene beginnt bei 2:09:38 mit folgendem Dialog<sup>43</sup>:

TYLER  
Three minutes. This is it. The beginning. Ground zero.

JACK (V.O.)  
I think this is about were we came in.

TYLER  
Would you like to say a few words to mark the occasion?

JACK  
(still distorted)  
i.....ann....iinn....ff....nnyin...

Tyler removes the gun from Jack's mouth.

TYLER  
I'm sorry?

JACK  
I still can't think of anything.

---

<sup>42</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr1.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr1.htm) abgerufen am 06.09.2016.

<sup>43</sup> Ebd. scr4.

TYLER

Ah, flashback humor.

Der Erzähler weist den Zuschauer aus dem Off darauf hin, dass mit dieser Sequenz begonnen wurde. Als er hinzufügt, dass ihm noch immer nichts einfallt (I *still* can't think of anything), durchbricht Tyler die Illusion des Schauspiels durch den expliziten Hinweis auf diese Ironie (Ah, flashback humor). Erst jetzt erfolgt die dritte und damit letzte Rückblende, die mitten in den Plot führt. Der Erzähler erläutert dies mit einem direkt ans Publikum gerichteten Satz (0:03:52)<sup>44</sup>:

JACK (V.O.)

No, wait. Back up. Let me start earlier.

### 2.2.6. Traum- und Erinnerungsbilder

Neben jenen Zeitsprüngen in der Narration, die Fincher zu einem komplexen System von aufeinander bezogenen flash-backs ausbaut, weist „*Fight Club*“ eine weitere filmische Besonderheit auf: Das Geschehen scheint zwischen Gegenwart, Traum und Erinnerung zu oszillieren. Nach Kuchenbuch sind Traum- und Erinnerungssequenzen „Bilder und Bilderfolgen, die die Erzählung auf eine andere mentale Stufe heben“ und plötzlich, d.h. „von einer Einstellung zur anderen“, ins Filmgeschehen einbrechen können.<sup>45</sup> Häufig werden diese Sequenzen sogar explizit als Traum- und Erinnerungsbilder gekennzeichnet, indem sie entweder farblich hervorgehoben (z.B. in Blau oder Sepia) oder mittels Unschärfe, Weichzeichner oder Vernebelung verfremdet werden.<sup>46</sup>

In „*Fight Club*“ finden sich mehrere Sequenzen, die diesen Kriterien entsprechen. So sind beispielsweise die Bilder von 0:48:38 bis 0:48:45, die Marla beim Liebesspiel mit einem gesichtslosen Mann zeigen, in Sepia gehalten und der Zuschauer hört anstelle des üblichen Voice Overs lediglich Musik. Zur weiteren Verfremdung kreist die Kamera in Flow-Motion-Technik um das bewegungslose Paar.

Bei 0:10:40 und bei 0:14:31 sind zwei weitere Traumsequenzen auszumachen, die in lichtem Blau gehalten sind. Der Erzähler nimmt hier an einer geführten Meditation teil, die ihn in seine „Höhle“ führt, um sein „Krafttier“ zu finden.

---

<sup>44</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr1.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr1.htm) abgerufen am 06.09.2016.

<sup>45</sup> T. KUCHENBUCH, Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik, 71.

<sup>46</sup> Vgl. ebd. 71.

### 2.2.7. Der Hauptcharakter

Die Frage, ob im Schauspiel der Plot oder die Figur(en) bestimmend seien, ist eine Frage, an der sich die Geister scheiden. Aristoteles beispielsweise wägt zwar beide Seiten sorgfältig gegeneinander ab, kommt letzten Endes aber zu dem Schluss, dass die Geschichte selbst, also der Plot, primär sei und dass die Figuren ihm zu folgen hätten.<sup>47</sup> Lajos Egir, seines Zeichens Schreiblehrer für Theater u. Film und Gründer der „Egir School auf Writing“ in New York, vertritt die Ansicht, dass die Charaktere, sobald sie „erschaffen worden sind“, die Vormachtstellung übernehmen und „die Handlung [...] ihnen angepasst werden“ müsse.<sup>48</sup>

Nach Cowgill besteht das funktionale Kernschema des Plots aus folgenden sechs Stufen:

1. Ein Held (eine Heldin)
2. will etwas,
3. handelt, aber
4. gerät in Konflikt, der
5. zum Höhepunkt führt und dann
6. zu einer Auflösung.<sup>49</sup>

Das bedeutet, dass die Momente von Konflikt und Auflösung bzw. von Konflikt und *Umkehr* fest in der Struktur eines jeden Plots verankert sind. Diese Struktur trifft im Falle von „*Fight Club*“ nun aber auf eine Hauptfigur, die nicht nur vorrangig durch ihren Willen zur Umkehr determiniert ist, sondern sich dem Publikum auch noch in dreifacher Form – als Stimme aus dem Off, als schlafloser Hauptdarsteller und letzten Endes auch als Tyler Durden – präsentiert. Aufgrund dieser Omnipräsenz des Hauptcharakters und des ihm zugrundeliegenden Konflikts wird in der vorliegenden Arbeit eine leichte Vormachtstellung der Figur(en) gegenüber dem Plot angenommen.

---

<sup>47</sup> Vgl. MCKEE, Robert, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. Berlin 2000, 116.

<sup>48</sup> EGRI, Lajos, *Dramatisches Schreiben. Theater. Film. Roman*. New York 1946, 121.

<sup>49</sup> COWGILL, Linda J., *Wie man Kurzfilme schreibt*. Frankfurt a. M. 2001, 17.

### **2.2.7.1. Narrator vs. Jack**

Im Folgenden wird erläutert, warum die Hauptfigur sowohl im Drehbuch als auch in vielen Sekundärtexten als „Jack“ adressiert wird.

Tatsächlich bleibt der Erzähler über die gesamte Länge des Schauspiels explizit namenlos, was filmisch mehrfach hervorgehoben wird. So fragt Marla ihn bei 0:19:02 beispielsweise nach seinem Namen, da dieser nicht einmal auf seiner Visitenkarte steht. Doch statt einer Antwort fährt ein Autobus durch das Bild und die Szene geht in die nächste über, ohne dass das Namensrätsel gelöst würde. In den Vorstellungsrunden der Selbsthilfegruppen verwendet der Erzähler ausgedachte Namen und erscheint beispielsweise in der Hodenkrebsgruppe als „Cornelius“, in der Blutparasitengruppe als „Lenny“ und in der Tuberkulosegruppe als „Rupert“. Marla hingegen verwendet in jeder Gruppe ihren eigenen Namen.

Der Grund, warum die Hauptperson häufig als „Jack“ *angesprochen* wird, findet sich bei 0:38:50. Hier liest der Erzähler Tyler Durden einen Artikel in der ersten Person vor<sup>50</sup>:

TYLER

Hey, man, what are you reading?

JACK

Listen to this. It's an article written in first person. "I am Jack's medulla oblongata, without me Jack could not regulate his heart rate, blood pressure or breathing!" There's a whole series of these! "I am Jill's nipples". "I am Jack's Colon."

Ab diesem Zeitpunkt des Schauspiels spricht der Erzähler über sich selbst als Jack. Als er bei 1:15:46 ein Gespräch mit seinem Vorgesetzten führt, passiert dies beispielsweise zweimal<sup>51</sup>:

JACK

We need to talk.

Jack closes the door and sits on a chair.

BOSS

Okay. Where to begin? With your constant absenteeism? With your un-presentable appearance? You're up for a review.

JACK

I Am Jack's Complete Lack of Surprise.

BOSS

What?

Einige Augenblicke später wieder:

---

<sup>50</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr2.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr2.htm) abgerufen am 06.09.2016.

<sup>51</sup> Ebd. scr3.

BOSS  
(into phone)  
Security?

JACK (V.O.)  
I Am Jack's Smirking Revenge.

Jack PUNCHES HIMSELF in the nose. He falls to the floor. Blood starts to trickle. Boss drops the phone on the floor.

Obleich der Erzähler auf sich selbst als „Jack“ referiert, stellt es eine Verkürzung dar, zu behaupten, „Jack“ sei *sein* Name. Der Erzähler als solcher ist und bleibt namenlos.

Nichtsdestotrotz stecken auch in dieser Verkürzung interessante Details, da der Name „Jack“ im angloamerikanischen Raum nicht nur eine Namensvariante von „Johannes“ bzw. „Hans“ ist<sup>52</sup>, sondern auch als Synonym für „fellow“, „buddy“ oder schlicht „man“ verwendet wird, um eine unbekannte Person anzusprechen.<sup>53</sup> Darüber hinaus setzt sich der Name aus dem hebräischen Wort „jahwe“, welches für ‚Gott‘ steht, und dem ebenfalls hebräischen „chanan“ mit der Bedeutung „begünstigen“ bzw. „gnädig sein“ zusammen. Die Gesamtbedeutung des Namens „Jack“ in der Übersetzung aus dem Hebräischen würde also lauten: „Jahwe ist gnädig“ oder „Jahwe ist gütig“.<sup>54</sup>

Aufgrund der Tatsache, dass es sich bei „*Fight Club*“ um eine US-amerikanische Filmproduktion handelt, liegt die Annahme nahe, dass der Name „Jack“ als Adressierung einer unbekanntenen Person zu verstehen ist, was der Entwicklungsgeschichte des Hauptcharakters überpersönliche Bedeutung verleiht.

### **2.2.7.2. Persönlichkeitsstörung des Hauptcharakters**

Bevor Betrachtungen über den klinischen Aspekt einer etwaigen psychischen Störung des Hauptcharakters angestellt werden können, gilt es, zwei Aspekte vorwegzunehmen:

#### 1. Aspekt: Tyler Durden ist *keine* Halluzination

Im Film tritt die Figur des Tyler Durden ebenso real auf wie der Erzähler selbst. Hierbei handelt es sich natürlich um ein filmisches Mittel, da anderenfalls der Spannungsaufbau nicht funktionieren würde. Was hier filmisch manifestiert wird ist jedoch, wie später noch zu zeigen sein wird, keine Halluzination des Erzählers, sondern ein abgespaltener Persönlichkeitsteil der Hauptfigur. Ohne den filmischen Kunstgriff der Manifestation würde der Erzähler in den betreffenden Szenen ausschließlich mit sich selbst reden und kämpfen. Die Manifestation

---

<sup>52</sup> Online: <http://www.vorname.com/name,Jack.html> abgerufen am 07.09.2016.

<sup>53</sup> Online: <http://www.dictionary.com/browse/jack> (unter Punkt 4) abgerufen am 07.09.2016.

<sup>54</sup> Online: <http://www.vorname.com/name,Jack.html> abgerufen am 07.09.2016.

dieses Persönlichkeitsaspektes ist somit ein wichtiges Stilmittel im Film und muss bei einer psychologischen Betrachtung als solches identifiziert werden.

## 2. Aspekt: Tyler kann nicht „erschossen“ werden

Die Möglichkeit, sich eines Persönlichkeitsteils durch einen gezielten Schuss in den Kopf zu entledigen, ist sehr unrealistisch. Auch hier kann also von einem cineastischen Kunstgriff ausgegangen werden. Dieser Kunstgriff stellt die komprimierte Version einer Heilung dar: Der Erzähler übernimmt Verantwortung für alle seine Persönlichkeitsteile und versucht, zukünftig als *eine* Persönlichkeit sein Leben zu meistern.<sup>55</sup>

Taubner/Pauza gehen davon aus, dass es sich bei dem Krankheitsbild des Erzählers um eine Bewusstseinspaltung (Dissoziation) handelt, die mit einer Traumatisierung in jungen Jahren einhergeht.<sup>56</sup> Um näher auf das Krankheitsbild eingehen zu können, wird eine Definition benötigt. Diese Kriterien können im ICD-10 nachgelesen werden.<sup>57</sup> Nach ICD-10 lauten die Diagnosekriterien für „multiple Persönlichkeitsstörung“ wie folgt:

- Das grundlegende Merkmal ist das offensichtliche Vorhandensein von zwei oder mehr verschiedenen Persönlichkeiten bei einem Individuum. Dabei ist zu jedem Zeitpunkt jeweils nur eine sichtbar.
- Jede Persönlichkeit ist vollständig, mit ihren eigenen Erinnerungen, Verhaltensweisen und Vorlieben. Diese können in deutlichem Kontrast zu der prämorbid<sup>58</sup> Persönlichkeit stehen.
- Bei der häufigsten Form mit zwei Persönlichkeiten ist meist eine von beiden dominant, keine hat Zugang zu den Erinnerungen der anderen, und die eine ist sich der Existenz der andern fast niemals bewusst.
- Der Wechsel von der einen Persönlichkeit zu der anderen vollzieht sich beim ersten Mal gewöhnlich plötzlich und ist eng mit traumatischen Erlebnissen verbunden. Spätere Wechsel sind oft begrenzt auf dramatische oder belastende Ereignisse oder treten in Therapiesitzungen auf.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. TAUBNER, Svenja/ PAUZA, Elisabeth, ...alles, was du sein wolltest, bin ich! in: MÖLLER, Heidi/DOERING, Stephan (Hrsg.), Batman und andere himmlische Kreaturen. Nochmal 30 Filmcharaktere und ihre psychischen Störungen, Heidelberg 2010, 192.

<sup>56</sup> Ebd. 186.

<sup>57</sup> ICD steht für *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems* und ist das führende, weltweit anerkannte Diagnoseklassifikationssystem in der Medizin. Es wird von der WHO herausgegeben. Die Zahl nach dem ICD deutet auf die international gültige Ausgabe hin (ICD-10 = Version 2016).

<sup>58</sup> [von „Prämorbidität“ = *Gesamtheit der Krankheitserscheinungen, die sich bereits vor dem eigentlichen Ausbruch einer Krankheit zeigen* Anm. d. A.]

Verkürzt gesagt, gelingt es Menschen mit dieser Störung nicht, ein einheitliches Bild ihrer Selbst in Verbindung mit ihrem Umfeld zu kreieren. Ein Zusammenspiel von eigener Identität, eigenem Gedächtnis und Verarbeitung der Eindrücke aus der Umwelt ist nicht möglich. Obgleich es viele Parallelen gibt, zählt diese Störung *nicht* zu den schizophrenen Erkrankungen, da die uneinheitlichen Persönlichkeitsfragmente eben nicht wahnhafter Natur oder Halluzinationen sind.<sup>60</sup>

In Bezug auf das angesprochene Krankheitsbild ist der Begriff „Mentalisierung“ wichtig: Mentalisierung ist, kurz gesagt, das Gegenstück zur Dissoziation und wird als die Fähigkeit verstanden, das eigene Verhalten und auch das Verhalten anderer Menschen aufgrund geistiger Befindlichkeiten (fühlen, wünschen) zu erschließen.<sup>61</sup> Taubner/Pauza stellen fest, dass erst durch Mentalisierung das eigene Verhalten mit der eigenen emotionalen Erfahrung verbunden und somit als sinnvoll erlebbar werde. Diese Erkenntnis werde bei korrekt entwickelter Mentalisierung auch auf andere Menschen und deren Verhalten übertragen.

Da sich die Fähigkeit zur Mentalisierung bereits im Säuglingsalter entwickle, könne es hier durch gravierende Fehler der Bezugsperson(en) zu ersten Störungen kommen, die sich im weiteren Verlauf und im Zusammenspiel mit späteren Traumata unter Zuhilfenahme von psychischen Abwehrprozessen zu einer multiplen Persönlichkeitsstörung auswachsen könnten.<sup>62</sup>

#### 2.2.7.2.1. Multiple Persönlichkeitsstörung als Identitätsstörung

Ein konkretes Ereignis, das in der Biographie des Erzählers zu einer gehemmten Mentalisierung und infolgedessen zu einer entsprechenden Persönlichkeitsstörung geführt haben könnte, wird nicht genannt. Allerdings kann schon allein die Tatsache, dass es sich explizit um einen *namenlosen* Erzähler handelt, als Hinweis auf eine entsprechende Identitätsstörung gelten. Auch die Aussagen, die der Erzähler selbst über seine Vergangenheit macht, lassen auf eine schwierige Kindheit schließen. So berichtet er bei 0:39:36 beispielsweise von seinem Vater, der die Familie verlassen habe, als er [der Erzähler] sechs Jahre alt war. Von Geschwistern wird in diesem Zusammenhang nicht gesprochen. Ein Rückschluss auf die problematische Beziehung der Eltern lässt sich aus einer Bemerkung des Erzählers schließen, dass er sich wie damals als Sechsjähriger fühle, als er Nachrichten zwischen den Elternteilen habe überbringen müssen [JACK (V.O.) I'm six years old again, passing

---

<sup>59</sup> S. TAUBNER/E. PAUZA, ...alles, was du sein wolltest, bin ich! 186.

<sup>60</sup> Ebd. 186ff.

<sup>61</sup> Ebd. 187.

<sup>62</sup> Ebd. 188.

messages between my parents.]<sup>63</sup> Es wird deutlich, dass insbesondere das Verhältnis zu seinem Vater durch Zurückweisung und Vernachlässigung geprägt ist und der Erzähler aufgrund dessen mit der eigenen Männlichkeit hadert. So kommt es auch, dass er sich selbst als 30-jähriges „Milchgesicht“ bezeichnet [Original: JACK I can't get married, I'm a thirty-year-old boy!].<sup>64</sup>

Von diesem kindlichen Trauma einmal abgesehen, ist der Erzähler in seinem Job fast täglich mit dem Tod konfrontiert. Es wird gezeigt, dass ein Hauptteil seiner Arbeit darin besteht, deformierte und ausgebrannte Autowracks zu inspizieren, um entsprechende Berichte verfassen zu können. In der Szene bei 0:20:19 wird deutlich, dass auch die Kollegen diesen Herausforderungen aus Selbstschutz mit einer großen Portion Zynismus begegnen.

Die psychische Disposition, die aus der frühkindlichen Dissoziation und den genannten Traumata entstanden ist, lassen den Erzähler bewusst Situationen (auf)suchen, in denen er an anderen das findet, was er in sich selbst nicht zu finden vermag<sup>65</sup>: Die erste seelische Erleichterung erfährt der Erzähler, als er der Hodenkrebsselbsthilfegruppe beitrifft und an der Brust des „Zwitterwesens“ Bob hemmungslos weinen kann: Hier findet er in den Armen eines anderen Leidenden Zugang zu seinen eigenen psychischen Qualen. Bob kann als mütterlicher Vater oder väterliche Mutter angesehen werden, bei dem sich der Erzähler aufgrund seiner gestörten Geschlechtsidentität sicher fühlt.

Laut Taubner/ Pauza ist der Besuch der Selbsthilfegruppen für den Erzähler eine Möglichkeit, seine „innere Destruktivität [...] auf die tödlichen Krankheiten“ zu projizieren und in dieser „Lüge [...] alle schmerzlichen Gefühle aus[zu]leben, ohne tatsächlich von der Destruktivität der Krankheit bedroht zu werden“.<sup>66</sup> Es ist davon auszugehen, dass jener Verarbeitungsprozess die Vorstufe zur Erschaffung Tyler Durdens darstellt. Katalysator für die Geburt jenes Alter Egos ist das Auftauchen der nicht kranken „Elendstouristin“ Marla Singer: Tyler Durden, der als Alpha-Mann ohne Selbstzweifel in Erscheinung tritt und seine Geschlechtsidentität im Kampf mit anderen Männern unter Beweis stellt, verkörpert all das, was der Erzähler gerne wäre, aber aus eigenem Antrieb nicht schafft.

Während Durden seinen Selbstwert nicht an Besitztümern festmacht, versucht der Erzähler bis zur Sprengung seiner Wohnung das genaue Gegenteil: Durch die penible Auswahl von Garderobe und Wohnungseinrichtung wird versucht, die eigene Persönlichkeit zu definieren und sich an den Erwartungshorizont der Allgemeinheit anzupassen. Das Ergebnis dieses

---

<sup>63</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr1.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr1.htm) abgerufen am 14.09.2016.

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Vgl. S. TAUBNER/E. PAUZA, ...alles, was du sein wolltest, bin ich 189.

<sup>66</sup> Ebd. 189ff.

Versuchs ist jedoch, dass der Hauptfigur das Leben nurmehr als Kopie einer Kopie einer Kopie vorkommt [Original: JACK (V.O.) With insomnia, nothing's real. Everything is far away. Everything is a copy, of a copy, of a copy.]<sup>67</sup>, was letzten Endes zu Depression und Schlaflosigkeit führt. In dieser Situation verliert sich der Erzähler gelegentlich sogar in Todessehnsüchten, wenn er auf einer Geschäftsreise beispielsweise für einen Flugzeugabsturz „betet“, da die Versicherungsgesellschaft das Dreifache zahle, wenn man auf einer Geschäftsreise stirbt.

Die Verzweiflung, in die der Erzähler durch sein angepasstes Leben als „guter“ Konsument geraten ist, gipfelt letzten Endes in der „Erschaffung“ seines Alter Egos: Mit Tyler Durdens Hilfe gelingt dem Ich-Erzähler die Flucht aus diesem Leben und im Kampf mit sich selbst und anderen Männern schafft er es, sich nach und nach seine Individualität zurück zu erobern.

Nach der „Geburt“ Durdens ist die Beziehung der beiden Hauptfiguren durch eine nicht-sexuelle Männerfreundschaft geprägt. Die Dynamik dieses Verhältnisses ist zunächst durch Durden bestimmt, in dessen defizitärer Persönlichkeitsstruktur empathische Eigenschaften wie Mitgefühl, Verantwortung oder Schuld nur rudimentär angelegt sind. Erst in Kapitel 24 (Menschliches Opfer) stellt sich der Erzähler deutlich gegen einen Plan seines Alter Egos. Weitere Schlüsselmomente, in denen der Erzähler nicht mit Tyler konform geht, sind der Tod des Robert Paulson (Bob) und der letzte Streich im „Projekt Chaos“.

#### 2.2.7.2.2. Überwindung der Persönlichkeitsstörung

Nach Taubner/Pauza ist das übergeordnete Therapieziel im Falle von dissoziativen Störungen die Integration der dissoziierten Persönlichkeitsaspekte. Die Schwierigkeit bestünde jedoch darin, dass jene Abspaltung einen wichtigen mentalen Schutzmechanismus darstelle, welcher das Individuum vor einer traumatischen Überflutung schütze.<sup>68</sup> Im Falle des Ich-Erzählers konstatieren die Autoren drei sinnstiftende Momente, in denen die Hauptfigur Verantwortung (für sich selbst und für andere) übernimmt. Dies führt letztlich zur Lösung des Konflikts und gibt den Anstoß zur Gesundung<sup>69</sup>:

1. Selbsterhalt: Der Erzähler weigert sich, Tyler die Kontrolle über seine Person übernehmen zu lassen.

---

<sup>67</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr1.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr1.htm) abgerufen am 14.09.2016.

<sup>68</sup> Vgl. S. TAUBNER/E. PAUZA, ...alles, was du sein wolltest, bin ich 192.

<sup>69</sup> Ebd. 193.

2. Sorge um Marla: Der Erzähler will Marla vor Tylers Mordabsichten schützen, weil sie ihm etwas bedeutet.
3. Sorge um die Welt: Der Erzähler will verhindern, dass Tyler seinen Plan in die Tat umsetzt und die Welt ins Chaos stürzt.

Am Ende gelingt es der Hauptperson, die dissoziierten Persönlichkeitsaspekte erneut zu integrieren. Durch das Moment der *Verantwortung* gelingt es, diese Integration abzuschließen und zu einem normalen Agieren in und mit der sozialen Umwelt zurückzukehren. Die letzte Filmszene verdeutlicht diese Wandlung, indem der Ich-Erzähler die Hand der einzigen Person hält, die um seine beiden Persönlichkeiten weiß (d.i. Marla).

### 2.2.8. Der unzuverlässige Erzähler

Durch die Tatsache, dass die Handlung des Films durch die Erzählerstimme aus dem Off vorangetrieben wird, lässt sich ein weiteres Merkmal der narrativen Struktur identifizieren: „*Fight Club*“ ist ein Beispiel für das Auftreten des „unzuverlässigen Erzählers“. Diese spezielle Form des Erzählens findet sich auch in anderen Hollywood-Filmen, darunter *The Matrix* (USA 1999), *The Sixth Sense* (USA 1999) und *Vanilla Sky* (USA 2001).<sup>70</sup>

In der modernen Erzählforschung existieren zwei Ansätze, inwiefern sich eine etwaige „Unzuverlässigkeit“ des Erzählers festmachen lässt<sup>71</sup>:

1. Die *zunächst* behaupteten Tatbestände der Erzählung erweisen sich schlichtweg als falsch. Dem Zuseher werden Informationen, die Umstände betreffend, vorenthalten, sodass er das Geschehen nicht richtig einordnen kann. Dies geschieht in „*Fight Club*“ u.a. durch die verschachtelten Rückblenden, die erst im weiteren Verlauf ein sinnhaftes Ganzes ergeben.
2. Der Erzähler deutet die Ereignisse, die ihm widerfahren, *falsch*. Im Film wird dies durch das Kuriosum dargestellt, dass der Erzähler glaubt, es gäbe eine zweite Person namens Tyler Durden.

Im Folgenden werden jene Signale erörtert, die zu der Annahme führen, dass es sich bei der Erzählperspektive in „*Fight Club*“ um einen „unzuverlässigen Erzähler“ handelt.

<sup>70</sup> Vgl. HELBIG, Jörg, „Follow the White Rabbit!“. Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit im zeitgenössischen Spielfilm. in: LIPTAY, Fabienne/WOLF, Yvonne (Hg.) Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film, München 2005, 135.

<sup>71</sup> Vgl. KOEBNER, Thomas, Was stimmt denn jetzt? „Unzuverlässiges Erzählen“ im Film. in: LIPTAY, Fabienne/WOLF, Yvonne (Hg.) Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film, München 2005, 21.

## 1. Sachdienliche Hinweise

Die Tatsache, dass der Erzähler (zumindest zu Beginn) die Welt durch den Schleier der Schlaflosigkeit wahrnimmt, ist ein erstes Indiz für mögliche Fehleinschätzungen seinerseits. Darüber hinaus gibt er mehrfach Hinweise darauf, dass seine Darstellungen möglicherweise mit Vorsicht zu genießen sind. So bezeichnet er Marla zwar als eine „Elendstouristin“, bemerkt aber zugleich, dass ihre Lüge seine eigene Lüge widerspiegelt. Auch macht er darauf aufmerksam, dass in manchen Situationen nicht er selbst, sondern Tyler für ihn spreche (0:43:45), ihm praktisch souffliere, was in der betreffenden Situation gesagt werden müsse. An anderer Stelle erklärt er seine Kenntnis über gewisse Umständen schlichtweg damit, dass Tyler von diesen Umständen wisse (0:47:08).

## 2. Der Charakter der Hauptfigur

Auch der Charakter des Ich-Erzählers begünstigt gewisse Zweifel an seiner Glaubwürdigkeit. So besucht er beispielsweise Selbsthilfegruppen, ohne selbst an einer tödlichen Krankheit zu leiden, was ihm den Status eines Heuchlers einbringt. Zwar schadet er durch dieses Verhalten niemandem, doch lügt er bewusst, um sein eigenes Leiden zu mindern. Auch die Arbeit, mit der der Erzähler (nicht Tyler!) sein Geld verdient, kann als unmoralisch bezeichnet werden: Er spielt Gott, indem er entscheidet, ob Menschenleben geopfert werden oder nicht, und versteckt sich vor der Verantwortung für diese Entscheidungen hinter einer mathematischen Formel (Kosten einer Rückrufaktion vs. außergerichtliche Einigung im Falle eines Unfalls).

## 3. Ineinandergleitende Erzählstruktur

Wie in Kapitel 2.2.6. gezeigt wurde, weist der Film eine komplexe Erzählstruktur auf, die von Rückblenden, Zeitsprüngen und zwischengeschalteten Traum- und Erinnerungssequenzen geprägt ist. Szenen, in denen Tyler Durden auftritt, lassen zunächst keinen Zweifel daran entstehen, dass es sich bei dieser Figur um eine (innerhalb des Filmgeschehens) reale Person handelt, erweisen sich rückblickend jedoch als Irreführungen. In anderen Szenen sind die Grenzen zwischen Traum- bzw. Vorstellungswelt und Realität des Erzählers so fließend, dass man von einer bewussten Irreführung bzw. Manipulation des Publikums sprechen kann. Ein markantes Beispiel hierfür ist die Flugzeug-Szene bei 0:21:40: Hier wünscht der Erzähler sich eine „mid-air collision“ (Zusammenstoß in der Luft mit einem anderen Flugzeug), welche prompt passiert: Zusammenstoß und Absturz werden in schnellen Schnitten gezeigt. Mitten in der Katastrophe stoppt das Geschehen jedoch und der Fokus schwenkt zurück auf den Ich-Erzähler, der wohlbehalten in seinem Flugzeugsessel sitzt und eben aus dem Schlaf erwacht.

Interessanterweise ist dies auch der Moment, in dem Tyler Durden das erste Mal in Erscheinung tritt und die beiden Männer Bekanntschaft schließen. Für den Rezipienten stellen das Aufwachen des Erzählers und das Auftauchen Durdens in diesem Augenblick die Rückkehr in die Realität dar – in Wirklichkeit aber ist auch Tyler Durden nicht real und das Ineinandergleiten der einzelnen Erzählebenen wird fortgesetzt.

Die oben genannten Indizien beweisen, dass es sich bei der Erzählstimme in „*Fight Club*“ und einen „unzuverlässigen Erzähler“ handelt. Die Raffinesse des Schauspiels liegt jedoch gerade darin, dass die Hinweise und Warnungen nicht explizit genug sind, um den Plot-Twist vorauszuahnen. Helbig formuliert dies wie folgt:

Eine filmische Erzählfigur als unzuverlässig zu entlarven, trägt also nicht direkt dazu bei, die filmische Erzählung selbst, d.h. die visuellen (oder akustischen) Informationen des cinematic narrator als unzuverlässig zu durchschauen.<sup>72</sup>

### **2.2.9. Transgressive Erzählstruktur**

Unter einer „transgressiven Erzählstruktur“<sup>73</sup> ist eine Erzählweise zu verstehen, die über die Handlungsebene hinausweist und die Illusion auf einer Metaebene durchbricht. Ein Beispiel hierfür ist das viermalige „Aufblitzen“ Tyler Durdens (vgl. Kapitel 2.2.4.1.), bevor er bei 0:21:40 als weitere Hauptfigur in den Film eingeführt wird. Dass es sich hierbei um ein transgressives Element handelt, wird u.a. dadurch deutlich, dass Durden selbst dieses Verfahren auf der Handlungsebene anwendet: Bei 0:32:23 erzählt der Hauptcharakter von Durdens Nacharbeit als Filmvorführer, bei dem er im richtigen Moment von einem Projektor auf den anderen umschalten muss, um einen nahtlosen Übergang zu schaffen. Durden sorgt jedoch für eine Manipulation des Publikums, indem er einzelne erotische Bilder in die Filme „montiert“, die jeweils für Sekundenbruchteile sichtbar werden. Obgleich diese Bilder nur unterbewusst wahrgenommen werden (*subliminal images* = unterschwellige Bilder)<sup>74</sup>, lösen sie beim Publikum verwirrende Gefühle aus. Die Bilder von Tyler Durden, die Fincher auf ähnliche Weise in den Film montiert, noch *bevor* die Figur im eigentlichen Geschehen auftaucht, besitzen innerhalb der Geschichte selbst keinerlei Funktion, sondern verweisen stattdessen auf die strukturelle Beschaffenheit von „*Fight Club*“. Es handelt sich um ein transgressives Element, da auf diese Weise die Illusion „destabilisiert“ und die

---

<sup>72</sup>J. HELBIG, *Follow the White Rabbit!* 139.

<sup>73</sup> vom lat. *transgressivus* = übergehend, überschreitend

<sup>74</sup>SCHNELLE, Frank, „Bewahrer und Zerstörer – David Fincher und sein Kino der Tricks, Täuschungen und Doppelstrategien“ in: SCHNELLE, Frank (Hg.), „David Fincher“, Berlin 2002, 54.

„Unmittelbarkeit des Mediums“ dekonstruiert wird.<sup>75</sup> Ein weiteres illusionsbrechendes Moment stellt die direkte Ansprache des Publikums durch den Erzähler dar, der bei 0:34:09 in hollywooduntypischer Manier direkt in die Kamera spricht.

Darüber hinaus ist bei 0:32:38 ein physisches Stück Erotikfilm zu sehen, welches Durden wie beschrieben in einen seiner Kinofilme „einkleben“ wird. Genau dieses Stück Erotikfilm bekommt letzten Endes aber der Zuschauer von „*Fight Club*“ gegen Ende des Film (2:16:15) für den Bruchteil einer Sekunde zu sehen. In gleicher Manier ist die US-amerikanische FBI Kopierschutzwarnung<sup>76</sup>, welche vor dem Beginn des eigentlichen Spielfilms erscheint, von Tyler manipuliert worden<sup>77</sup>:



Tyler Durden selbst warnt das Publikum davor, im Speziellen kein Leben als „Statist“ zu führen, sondern die Normalität zu durchbrechen: Exzessives Shopping und Masturbation sollen eingestellt, Jobs gekündigt, neue Menschen kennengelernt und neue Kämpfe angenommen werden – und das alles mit dem Ziel, wieder ganz Mensch sein zu können. [Eigeninterpretation/Übersetzung d. A.]. Diese Warnung erscheint jedoch nicht nur zu Beginn des Spielfilms, wo sie als Hinweis auf eine transgressive Erzählstruktur gewertet werden kann, sondern auch innerhalb des Films. Bei 1:10:09 beginnt er eine Rede über die Männer des „*Fight Clubs*“<sup>78</sup>:

TYLER

Man, I see in fight club the strongest and smartest men who have ever lived. I see all this potential -- God damn it, an entire generation pumping gas and waiting tables; they're slaves with white collars. Advertisements have them chasing cars and clothes, working jobs we hate so we can buy shit they don't need. We are the middle children of history, man. No purpose or place. We have no great war, or great

<sup>75</sup> NOWAKOWSKI, Nina: Transgressives Erzählen in *Fight Club*, 6, online: [http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/methoden/narratologie/anwendungen/nowakows\\_fightclub.pdf](http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/methoden/narratologie/anwendungen/nowakows_fightclub.pdf) abgerufen am 19.9. 2016.

<sup>76</sup> Diese Kopierschutzwarnung erscheint nur auf Medien die in Amerika vorgeführt werden. In Europa und anderen Ländern erscheint diese Warnung nicht.

<sup>77</sup> Online: [http://eggpedia.wikia.com/wiki/Fight\\_Club\\_-\\_Warning\\_Message](http://eggpedia.wikia.com/wiki/Fight_Club_-_Warning_Message) abgerufen am 19.9.2016.

<sup>78</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr1.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr1.htm) abgerufen am 19.09.2016.

depression. Our great war is a spiritual war. Our great depression is our lives. We've all been raised by television to believe that one day we'll all be *millionaires and movie gods and rock stars* -- but we won't. And we're learning slowly that fact. And we're very, very pissed off.

Die Ironie dieser Ansprache erschließt sich erst, wenn man sie von der Metaebene her betrachtet: Der Schauspieler, der diesen Monolog hält, ist Brad Pitt, welcher seines Zeichens vom US-amerikanischen „People“-Magazin zum „sexiest man alive“ der Jahre 1995 und 2000 gekürt wurde.<sup>79</sup> Volker Ferenz bringt diesen Umstand auf den Punkt, wenn er über Pitts Biographie im Zusammenhang mit „*Fight Club*“ schreibt

In the case of Brad Pitt, we face a star who – having studied advertising – made his breakthrough in the film industry with the depiction of a sexual hunk in *Thelma & Luise* (1991) after a short detour playing in Levi's commercials. It is of particular irony that this star, who has become an icon in popular culture, now depicts an underground rebel who turns out to be nothing but the figment of a psychogenic fugue of the film's character-narrator, who is obsessed with and, as he claims, victimized by consumer society.<sup>80</sup>

Diese transgressive Ironie kann auch auf den Regisseur David Fincher umgelegt werden: Fincher zählt zu den Gründern der Firma „Propaganda Films“ (!), welche unter anderem Musikvideos für Stars wie Michael Jackson, Madonna und die Rolling Stones drehte. Außerdem wurde auch kommerzielle Produktwerbung für die Firmen Nike, Coca-Cola, Budweiser, Heineken und Levi's gedreht.<sup>81</sup> Sowohl bei Pitt als auch bei Fincher handelt es sich also nicht nur um jene „millionaires and movie gods“, die den Massen als (unerreichbares) Ideal präsentiert werden, sondern auch um diejenigen, die in einer vom Konsum regierten Gesellschaft stets auf der Gewinnerseite stehen. Es ist ein weiteres Zeichen für die Komplexität der narrativen Struktur von „*Fight Club*“, dass auch diese Metaebenen-Ironie im Film selbst noch einmal gespiegelt und dadurch potenziert wird: Während Tyler bei 1:11:05 die Worte „millionaires“, „movie gods“ und „rock stars“ ausspricht, blickt er nämlich direkt den Schauspieler Jared Leto (alias „Angel Face“ im Script zu „*Fight Club*“) an, der all dies in Realitas verkörpert.<sup>82</sup>

An späterer Stelle (1:35:37) kommt es zum Kampf zwischen Angel Face und dem Erzähler, bei dem Ersterer zwar einige gute Treffer landet, der Erzähler den Kampf aber letztlich für sich entscheidet. Entgegen den von Tyler Durden festgesetzten Regeln des „Fight Clubs“,

---

<sup>79</sup> Vgl. FERENZ, Volker, Don't believe his lies. The unreliable narrator in contemporary American cinema. Trier 2008, 120.

<sup>80</sup> Ebd. 121.

<sup>81</sup> Vgl. F. SCHNELLE, Bewahrer und Zerstörer – David Fincher und sein Kino der Tricks, Täuschungen und Doppelstrategien 34.

<sup>82</sup> Leto hat laut <http://www.imdb.com/name/nm0001467/> (abgerufen 19.09.2016) in über 30 Filmen mitgespielt und ist Gründungsmitglied der Rock Band „30 Seconds to Mars“ welche 1998 (vor dem Erscheinen von „*Fight Club*“ 1999) entstanden ist.

nach denen ein Kampf beendet ist, sobald einer der Kontrahenten schlapp macht, schlägt der Erzähler solange auf seinen Gegner ein, bis dieser bewegungslos am Boden liegt. Den fassungslos um ihn versammelten Männern sagt er anschließend, er habe einfach etwas Schönes zerstören wollen. Angel Face überlebt den Kampf zwar, bleibt jedoch schrecklich entstellt und macht seinem Namen fortan keine Ehre mehr.

Es konnte gezeigt werden, dass Finchers „*Fight Club*“ ein hohes transgressives Potential besitzt, durch welches die Illusion immer wieder durchbrochen und die Botschaft(en) des Films auf mehreren Ebenen gleichzeitig transportiert wird/werden. Im Zusammenspiel mit der nonlinearen Narration und dem unzuverlässigen Erzähler sorgen die transgressiven Elemente dafür, dass der Film bei nahezu jeder Rezeption neue Blickwinkel offenbart, neue Problemfelder eröffnet und infolgedessen neue Erkenntnisse provoziert.

### **2.3. Resümee Filmanalyse**

Wie gezeigt wurde, ist „*Fight Club*“ kein simples Popcornkino. Die Geschichte, die hier erzählt wird, erscheint bei genauer Betrachtung als Vorwurf an die moderne Gesellschaft: Der namenlose Erzähler lebt in Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen Normen, da er einer geregelten, wenn auch moralisch fragwürdigen Arbeit nachgeht, ein bürgerliches Leben führt und die Früchte seiner Arbeit durch den Kauf gesellschaftlich begehrter Güter wieder dem Konsumkreislauf zuführt. Er hinterfragt diesen Weg nicht aktiv, sondern spürt lediglich, dass ihn sein – äußerlich betrachtet – makelloser Lebensstil nicht nur unglücklich, sondern sogar krank (Insomnie) macht. Es ist nicht ganz eindeutig, ob der Erzähler bereits vor oder erst nach seiner Schlaflosigkeit damit beginnt, sein Leben wie „eine Kopie einer Kopie einer Kopie“ zu erleben. Da es ihm nicht gelingt, jener Rat- und Rastlosigkeit zu entfliehen, die die Existenz nach gesellschaftlichen Normen in ihm ausgelöst hat, erschafft der Erzähler Tyler Durden. Sein Alter Ego hilft ihm, sich zu befreien und einen Ausweg aus seinem Dilemma zu suchen. Auf der Handlungsebene endet „*Fight Club*“ mit der Lösung des zentralen Konflikts, indem der Erzähler sich seines dissoziierten Persönlichkeitsteils entledigt und als gewandelter Mensch einem neuen Anfang entgegensieht. Auf der Metaebene geht die Botschaft des Films jedoch weit darüber hinaus.

Wie in der Filmanalyse gezeigt werden konnte, werden die Mittel der Narration in „*Fight Club*“ dazu eingesetzt, dem Publikum eine Warnung zukommen zu lassen – und das bereits, bevor der Film überhaupt angefangen hat: Die FBI-Kopierschutzwarnung aka Tylers Ansprache an die Männer des „Fight Clubs“ hält den Zuschauer dazu an, über sein Leben zu reflektieren und zu prüfen, ob nicht auch er das eine oder andere mit dem Ich-Erzähler

gemeinsam hat. Immer wieder wird die Illusion durchbrochen und das Publikum direkt oder indirekt angesprochen und zur Reflexion – oder besser: zur Umkehr – aufgefordert<sup>83</sup>:

TYLER

(muttering quietly)

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

„*Fight Club*“ ist der Aufruf, die Gesellschaft zu hinterfragen. Der Film ist die Manifestation jenes dumpfen Gefühls, das Konsum, Genuss und Anpasstheit wahrscheinlich nicht in Glückseligkeit enden. Er ist die Aufforderung, die Normen und Richtlinien dieser Gesellschaft und dessen, was allgemein als „richtig“ bewertet wird, auf seine Stichhaltigkeit zu überprüfen und sich zu fragen, ob man als Person bzw. als Konsument nicht selbst Teil des Problems ist. Kurz gesagt: „*Fight Club*“ ist eine Aufforderung zu Besinnung und Umkehr.

Im Folgenden wird erörtert, inwiefern die Wandlung des Ich-Erzählers dem christlich-religiösen Prinzip der „Umkehr“ entspricht und ob religiöse Sinndeutungsangebote auch heute noch als Lebensprinzipien dienen können.

---

<sup>83</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr1.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr1.htm) abgerufen am 20.09.2016.

### 3. Umkehr als Lebenskonzept im christlichen Glauben und im Film

Das Prinzip der Umkehr hat seine Wurzeln in dem griechischen Wort ἡ μετάνοια („metanoia“), welches den Prozess einer „Sinnänderung“ bzw. eines „Umdenken[s]“ beschreibt.<sup>84</sup> Dass es sich hierbei um ein primär religiöses Prinzip handelt, wird unter anderem dadurch ersichtlich, dass entsprechende Übersetzungen häufig mit Begriffen wie „Reue“, „Buße“ und „Bekehrung“ parallelisiert werden<sup>85</sup>, was die μετάνοια in einen genuin christlichen Kontext setzt. Im Folgenden findet eine Engführung jenes christlichen Konzepts mit den wesentlichen (Entwicklungs)stadien statt, welche der Ich-Erzähler auf seinem Weg zur Umkehr durchläuft.

#### 3.1. Schuld und Schlaflosigkeit

Wie in Kapitel 2.2. bereits aufgezeigt wurde, durchläuft die Hauptfigur von Beginn bis Ende des Films verschiedene Stadien, die jeweils als (weitere) Entwicklungsschritte auf dem Weg zu „Reue“, „Buße“ und „Umkehr“ betrachtet werden können. Ausgangssituation dieser Entwicklung ist die Tatsache, dass der Erzähler keinen Schlaf mehr findet und seine Umwelt nach eigenen Aussagen nurmehr wie durch einen Schleier wahrnimmt. Die Hauptfigur erlebt jene Insomnie, die zu Beginn des Films bereits sechs Monate anhält, wie eine Folter, und versucht, ihr durch einen Arztbesuch ein Ende zu setzen. Da eine medizinische Ursache der Insomnie jedoch von Beginn an ausgeschlossen scheint und auch der Arzt mehr zynisch als hilfreich reagiert, wird schnell deutlich, dass die Schlaflosigkeit des Erzählers weniger pathologischer als vielmehr symptomatischer Natur ist: Sie weist auf eine Belastung, auf ein Ungleichgewicht in seinem Leben hin. Es ist recht wahrscheinlich, dass diese Belastung von der Hauptaktivität des Helden ausgeht, da er vor der Gründung des „*Fight Club*“ niemals bei der Ausübung von Freizeitaktivitäten gezeigt wird.

Jene Hauptaktivität, für die er den größten Teil seiner produktiven Stunden aufwendet, ist die Arbeit als Rückrufkoordinator bei einem Automobilhersteller. Die Unfallberichte, welche er in dieser Position verfasst, sind darauf ausgelegt, die finanziellen Verluste seines Arbeitgebers so gering wie möglich zu halten – auch auf die Gefahr hin, dass die Käufer der Autos durch etwaige Produktionsfehler verletzt werden oder sogar ihr Leben verlieren. Der Zuschauer erfährt zwar nicht, wie lange der Erzähler seine Tätigkeit als Rückrufkoordinator schon ausübt, doch da er nach eigenen Aussagen ca. 30 Jahre alt ist, kann man unter Annahme eines

---

<sup>84</sup> POHLMANN, Hans, Die Metanoia als Zentralbegriff der christlichen Frömmigkeit. Eine systematische Untersuchung zur ordo salutis auf biblisch-theologischer Grundlage, Leipzig 1938, 39.

<sup>85</sup> Vgl. BÜLOW, Edeltraud, Metanoia – „Umkehr“, Münster 2004, 1.

normalen Ausbildungszeitraums davon ausgehen, dass er seit etwa zehn Jahren finanzielle Verluste gegen Menschenleben aufrechnet.

Es ist die These der vorliegenden Arbeit, dass das allmählich erwachende moralische Gewissen des Erzählers Ursache seiner Insomnie ist – mit anderen Worten: Der Hauptcharakter wird durch seine Krankheit darauf hingewiesen, dass er Schuld auf sich geladen hat.

### **3.1.1. Schlafstörung, Stress und Beinahe-Burnout**

Bevor der Zusammenhang zwischen der Schuld des Ich-Erzählers und seiner Insomnie geklärt bzw. die Katalysatorfunktion der Schuldfrage für den gesamten Umkehrprozess erörtert werden kann, findet zunächst eine Betrachtung jener Schlaflosigkeit im Zusammenhang mit den modernen Phänomenen Stress und Burnout statt.

Unter „Stress“<sup>86</sup> versteht man gemeinhin eine „unspezifische Reaktion des Organismus auf jede Art von Anforderungen“, die als „bedrohende Einengung im Berufsalltag erlebt“<sup>87</sup> und von der betroffenen Person auch kognitiv als Stresssituation empfunden werden.<sup>88</sup> Diese Reaktion kann sowohl durch Druck von außen, als auch durch Vorgänge im Inneren entstehen.<sup>89</sup> Der Übergang zum „Burnout“ ist fließend, da Stress als „chronische Belastung“ erlebt wird, „die kurzfristig unser Leistungsvermögen beeinträchtigt und uns langfristig krank macht“.<sup>90</sup> Laut einem Beitrag von Hajak/ Rütter/ Hauri über psychogen-psychoreaktive Schlafstörungen zählen psychosoziale Stressoren wie berufliche Anspannung (!), Zukunftsängste und familiäre Konflikte zu bekannten Ursachen für Schlafstörungen.<sup>91</sup>

In Bezug auf die Disposition der Hauptfigur ist hervorzuheben, dass eine „prädisponierende Persönlichkeitsstruktur, ein gestörtes frühkindliches Erleben und chronische Belastungssituationen“<sup>92</sup>, wie sie für den Ich-Erzähler bereits in Kapitel 2.2.7.2. aufgezeigt wurden, zusätzliche Faktoren sind, die die Erkrankungsbandbreite von der anfänglichen Insomnie bis hin zu schweren psychischen Erkrankungen erweitern können. Vor diesem Hintergrund scheint die Annahme, dass der Ich-Erzähler von seiner stressinduzierten Schlaflosigkeit in eine ernsthafte psychische Störung abgeleitet, sehr wahrscheinlich.

---

<sup>86</sup> Der Begriff wurde erst 1975 in die Literatur eingebracht aus: HEDDERICH, Ingeborg, Burnout. Ursachen, Formen, Auswege, München 2009, 18.

<sup>87</sup> Ebd. 18.

<sup>88</sup> Vgl. ebd. 19.

<sup>89</sup> Vgl. ABEL, Peter, Spirituelle Wege aus dem Burnout, Münsterschwarzach 2009, 22.

<sup>90</sup> Ebd. 22.

<sup>91</sup>HAJAK, G., RÜTHER, E., HAURI, P.J. Insomnie. in: (Hrsg.) BERGER, Mathias, Handbuch des normalen und gestörten Schlafs, Berlin 1992, 86.

<sup>92</sup> Ebd. 86.

Wie gezeigt werden konnte, ist die unter 2.2.7.2. aufgezeigte Persönlichkeitsstörung der Hauptfigur Folge eines Zusammenspiels von emotionaler Belastung (Stress) und einer gestörten Erlebnisverarbeitung.<sup>93</sup> Der schlaflose Zustand, in dem sich der Erzähler zu Beginn der Handlung nach eigener Aussage bereits seit sechs Monaten befindet, ist per definitionem ein Hinweis auf gescheiterte Stressbewältigungsversuche. Die langfristige Folge fehlschlagender Versuche zur Stressbewältigung ist das „Burnout-Syndrom“, ein „dauerhafter, negativer, arbeitsbezogener Seelenzustand“, der durch „Erschöpfung“, „Unruhe und Anspannung (Distress), ein[] Gefühl verringerter Effektivität, gesunkener Motivation und d[ie] Entwicklung dysfunktionaler Einstellungen und Verhaltensweisen bei der Arbeit“ gekennzeichnet ist.<sup>94</sup>

Es wird davon ausgegangen, dass der Ich-Erzähler zu Beginn der Handlung zwar auf dem besten Wege ist, in einen solchen dauerhaften Zustand der Erschöpfung zu geraten, dass es ihm jedoch gelingt, spezifische, wenn auch unkonventionelle, Stressbewältigungsstrategien zu entwickeln. Zu diesen zählt neben dem Besuch der Selbsthilfegruppen die spätere Selbstdonstruktion im „*Fight Club*“ und in gewisser Weise auch die Kreation des Alter Egos Tyler Durden.

### **3.2. Schuld – eine Betrachtung**

Um im weiteren Verlauf die Katalysatorfunktion der Schuldfrage für den Umkehrprozess des Ich-Erzählers klären zu können, wird zunächst erörtert, welche Art von Schuld der Hauptcharakter auf sich geladen haben könnte und in welchem Zusammenhang diese Belastung mit den allgemeinen gesellschaftlichen Strukturen steht. Karl Jaspers unterscheidet in seiner Monographie vier Arten von Schuld: Die *kriminelle*, die *moralische*, die *politische* und die *metaphysische* Schuld.<sup>95</sup> Unter Berücksichtigung der unter 3.1. angeführten These scheinen in Bezug auf den Ich-Erzähler und seine Arbeit als Rückrufkoordinator insbesondere die moralische und die metaphysische Schuld relevant.

Das Dilemma des Hauptcharakters ist evident: Als Sachbearbeiter bei einem Automobilhersteller führt er eine bürgerliche, gut entlohnte Tätigkeit aus, die weder als schändlich noch als kriminell bezeichnet werden kann, obwohl sie in vielen Fällen negative Folgen für das Leben anderer Menschen hat. In einer kapitalistischen Gesellschaft scheint es jedoch gerechtfertigt, das finanzielle Wohlergehen der Firma über die Menschen zu stellen,

---

<sup>93</sup> Ebd. 85.

<sup>94</sup> SCHAUFELI, Enzmann 1998, Seite 36 in Übersetzung von Burisch 2006, Seite 19 in: HEDDERICH, Ingeborg, Burnout. Ursachen, Formen, Auswege, München 2009, 11.

<sup>95</sup> JASPERS, Karl, Philosophie (Existenzerhellung, Band 2), 4. Auflage, Berlin 1973, 5.

die ihre Produkte kaufen. Die Verantwortung des Rückrufkoordinators endet jedoch nicht am Schreibtischrand: Die Berichte und Analysen, die vom Vorgesetzten verlangt werden, bestimmen das Schicksal jener Menschen, die sich mit den Autos dieses Herstellers fortbewegen. So gesehen hat der Erzähler eine *moralische* Verantwortung gegenüber seinen Mitmenschen, welcher er (zu Beginn der Handlung) jedoch nicht nachkommt.

In Verbindung mit der moralischen Schuld steht auch die *metaphysische* Schuld, da der Rückrufkoordinator seine Zeit auf Erden nicht dazu verwendet, die Welt zu einem besseren Ort zu machen, sondern durch seine Tätigkeit dazu beiträgt, das Leiden zu vermehren. Diese Verfehlung wird betont durch die Tatsache, dass der Erzähler in seiner Position als Rückrufkoordinator sogar *jeden einzelnen Tag* die Möglichkeit hätte, Entscheidungen zugunsten der Menschenleben anstatt zugunsten des Unternehmens zu treffen. Da der Erzähler hier aber nicht als Mensch, sondern als Arbeitnehmer, d.h. gleichsam als „Verlängerung“ der Firma handelt, sucht er in jedem Fall die beste Lösung für seinen Arbeitgeber – und nicht für die Menschheit. Jenes Phänomen der verlagerten persönlichen Schuldenerfahrung innerhalb der kapitalistischen Gesellschaftsordnung beschreibt auch Gunter Prüller-Jagenteufel:

Das Hauptproblem der neuzeitlichen Ethik besteht nun eben darin, dass sie Ethik in Analogie zur Rechtswissenschaft konstruiert, also möglichst objektive Sachverhalte durch möglichst objektive Normen zu regeln versucht, und damit aber auch die persönliche Schuldenerfahrung auf die Dimension der kriminellen Schuld engführt. Damit bleibt aber die originäre Erfahrung der weiteren Dimensionen im Diffusen; rational werden sie nicht erkannt oder geleugnet [...] und bleiben so auf der emotionalen Ebene als rational nicht weiter auflösbares ‚Schuldgefühl‘ bestehen.<sup>96</sup>

Da der Erzähler zwischen den Interessen seines Arbeitgebers und seiner moralischen Verantwortung als Privatperson (und Mensch) steht, erlebt er seine Handlungen nicht als „persönliche Schuldenerfahrung“ in Form eines klaren Schuldbewusstseins, sondern als „rational nicht weiter auflösbares ‚Schuldgefühl‘“, das sich später in Form von Schlaflosigkeit Bahn bricht. Die Tatsache, dass die Entscheidungen des Rückrufkoordinators Konsequenzen nach sich ziehen, die sich außerhalb seines Gesichtskreises und damit auch außerhalb seiner Kontrolle ereignen, verstärkt die metaphysische Schuld des Erzählers. Ihm selbst wird dies erst später, als er selbst einen Autounfall erlebt (1:40:30), deutlich<sup>97</sup>:

JACK (V.O.)

---

<sup>96</sup> PRÜLLER-JAGENTEUFEL, Gunter, Schuld und Versöhnung, Zur Bedeutung interpersonalen Prozesse. in: WÜSTENBERG, Ralf K. (Hrsg.); PRÜLLER-JAGENTEUFEL, Gunter; SCHLISSER, Christine, Beichte neu entdecken. Ein ökumenisches Kompendium für die Praxis, Göttingen 2016, 135.

<sup>97</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scl1.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scl1.htm) abgerufen am 13.11.2016.

I'd never been in a car accident. This was what all those statistics felt like before I wrote them into my reports.

In diesem Zitat zeigt sich auch ein weiterer Aspekt jener metaphysischen Schuld, die der Hauptcharakter auf sich geladen hat: In dem Versuch, einen Ausweg aus seinem moralischen Dilemma zu finden, hat er damit begonnen, die Unfallopfer nicht mehr als Menschen, sondern als „statistics“ zu betrachten – als Kennzahlen und Nummern in seinen Berichten. Dieses Verhalten steht in eklatantem Gegensatz zur christlichen Idee der Nächstenliebe, wie sie u.a. im Ersten Johannesbrief (1 Joh 4, 11) formuliert ist: „Wenn Gott uns so geliebt hat, müssen auch wir einander lieben.“ Schuldig werden bedeutet in diesem Zusammenhang also nicht nur, dem Nächsten aktiv zu schaden, sondern auch das Verweigern der *ge-schuld*-eten Liebe und Solidarität bedeutet letztlich eine metaphysische Verfehlung.<sup>98</sup> Der Hauptcharakter macht sich folglich dem Tatbestand der „Unterlassung“ schuldig: Er schadet seinen Mitmenschen dadurch, dass er nichts tut.

Um die Dynamik der Schuld erfahrung näher zu untersuchen, wird im Folgenden auf die unterschiedlichen Erfahrungsebenen von Schuld eingegangen. Johannes Gründel bietet eine kurze Analyse der Art und Weise, wie Schuld im menschlichen Bewusstsein verarbeitet wird. Seine Darstellung umfasst drei Schritte: Schuldgefühl, Schuldbewusstsein und Schuld erfahrung.

### 1. Schuldgefühl

Nach Gründel ist das Schuldgefühl ein emotionales Phänomen, das auch ohne *absichtliche* Verfehlung vorhanden sein kann. Der Verfasser unterscheidet zwischen „echten“ und „unechten“ Schuldgefühlen, wobei Letztere sich dadurch auszeichnen, dass sie aus Überängstlichkeit entstehen und sich nicht zwingend auflösen müssen, wenn die Schuld beglichen wurde. Nach Gründel sind jene unechten Schuldgefühle „Ausdruck eines gestörten Verhältnisses des Betreffenden zur Wirklichkeit“<sup>99</sup> und wirken im sog. „moralischen Gewissen“ (Gründel rekurriert hier auf Carl Gustav Jung) als „Skrupel“ (lat. *scrupulus* = spitzes Steinchen, ängstliches Gefühl, Bedenken, Unruhe). Jene Skrupel zeichnen sich dadurch aus, dass ihr Sinngehalt vom Individuum niemals zur Gänze erfasst werden kann, da es sich um (allgemein bekannte) gesellschaftliche Normen und Richtlinien handle. Das moralische Gewissen erwache also immer dann, wenn der Mensch etwas tut, das „man“ eben nicht tut. Anders ausgedrückt: „Unechte“ Schuldgefühlen entstehen, wenn gegen Regeln und

---

<sup>98</sup> Vgl. G. PRÜLLER-JAGENTEUFEL, Schuld und Versöhnung, Zur Bedeutung interpersonaler Prozesse 137.

<sup>99</sup> GRÜNDEL, Johannes, Schuld und Versöhnung, Mainz 1985, 71.

Normen verstoßen wird, die in der Gesellschaft vorherrschen, die Zuwiderhandlung jedoch keinen kriminellen Verstoß darstellt.

Während unechte Schuldgefühle durch das moralische Gewissen hervorgerufen werden, entstehen „echte“ Schuldgefühle nach Gründel aufgrund des „ethischen Gewissens“: Wann immer der Mensch einer von ihm erkannten *inneren* (im Gegensatz zur gesellschaftlichen) Verpflichtung nicht aus freier Entscheidung nachkommen könne, entstehen nach Gründel „echte Schuldgefühle“.<sup>100</sup> Dem Schuldgefühl als solchem ist jedoch noch nicht das Bewusstsein immanent, was genau zu einer Vergeltung der Schuld führen könnte.

## 2. Schuldbewusstsein

Im Schuldbewusstsein gelingt dem Individuum nun das, was mit dem bloßen Schuldgefühl noch nicht fertiggebracht wurde: Hier wird die Brücke geschlagen zwischen dem Schuldgefühl als solchem und der Verinnerlichung und Anerkennung der Schuld. Mit anderen Worten: Der Mensch beginnt, sich seiner Schuld im Innersten bewusst zu werden.<sup>101</sup> Im Falle des Erzählers in „*Fight Club*“ ist beispielsweise der Augenblick des provozierten Autounfalls ein solcher Moment von Schuldbewusstsein: Hier wird dem Hauptcharakter nicht nur die Tragweite seiner Entscheidungen (als Rückrufkoordinator) bewusst, sondern er lässt es auch zu, die entsprechenden Folgen am eigenen Körper und auf emotionaler Ebene zu erfahren.

## 3. Schulterfahrung

Während das Schuldgefühl und das Schuldbewusstsein als solitäre Phänomene unproduktiv bleiben, ist es der Übergang zur „Schulderfahrung“, der tief in das menschliche Bewusstsein eindringt und bei entsprechender Reflexion und geistiger Reife Initiator einer Umkehr sein kann. Zentral für diesen Übergang vom Schuldbewusstsein zur genuinen Schulterfahrung ist nach Gründel das Moment der *Verantwortung*<sup>102</sup>: Im Bewusstsein des Schuldiggewordenen keimt das Gefühl, Verantwortung für seine Verfehlungen übernehmen zu müssen. Dass dieses Verantwortungsgefühl durchaus religiös motiviert sein kann, zeigt die Tatsache, dass Schuld in der Regel „existentielle Bedeutung“<sup>103</sup> besitze:

Schuld ist die Tatsache, daß der Mensch die ihm aufgebene Gestaltung dieser Welt - seines Lebens, seines Verhältnisses zum Mitmenschen wie zu Gott – überhaupt nicht wahrgenommen oder in einer Weise vollzogen hat, daß sie Ausdruck von Egoismus und Boshaftigkeit oder von

---

<sup>100</sup> Vgl. ebd. 71 ff.

<sup>101</sup> Vgl. ebd. 72.

<sup>102</sup> Vgl. ebd. 71.

<sup>103</sup> Ebd. 73.

Oberflächlichkeit und Mißachtung des andern war. Schuld ist Mißbrauch der dem Menschen zugewiesenen Freiheit.<sup>104</sup>

Nach Gründel ist es ein notwendiger Teil des „menschlichen Reifungsprozesse[s]“<sup>105</sup>, dass das Individuum den Weg vom Schuldbewusstsein zur Schulterfahrung geht. Nur auf diese Weise könne eine Umkehr initiiert und letzten Endes die Versöhnung zwischen Mensch und Mitmensch, zwischen Mensch und Gott, sowie zwischen Mensch und Natur erfolgen. Exempel, wie eine solche Annahme von Schuld geschehen kann, finden sich u.a. in den Perikopen, welche vom Umgang Jesu mit den Sündern erzählen. Beispielhaft sind hier die Frau am Jakobsbrunnen in Joh 4 oder Jesu Begegnung mit der Sünderin in Luk 7,36ff: Jesus verurteilt nicht oder hält Gericht über die Schuldigen, sondern er hilft ihnen dabei, ihre Schuld anzunehmen. Darüber hinaus gewährt er ihnen Vergebung, damit sie im weiteren Verlauf die Umkehr einleiten und einen neuen Lebensweg einschlagen können.

Neben der Verantwortung spielt auch die *Eigenständigkeit* in Bezug auf den Übergang zur Schulterfahrung eine wichtige Rolle. So erklärt Tyler Durden dem Erzähler, nachdem dieser sich über die Natur seines Alter Egos klar geworden ist, dass er [d.i. der Erzähler] zwar sein Leben habe verändern wollen, es jedoch nicht aus *eigener Kraft* geschafft hätte. Aus diesem Grund habe der Erzähler ihn [d.i. Tyler Durden] erschaffen (1:53:18)<sup>106</sup>:

TYLER

You were looking for a way to change your life. You could not do this on your own. All the ways you wished you could be...that's me! I look like you wanna look, I fuck like you wanna fuck, I'm smart, capable and most importantly, I'm free in all the ways that you are not.

Durch die Kreation seines Alter Egos gelingt es dem Erzähler, vom bloßen Schuldgefühl zu einer echten Schulterfahrung zu gelangen: Durch die verschiedenen Stadien des Films (z.B. die chemische Verbrennung, die „Beichte“ beim Vorgesetzten und den provozierten Autounfall) entwickelt er auf dem Wege seiner Umkehr schließlich jenes Verantwortungsgefühl und jene Eigenständigkeit, die ihn seine Schuld mit geistiger Reife annehmen und *erfahren* lassen. Nur, indem er diesen Reifungsprozess durchläuft und abschließt, gelingt dem Ich-Erzähler die Umkehr – und er wird zu demjenigen, der im Schlussdialog das volle Spektrum seiner Schuld aufgearbeitet und eine neue Freiheit erlangt hat. Ihm, der sich am Leiden seiner Mitmenschen schuldig gemacht hat, ist es auf dem Wege dieser Umkehr gelungen, die Verantwortung für seine Handlungen zu übernehmen und aktiv eine Entscheidung für das Wohl aller Menschen zu treffen (indem er plant, ihnen mit dem

---

<sup>104</sup> Ebd. 73.

<sup>105</sup> Ebd. 74.

<sup>106</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr4.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr4.htm) abgerufen am 13.11.2016.

letzten Streich des „Projekt Chaos“ einen finanziellen Neuanfang zu ermöglichen). Auch auf existentiell-metaphysischer Ebene ist dem Erzähler der Ausgleich seiner Schuld gelungen, da er sich letzten Endes von seinem Alter Ego befreien kann und dadurch die ihm von Gott „zugewiesene[] Freiheit“<sup>107</sup> zurückerlangt.

Wie gezeigt wurde, hat die Schuldfrage grundsätzlich produktives Potential, insofern sie zu Umkehr und einem besseren Handeln motiviert und die Übernahme von Verantwortung anregt. Der richtige Umgang mit Schuld kann nach dem Scheitern ein besseres Weiterleben, den Übergang in eine bessere Zukunft, ermöglichen.<sup>108</sup>

### 3.3. Sünde

Wenn Eugen Drewermann in seiner Monographie schreibt, man müsse „von Sünde sprechen, um Theologie treiben zu können“<sup>109</sup>, so weist dies auf eine der größten Problematiken hin, denen sich das „Theologie [T]reiben“ heute ausgesetzt sieht: Wir leben in einer Zeit, in der die „außertheologischen Erwartungen an die theologische Rede von der Sünde [...] minimal“<sup>110</sup> geworden und sowohl Sahnetorten als auch teure Urlaube „eine Sünde wert“ sind. Verkehrssünden werden mit einem entsprechenden Bußgeld bestraft, einstige Jugendsünden werden belächelt und selbsternannte Genießer *sündigen* für ihr Leben gern. Gesprochen wird also täglich von der Sünde – nur hat dieser Sprachgebrauch kaum noch Ähnlichkeit mit seinen einstigen theologischen Inhalten.

Die Säkularisierung bzw. Banalisierung des Sündenbegriffs hat dazu geführt, dass der Mensch häufig nicht mehr dazu in der Lage ist, tatsächliche Verfehlungen zu erkennen und angemessen über die eigene Sünde bzw. die eigene Schuld zu reflektieren. Dies führt dazu, dass er sich nicht länger als erlösungsbedürftiges bzw. erlösungsfähiges Wesen betrachtet: Die „Sünde“ ist, in ihrer bagatellisierten Form, allgegenwärtig und alle Menschen scheinen ihr zum Opfer zu fallen. Die Selbstdeutung vieler Menschen in Bezug auf die Sünde fällt entsprechend gleichgültig aus. Der verharmlosende Sprachgebrauch des Wortes hat den Menschen den „Sünden-Stachel“ aus dem Fleisch gezogen – so scheint es jedenfalls.

Es ist die These der vorliegenden Arbeit, dass „*Fight Club*“ mit Motiven des ursprünglichen theologischen Sündenbegriffs arbeitet und die Umkehr des Ich-Erzählers sich nach zentralen

---

<sup>107</sup> GRÜNDEL, Johannes, Schuld und Versöhnung, Mainz 1985, 73.

<sup>108</sup> Vgl. WERBICK, Jürgen, Schuld und Scheitern. Seite 24ff in: ENXING, Julia (Hg.), Schuld. Theologische Erkundungen eines unbequemen Phänomens, Ostfildern 2015, 29.

<sup>108</sup> K. JASPERS, Philosophie (Existenzerhellung, Band 2) 23.

<sup>109</sup> DREWERMANN, Eugen, Strukturen des Bösen. Die jahwistische Urgeschichte in exegetischer, psychoanalytischer und philosophischer Sicht. 3. Bde. Sonderausgabe Paderborn 1988, 578.

<sup>110</sup> J. WERBICK, Schuld und Scheitern 24ff.

christlichen Mustern vollzieht. Aus diesem Grund wird zunächst erörtert, was „Sünde“ in theologischen Zusammenhängen bedeutet.

### 3.3.1. Theologische Betrachtung des Sündenbegriffs

Der theologische Sündenbegriff ist mit den Anfängen der Menschheitsgeschichte verwurzelt: In der Genesis (1,27ff) steht geschrieben, dass Gott den Menschen nach „seinem Abbild“ erschaffen habe. Entgegen der gängigen Meinung sind mit „Abbild“ jedoch keine äußerlichen Merkmale gemeint, sondern die Tatsache, dass Gott jemanden erschuf, mit dem er in *Beziehung* treten konnte – und der umgekehrt auch zu einer Beziehung mit seinem Schöpfer fähig sein würde. Diese Tatsache enthält ein normatives Moment: Da der Mensch als Wesen geschaffen wurde, das zur Gottesbeziehung *fähig ist*, ist es seine Bestimmung, so zu sein, wie er seinem Wesen nach ist<sup>111</sup>: Die Bestimmung des Menschen, der Grund für seine Existenz, ist demnach die Gottesbeziehung. Da dem Menschen jedoch nicht nur die Fähigkeit zur Gottesbeziehung, sondern auch der freie Wille gegeben ist, steht es ihm frei, diese Bestimmung zu erfüllen. Folglich kann er sich auch dafür entscheiden, die Beziehung zu Gott zu verweigern. Diese Verfehlung ist jedoch, da es sich um eine Abwendung von seiner genuinen Bestimmung handelt, eine bzw. DIE „Ursünde“.<sup>112</sup>

In Bezug auf die „Schuldfrage“ in „*Fight Club*“ muss hervorgehoben werden, dass die Abkehr von Gott kein solitäres Fehlverhalten darstellt. Es handelt sich vielmehr um eine „tiefgreifende Störung, die den Menschen in seinem Sein vor Gott, in seinem Verhältnis zu den Mitmenschen und in seinem Selbst tangiert“<sup>113</sup>: Indem der Mensch seinem Schöpfer jene Liebe verweigert, die er ihm, seiner Bestimmung gemäß, „schuldet“, entscheidet er sich gleichzeitig für ein „negative[s], die Liebe verletzende[s] Verhalten“<sup>114</sup> gegenüber seinen Mitmenschen. Mit anderen Worten: Aus der fehlenden Beziehung zu Gott entspringen auch die Verfehlungen gegenüber den Menschen. Der Mensch, der seiner Bestimmung zuwiderhandelt, begeht also nicht nur eine Sünde gegen Gott, sondern er macht sich auch moralisch an seinem Mitmenschen schuldig. Es gehört zur Natur dieser Ursünde, dass der Mensch, der sich einmal abgewandt hat, in der Folge kaum noch bemerkt, dass er durch sein Tun die Beziehung zu Gott – und zu seinen Mitmenschen – schädigt.

---

<sup>111</sup> Vgl. SCHEIBER, Karin, *Vergebung. Eine systematisch-theologische Untersuchung*, Tübingen 2006, 46.

<sup>112</sup> Ebd. 47.

<sup>113</sup> DAHLGRÜN, Corinna, „Sorry, du, dumm gelaufen!“ Beobachtungen zur Kultur des Beichtrituals. in: ZIMMERLING, Peter, *Studienbuch Beichte*, Göttingen 2009, 217.

<sup>114</sup> SIEVERNICH, Michael; SEIF, Klaus Philipp, *Schuld und Umkehr in den Weltreligionen*, Mainz 1983, 35.

In Bezug auf die gesellschaftlichen Strukturen stellt die verfehlte Gottesbeziehung letzten Endes eine Gemeinschaftsgefährdung dar:

Die Gemeinschaft (des Volkes) wird bedroht, wo es nicht mehr gelingt, die Desintegration durch soziale Differenzen in elementaren Solidaritätsbeziehungen aufzufangen, so dass Ungerechtigkeit und Ausbeutung die `konnektiven Kräfte` und Bande der Gemeinschaft schädigen oder `durchscheuern`.<sup>115</sup>

„Ungerechtigkeit“ und „Ausbeutung“ sind eben jene Dynamiken, durch die die in „*Fight Club*“ skizzierte Gesellschaft geprägt ist: Im Falle des Automobilherstellers, für den der Erzähler arbeitet, werden Menschenleben gegen finanzielle Verluste aufgerechnet und von den Angestellten wird erwartet, dass sie nicht im Interesse ihrer Mitmenschen, sondern im Interesse der Firma handeln. Dass diese Komposition exemplarischen Charakter hat, wird u.a. dadurch deutlich, dass der Arbeitgeber nicht explizit genannt wird: Auf die Frage, für welche Automobilfirma er arbeite, antwortet der Erzähler lediglich mit<sup>116</sup>: „A major one“ (0:21:15). Auch der Hauptcharakter ist (zu Beginn) Teil jenes kapitalistischen Systems und stellt durch sein Handeln eine Gemeinschaftsgefährdung dar: Indem er seine Mitmenschen als „statistics“ betrachtet, verweigert er ihnen jene Beziehung, die er auch Gott verweigert. Die Abwesenheit jeder emotionalen Bindung ermöglicht dem Rückrufkoordinator die radikale Anwendung der mathematischen Formel zur Verlustreduzierung, wodurch er das Leben all jener Menschen gefährdet, die ein möglicherweise fehlerhaftes Automobil erworben haben. In zweiter Instanz macht er sich auch am Leid der Hinterbliebenen schuldig, welche die Unfallopfer betrauern.

Darauf, dass es sich bei dieser Handlungsweise um eine „tiefgreifende Störung“ handelt, die ihn nicht nur „in seinem Sein vor Gott“, sondern auch „in seinem Verhältnis zu den Mitmenschen und in seinem Selbst tangiert“<sup>117</sup>, wird der Ich-Erzähler erst durch seine Schlaflosigkeit, die einem unangenehmen Bauchgefühl gleicht, hingewiesen. Erst in dem Moment, in dem er wieder Nähe zu seinen Mitmenschen zulässt und damit beginnt, in den Selbsthilfegruppen Beziehungen aufzubauen, lässt die Insomnie nach. Da es sich jedoch um Beziehungen handelt, die auf einer Lüge basieren (welche durch das Auftauchen der „Elendstouristin“ Marla Singer gespiegelt wird), gelingt dem Ich-Erzähler die Umkehr einzig und allein durch den radikalen Ausstieg aus jenem System, dessen Kind er ist: Indem er Tyler Durden erschafft und sein bürgerliches Appartement gegen ein verfallenes Haus in einem schlechten Stadtteil tauscht, zieht der Erzähler gegen jene Gesellschaftsordnung in den Kampf, die auf Ungerechtigkeit und Ausbeutung aufbaut.

---

<sup>115</sup> J. WERBICK, Schuld und Scheitern 32.

<sup>116</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr1.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr1.htm) abgerufen am 13.11.2016.

<sup>117</sup> C. DAHLGRÜN, „Sorry, du, dumm gelaufen!“ Beobachtungen zur Kultur des Beichtrituals 217.

Auch die späteren Aktionen des von Tyler Durden ins Leben gerufenen „Projekt Chaos“ zielen darauf ab, die kapitalistische Weltordnung zu stürzen (Sprengung der Finanz-Wolkenkratzer) und möglichst viele Menschen auf die diskonnektiven Dynamiken aufmerksam zu machen, die die „Bande der Gemeinschaft schädigen“<sup>118</sup>: Die Zerstörung von TV-Antennen und Satellitenschüsseln und das Unbrauchbar machen von Videobändern durch Magnetisierung soll letzten Endes dazu führen, dass der Mitmensch, der „Nächste“, wieder in den Fokus rückt und anstelle von Alleinunterhaltung und Konsumwahn neue Solidaritätsbeziehungen geknüpft werden. Es handelt sich demnach nicht nur um sozialkritische Aktionen, welche die Menschen dazu animieren sollen, ihre Wohnung zu verlassen und miteinander zu reden<sup>119</sup>, sondern für den Erzähler stellen diese Handlungen auch eine Kehrtwende in Bezug auf die von ihm begangene Sünde der Abkehr (von Gott und von seinen Mitmenschen) dar.

### 3.3.2. Sünde als transpersonale Macht

Die destruktiven Gesellschaftsstrukturen, die in „*Fight Club*“ skizziert werden, und die scheinbar aussichtslose Lage, in der die Hauptfigur sich zu Beginn der Handlung befindet, sind natürlich nicht die Folge einer *individuellen* Abkehr von Gott und von den Mitmenschen. Das Geflecht von Restriktionen, Hierarchien und Verpflichtungen, in dem sich der Erzähler befindet, und das es ihm nahezu unmöglich macht, anders zu handeln, als es (gesellschaftlich) von ihm erwartet wird, ist vielmehr eine Folge der Sünde als transpersonaler Macht: Dass die christliche Tradition unter „Sünde“ nicht nur die individuelle Verfehlung versteht, sondern der Sündenbegriff auch eine Macht bezeichnet, die von *außen* (d.i. transpersonal) auf den Menschen einwirkt, ist der Dualität des Sündenbegriffs bzw. des Sündenfalls in Gen 3 geschuldet: Während die eigentliche Sünde, die sog. „Ursünde“, in der freien Entscheidung gegen Gott, d.h. in der schuldhaften Tat aufgrund der ihr vorausgehenden Fundamentalsoption<sup>120</sup> besteht, ist die daraus hervorgegangene und auf die späteren Menschen übertragene „Erbsünde“<sup>121</sup> nicht mehr persönlich zu verantworten. Es handelt sich sozusagen um eine analoge Schuldhaftigkeit.

---

<sup>118</sup> Vgl. J. WERBICK, Schuld und Scheitern 32ff.

<sup>119</sup> Diese Interpretation basiert auf der von Tyler manipulierten FBI-Kopierschutzwarnung, die in der US-amerikanischen DVD-Version zu Beginn des Spielfilms eingeblendet wird.

<sup>120</sup> Vgl. PRÜLLER-JAGENTEUFEL, Gunter, Und vergib uns unsere Schuld ... in: von ENGELHARDT, Dietrich (Hrsg.) Schuld und Sühne, Verbrechen und Strafe, Research in Legal Medicine Vol. 33, Lübeck 2005, 78.

<sup>121</sup> Andere Bezeichnungen dieser Dynamik wie beispielsweise „Ursünde“, „Ursprungssünde“ oder auch „Sünde der Welt“, finden durchaus Verwendung in der Theologiegeschichte, bleiben aber hinter dem weitaus häufiger benutzten Begriff „Erbsünde“, trotz seiner etwaigen Unschärfe, zurück.

Während der durch Augustinus geprägte Begriff „Ersünde“ stark sexualisiert ist und den (wiederholten) Sündenfall im Augenblick des Zeugungsaktes sieht<sup>122</sup>, beleuchtet der „erst in jüngerer Zeit gebräuchlich gewordene[] Terminus ‚transpersonale Sünde‘“<sup>123</sup> explizit auch die soziale Dimension jener Macht, die jenseits des individuellen Handlungs- und Erfahrungsraums steht: Die transpersonale Sünde meint im sozialen Zusammenhang die Summe an Verfehlungen der gesamten Menschheit, die ihrerseits wieder jene Strukturen und Handlungsrahmen schaffen, durch die die personale Sünde provoziert bzw. in vielen Fällen erst ermöglicht wird. Der moderne Mensch ist in der transpersonalen Sünde also zugleich Opfer und Mittäter, da jede Entscheidung, die er trifft, nur ein weiteres Glied in der Reihe von Verfehlungen ist, die außerhalb seiner personalen Verantwortung liegen. Genau genommen handelt es sich bei der transpersonalen Sünde im sozialen Kontext also um eine Art *moralischer Vorbelastung*.<sup>124</sup> Ein Beispiel für diese Dynamik der übertragenen bzw. analogen Sünde und moralischer Vorbelastung gibt u.a. Karl Rahner in seiner Monographie:

Wenn man eine Banane kauft, reflektiert man nicht darauf, daß deren Preis an viele Voraussetzungen gebunden ist. Dazu gehört u.U. das erbärmliche Los von Bananenpflückern, das seinerseits mitbestimmt ist durch soziale Ungerechtigkeit, Ausbeutung oder eine jahrhundertealte Handelspolitik. An dieser Schuldsituation partizipiert man nun zum eigenen Vorteil. Wo hört die personale Verantwortung für die Ausnützung einer solchen schuldmitbestimmten Situation auf, wo fängt sie an?<sup>125</sup>

Den Zusammenhang zwischen den (teilweise unbewussten) Verfehlungen des Einzelnen und dem Fehlverhalten der gesamten Menschheit, sprich das Zusammenspiel von personaler und transpersonaler Sünde, erläutert Konrad Hilpert in einem Dreischritt von

1. Generierung,
2. Objektivation und
3. Disposition.<sup>126</sup>

Am Beginn der transpersonalen Sünde steht die personale Sünde, die von einem einzelnen Individuum *generiert* wird. Das Fehlverhalten dieses Menschen hat wiederum negative Auswirkungen auf die Beziehung(en) zu anderen Menschen bzw. auf das Leben anderer Menschen, was letztlich zulasten der gesamtgesellschaftlichen Beziehungen geht und das allgemeine Miteinander unangenehm(er) macht. Bleiben die hierdurch entstehenden negativen

---

<sup>122</sup> Vgl. HARASTA, Eva, Im Anfang war das Nichts. Zum ontologischen Status der Ursünde. in: ENXING, Julia (Hg.), Schuld. Theologische Erkundungen eines unbequemen Phänomens, Ostfildern 2015, 60.

<sup>123</sup> MARSCHÜTZ, Gerhard, theologisch ethisch nachdenken, Band 1. Grundlagen, Würzburg 2009, 138.

<sup>124</sup> Vgl. ebd. 138.

<sup>125</sup> RAHNER, Karl, Grundkurs des Glaubens. Einführung in den Begriff des Christentums, Freiburg/Basel/Wien<sup>8</sup> 1974, 117.

<sup>126</sup> Vgl. HILPERT, Konrad, Schuld in ihrer sozialen Erscheinungsform. Verschiebungen im Verantwortungsverständnis, in: Theologie und Glaube 32 (1989), 47.

Einflüsse konstant, *objektivieren* sie sich in allgemeinen Gewohnheiten, Erwartungen und Regeln, die die soziale Struktur nachhaltig prägen und negative (Verhaltens)muster verfestigen. Im Augenblick der Objektivierung hat sich die personale Sünde (und damit auch die Verantwortlichkeit für diese Sünde) bereits von ihrem Subjekt gelöst und ist in den transpersonalen Zustand übergegangen. Die nun vorherrschende negative Sozialstruktur wirkt in der Folge als *Dispositiv*. Das bedeutet, dass die Gesamtheit aller Vorentscheidungen (und die Gesamtheit aller vorangegangenen Verfehlungen) den Erwartungshorizont sowie den Handlungs- und Entscheidungsrahmen für jedes einzelne Individuum innerhalb der Gesellschaft bestimmen: Das Individuum wird zwar nicht dazu gezwungen, die Kette von Verfehlungen fortzusetzen, doch es befindet sich in einer Position, in der die Entscheidung *für* die Sünde nicht nur einfacher, sondern auch gesellschaftlicher Konsens ist.<sup>127</sup>

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Sünde des Einzelnen einen Kreislauf in Gang setzt, dessen Dynamik immer neue Verfehlungen generiert und diese letztlich zu einem System objektiviert, das dem fehlerhaften Verhalten einzelner Individuen dispositiv Vorschub leistet. Dieser „Teufelskreis“ erhält sich so lange selbst, bis das Individuum auf die Folgen seiner Handlungen aufmerksam wird und versucht, den Kreislauf zu durchbrechen.

Ergebnis dieser negativen, sich selbst reproduzierenden sozialen Strukturen ist die kapitalistische Gesellschaftsordnung, wie sie in „*Fight Club*“ skizziert wird: Die Abkehr von Gott und die Abwesenheit von Solidaritätsbeziehungen innerhalb der Gemeinschaft macht den Menschen zu einem „entwurzelten“ Wesen, das sich von seiner Bestimmung (d.i. die Gottesbeziehung) abgewandt hat und nun versuchen muss, „sich seine Wurzeln woanders [zu] suchen – in Besitz, Leistung, Macht etc.“.<sup>128</sup> Es ist der Versuch, die „Leere“ zu füllen, indem das menschliche Ich sich selbst zum „Mittelpunkt aller Wirklichkeit“ setzt und versucht, „sich einzelne Stücke vom Leben anzueignen, als ob sie Gott selbst wären und nicht relative und geschaffene Güter“<sup>129</sup>:

Genuß, Sex und Geld sowie Prestige und Erfolg und schließlich die Macht werden mit absolutem Engagement festgehalten, als ob darin das Menschsein zur Erfüllung käme. Aber all diese Götzen zerstören, wenn sie absolut gesetzt werden, den Menschen.<sup>130</sup>

Es ist jenes Dasein als „Konsument“, das auch die zentrale Problematik des Hauptcharakters in „*Fight Club*“ bestimmt: Er arbeitet für ein großes Wirtschaftsunternehmen und trifft als letztes Glied in einer Kette transpersonaler Verflechtungen Entscheidungen im Interesse

---

<sup>127</sup> Vgl. K. HILPERT, Schuld in ihrer sozialen Erscheinungsform 38ff.

<sup>128</sup> G. PRÜLLER-JAGENTEUFEL, Und vergib uns unsere Schuld ... 74.

<sup>129</sup> G. VIRT, Damit Menschsein Zukunft hat: Einsatz für eine humane Gesellschaft 277.

<sup>130</sup> Ebd. 277.

seines Arbeitgebers, die das Leiden der Menschheit vermehren, deren Folgen er jedoch nicht vollständig überblicken kann. Den finanziellen Lohn dieser Arbeit investiert er in Designerkleidung und ein teures Appartement, bei dessen Einrichtung er sich durch Marketingstrategien fremdbestimmen lässt. Zu Beginn des Films scheint der Erzähler einem regelechten Konsumwahn verfallen, den er im Nachhinein mit einem ironischen Unterton reflektiert<sup>131</sup>:

JACK (V.O.)

If I saw something clever like coffee tables in the shape of a yin and yang, I had to have it.

oder auch:

JACK (V.O.)

I would flip through catalogs and wonder "what kind of dining set defines me as a person?"

Selbst als typischer Konsument ist der Erzähler den negativen Begleiterscheinungen seines Lebenswandels gegenüber jedoch nicht vollkommen blind: Es wird gezeigt, dass er sein Konsumverhalten bis zu einem gewissen Grad reflektiert, aus eigener Kraft jedoch nicht dazu in der Lage ist, aus den entsprechenden Strukturen auszubrechen. Es ist das kapitalistische System selbst, das dem Individuum in diesem Dilemma einen „Ausweg“ anbietet, indem es ihm durch geschickte Marketingstrategien Erleichterung von seiner Schuld verschafft: Indem die Werbung eben jene Solidaritätsbeziehungen und zwischenmenschliche Fairness verspricht, die der Erzähler in seinem Leben vermisst, sichert sie seine Kaufkraft – und damit den Fortbestand der kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Dies wird u.a. in der ersten Zeile des Monologs deutlich, in dem der Hauptcharakter dem Publikum seine Besitztümer aufzählt<sup>132</sup>:

JACK (V.O.)

Even the Rislampa wire lamps of environmentally-friendly unbleached paper. [...]

I had it all. Even the glass dishes with tiny bubbles and imperfections, proof they were crafted by the honest, simple, hard working people of...*wherever*. [Hervorhebung v.A.]

Indem der Erzähler darauf hinweist, die „Rislampa“ sei aus umweltfreundlichem Material und das Geschirr handgefertigt, werden zugleich die psychologischen Muster und die Mechanismen des Systems dahinter bloßgestellt: Der Konsument zahlt einen höheren Produktpreis, kann sich dafür jedoch aus der Verantwortung ziehen: Indem die Produktauslobung verspricht, dass sein Geschirr von ehrlichen, hart arbeitenden Menschen

---

<sup>131</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr1.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr1.htm) abgerufen am 13.11.2016.

<sup>132</sup> Ebd.

produziert wurde, die einen fairen Lohn erhalten, verringert sich das persönliche Schuldgefühl. Der Konsument kann sein Gewissen damit trösten, durch den Kauf dieses oder jenes Produktes ein Zeichen gegen Umweltzerstörung und Ausbeutung gesetzt zu haben. Dieses System funktioniert, weil „der Mensch seit jeher ein Künstler der Verdrängung und Verleugnung“<sup>133</sup> ist.

Dass es sich bei dem gesamten Konsumprozess um einen Fall transpersonaler Sünde handelt, die sich jeweils auf personaler Ebene weiter fortsetzt, wird u.a. dadurch deutlich, dass der Erzähler sich von den versprochenen Produkteigenschaften („environmentally-friendly“, „with tiny bubbles and imperfections“) nur jene gemerkt hat, die ihn von seiner Schuld bzw. von seiner Verantwortung entbinden. Woher genau das Produkt stammt, d.h. wo die erste Verfehlung ihren Ursprung hatte, ist ihm jedoch nicht bekannt („[...] crafted by the honest, simple, hard working people of ... wherever.“)

### **3.4. Aufbruch zur Umkehr**

Im Buch Kohelet, welches Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. entstanden ist, heißt es bei 2,23 über den sinnsuchenden Menschen<sup>134</sup>: „Alle Tage besteht sein Geschäft nur aus Sorge und Ärger, und selbst in der Nacht kommt sein Geist nicht zur Ruhe. Auch das ist Windhauch.“ Am Ende der Schrift steht die Erkenntnis, dass es nichts zu gewinnen gibt – nichts als den reinen Augenblick und die eigene Handlungsfähigkeit<sup>135</sup>:

So habe ich eingesehen: Es gibt kein Glück, es sei denn, der Mensch kann durch sein Tun Freude gewinnen. Das ist sein Anteil. Wer könnte es ihm ermöglichen, etwas zu genießen, das erst nach ihm sein wird? (Kohelet 3,22)

Der Weg zu dieser Erkenntnis führt über die Akzeptanz des „beziehungslosen Todesgeschicks“, das in der Forschung als hermeneutischer Schlüssel des Buches gilt: Indem Kohelet damit beginnt, das Leben von seinem Ende her zu denken und die eigene Sterblichkeit bewusst als Schicksal anzunehmen, ändert sich sein Blick auf das Leben: Unter der Voraussetzung, dass der Tod jede Errungenschaft des lebendigen Individuums ad absurdum führt, gibt es keinen „echten Lebenssinn“ mehr, „sondern eher eine Lebensaufgabe“: „[D]er Sinn des Lebens besteht darin[,] es zu leben und seine Güter (einschließlich der Aufforderung zum Handeln) als Los zu erkennen.“<sup>136</sup> Die Erkenntnis, dass

---

<sup>133</sup> G. MARSCHÜTZ, theologisch ethisch nachdenken 142.

<sup>134</sup> Vgl. KÖHLMOSS, Melanie, Kohelet. Der Prediger Salomo, Göttingen 2015, 71.

<sup>135</sup> Online: <https://www.bibleserver.com/text/EU/Prediger3> abgerufen am 13.11.2016.

<sup>136</sup> Vgl. KÖHLMOSS, Melanie, Kohelet. Der Prediger Salomo, Göttingen 2015, 56.

alles „flüchtig“ ist, ist aber nicht nur das zentrale Motiv im Buch Kohelet – es ist letzten Endes auch die Erkenntnis, die den Ich-Erzähler in „*Fight Club*“ dazu befähigt, aus den Verstrickungen der transpersonalen Schuldhaftigkeit auszubrechen und als bekennender Sünder auf den Weg der Umkehr einzulenken.

Zu Beginn des Dramas begegnet der Zuschauer einer Hauptfigur, die gleichsam ein Abbild des sinnsuchenden Menschen nach Kohelet zu sein scheint: der Erzähler verbringt seine Tage damit, alles als „Kopie einer Kopie einer Kopie“ zu erleben, und am Abend findet er nicht in den Schlaf. Wie bereits gezeigt werden konnte, sind sowohl die Insomnie als auch die grundsätzliche Unzufriedenheit des Hauptcharakters, die am Beginn seiner „Reise“ stehen, Symptome eines „rational nicht weiter auflösbare[n] ‚Schuldgefühl[s]‘“<sup>137</sup>, das durch seine persönlichen Verfehlungen und Verstrickung in die transpersonale Sünde entstanden ist. Obgleich seit dem ersten Zusammentreffen mit Tyler Durden und dem anschließenden Verlust seines Appartements (Sprengung) bereits viele Veränderungen im Leben der Hauptfigur stattgefunden haben, erfolgt ein aktives Bekenntnis zur Sinnänderung erst in Kapitel 19 mit dem Titel „Chemische Verbrennung“. Strukturell gesehen handelt es sich hierbei um den „zentralen Punkt“ des Dramas, der das Verbindungsglied zwischen dem ersten und dem zweiten Plotpoint darstellt und ziemlich genau in der Mitte des Films positioniert ist (1:01:57 bis 1:09:11). In seiner Funktion als Ziel-, Bezugs- und Schlusspunkt führt der zentrale Punkt wie ein „Leitfaden durch alle Schwierigkeiten des Zweiten Akts“<sup>138</sup> und enthält die Essenz dessen, was im weiteren Filmverlauf umgesetzt werden soll. Im Falle von „*Fight Club*“ handelt es sich um die Initiation eines aktiven Umkehrprozesses.

Das Setting der entscheidenden Szene ist das Haus in der Paper Street, genauer: die Hobbyküche Tyler Durdens, der gerade dabei ist, Seife herzustellen. Der Erzähler hat seine bürgerliche Tätigkeit als Rückrufkoordinator zu diesem Zeitpunkt noch nicht aufgegeben, befindet sich also nach wie vor in der problematischen Situation, zugleich Täter und Opfer von sozialer Ungerechtigkeit und Ausbeutung zu sein. Die Seifenherstellung, die eigentlich die Hauptbeschäftigung Tyler Durdens ist, wird nach der Kündigung des Hauptcharakters bei der Automobilfirma auch zu *seiner* neuen Einnahmequelle. Das für die Seifenherstellung benötigte Fett stehlen er und Tyler aus Schönheitskliniken. Dieses „Deluxe-Fett“, wie Tyler es nennt, verarbeiten sie anschließend zu hochwertiger Seife, die wiederum zu hohen Preisen an diverse Kaufhäuser abgegeben wird. Anstatt das Leiden in der Welt also weiterhin sowohl passiv (durch Nichthandeln) als auch aktiv (durch das Verfassen von Berichten im

---

<sup>137</sup> Vgl. G. PRÜLLER-JAGENTEUFEL, Schuld und Versöhnung, Zur Bedeutung interpersonaler Prozesse 135.

<sup>138</sup> S. FIELD, Das Handbuch zum Drehbuch 156.

finanziellen Interesse seines Arbeitgebers) zu vermehren, schadet der Erzähler durch die Seifenherstellung niemandem und entgeht sogar dem Konsumkreislauf, da er die Inhaltsstoffe für sein Produkt nicht erwerben muss. Auf der Metaebene steht die Tätigkeit der Seifenherstellung metaphorisch für den negativen Kreislauf der transpersonalen Sünde und der kapitalistischen Gesellschaftsordnung<sup>139</sup>: Die fleißigen Konsumenten erwerben die Seife, die von Tyler ironischerweise als „yardstick of civilization“<sup>140</sup> (Eichmaß der Zivilisation) bezeichnet wird, ohne zu wissen, dass sie aus ihrem eigenen Fett, dem toxischen Abfall der Gesellschaft, hergestellt ist.

Im folgenden Dialog informiert Tyler den Ich-Erzähler über die vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten von Glycerin, welches bei der Herstellung von Seife als Nebenprodukt anfalle, und erwähnt beiläufig, dass die Substanz u.a. ein wesentlicher Bestandteil von Sprengstoff sei. Entscheidend im Hinblick auf die anstehende *μετάνοια*, d.h. den Sinneswandel des Erzählers, ist die Tatsache, dass Tyler ihn in diesem Gespräch gleichsam an die Anfänge der Menschheitsgeschichte zurückführt, indem er ihm erzählt, wie die reinigende Wirkung von Seife erstmals entdeckt worden sei<sup>141</sup>:

TYLER

Now, ancient people found their clothes got cleaner if they washed them at a certain spot in the river. You know why?

JACK

Why?

TYLER

*Human sacrifices* [Hervorhebung v.A.] were once made on the hills above this river. Bodies burnt. Water speeded through the wood ashes to create lye.

Tyler grabs a can.

TYLER

This is lye -- the crucial ingredient. The lye combined with the melted fat of the bodies, till a thick white soapy discharge crept into the river. May I see your hand, please?

Der lockere Ton Durdens steht in eklatantem Gegensatz zu seiner Aktion: Nachdem er seine Lippen benetzt und ruhig die rechte Hand des Erzählers geküsst hat, lässt er die Lauge über die benetzte Stelle laufen. Der Gesichtsausdruck des Erzählers wechselt in Sekundenbruchteilen von überrascht zu schmerzverzerrt, da auf seiner Hand eine chemische

---

<sup>139</sup> Siehe Kapitel 3.3.2., 51.

<sup>140</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr1.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr1.htm) abgerufen am 20.11.2016.

<sup>141</sup> Ebd. scr2.

Verbrennung entsteht (Tyler: „It will hurt more than you've ever been burned and you will have a scar.“)<sup>142</sup>.

Zunächst einmal ist es auffällig, dass Tyler hier das Mittel der (chemischen) Verbrennung und nicht, wie bei ihrer ersten Begegnung, den Kampf Mann gegen Mann wählt, um die „innere Reinigung“ der Hauptfigur voranzutreiben. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass er mit diesem Akt gleichsam die Wiedergeburt des Ich-Erzählers einleitet. Um wiedergeboren werden zu können, muss der Erzähler sich zunächst jedoch opfern *und* – wie Kohelet – seinen Tod als Schicksal annehmen.

Der symbolische Akt des Handkusses lässt vor dem Hintergrund von Tylers Rede über die Menschenopfer der „ancient people“ die Interpretation zu, dass der Erzähler hier selbst zum Menschenopfer wird: Die menschliche Hand gilt nicht nur als „Kraftträger“, in dem sich die Potenz des Individuum konzentriert, sondern sie steht auch stellvertretend für die ganze Person, indem sie körperliche Manifestation der geistigen Absichten des ganzen Menschen ist.<sup>143</sup> Indem Tyler des Erzählers rechte Hand verbrennt, tötet er auf symbolische Weise also all das, wofür dieser in seinem „alten Leben“ stand. Zugleich weist er ihn jedoch darauf hin, dass es sich um ein notwendiges Opfer handelt<sup>144</sup>: „The first soap was made from the ashes of heroes. Like the first monkeys shot into space. Without pain, without sacrifice, we would have nothing.“

Die Motive des Opfers und der Verbrennung evozieren außerdem das Bild des Purgatoriums, jenes reinigenden Fegefeuers, „in dem bestimmte Tote eine Prüfung zu bestehen haben, die durch die Fürbitte – die geistliche Hilfe – der Lebenden verkürzt werden kann“.<sup>145</sup> Während der Erzähler immer wieder versucht, sich vom Schmerz der Verbrennung abzulenken, indem er sich beispielsweise beruhigende Landschaften in Erinnerung ruft, die er während der geführten Meditation in einer der Selbsthilfegruppen besucht hat, bleibt sein Alter Ego unerbittlich und verlangt von ihm, sich ganz auf die Verbrennung zu konzentrieren und den Schmerz zu *spüren*<sup>146</sup>: „Stay with the pain, don't shove to center. [...] This is your pain – this is your burning hand. It's right here! Look at it.“ Auf der Metaebene ist dies nicht nur die Aufforderung, sich dem physischen Schmerz zu stellen, sondern es ist die Aufforderung, sich dem zu stellen, was den Schmerz erst verursacht hat: Der Hauptcharakter hat den Punkt seiner

---

<sup>142</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr2.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr2.htm) abgerufen am 21.11.2016.

<sup>143</sup> Vgl. HARST, Sylva, Der Kuss in den Religionen der Alten Welt, Münster 2004, 229.

<sup>144</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr2.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr2.htm) abgerufen am 21.11.2016.

<sup>145</sup> LEGOFF, Jacques, Die Geburt des Fegefeuers, Stuttgart 1984, 14.

<sup>146</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr2.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr2.htm) abgerufen am 21.11.2016.

„Reise“ erreicht, an dem er sich mit seinen Schuldgefühlen und dem, was ihm den Schlaf raubt, auseinandersetzen muss. Mit anderen Worten: Sein Alter Ego verlangt von ihm, dass er sich seinen Verfehlungen stellen und in den „Schmutz der eigenen Realität“<sup>147</sup> hinabsteigen soll. Nach einem weiteren Versuch des Erzählers, Blick und Gedanken von der schmerzenden Wunde zu lenken, ermahnt Tyler ihn erneut<sup>148</sup>: „No, don't deal with this the way those *dead people* [Hervorhebung v.A.] do. Come on!“ Diese Einlassung verstärkt zunächst einmal die Assoziation mit dem Fegefeuer, da sie impliziert, dass der Erzähler, solange er sich seinem Schmerz nicht stellt, noch zu jenen „toten Menschen“ zählt. Dass hiermit jedoch nicht der physische Tod gemeint ist, wird durch die Ähnlichkeit der Stelle mit Joh 11, 1-46, der Erweckung des Lazarus, deutlich: Auch Lazarus wird für tot erklärt, doch Jesus erweckt ihn aus seinem Schlaf. Die hermeneutische Sinnspitze der Perikope liegt darin, dass „tot“ nicht im eigentlichen Sinne „gestorben“ bedeutet, sondern auf die „ewige Trennung von Gott [...] durch unsere Sünde“<sup>149</sup> referiert. In der Theologie existiert für diese Art von Tod, der eine Folge der Sünde ist, eine eigene Definition:

Denn in der Sünde will der Mensch das Leben aus sich heraus ohne Gott u[nd] g[e]g[en] Gott gewinnen; aber gerade so verliert er, v[on] seinem Lebensquell getrennt, das wahre u[nd] volle Leben. Im Kreisen um sich selbst, im absoluten Streben nach innerweltl[ichen] Gütern, die doch das Herz nicht erfüllen können u[nd] als selbstfabrizierte Götzen nur in Abhängigkeit u[nd] Sklaverei bringen, kurz: im Sich-verzaubern-Lassen v[om] oberflächl[ichen] Glanz einer selbstbezogenen, rein immanenten, desh[alb] aber auch letztlich hoffnungslosen Existenz gehört der Sünder schon zu den ‚Toten‘.<sup>150</sup>

Es ist dieses „Kreisen um sich selbst“, das „Sich-verzaubern-Lassen v[om] oberflächl[ichen] Glanz einer selbstbezogenen [...] Existenz“, das nicht nur Lazarus, sondern auch den Erzähler kennzeichnet, bevor er eine Sinnänderung erfährt und auf den Weg der Umkehr einlenkt. Wenn Tyler ihn im Augenblick der Verbrennung also ermahnt, mit dem Schmerz *nicht* so umzugehen, wie es „those dead people“ tun, kann dies als Hilfestellung des Lebendigen (Tyler) für den Toten (der Erzähler) betrachtet werden: Tyler reicht dem Erzähler die Hand, damit er im Fegefeuer von jenem „ewigen Tod“<sup>151</sup>, der die Folge seiner bisherigen Verfehlungen ist, gereinigt werde. „[T]hose dead people“ ist in diesem Zusammenhang also Tylers distanzierende Bezeichnung für den gesamten Rest der Gesellschaft, der im Kreislauf von transpersonaler und persönlicher Sünde gefangen und nicht fähig oder nicht willens ist, sich dieser Tatsache zu stellen. Hierbei handelt es sich um jene Dynamik, die die Würzburger

<sup>147</sup> G. MARSCHÜTZ, theologisch ethisch nachdenken 143.

<sup>148</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr2.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr2.htm) abgerufen am 22.11.2016.

<sup>149</sup> KREMER, Jacob, Lazarus. Die Geschichte einer Auferstehung. Text, Wirkungsgeschichte und Botschaft von Joh 11,1-46, Stuttgart 1985, 349.

<sup>150</sup> KASPER, Walter, Lexikon für Theologie und Kirche, Band X, Freiburg im Breisgau <sup>3</sup>1993, 74.

<sup>151</sup> J. Kremer, Lazarus 349.

Synode in ihrem Bekenntnis „Unsere Hoffnung“ mit dem Begriff eines „heimlichen Unschuldswahn[s]“ umschreibt, welcher sich in unserer Gesellschaft ausbreite und mit dem wir „Schuld und Versagen, wenn überhaupt, immer nur bei ‚den anderen‘ suchen, bei den Feinden und Gegnern, bei der Vergangenheit, bei der Natur, bei Veranlagung und Milieu“. <sup>152</sup> Langfristige Folge dieses Wahns sind „Einsamkeit und die Beziehungslosigkeit der Menschen untereinander“ <sup>153</sup> – in anderen Worten: Exakt die Situation, in der sich der Erzähler zu Beginn des Dramas befindet.

Bevor der Erzähler jedoch das Bekenntnis zur Sinnänderung ablegen und damit seine Umkehr einleiten kann, fehlt ihm noch die Erkenntnis Kohelets, dass „alles flüchtig“ ist. Und an dieser Stelle bringt Tyler Durden Gott ins Spiel – und zwar zum ersten Mal nicht als Floskel oder Wortspielerei, sondern als Entität: Als die Hauptfigur ein letztes Mal versucht, sich von der schmerzenden Wunde abzulenken, redet Tyler ihm, im Anschluss an eine schallende Ohrfeige, eindringlich ins Gewissen <sup>154</sup>:

TYLER

This is the greatest moment of your life, man, and you're off somewhere--

Jack tries to speak, whiny from pain.

TYLER

Shut up! Our fathers were our models for God. And if our fathers bailed, what does that tell you about God?

Der Erzähler driftet erneut ab und wird durch eine weitere Ohrfeige ins Geschehen zurückgeholt <sup>155</sup>:

TYLER

Listen to me. You have to consider the possibility that God doesn't like you. He never wanted you. In all probability, he hates you. This is not the worst thing that can happen...

JACK

It isn't?

TYLER

We don't need Him.

JACK

We don't, we don't, I agree.

TYLER

Fuck damnation, man. Fuck redemption. We are God's unwanted children. So be it!

---

<sup>152</sup> Gemeinsame Synode der Bistümer in der Bundesrepublik Deutschland, Synodenbekenntnis „Unsere Hoffnung“ 1975, online: <https://www.weltanschauungsfragen.de/assets/Dokumente/Kirchliche-Verlautbarungen/03UnsereHoffnung.pdf> abgerufen am 22.11. 2016, 93.

<sup>153</sup> Ebd. 93.

<sup>154</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr2.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr2.htm) abgerufen am 22.11.2016.

<sup>155</sup> Ebd.

Tylers rhetorisch geschickte Rede zielt auf dreierlei Wirkung: Zunächst macht er dem Erzähler klar, dass an diesem Punkt seines Lebens keine Beziehung zwischen ihm [dem Erzähler] und Gott besteht. Er tut dies jedoch nicht, indem er Gott verleugnet oder dessen Existenz in Frage stellt – er spricht ihm lediglich die aktive Anteilnahme am Schicksal der Menschen ab und fordert den Erzähler gleichzeitig dazu auf, dies zu akzeptieren. Indem er Gott mit den Vätern parallelisiert, von denen er und die Hauptperson verlassen worden seien („our fathers“), suggeriert er im gleichen Augenblick aber auch, dass eigentlich eine Beziehung zwischen ihm und Gott existieren *sollte* – wie zwischen Vater und Kind. Er weckt im Erzähler also den (zunächst unbewussten) Wunsch nach einer erneuerten Beziehung zu Gott. Die dritte Absicht ist es offensichtlich, das Vertrauen und die vollständige Hingabe des Erzählers zu erlangen: Indem Tyler zunächst nur die Anteilnahme Gottes am Leben des *Erzählers* verneint und außerdem betont, dass dieser von seinem Schöpfer nicht gemocht, gewollt und wahrscheinlich sogar gehasst werde („He never wanted you. In all probability, he hates you.“), direkt im Anschluss aber einlenkt und sagt, dass sie *beide* Gottes „ungewollte Kinder“ seien, reicht er dem verlassenen, verstoßenen und entwurzelten Erzähler erneut die Hand. Auf diese Weise stellt er sicher, dass der Hauptcharakter sich in Zukunft seiner [Tylers] Leitung unterwirft, damit der Weg der Umkehr beschritten werden kann.

Nachdem die Unterwerfung bzw. das Opfer des Erzählers vollbracht ist, stellt Tyler ihn vor die Wahl: Er könne entweder Wasser über die Wunde geben und die Verbrennung dadurch verschlimmern, oder er könne Essig drüber laufen lassen, wodurch die Wunde neutralisiert werde. Obgleich der Erzähler sich für Essig entscheidet, handelt Tyler aber nicht sofort, sondern stellt ihn vor eine letzte Aufgabe: der Erzähler müsse sich seine Sterblichkeit bewusst machen und akzeptieren, dass es außer dem Tod nichts gibt, das ihn erwartet<sup>156</sup>:

TYLER

Listen ,you can run water over your hand and make it worse, or -- look at me -- or you can use vinegar to neutralize the burn.

JACK

Please let me have some, please.

TYLER

But first you have to give up. First, you have to know, with no fear, know that someday you are going to die. Until you know that, you are useless.

Diese Szene zeigt zum einen, wie weit der Ich-Erzähler auf seiner Reise bereits gekommen ist: Aus dem Heuchler, der in diversen Selbsthilfegruppen mit seiner Sterblichkeit „gespielt“

---

<sup>156</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr2.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr2.htm) abgerufen am 22.11.2016.

hat, ist der erwachende Sünder geworden, der kurz davor steht, sich seine Sterblichkeit wahrhaftig einzugestehen und seinen Tod – wie Kohelet – als Schicksal anzunehmen. Hierzu bedarf es aber noch eines letzten „Anstoßes“ durch Tyler<sup>157</sup>:

TYLER

But first you have to give up. First, you have to know, with no fear, know that someday you are going to die. Until you know that, you are useless.

Jack spasms with a shiver of pain...

JACK

You don't know how this feels!

Tyler shows Jack a LYE-BURNED KISS SCAR on his own hand. Tears begin to drip from Jack's eyes.

TYLER

It's only after we *lost everything* that we are *free to do anything*. [Hervorhebung v.A.]

Erst, als die Hauptperson die kussmundförmige Narbe auf Tylers Handrücken sieht, wird ihm die Notwendigkeit seines Opfers gänzlich bewusst: Er weiß jetzt, dass er alles aufgeben und seinen Tod akzeptieren muss, damit er eine Zukunft haben kann. Zum ersten Mal versucht er weder, seine Hand wegzuziehen, noch, mental aus der Situation zu fliehen. Erst in diesem Moment, in dem die Sinnänderung vollzogen ist, neutralisiert Tyler die Verbrennung, indem er Essig auf die Wunde gießt. Die Tatsache, dass der Sinneswandel des Erzählers an dieser Stelle ausgerechnet durch Essig „besiegelt“ wird, hat symbolischen Charakter: Während die klare, reine und neutrale Flüssigkeit Wasser für das bisherige Leben der Hauptfigur und in gewisser Weise auch für jenen „Unschuldswahn“<sup>158</sup> steht, der die Menschen von innen heraus zerstört, entscheidet der Erzähler sich für die trübe und unwohlriechende Säure Essig. Dies zeigt, dass er sich dafür entschieden hat, auf den Weg der Umkehr einzulenken, seine Schuld anzuerkennen und endlich in den „Schmutz der eigenen Realität“<sup>159</sup> hinabzusteigen. Nachdem Tyler die Verbrennung neutralisiert hat, fällt der Erzähler erschöpft zu Boden.

Als er sich wieder erhebt, „ziert“ eine kussmundförmige Brandnarbe seinen Handrücken, die bis zum Ende des Films immer wieder zu sehen ist: Der Erzähler ist ein anderer geworden. Er hat nicht nur seine Sterblichkeit akzeptiert und den Tod als sein Schicksal angenommen, er hat dadurch – wie Kohelet – auch seine Handlungsfähigkeit zurückerhalten<sup>160</sup>: „So habe ich

---

<sup>157</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr2.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr2.htm) abgerufen am 22.11.2016.

<sup>158</sup> Gemeinsame Synode der Bistümer in der Bundesrepublik Deutschland, Synodenbekenntnis „Unsere Hoffnung“ 1975, online: <https://www.weltanschauungsfragen.de/assets/Dokumente/Kirchliche-Verlautbarungen/03UnsereHoffnung.pdf> abgerufen am 22.11.2016, 93.

<sup>159</sup> G. MARSCHÜTZ, theologisch ethisch nachdenken 143.

<sup>160</sup> Online: <https://www.bibleserver.com/text/EU/Prediger3> abgerufen am 23.11.2016.

eingesehen: Es gibt kein Glück, es sei denn, der Mensch kann durch sein Tun Freude gewinnen.“ (Kohélet 3,22)

### 3.5. Vollzug der Umkehr

#### 3.5.1. Sündenvergebung und *μετάνοια*

Wie gezeigt wurde, hat der Erzähler den Punkt seiner Reise erreicht, an dem er ein aktives Bekenntnis zur Sinnänderung ablegt und damit den Willen zur Umkehr zeigt. Die Willensbekundung allein genügt jedoch nicht, um die Verfehlungen des bisherigen Lebens aufzuarbeiten – und sie genügt auch nicht, um die Vergebung dieser Sünden durch Gott zu erlangen. Dass der Ich-Erzähler an dieser Stelle erst einen Teil seines Weges zurückgelegt hat, zeigen auch Tyler Durdens Worte an den am Boden liegenden Erzähler nach der chemischen Verbrennung<sup>161</sup>: „Congratulations. You're *one step closer* [Hervorhebung v.A.] to hitting bottom.“

Die Problematik der Sündenvergebung liegt darin, dass der Mensch normalerweise keinerlei Empfinden dafür hat, dass er sich durch seine Handlungen schuldig macht: Da die Sünde „unerkant bleiben“ will und im „Dunkel des Unausgesprochenen [...] das ganze Wesen des Menschen“<sup>162</sup> vergiftet, bemerkt dieser häufig nicht, dass er ein „Gefangener der Sünde“<sup>163</sup> ist. Diese Erkenntnis könne erst von Gott selbst kommen, wodurch die Macht der Sünde über den Menschen gebrochen werde.<sup>164</sup> Anschließend könne dieser zwar trotzdem noch aus Angst, Bequemlichkeit oder falschem Stolz in den Fesseln der Sünde verharren, doch „nicht mehr im Unwissen über ihr Wesen und seinen Zustand als Gefangene[r]“.<sup>165</sup> Wenn der Mensch nun aber (ob wissentlich oder unwissentlich) ein Gefangener der Sünde ist – wie kann er dann überhaupt aus eigener Kraft umkehren? Der Schlüssel zur Lösung dieses Problems liegt im neutestamentarischen Sündenverständnis: Hier gilt der Mensch zwar einerseits als in der Sünde „gefangen“, trägt andererseits aber auch zu dieser Gefangenschaft bei, indem er sündhafte Taten begeht. Die Umkehr wird also erst dadurch möglich, dass der Mensch, sobald er sich seiner Gefangenschaft bewusst wird, von den bewussten, sprich willentlich sündigen Handlungen, ablässt und auf Gottes Vergebung hofft.

Dass Gott in diesem Erkenntnisprozess eine entscheidende Rolle spielt, zeigt auch der Umkehrprozess des Erzählers in „*Fight Club*“: Tyler Durden bringt die Hauptperson nur

---

<sup>161</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr2.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr2.htm) abgerufen am 23.11.2016.

<sup>162</sup> BONHOEFFER, Dietrich, *Gemeinsames Leben*, München 1953, 77.

<sup>163</sup> K. SCHEIBER, *Vergebung. Eine systematisch-theologische Untersuchung* 59.

<sup>164</sup> Vgl. ebd. 59.

<sup>165</sup> Vgl. ebd. 59.

dadurch zu einem willentlichen Bekenntnis zu Sinnänderung und Umkehr, indem er Gott nicht nur als Wortspielerei einfließen lässt, sondern dem Erzähler auf subtile Art und Weise klar macht, dass an diesem Punkt seines Lebens zwar keine Beziehung zu seinem Schöpfer bestehe, dass eine solche aber eigentlich existieren *sollte* – wie zwischen Vater und Kind<sup>166</sup>: „Our fathers were our models for God. And if our fathers bailed, what does that tell you about God?“ Erst in dem Augenblick, in dem das Wissen darüber, dass er ein „Gefangener der Sünde“<sup>167</sup> ist, durch ein (wenn auch unterbewusstes) Gottvertrauen ergänzt wird, ist es dem Erzähler möglich, den Kreislauf der sündigen Handlungen zu durchbrechen, den Weg der Umkehr zu beschreiten und die *μετάνοια* einzuleiten. Doch genau wie Lazarus, der nach seiner Auferstehung noch der Hilfe seiner Schwestern bedarf, um sich von seinen Grabtüchern zu *ent-wickeln*, benötigt auch der Erzähler nach seiner „Wiedergeburt“ im Feuer der Verbrennung Hilfe, um seine Umkehr zu vollenden. „Vehikel“ dieses Umkehrprozesses ist Tyler Durden, der erst in dem Augenblick nicht mehr benötigt wird, in dem der Erzähler erneut zur Gottesbeziehung fähig ist (und sich seines Alter Egos durch einen gezielten Schuss in den Kopf entledigt).<sup>168</sup>

Was das Verhältnis zwischen Sündenvergebung und *μετάνοια* betrifft, so handelt es sich bei Ersterem um einen Gnadenakt Gottes, welcher auf weltlichem Wege nicht erreicht werden kann, während die *μετάνοια* als ein willentlicher Akt des Menschen Voraussetzung für die Sündenvergebung ist. Es ist die These der vorliegenden Arbeit, dass die *μετάνοια* „konstitutive Bedingung göttlicher Sündenvergebung“<sup>169</sup> ist, da Gott dem Menschen seine Gaben nicht gegen seinen Willen zukommen lässt. So gesehen ist die Fähigkeit, Verantwortung für die eigenen Verfehlungen zu übernehmen, konstitutiver Teil des „Menschseins“ und die *μετάνοια* ein von Gott gewollter und initiiertes Prozess, dessen Ziel die Vergebung der Sünden ist.

### 3.5.2. Beichte und *μετάνοια*

Wie gezeigt werden konnte, gelingt es dem Erzähler in „*Fight Club*“, sich mithilfe seines Alter Egos aus der „Gefangenschaft“ der Sünde zu befreien und nicht nur den Willen zur Sinnänderung zu äußern, sondern den Weg der Umkehr aktiv zu beschreiten, indem er sich von seinen bisherigen Handlungen distanziert und sich seiner Schuld stellt. Es ist, soweit dies

---

<sup>166</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr2.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr2.htm) abgerufen am 24.11.2016.

<sup>167</sup> K. SCHEIBER, Vergebung. Eine systematisch-theologische Untersuchung 59.

<sup>168</sup> In der vorliegenden Arbeit wird davon ausgegangen, dass Durden als abgespaltener Persönlichkeitsteil jene Schuldgefühle und jenen Wunsch nach Veränderung an die Oberfläche des Bewusstseins der Hauptperson bringt, die der (in der Sünde gefangene) Hauptcharakter nicht von sich aus zulassen kann.

<sup>169</sup> K. SCHEIBER, Vergebung. Eine systematisch-theologische Untersuchung 62.

im Rahmen des Films erörtert wird, das erste Mal im Leben des Erzählers, dass er sich sowohl mit der Schuld auseinandersetzt, die er indirekt als Teil des kapitalistischen Systems auf sich geladen hat, als auch mit der Schuld, die er aktiv in seiner Tätigkeit als Rückrufkoordinator zu verantworten hat. Der Ich-Erzähler ist nun bereit, die Verantwortung für seine Verfehlungen zu übernehmen und – um es mit Tyler Durdens Worten zu sagen – nicht länger „in seine Mitte zu flüchten“<sup>170</sup>: „Tyler: Stay with the pain, don't shove to center.“

Im Sinne des christlich-religiösen Prinzips der Umkehr ist die Beichte als eines der sieben Sakramente ein wichtiger Bestandteil jenes Prozesses, den der Ich-Erzähler in der Folge seiner chemischen Verbrennung beginnt. Da es die These der vorliegenden Arbeit ist, dass die Wandlung des Erzählers in ihren wesentlichen Stationen der christlichen *μετάνοια* entspricht, wird im Folgenden erörtert, ob dem aktiven Bekenntnis zur Sinnänderung tatsächlich ein mündliches Bekenntnis zur Schuld folgt und ob der Hauptcharakter seine Verfehlungen gegenüber einer göttlichen Ordnung ausspricht<sup>171</sup> – mit anderen Worten: Es wird erörtert, ob der Erzähler „beichtet“.

Dass es sich hierbei nicht um eine klassische Beichte im streng religiösen Sinne handeln kann, wird aufgrund der Identität von „*Fight Club*“ als Hollywood-Produktion vorausgesetzt. Vielmehr wird erörtert, ob der Hauptcharakter seine Schuld im Rahmen des Umkehrprozesses (laut) ausspricht und inwiefern dieses Schuldbekenntnis einer religiösen Beichte entsprechen kann. Als Bezugspunkte dieser Untersuchung dienen die von Prüller-Jagenteufel, Schliesser und Wüstenberg genannten ökumenisch unstrittigen Elemente für die Praxis der Beichte<sup>172</sup>:

1. Schulderkenntnis, Reue (*contritio*)
2. Schuldbekenntnis (*confessio*)
3. Lossprechung (*absolutio*)
4. Wiedergutmachung (*satisfactio*)

### **3.5.2.1. Schulderkenntnis und Reue – *contritio***

Durch die Lektion, die sein Alter Ego ihm erteilt und die fortan als Kussmundnarbe seinen Handrücken ziert, haben sich die „rational nicht weiter auflösbare[n] ‚Schuldgefühl[e]‘“<sup>173</sup> des Erzählers zu einer *Schulderkenntnis* gewandelt. Da die Annahme seines Todes dem

---

<sup>170</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr2.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr2.htm) abgerufen am 24.11.2016.

<sup>171</sup> Vgl. W. Kasper, *Lexikon für Theologie und Kirche*, 157ff.

<sup>172</sup> PRÜLLER-JAGENTEUFEL, Gunter; SCHLIESSER, Christine; WÜSTENBERG, Ralf K. (Hrsg.), *Beichte neu entdecken. Ein ökumenisches Kompendium für die Praxis*, Göttingen 2016, 217.

<sup>173</sup> Vgl. G. PRÜLLER-JAGENTEUFEL, *Schuld und Versöhnung, Zur Bedeutung interpersonaler Prozesse* 135.

Hauptcharakter – wie Kohelet – letzten Endes die Freiheit zur Handlung verleiht, kann er seiner Sinnänderung an dieser Stelle Taten folgen lassen. Die Reue, die er für seine Taten als Rückrufkoordinator empfindet, bricht sich in Kapitel 22 („Jacks grinsende Rache“, 1:15:47 bis 1:19:01) im Gespräch mit seinem Vorgesetzten Bahn. Diese Szene weist Ähnlichkeit mit einem Beichtgeschehen auf, da sie aus der Motivation heraus entsteht, die zuvor abgelehnte oder missachtete Verantwortung für andere Menschen endlich anzunehmen und die Konsequenzen zu tragen. Vorbereitet wird sie dadurch, dass der Erzähler in den Wochen vor seiner Umkehr, nachdem Tyler Durden in sein Leben getreten ist, bereits seine Arbeitsmoral verloren hat: Seine Kleidung entspricht nicht mehr dem Dresscode, er ist des Öfteren physisch abwesend und raucht, trotz Rauchverbots, am Schreibtisch. Nach der Entscheidung, sich seiner Schuld zu stellen und aktiv die Umkehr zu forcieren, kommt der Erzähler jedoch nicht mehr ins Büro, um, wenn auch leidlich, seiner Arbeit nachzugehen: Er kommt ein letztes Mal, um seiner Reue in einem „personal-dialogischen Prozess“ Ausdruck zu verleihen, um in der Folge praktisch an den durch die Sünde „gebrochenen Beziehungen“ arbeiten zu können.<sup>174</sup> Die Szene stimmt im Wesentlichen also mit dem Element der *contritio* überein.

### **3.5.2.2. Schuldbekennnis – *confessio***

Nachdem mit der Schuldkenntnis und der darauffolgenden Reue des Erzählers die Voraussetzungen erfüllt sind, seine Schuld in Worte zu fassen, folgt das *Bekennnis*. Die Szene beginnt damit, dass der Hauptcharakter an die offene Tür seines Vorgesetzten klopft und um ein Gespräch bittet. Die Tatsache, dass die Tür des Büros im Anschluss während des gesamten Gesprächs geschlossen bleibt und der Fokus ausschließlich auf den Erzähler und seinem Arbeitgeber ruht, macht den Raum zu einem „Ort absoluter Verschwiegenheit“<sup>175</sup>, wie er für das Beichtgespräch üblich ist. Der „Beichthörer“ ist in diesem Fall zwar weder Priester noch ein Ältester der Gemeinde, doch er ist dem Beichtenden in dieser Situation zumindest sozial übergeordnet. Der Erzähler verliert nun keine Zeit mit Floskeln, sondern konfrontiert sein Gegenüber direkt mit den Tatsachen<sup>176</sup>:

JACK

Let's pretend. You're the Department of Transportation, okay? Someone informs you that this company installs front seats that never pass collision tests, brake lines that fail over a thousand miles and fuel injectors that explode and burn people alive. What then?

Obgleich der Vorgesetzte nachfragt, ob sein Angestellter ihn mit dieser Aussage bedrohen wolle, und der Erzähler dies verneint, oszilliert der Gesprächs- bzw. Beichtbeginn deutlich

---

<sup>174</sup> Vgl. ebd. 219-220.

<sup>175</sup> G. PRÜLLER-JAGENTEUFEL; Ch. SCHLISSER; (Hrsg) R. WÜSTENBERG, Beichte neu entdecken 229.

<sup>176</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr3.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr3.htm) abgerufen am 24.11.2016.

zwischen confessio, Vorwurf und Drohung. Auffallend ist die Reaktion des Vorgesetzten, da dieser sich in keinsten Weise zu den Vorwürfen äußert, sondern seinem Angestellten direkt kündigt. Es wird also deutlich, dass der „Beichthörer“ sich in diesem Fall selbst im Kreislauf von personaler und transpersonaler Sünde befindet, da er offensichtlich von den Mängeln in der Produktfertigung weiß. Anders als der Erzähler scheint er jedoch noch am Beginn seiner diesbezüglichen „Reise“ zu stehen.

Dass der Hauptcharakter hier ein Schuldbekennnis im Sinne der Beichte ablegt, wird u.a. daraus ersichtlich, dass er nicht etwa eine Sünde gesteht, die er unbewusst oder aus Schwäche begangen hätte, sondern er gesteht eine Schuld ein, die er „aus freiem Willen und bewusst“<sup>177</sup> auf sich geladen hat. So sagt er seinem Vorgesetzten auf den Kopf zu, dass er Willens sei, die entstandene Ungerechtigkeit zu beseitigen, und dafür im Notfall sogar bis zur höchsten Instanz zu gehen. Dieses Vorhaben macht die Aussage zu einem persönlichen Bekenntnis im Sinne der confessio, da der Hauptcharakter bei einer offiziellen Untersuchung Beweise vorlegen müsste – und das wiederum würde bedeuten, dass er sich als verantwortlicher Mitarbeiter, sprich als Rückrufkoordinator, zu erkennen geben müsste.

Ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich um ein Gespräch im Sinne der Beichte handelt, ist die Tatsache, dass die Szene den „dialogischen Charakter ethischer Verantwortung“<sup>178</sup> veranschaulicht: Ganz im Gegensatz zu jener Sequenz, in der er sich die Verbrennung zufügt, greift der Erzähler an dieser Stelle nicht auf sein Alter Ego Durden zurück, sondern kommuniziert mit einem „konkreten menschlichen Gegenüber“.<sup>179</sup>

### **3.5.2.3. Lossprechung – absolutio**

Da es sich bei der „Beichte“ des Ich-Erzählers nicht um einen Vorgang handelt, an dessen Ende die Absolutionsformel durch einen Priester steht, kann die *Lossprechung* in dieser Situation einzig und allein in Form der Entbindung von seiner Tätigkeit als Rückrufkoordinator erfolgen. Der Hauptcharakter möchte jedoch nicht nur die Lossprechung vom Unternehmen erwirken, sondern er stellt – im Hinblick auf die spätere satisfactio – auch finanzielle Ansprüche und unterbreitet seinem Vorgesetzten nach dem Ausspruch der fristlosen Kündigung (vonseiten des Arbeitgebers) folgenden Vorschlag<sup>180</sup>:

JACK

I have a better solution: You keep me on the payroll as an outside consultant and in exchange for my salary my

---

<sup>177</sup> G. PRÜLLER-JAGENTEUFEL; Ch. SCHLISSER; (Hrsg) R. WÜSTENBERG, Beichte neu entdecken 220.

<sup>178</sup> Ebd. 221.

<sup>179</sup> Ebd. 221.

<sup>180</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr3.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr3.htm) abgerufen am 24.11.2016.

job will be never to tell people these things that I know. I don't even have to come to office, I can do this job from home.

Für diese Form der Absolution nimmt der Erzähler eine Selbstgeißelung auf sich, welcher nur er selbst, der Vorgesetzte – und Gott – beiwohnen: Edward Norton stellt hier seine schauspielerischen Fähigkeiten unter Beweis, indem er einen Kampf mit sich selbst inszeniert und sich – ohne Hilfe von Tyler Durden – schwere Verletzungen zufügt. Er unterlegt das Geschehen sogar mit Zwischenrufen, die einen etwaigen Zuhörer außerhalb des Büros annehmen ließen, es fände im Büro ein Kampf Mann gegen Mann statt. Stattdessen blickt der Vorgesetzte fassungslos auf den (ehemaligen) Angestellten, der sich selbst „geißelt“. Am Ende dieser Inszenierung öffnen zwei Sicherheitsbeamte, die der Vorgesetzte zu Beginn des „Kampfes“ telefonisch gerufen hatte, die Tür des Büros und sehen sich mit folgender Szene konfrontiert: Der Ich-Erzähler kniet blutverschmiert vor seinem „Beichthörer“, an dessen Händen – als Symbol seiner eigenen Schuld – ebenfalls Blut klebt (1:18:45)<sup>181</sup>:



#### **3.5.2.4. Wiedergutmachung (Bußwerk) – *satisfactio***

Nachdem der Ich-Erzähler Reue gezeigt, seine Schuld bekannt und kniend um seine Lossprechung gebeten hat, hat er den Kristallisationspunkt seiner Umkehr erreicht: die Buße. Das Kapitel endet mit einem nahezu absurden Bild, wenn der Hauptcharakter, deutlich lädiert und aus diversen Wunden blutend, einen bis zum Rand mit Büroausstattung gefüllten Einkaufswagen aus dem Gebäude schiebt und augenscheinlich gut gelaunt vor sich hin pfeift<sup>182</sup>:

INT. OFFICE HALLWAY - MOMENTS LATER

<sup>181</sup> © Fight Club auf Blu-ray Disc, 2010 Kinowelt GmbH, Fox 2000 Pictures.

<sup>182</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr3.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr3.htm) abgerufen am 24.11.2016.

Jack, whistling, drags an unwieldy SHOPPING CART filled with his COMPUTER, PHONE, FAX and other office equipment. The two SECURITY GUARDS are behind him, keeping workers away from Jack, who hasn't stop bleeding.

JACK (V.O.)

Telephone, computer, fax machine, eighty-two weekly pay-checks, forty-eight flight coupons...We now have corporate sponsorship. This is how Tyler and I were able to have fight club every night of the week.

Ob der Erzähler an diesem Punkt seines Umkehrprozesses vor Gott gerechtfertigt ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Es wird jedoch deutlich, dass ihm seine Entbindung von der Arbeit als Rückrufkoordinator, d.h. seine aktive Abkehr von der sündigen Tat, enorme Erleichterung verschafft. Die Voice-Over-Bemerkung lässt außerdem erkennen, dass er mit seinem bisherigen Lebensweg abgeschlossen hat und nun in einen neuen Abschnitt aufbricht, in dem „Tyler and I were able to have fight club every night of the week“<sup>183</sup>. Dieser Aufbruch in ein neues Leben wird auch filmisch hervorgehoben, indem der Erzähler den Einkaufswagen gleichsam aus dem Bild und in ein neues Kapitel schiebt.

Die Tatsache, dass der Hauptcharakter im Zuge seiner Lossprechung die finanziellen Mittel erwirkt, um den „*Fight Club*“ auszubauen und im ganzen Land bekannt zu machen, ist ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich bei der gesamten Sequenz (1:15:47 bis 1:19:01) um ein Beichtgeschehen handelt: Der „*Fight Club*“ und die Möglichkeiten, die er bietet, kann als *Bußwerk* des Erzählers betrachtet werden. Theologisch gesehen ist die Buße nämlich nicht nur die „Umkehr auf einem klar erkannten Irrweg“, sondern sie besteht vor allem in der „Hinwendung zu erfüllenden Haltungen und Handlungen“.<sup>184</sup> Dabei geht es nicht etwa darum, die begangenen Sünden zu nivellieren oder sich mit dem Wunsch nach Vergeltung gegen die etablierten Strukturen der transpersonalen Sünde zu wenden, sondern es ist wichtig, dass der Wunsch nach Wiedergutmachung schon in der Beichte selbst verankert ist:

In der Beichte ist daher darauf zu achten, dass jeder Anschein eines Vergeltungsdenkens vermieden und deutlich gemacht wird, dass der durch Reue, Bekenntnis und Vergebungsbitte begonnene Prozess der Aussöhnung in praktisches Tun münden muss – vorrangig in die konkrete Wiedergutmachung gegenüber direkt oder indirekt Betroffenen.<sup>185</sup>

Wenn der Erzähler in seiner Vergebungsbitte den Wunsch äußert, weiterhin bezahlt zu werden, so ist die Intention dahinter nicht etwa, den Vorgesetzten um sein Geld zu bringen oder sich sein altes Leben wieder aufzubauen: Der „Prozess der Aussöhnung“ mündet im Falle des Erzählers „in praktisches Tun“, da er nun über die finanziellen Mittel verfügt, um auch anderen Menschen mit seelenfressenden Jobs die Selbstbefreiung aus dem System zu

---

<sup>183</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr3.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr3.htm) abgerufen am 24.11.2016.

<sup>184</sup> GROTHUES, Dirk, Schuld und Vergebung. Zeitgemäße Überlegungen zu Buße und Beichte, München 1972, 20.

<sup>185</sup> Vgl. G. PRÜLLER-JAGENTEUFEL; Ch. SCHLISSER; (Hrsg) R. WÜSTENBERG, Beichte neu entdecken 231.

ermöglichen. Auch sie sollen durch die Erfahrung von physischem Schmerz ein tieferes Verständnis ihres Selbst erlangen.

Theologisch betrachtet lässt sich die *satisfactio* in ein geschichtliches Handeln mit einer Vergangenheitsdimension und einer Zukunftsdimension zerlegen<sup>186</sup>: Der Hauptcharakter kann weder den monetären noch den emotionalen Schaden, den er in der Vergangenheit angerichtet hat, wiedergutmachen. Er kann jedoch versuchen, ein Zeichen gegen die Sünde zu setzen und anderen „Gefangene[n] der Sünde“<sup>187</sup> dabei helfen, sich von ihren Fesseln zu befreien. Der „*Fight Club*“ ist dabei nur der Anfang, denn das spätere „Projekt Chaos“ soll die Menschen durch sozialkritische Anschläge nicht nur aus ihrer Comfort Zone locken, sondern es zielt letzten Endes auf die Unterwanderung der Konsumgesellschaft und den Sturz der kapitalistischen Weltordnung. Auch wenn dieser Plan auf den ersten Blick möglicherweise nicht im Interesse der Menschen steht, ist es in den Augen des Erzählers die einzige Möglichkeit, die Bevölkerung zum „Aufwachen“ zu zwingen und sie ihre durch Entertainment und sonstige Ablenkungen verborgene bzw. überlagerte *incurvatio* spüren zu lassen.

### 3.5.3. Menschenopfer und *μετάνοια*

Der Aufbruch zur Umkehr ist für den Ich-Erzähler durch ein Opfer markiert: Indem er, wie die „ancient people“, seine Ver-brennung erduldet und in einem letzten Schritt seinen Tod als Schicksal annimmt, wird er in die Lage versetzt, der Aussöhnung mit Gott durch „praktisches Tun“ Vorschub zu leisten.<sup>188</sup> Wie entscheidend dieses Opfer, das in enger Verbindung mit dem Vanitas-Gedanken steht, für den Vollzug der *μετάνοια* tatsächlich ist, zeigt sich in einer Sequenz, die *vor* dem Vollzug der Buße, d.h. vor der Etablierung des „Projekts Chaos“ stattfindet: In Kapitel 24 („Menschliches Opfer“) kommt es zu einem weiteren Opfer, das jedoch ein wenig anders akzentuiert ist als das „sacrifice“, das der Erzähler am zentralen Punkt des Dramas darbringt: Während das Opfer des Erzählers in erster Linie sein aktives Bekenntnis zu Sinnänderung und Umkehr bedeutet, wird durch jene Aktion, die Tyler Durden als „Hausaufgabe“ (Original: „homework assignment“) bezeichnet, in einer Spielzeit von nicht einmal drei Minuten nicht nur der Lebensweg eines Menschen verändert, sondern es wird in erster Linie die *Freiheit* betont, die mit der Akzeptanz des Todes einhergeht.

---

<sup>186</sup> Vgl. ebd. 232.

<sup>187</sup> K. SCHEIBER, *Vergebung. Eine systematisch-theologische Untersuchung* 59.

<sup>188</sup> Vgl. G. PRÜLLER-JAGENTUEFEL; Ch. SCHLISSER; (Hrsg) R. WÜSTENBERG, *Beichte neu entdecken* 231.

Die Sequenz beginnt mitten in der Nacht vor einem 24-Stunden-Kaufhaus. Der Erzähler trägt einen Rucksack, aus dem Tyler eine Pistole hervorholt und erklärt, sie seien im Begriff, eine Hausaufgabe zu erledigen. Auf die Frage, um welche Art von „Hausaufgabe“ es sich bei dieser Aktion genau handle, antwortet er nur knapp mit „human sacrifice“. Nachdem Tyler mit (scheinbar) geladener Waffe in das Kaufhaus geht, erfolgt ein Filmschnitt und das nächste Bild gleicht einer Hinrichtungsszene: Der Kaufhausangestellte Raymond K. Hessel kniet wimmernd am Boden einer dunklen Gasse hinter dem Gebäudekomplex, während Tyler ihm die Waffe an den Kopf hält. Es folgt ein Dialog<sup>189</sup>:

TYLER  
(to the clerk)  
Give me your wallet.

The Clerk fumbles his wallet out of his pocket and Tyler snatches it. Tyler pulls out the DRIVER'S LICENSE.

TYLER  
Raymond K. Hessel. 1320 SE Benning, apartment A. Small, cramped basement apartment, Raymond?

RAYMOND  
How'd you know?

TYLER  
Because they give shitty basement apartments letters instead of numbers.  
Raymond, you are going to die.

RAYMOND  
No,...

Es wird sehr deutlich, dass der Kaufhausangestellte das Ende seines Lebens gekommen glaubt, während Tyler, die Waffe noch immer an seinem [Raymonds] Hinterkopf, die Papiere in der Brieftasche durchsucht. Als er einen abgelaufenen Studentenausweis entdeckt, fragt er den Besitzer, was dieser denn studiert hätte. Doch Raymond K. Hessel, der sich im Schock der Todesangst befindet, ist nicht in der Lage, eine Antwort zu geben. Schließlich stellt sich heraus, dass er Tierarzt werden wollte, dieses Ziel aufgrund der hohen Anforderungen und der erdrückenden Menge an Lernstoff jedoch aufgegeben hat. Tyler fragt ihn daraufhin, ob es ihm denn lieber sei, zu sterben<sup>190</sup>: „[...] Would you rather die? Here? On your knees? In the back of a convenient shop?“ Als Raymond dies verneint, sichert Tyler die Waffe und steckt sie weg. Zu Raymond sagt er<sup>191</sup>:

---

<sup>189</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr3.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr3.htm) abgerufen am 03.12.2016.

<sup>190</sup> Ebd.

<sup>191</sup> Ebd.

TYLER

I'm keeping your license. I'm going to check on you. I know where you live. If you aren't back in school and on your way to being a veterinarian in six weeks, you will be dead. Now run on home.

Tyler throws him his wallet. Raymond takes it, staggers to his feet and heads down an alleyway, running.

Als der Erzähler Tyler nach dem Sinn dieser Aktion fragt, antwortet sein Alter Ego<sup>192</sup>: „Tomorrow will be the most beautiful day in Raymond K. Hessel's life. His breakfast will taste better than any meal you and I have ever tasted.“ Nachdem er dem Erzähler die Pistole zugeworfen und die Szene verlassen hat, bemerkt dieser, dass das Magazin der Waffe die ganze Zeit über leer gewesen ist. Die Sequenz schließt mit einem Voice Over, in dem der Erzähler nicht nur die Essenz dieser Erfahrung für Raymond K. Hessel formuliert, sondern zugleich auch die Freiheit aufzeigt, die mit der Formel des „memento mori“ einhergeht<sup>193</sup>:

JACK (V.O.)

He [Tyler Anm. d. A.] had a plan. And it started to make sense in Tyler sort of way. No fear. No distractions.

JACK (V.O.)

The ability *to let that which does not matter truly slide* [Hervorhebung v.A.].

Indem Tyler dem Kaufhausangestellten seine Sterblichkeit nicht nur vor Augen führt, sondern ihn im wahrsten Sinne des Wortes nachhaltig in Todesangst versetzt, zwingt er ihn dazu, über seinen bisherigen Lebensweg nachzudenken und seine Prioritäten zu prüfen. Ob Raymon K. Hessel in der Folge tatsächlich Tierarzt wird, bleibt offen. Doch die Konfrontation mit der Möglichkeit seines (baldigen) Dahinscheidens und die Freude darüber, der vermeintlichen Hinrichtung entkommen zu sein, verleiht ihm die Freiheit und die Tatkraft, alles „which does not matter“<sup>194</sup> aus seinem Leben zu verbannen.

Je nachdem, wie der Kaufhausangestellte mit dieser neuen Freiheit umgeht, setzt das „human sacrifice“ dieser Nacht möglicherweise einen weiteren Umkehrprozess in Gang. In jedem Fall hat Tyler Raymond K. Hessel jene Lektion erteilt, die auch Kohelet am Ende seines Ringens um einen Lebenssinn als Erkenntnis formuliert<sup>195</sup>:

Alles, was deine Hand, solange du Kraft hast, zu tun vorfindet, das tu! Denn es gibt weder Tun noch Rechnen noch Können noch Wissen in der Unterwelt, zu der du unterwegs bist. (Kohelet 9,10)

Die Tatsache, dass Tyler Raymonds Führerschein behält und ihm „verspricht“, er werde seinen Fortschritt bzgl. eines neuen Lebenswegs überwachen, verbindet die Szene darüber

---

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> Ebd.

<sup>194</sup> Ebd.

<sup>195</sup> Online: <https://www.bibleserver.com/text/EU/Prediger9> abgerufen am 03.12.2016.

hinaus mit dem „Projekt Chaos“, das wenig später etabliert wird: Bei 1:42:50 wird gezeigt, dass Tyler auch die Fahrlizenzen aller Mitglieder des Projekts einbehält und diese unter dem Titel „human sacrifices“ an seine Zimmertür pinnt.<sup>196</sup>



Obleich diese Aktion im Film nicht näher erläutert bzw. von den Figuren erörtert wird, lässt sich sowohl eine Verbindung zu den gesellschaftskritischen Inhalten des Projekts als auch zum „human sacrifice“ als Katalysator des Umkehrprozesses herstellen: Indem Tyler den Mitgliedern seines Projekts ihre Fahrlizenzen nimmt, nimmt er ihnen in gewisser Weise ihre gesellschaftliche Identifikationsnummer. Der Verlust dieser Nummer bedeutet für die Männer, dass sie das Leben, das sie bisher gekannt haben, und in dem sie weniger Menschen als vielmehr Zahlen und Nummern des kapitalistischen Systems gewesen sind, aufgeben. Damit ist auch für sie die Grundlage für einen Neubeginn im Sinne der *μετάνοια* geschaffen.

### **3.5.3.1. Rahmung durch das Vanitas-Motiv**

„Windhauch, Windhauch, sagte Kohelet, [...] das ist alles Windhauch.“ (Kohelet 1,2)<sup>197</sup> So wie im Buch Kohelet das Windhauch-Motiv den Inhalt rahmt, ziehen sich das Vanitas-Motiv und der Gedanke an Vergänglich- und Sterblichkeit als roter Faden durch den Film „*Fight Club*“. Doch genau wie Kohelet, der durch die Annahme seines Todes letztlich zu der Erkenntnis gelangt, dass der Sinn des Lebens darin besteht, „es zu leben und seine Güter (einschließlich der Aufforderung zum Handeln) als Los zu erkennen“<sup>198</sup>, ist auch das Vanitas-Motiv in „*Fight Club*“ nicht ausschließlich pessimistisch besetzt, sondern mündet letztlich in Schuldbekennnis, Lossprechung und den Versuch, mittels „*Fight Club*“ und „Projekt Chaos“ ein Zeichen gegen die Sünde zu setzen (siehe Kapitel 3.5.2.4.).

<sup>196</sup> © Fight Club auf Blu-ray Disc, 2010 Kinowelt GmbH, Fox 2000 Pictures.

<sup>197</sup> Online: <https://www.bibleserver.com/text/EU/Prediger1> abgerufen am 03.12.2016.

<sup>198</sup> M.KÖHLMOSS, Der Prediger Salomo 56.

Die erste Begegnung mit dem Todesmotiv erfolgt bei 0:20:21, als der Hauptcharakter in seiner Eigenschaft als Rückrufkoordinator mit zwei Technikern gezeigt wird. Das Team inspiziert ein ausgebranntes Autowrack, in dem die Überreste der Insassen zu sehen sind. Es ist die Szene, in der der Erzähler seine Tätigkeit für die Automobilfirma und die Anwendung jener mathematischen Formel erläutert, die es ihm ermöglicht, die beste Lösung für seinen Arbeitgeber – nicht etwa für die Käufer der Autos – zu ermitteln. Der Erzähler eröffnet diese Sequenz mit einem Voice Over, das sowohl die Essenz seiner Tätigkeit als Rückrufkoordinator als auch den Kerngedanken der Vanitas beschreibt<sup>199</sup>: „On a long enough time line, the survival rate for everyone drops to zero.“ Bei 1:21:45, also ziemlich genau eine Filmstunde später, erfolgt eine wortgenaue Wiederholung dieser Voice-Over-Bemerkung in dem Moment, in dem Tyler Durden im Begriff ist, den Kaufhausangestellten Raymond K. Hessel als Geisel zu nehmen bzw. ihn nach eigener Aussage zum „human sacrifice“ zu machen. Die Tatsache, dass es sich bei der ersten Szene um menschliche Opfer handelt, die der Ich-Erzähler bis zu einem gewissen Grad mitverantworten hat, und bei der zweiten Szene um ein symbolisches Opfer, das den Beginn eines positiven Umkehrprozesses markiert, lässt deutlich die Transformation erkennen, die in der Hauptfigur stattgefunden hat. Der filmische Kunstgriff, für beide Szenen das gleiche Voice Over zu wählen, weist darüber hinaus auf die Dualität des Vanitas-Motivs hin, welche auch das Buch Kohelet prägt: Es ist alles „Windhauch“ – und doch kann der Mensch „durch sein Tun Freude gewinnen“ (Kohelet 3,22), sofern es sich um die „Hinwendung zu erfüllenden Haltungen und Handlungen“<sup>200</sup> im Sinne der Buße handelt.

Neben Raymond K. Hessel, der sich seiner Sterblichkeit im Moment der vermeintlichen Hinrichtung durch Tyler Durden bewusst wird, beschäftigen sich auch nahezu alle anderen Figuren des Dramas auf die eine oder andere Weise mit ihrem Ableben oder sind primär durch ihre Sterblichkeit determiniert: Die Unfallopfer, die der Erzähler als Nummern in seinen Statistiken ablegt, wirken gleichsam als Manifestationen seiner Schuld, Marla Singers Lebensphilosophie besteht darin, dass sie jeden Augenblick sterben könnte (und es als Tragödie bezeichnet, dass dies nicht passiert), und die Mitglieder der Selbsthilfegruppen leiden an Krankheiten, die sie tagtäglich mit ihrer Sterblichkeit konfrontieren. Auch der „*Fight Club*“ kann in gewisser Weise als konstante Mahnung an seine Mitglieder betrachtet werden, dass der menschliche Körper verletzlich und vergänglich – aber gerade dadurch intensiv spürbar – ist. Als der Erzähler nach einem Kampf lädiert vor dem Spiegel steht und

---

<sup>199</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr3.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr3.htm) abgerufen am 03.12.2016.

<sup>200</sup> D. GROTHUES, Schuld und Vergebung. Zeitgemäße Überlegungen zu Buße und Beichte 20.

ihm ein Zahn herausbricht, kommentiert Tyler dies lediglich mit<sup>201</sup>: „Hey, even the Mona Lisa's falling apart. Jack drops the tooth in the sink.“

#### 3.5.4. Vanitas-Motiv und *μετάνοια*

Wie u.a. in Kapitel 3.4. gezeigt wurde, ist die Akzeptanz des eigenen Todes im Film eine konstitutive Voraussetzung für die Initiation des Umkehrprozesses: Tyler Durden neutralisiert die Verbrennung auf dem Handrücken des Erzählers erst in dem Augenblick, in dem dieser sich seinem Schmerz und dem Wissen um seine Sterblichkeit stellt. Durch die abschließenden Worte Durdens („Congratulations. You're one step closer to hitting bottom.“)<sup>202</sup> wird jedoch deutlich, dass die gedankliche Akzeptanz nicht ausreichend ist, um in den vollen Genuss der versprochenen Freiheit zu kommen (TYLER: „It's only after we *lost everything* [Hervorhebung v.A.] that we are free to do anything.“)<sup>203</sup> Was dem Erzähler an diesem Punkt seiner Reise noch fehlt, ist die Erfahrung der konkreten Todesgefahr, wie Raymond K. Hessel sie gemacht hat. In Kapitel 27 mit dem Titel „Lebensnahe Erfahrung“ werden Tod und Sterblichkeit, die für den Erzähler bislang nur anonyme Größe (Unfallopfer in seinen Statistiken), Maske (Besuch der Selbsthilfegruppen) oder Gedankenexperiment (Initiationsprozess durch die chemische Verbrennung) waren, schließlich zu einer realen Erfahrung. Die Szene beginnt bei 1:37:35, endet bei 1:41:25 und erfolgt unmittelbar im Anschluss an den Kampf des Erzählers gegen Angel Face.

Im Kampf gegen Angel Face findet in gewisser Weise bereits eine Nahtoderfahrung statt – allerdings ist es der Gegner des Erzählers, der hier nur knapp mit dem Leben davonkommt. Entgegen des Regelwerks im „*Fight Club*“ schlägt der Erzähler so lange auf den am Boden liegenden Mann ein, bis dieser sich nicht mehr rührt. Direkt im Anschluss an den Kampf verlassen er, Tyler und zwei weitere Mitglieder des „Projekts Chaos“ den Schauplatz des Geschehens, als gerade ein Town Car der Marke „Lincoln“ um die Ecke biegt. Bei diesem Modell handelt es sich um eine Limousine der Oberklasse, die in der Regel nicht vom Besitzer, sondern von einem professionellen Fahrer gesteuert wird.<sup>204</sup> Nachdem die Männer das Fahrzeug gestohlen haben, nehmen der Erzähler und Tyler bezeichnenderweise auf dem Fahrer- (Tyler) und dem Beifahrersitz (Erzähler) Platz, während die beiden anderen Männer als Passagiere auf der Rückbank verbleiben. Während der Fahrt beschwert der Erzähler sich

---

<sup>201</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr2.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr2.htm) abgerufen am 06.12.2016.

<sup>202</sup> Ebd.

<sup>203</sup> Ebd.

<sup>204</sup> Online: <http://www.lincoln.com/> abgerufen am 7.12.2016.

darüber, dass er über das „Projekt Chaos“, das Tyler unmittelbar zuvor ins Leben gerufen hat, nicht informiert worden ist. Sein Alter Ego reagiert auf diesen Vorwurf mit Unverständnis<sup>205</sup>:

TYLER

What do you want? A statement of purpose? Should I e-mail you? Should I put this in your "action item list"?

JACK

I want to know--

TYLER

You decide your level of involvement!

Indem Tyler antwortet, dass der Erzähler ganz allein über den Grad seiner Beteiligung am „Projekt Chaos“ zu entscheiden habe, gibt er ihm auf der Metaebene zu verstehen, dass jede Umkehr ein individueller Prozess ist, dessen Fortschritt von den Entscheidungen und Handlungen desjenigen abhängt, der ihn begonnen hat. Bezeichnend ist jedoch die Tatsache, dass die Limousine ausgerechnet während dieses Streitgesprächs immer wieder von der Fahrbahn abkommt und auf den gegenüberliegenden Fahrstreifen schwenkt. Während Tyler vollkommen ruhig bleibt, greift ihm der nervöse und allmählich laut werdende Hauptcharakter kontinuierlich ins Lenkrad und versucht, das Fahrzeug wieder auf die richtige Spur zu bringen. Die beiden Männer auf dem Rücksitz akzeptieren dieses Hin und Her kommentar- und tatenlos, als würde es sie gar nichts angehen. Tyler beginnt immer wieder damit, auf die gegenüberliegende Fahrspur zu lenken und verdeutlicht die Symbolik dieser Handlung, indem er folgende Frage an seine Mitfahrer richtet<sup>206</sup>:

TYLER

(to Steph and Mechanic) [dies sind die beiden Mitglieder des „Projekt Chaos“ im Auto Anm. d. A.]  
Guys, what would you wish you'd done before you died?

STEPH

Paint a self-portrait.

MECHANIC

Build a house.

TYLER

(to Jack)  
And you?

JACK

I don't know. Turn the wheel now, come on!

TYLER

You have to know the answer to this question. If you died right now, how would you feel about your life?

---

<sup>205</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr4.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr4.htm) abgerufen am 07.12.2016.

<sup>206</sup> Ebd.

JACK

I don't know, I wouldn't feel anything good about my life, is that what you want to hear me say? Fine. Come on!

TYLER

Not good enough.

Jack fights to turn the wheel, but Tyler uses both hands.

Tyler zwingt den Erzähler durch dieses Verhalten, im Angesicht des Todes ein Resümee über sein bisheriges Leben zu ziehen. Während die chemische Verbrennung dazu diente, die Reflexion über seine begangenen Sünden und die dadurch entstandene Schuld anzustoßen, bringt er den Erzähler nun zu der Einsicht, dass er selbst sein Leben nicht gut findet – mit anderen Worten: Dass er mit dem jetzigen Stand seiner Entwicklung und der gegenwärtigen Station auf dem Wege der Umkehr (noch) nicht zufrieden ist. Nachdem der Erzähler dies zugegeben hat („[...]I wouldn't feel anything good about my life, [...]“)<sup>207</sup>, liefert Tyler selbst ihm die Erklärung dafür, warum er sich *noch immer nicht gut fühlt*<sup>208</sup>:

TYLER

Hitting bottom is not a weekend-retreat, it's not a goddamn seminar. Stop trying controlling everything and just let go. Let go!

Jack takes his hands off the wheel.

JACK

Alright, fine! Fine.

In dem Moment, in dem der Erzähler sich geschlagen gibt und die Kontrolle aus der Hand gibt, hält niemand mehr das Lenkrad fest und alle Insassen des Fahrzeugs schnallen sich nervös an. Die Limousine fährt mit gleichbleibender Geschwindigkeit auf ein am Straßenrand geparktes Fahrzeug auf, überschlägt sich und wird bei diesem Unfall, den alle Insassen leicht verletzt überleben, stark beschädigt. Die Sequenz endet mit einem sehr zufriedenen Tyler Durden<sup>209</sup>: „Goddamn! Ha! Ha! Ha! Ha! We just have a *near-life experience* [Hervorhebung v.A.]!“

Dass der Erzähler in diesem Augenblick die Kontrolle abgibt und das Fahrzeug sich selbst überlässt, ist auf mehr als einer Ebene interessant. Zunächst einmal stellt diese Aufgabe insbesondere für den Hauptcharakter eine enorme Herausforderung dar, da dieser ein sehr logisch denkender Mensch ist und, wie der Eröffnungsdiallog der Szene zeigt, gerne über alles Bescheid wissen möchte, was in seinem Leben passiert. Indem Tyler ihn dazu bringt, das Steuer loszulassen, zwingt er ihn also gleichzeitig, anzuerkennen, dass der Prozess der

---

<sup>207</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr4.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr4.htm) abgerufen am 07.12.2016.

<sup>208</sup> Ebd.

<sup>209</sup> Ebd.

Umkehr eben *nicht* steuer- bzw. planbar ist und dass das kontrollierende Verhalten des Erzählers sein geistiges Wachstum sowie den Fortschritt seines Lernprozesses einschränkt.

Vom theologischen Standpunkt aus betrachtet ergibt sich noch eine weitere Implikation: Wie bereits gezeigt wurde, wird Gott im gesamten Film, mit einer einzigen Ausnahme, nicht thematisiert. In der einzigen Szene, in der Tyler explizit von Gott spricht, verneint er dessen Anteilnahme am Schicksal der Menschen und insbesondere am Schicksal des Erzählers. Gleichzeitig macht er diesem auf subtile Art und Weise jedoch klar, dass es eigentlich eine Beziehung zwischen ihm [dem Erzähler] und Gott geben *sollte*, dass diese auf seinem bisherigen Lebensweg nur verloren gegangen sei (siehe Kapitel 3.4.). Dieser zarte Keim von Gottvertrauen, den Tyler während der chemischen Verbrennung in das Unterbewusstsein des Erzählers gepflanzt hat, muss sich nun beweisen: Indem Tyler seinen „Beifahrer“ dazu auffordert, endlich „loszulassen“, fordert er ihn auf einer Metaebene dazu auf, das Steuer einer höheren Macht zu überlassen. Dies korreliert mit der Annahme, dass die Erkenntnis über die „Gefangenschaft“ in der Sünde bzw. im Kreislauf der sündigen Handlungen nur von Gott selbst kommen könne<sup>210</sup>, dass der Prozess der Umkehr also nicht nur von Gott gewollt sei, sondern in gewisser Weise auch initiiert und gelenkt werde.

Dass der Erzähler das Steuer loslässt und das „Lenken“ tatsächlich einer höheren Macht überlässt, zeigt, dass er im Begriff ist, „sich der Erkenntnis umfassender Ordnung zu öffnen [...] und den Obsessionen des Eigenwillens eine Absage zu erteilen“<sup>211</sup>: Der Ich-Erzähler hat im Angesicht der konkreten Todesgefahr sein Gottvertrauen gefunden. Damit ist er endlich in der Lage, das zu tun, was Tyler bereits zu Beginn ihrer Bekanntschaft von ihm fordert<sup>212</sup>:

TYLER

I say never be complete. I say stop being perfect. I say let's evolve and *let the chips fall where they may*  
[Hervorhebung v.A.]. But that's me, I could be wrong, maybe it's a terrible tragedy. (0:30:26)

### 3.5.5. Versöhnung

Freilich bedarf der, welcher Unrecht getan hat der Vergebung, o, aber der Liebende, der Unrecht gelitten hat, hat das Bedürfnis zu vergeben, oder das Bedürfnis zur Aussöhnung, zur Versöhnung, welches Wort nicht wie das Wort Vergebung Unterschied macht, indem es an Recht und Unrecht erinnert, sondern liebend im Sinne hat, daß beide bedürftig sind.<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Vgl. K. SCHEIBER, Vergebung. Eine systematisch-theologische Untersuchung 59.

<sup>211</sup> SPIECKERMANN, Hermann, Bildung – Gottesfurcht – Gerechtigkeit. Die Prologe der Weisheitsbücher, in: Ders. Lebenskunst und Gotteslob in Israel. Anregungen aus Psalter und Weisheit für die Theologie, Tübingen 2014, 44.

<sup>212</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr1.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr1.htm) abgerufen am 10.12.2016.

<sup>213</sup> KIERKEGAARD, Soren, Der Liebe Tun. Etliche christliche Erwägungen in Form von Reden (Gesammelte Werke, 19. Abteilung) übers. von GERDES, Hayo, Düsseldorf/Köln 1966, 369.

Wie gezeigt werden konnte, stimmen die wesentlichen Stationen, die der Ich-Erzähler auf dem Wege seiner Entwicklung durchläuft, mit dem christlich-religiösen Prinzip der Umkehr oder *μετάνοια* überein: Am Beginn seiner „Reise“ steht ein drückendes, rational jedoch „nicht weiter auflösbares ‚Schuldgefühl‘“<sup>214</sup>, das sich in Depression und Insomnie Bahn bricht. Mit der Hilfe seines Alter Egos Tyler Durden gelingt es dem Erzähler, sich aus den Strukturen seines bisherigen Lebens zu befreien und nach und nach zu den Wurzeln seiner Schuldgefühle vorzudringen. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang der Moment, in dem der Erzähler sich im Zuge der chemischen Verbrennung das erste Mal in vollem Bewusstsein seinen Verfehlungen und der dadurch entstandenen Schuld stellt. Durch diesen Akt der Reflexion wird jene Sinnänderung ausgelöst, die ihn auf den Weg der Umkehr führt. Der Aufbruch ist symbolisch durch die kussmundförmige Brandnarbe auf dem Handrücken des Erzählers markiert. Im Anschluss an diese Sinnänderung vollzieht der Hauptcharakter schließlich eine Handlung, die alle konstitutiven Merkmale – *contritio*, *confessio*, *absolutio* und *satisfactio* – der religiösen Beichte aufweist und den Erzähler in ein neues Leben starten lässt, welches er der Wiedergutmachung seiner Verfehlungen zu widmen gedenkt.

Da am Ende der christlich-religiösen Umkehr die Versöhnung mit Gott steht, findet auch diesbezüglich ein Umkehrprozess statt: Indem Tyler Durden im Augenblick der chemischen Verbrennung, die für den Ich-Erzähler den Moment seiner Sinnänderung markiert, gleichzeitig den (zunächst unbewussten) Wunsch nach einer erneuerten Beziehung zu Gott weckt und den Hauptcharakter später dazu zwingt, sich dieses Gottvertrauens bewusst zu werden<sup>215</sup>, ist der Erzähler am Ende seiner Reise (fast) dazu bereit, die Versöhnung mit Gott anzunehmen. Bevor dies jedoch geschehen kann, muss zunächst die Versöhnung mit Tyler Durden und zugleich der Abschied von seinem Alter Ego erfolgen. Im finalen Höhepunkt des Dramas, welcher bei 2:09:40 beginnt, lassen sich die wesentlichen Schritte eines solchen Versöhnungsprozesses rekonstruieren.

Der erste Schritt zur Versöhnung mit seinem Alter Ego ist die *Einsicht*, dass es sich bei Tyler nicht um eine reale Person, sondern um einen Teil seiner selbst handelt – dass er also in vollem Maße für alle Handlungen verantwortlich ist, die „Tyler“ begangen hat bzw. zu begehen plant. Der Erzähler weiß zwar spätestens seit dem Telefongespräch mit Marla, dass

---

<sup>214</sup> Vgl. G. PRÜLLER-JAGENTEUFEL, *Schuld und Versöhnung, Zur Bedeutung interpersonaler Prozesse* 135.

<sup>215</sup> Gemeint ist hier der Autounfall in Kapitel 27 („Lebensnahe Erfahrung“), bei dem Tyler den Erzähler im Angesicht der Todesgefahr dazu auffordert, endlich „loszulassen“. Vgl. hierzu Kapitel 3.5.4. der vorliegenden Arbeit.

Tyler nur in seinem Kopf existiert, doch es ist das erste Mal, dass er diese Erkenntnis laut ausspricht und damit auch sich selbst eingesteht<sup>216</sup>:

JACK

Jesus, you're a voice in my head.

JACK

[...] I am responsible for all of it and I accept that. So, please, I'm begging you, please call this off.

Nachdem der Erzähler nun eingesehen hat, dass er selbst die Verantwortung für Tylers Handlungen trägt, bereut er sowohl die gegenwärtigen als auch die möglichen zukünftigen Folgen (Langzeitziele des „Projekts Chaos“) dieser Handlungen<sup>217</sup>:

JACK

Tyler, I'm grateful to you, for everything you've done for me. But this is too much. I don't want this.

Der nächste Versöhnungsschritt erfolgt durch die „bewusste Abwendung von der Schuldhaften Tat bzw. Handlung“<sup>218</sup>, welche einzig und allein durch die Reue bewirkt werden kann, die der Erzähler empfindet. Er erkennt, dass die Waffe in seiner eigenen Hand liegt und dass er allein die Macht hat, den Geschehnissen ein Ende zu setzen. Die Abwendung erfolgt in einem symbolischen Akt: Der Erzähler schießt sich so geschickt in den Kopf, dass er sein Alter Ego dadurch auslöscht, selbst aber am Leben bleibt.

Indem der Erzähler sich durch diesen Akt von Tyler Durden befreit, schafft er in seinem Leben Raum für echte zwischenmenschliche Bindungen, welche wiederum essentiell für den letzten Schritt des Versöhnungsprozesses, die Bekenntnis, sind. Als Zeichen und Symbol der wiedergewonnenen Fähigkeit des Erzählers, echte Beziehungen zu knüpfen, tritt Marla Singer auf: Der finale Satz des Dramas ist an sie gerichtet und beinhaltet nicht nur eine verborgene Entschuldigung, sondern auch das *Bekenntnis*<sup>219</sup>: „You met me at a very strange time in my life.“ Hierbei handelt es sich nicht nur um ein letztes Bekenntnis zu den Verfehlungen der Vergangenheit, sondern in gewisser Weise auch um ein Bekenntnis zu Tyler Durden: Der Erzähler hat akzeptiert, dass dieser ein Teil von ihm war, und bekennt dies gegenüber dem einzigen Menschen, der davon gewusst hat.

Nach der Versöhnung mit Tyler Durden und dem Abschied von seinem Alter Ego hat der Erzähler das Ende seines Umkehrprozesses erreicht und ist endlich fähig, die Versöhnung mit

---

<sup>216</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr4.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr4.htm) abgerufen am 10.12.2016.

<sup>217</sup> Ebd.

<sup>218</sup> Vgl. G. PRÜLLER-JAGENTEUFEL, Und vergib uns unsere Schuld ... 82.

<sup>219</sup> Online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr4.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr4.htm) abgerufen am 10.12.2016.

Gott geschehen zu lassen. In gewisser Weise gibt er die Leitung durch Durden zugunsten einer erneuerten Beziehung zu Gott auf, wodurch die frühere Aussage<sup>220</sup>: „Jesus, you’re a voice in my head“ eine gänzlich neue Bedeutung erhält.

Der Film schließt mit einer symbolischen Handlung: Als Zeichen seiner wiedergewonnenen Fähigkeit, zwischenmenschliche Bindungen zuzulassen, hält der Erzähler zum ersten Mal im gesamten Film Marlas Hand – es ist dies zugleich ein Zeichen seiner Verbundenheit als auch ein Bekenntnis zu ihr. Das Ineinandergreifen von Umkehr und Versöhnung lässt sich abschließend wie folgt definieren:

Sich selbst aus der Selbstverkrümmung lösen und in diesem Prozess von außen her unterstützt werden – beides aufgrund der Verheißung der Vergebung und Versöhnung von Gott her. Die erhoffte Vergebung führt zur Umkehr, die Umkehr wiederum ermöglicht erst die echte Vergebung.<sup>221</sup>



222

---

<sup>220</sup> Ebd.

<sup>221</sup> G. PRÜLLER-JAGENTEUFEL, Und vergib uns unsere Schuld ... 83.

<sup>222</sup> © Fight Club auf Blu-ray Disc, 2010 Kinowelt GmbH, Fox 2000 Pictures.

#### 4. Conclusio – quod erat demonstrandum

Obleich „*Fight Club*“ kein christlicher Film und in seiner Identität als Hollywood-Produktion darauf ausgelegt ist, einem breiten Publikum zu gefallen, zeigt die Wandlung des Helden deutliche Parallelen zum christlich-religiösen Prinzip der Umkehr oder *μετάνοια*. Primäres Ziel der Arbeit war es, diese Parallelen herauszuarbeiten und die jeweiligen Stationen auf dem christlichen Wege der Umkehr mit den Entwicklungsschritten des Ich-Erzählers zu verknüpfen. Zu diesem Zweck wurden die Handlungen des Films aus einem theologischen Blickwinkel betrachtet und entsprechende Anhaltspunkte, die der Zuschauer naturgemäß nur oberflächlich wahrnimmt, einer Detailanalyse unterzogen.

Zu Beginn der Untersuchung wurde die Schlaflosigkeit des Hauptcharakters erörtert. Im Film stellt diese Problematik zwar den Anstoß für die Handlung dar, jedoch werden die Ursachen im Film selbst nicht thematisiert. Wie in der Analyse gezeigt werden konnte, liegen die Ursachen der Insomnie in der verdrängten Schuld der Hauptfigur, welche dieser durch seine Arbeit als Rückrufkoordinator eines großen Automobilherstellers auf sich geladen hat. Es konnte gezeigt werden, dass diese moralisch bedenkliche, jedoch legale und gesellschaftlich wertgeschätzte Arbeit den Erzähler psychisch so sehr belastet, dass er nicht mehr fähig ist, am Abend in den Schlaf zu finden. In der Analyse wurde darüber hinaus deutlich, dass an dieser Stelle seiner Entwicklung zwar kein Burnout-Syndrom vorliegt, der Hauptcharakter jedoch alle Voraussetzungen aufweist, um in eine psychische Störung abzugleiten – wie sie sich in der „Kreation“ Tyler Durdens dann auch manifestiert.

Ausgehend von der Erkenntnis, dass die Insomnie des Erzählers durch Schuldgefühle bedingt ist, wurde anschließend die Frage erörtert, welchen Stellenwert das Thema „Schuld“ im Drama grundsätzlich einnimmt. In diesem Zusammenhang konnte gezeigt werden, dass der Hauptcharakter durch seine Tätigkeit nicht nur moralische, sondern auch metaphysische Schuld auf sich geladen hat, ihm diese Tatsache zu Beginn seiner Entwicklung jedoch nicht bewusst ist. Unter dem Stichwort des „menschlichen Reifungsprozesses“<sup>223</sup> konnte schließlich gezeigt werden, dass der Erzähler den Weg vom undeutlichen Schuldbewusstsein zur konkreten Schulterfahrung zurücklegt, indem er *Eigenständigkeit*, *Verantwortungsbewusstsein* und *Reife* demonstriert. Essentiell ist in diesem Zusammenhang die Erkenntnis, dass nur durch das Erfahren und Bewältigen von Schuld auch die Umkehr des Individuums initiiert werden kann.

---

<sup>223</sup> J. GRÜNDEL, Schuld und Versöhnung 74.

Neben der Schuld konnte auch die christliche Größe „Sünde“, die im Prinzip der Umkehr eine wesentliche Rolle spielt, im Filmgeschehen verortet werden. So lässt sich nicht nur die Tätigkeit des Erzählers, durch die auf lange Sicht Menschenleben gefährdet werden, als eine Sünde auf personaler Ebene definieren, sondern auch der konsumorientierte Lebensstil des Hauptcharakters lässt sich bei näherer Betrachtung dem Begriff der „Sünde“ zuordnen. Um diese beiden Formen der Sünde besser gegeneinander abgrenzen zu können, wurde zunächst eine Erörterung der Sünde als transpersonaler Macht vorgenommen und aufgezeigt, dass der Erzähler im Spannungsfeld von personaler und transpersonaler Sünde zugleich Opfer und Mittäter ist, sich (zunächst) jedoch keiner dieser beiden Positionen bewusst ist.

Als zentraler Punkt des Dramas konnte die Szene der „chemischen Verbrennung“ durch Tyler Durden im 19. Kapitel herausgearbeitet werden, da der Erzähler hier den Beweis seiner Sinnänderung ablegt und damit beginnt, sein Leben im Sinne der Umkehr neu auszurichten. Durch Parallelisierung der Verbrennungsszene mit der römisch-katholischen Vorstellung des „reinigenden Fegefeuers“ konnte gezeigt werden, dass der Erzähler an diesem Punkt seiner Entwicklung das erste Mal fähig ist, sich seiner Schuld (symbolisiert durch die physischen Schmerzen der Verbrennung) und den Folgen des „ewigen Tod[es]“<sup>224</sup> im Sinne eines von Gott abgewandten Lebens zu stellen. Als wichtigste Erkenntnis in Bezug auf die Umkehr konnte festgehalten werden, dass es Tyler Durden an dieser Stelle gelingt, im Erzähler den Wunsch nach einer (erneuerten) Beziehung zu Gott zu wecken.

Um die weiteren Entwicklungsschritte des Ich-Erzählers den Stationen auf dem Wege der Umkehr zuordnen zu können, wurde zunächst das Verhältnis zwischen *μετάνοια* und Sündenvergebung erörtert. Es konnte festgehalten werden, dass es sich hierbei in gewisser Weise um ein Abhängigkeitsverhältnis handelt, da die Umkehr konstitutive Voraussetzung der Vergebung, die Fähigkeit zu Sinnänderung und Umkehr jedoch konstitutiver Teil des Menschseins ist. Als weiterer wesentlicher Schritt in Bezug auf den Vollzug der Umkehr wurde anschließend die Frage erörtert, ob der Ich-Erzähler eine Beichte ablegt. Mittels einer Szenenanalyse des 22. Kapitels („Jacks grinsende Rache“) konnte gezeigt werden, dass das Gespräch des Erzählers mit seinem Vorgesetzten in der Automobilfirma die wesentlichen Elemente (*contritio*, *confessio*, *absolutio* und *satisfactio*) eines Beichtgeschehens aufweist, auch wenn es sich letzten Endes natürlich nicht um eine Beichte im streng religiösen Sinne mit dem Ziel der Absolution durch einen Priester handeln kann.

---

<sup>224</sup> J. Kremer, Lazarus 349.

Durch Parallelisierung mit dem Buch Kohelet und dem Vanitas-Motiv konnte im weiteren Forschungsverlauf gezeigt werden, dass sich der Gedanke an Vergänglich- und Sterblichkeit wie ein roter Faden durch das Drama zieht und in gewisser Weise den Handlungsverlauf rahmt. Durch die Detailanalyse des Kapitels 24 („Menschliches Opfer“), in dem Tyler und der Erzähler innerhalb weniger Minuten den Lebensweg des Raymond K. Hessel verändern, wurde jedoch deutlich, dass das Vanitas-Motiv in „*Fight Club*“ nicht ausschließlich pessimistisch besetzt ist, sondern, genau wie im Buch Kohelet, die Annahme des eigenen Todes letzten Endes mit einer neuen Freiheit zum Handeln – und damit zur Umkehr – einhergeht. Die Parallelisierung des 27. Kapitels („Lebensnahe Erfahrung“) mit dem zentralen Punkt des Dramas ließ erkennen, dass für den Erzähler nicht nur die Annahme seines Todes, sondern auch das Vertrauen auf eine höhere Macht (in diesem Fall: Gott) ein essentieller Schritt für den Vollzug der Umkehr ist.

In der Analyse der Schlusszene konnte gezeigt werden, dass der Film zwar nicht auf ein „Happy End“ in klassischer Hollywood-Manier zusteuert, dass im finalen Höhepunkt aber nichtsdestotrotz eine Versöhnung auf mehreren Ebenen stattfindet: Der Erzähler, der hier am Ende seiner Reise zu sich selbst angekommen ist, musste zunächst sein altes Leben hinter sich lassen, um den Weg der Umkehr beschreiten zu können. So gesehen handelt es sich am Ende nicht nur um eine Versöhnung mit seinem Alter Ego, das er an diesem Punkt seiner „Reise“ nicht mehr benötigt, sondern auf einer Metaebene auch um eine Versöhnung mit sich selbst. Erst, nachdem der Erzähler Frieden mit sich selbst geschlossen hat, ist er auch dazu in der Lage, die Versöhnung mit Gott anzunehmen und eine echte Beziehung zu einem geliebten Menschen (Marla) zuzulassen. Dass hier jedoch noch nicht das Ende des Weges erreicht ist, zeigt das letzte Bild des Films: Marla und der Erzähler stehen, einander an der Hand haltend, mit dem Rücken zum Zuschauer und blicken über die Dächer, während am Horizont die ersten Wolkenkratzer in Schutt und Asche fallen. Es wird deutlich, dass die beiden in eine (gemeinsame) Zukunft blicken, für die der Begriff der „Umkehr“ als Lebenskonzept gelten kann. Mit dieser Aufforderung stellt der Film sich gegen gängige Lebensentwürfe und spielt mit verborgenen Wünschen, verdrängten Sehnsüchten und der großen Frage des „Warum?“, die stets über unseren Köpfen schwebt.

Obgleich es gelungen ist, die in „*Fight Club*“ gezeigte Entwicklung trotz gelegentlicher Unschärfen mit den Stationen der christlichen Umkehr zu verbinden, bleibt anzumerken, dass im Film selbst keine Bekenntnis zu explizit christlichen Motiven stattfindet. Eine solche Darstellung hätte nicht nur die Interpretationsmöglichkeiten eingeschränkt, sie hätte sicher

auch Anstoß zur Kritik gegeben. Trotzdem – oder gerade deshalb – handelt es sich bei dem Film um eine cineastische Gratwanderung, da es David Fincher gelingt, mit viel Fingerspitzengefühl gleichsam eine zweite Sinnebene zu kreieren. Für den aufmerksamen Zuschauer ergeben sich hieraus Bedeutungsebenen, die über gewöhnliches Hollywoodkino hinausgehen und im Idealfall auch nach dem Kinoerlebnis im Unterbewusstsein ihre Wirkung entfalten.

Abschließend lässt sich sagen, dass der Film sich durchaus in die Struktur der eingangs erwähnten „Medienreligion“ einordnen lässt, da er Sinndeutungsangebote transportiert, die sich an traditionell christlichen Mustern orientieren und religiöse Prinzipien beinhalten: Viele Gläubige lassen sich in ihrem Leben nicht mehr ausschließlich von ihrer Religion inspirieren und das überwältigende Angebot an Informationen lädt zur Selektion ein. Wahrheiten und Weisheiten werden aber nicht weniger wert, nur weil sie in einem anderen Gewand auftreten. Wie am Beispiel von „*Fight Club*“ gezeigt werden konnte, kann es mitunter sogar zielführend sein, wichtige Werte in einer Form zu präsentieren, die von der Gesellschaft verstanden und angenommen wird.

## 5. Nachwort – Ausblick auf das, was bleibt

Welche Möglichkeiten eröffnen sich dem interessierten Zuschauer nach einem Film wie „*Fight Club*“? Die primäre Option scheint, das eigene Leben zu betrachten und darüber zu reflektieren. Der „*Fight Club*“ ist somit nicht ein realer Boxclub für Kämpfe Mann gegen Mann, sondern wird zu einem psychischen Vorgang: Der Mensch ringt mit sich selbst. Er tut es insofern, als dass er immer auf der Suche nach dem guten Leben ist. Jedoch bleiben viele Suchende in einem Teufelskreis gefangen. Dieser wird durch konträre Aufforderungen des vorherrschenden Systems erzeugt. Zum einen ist das Individuum dazu aufgefordert, mehr zu leisten und in Folge auch mehr zu konsumieren bzw. das zu konsumieren, was der Markt vorgibt. Zum anderen wird versucht, das Individuum in seiner Einzigartigkeit anzusprechen und seinen Freiheitsdrang zu mobilisieren, indem zu Selbstverwirklichung, Individualität und der Kreation eines eigenen Lebensstils aufgerufen wird.<sup>225</sup> In „*Fight Club*“ wird sehr deutlich die Abwendung von einem Lebensentwurf propagiert, der den Sinn in mehr Arbeitsleistung und (noch) mehr Konsum zu verankern sucht. Die Auswirkungen dieses Lebenskonzepts auf das Individuum werden hier sehr detailreich dargestellt und reichen von Schlaflosigkeit über dysfunktionale zwischenmenschliche Beziehungen bis hin zu Selbstmordphantasien.

„*Fight Club*“ lässt den Zuschauer wissen, dass Lebenswege, welche von der Gesellschaft als „richtig“ oder „gut“ anerkannt werden, nicht automatisch ein erfülltes, gutes oder glückliches Leben bedeuten. Das Abweichen von diesem vorgefertigten Lebensweg scheint so schwierig, dass die Hauptfigur dies nur mit der Hilfe eines Alter Egos und einem hohen Maß an selbstverletzendem Verhalten bewerkstelligen kann. Der Film führt diese Problematik ungeschönt vor und bietet – teils überspitzte – Antworten auf die Frage danach, was denn ein „gutes Leben“ sei. Der Zuschauer ist angehalten, eigene Strategien für seine Realität zu entwerfen. Ausgehend von der Maxime Durdens, dass alles, was wir besitzen, früher oder später *uns* besitzt, kann als ein erster Ansatz zur Neugestaltung des Lebens bzw. als erster Schritt zur Umkehr gelten, sich von unnötigem materiellem Ballast zu befreien.

Eine Strömung, die in dieser Hinsicht in den letzten Jahren immer mehr Zuspruch genießt, ist die Lebensmaxime des „Minimalismus“. Der Begriff wurde zuerst in den Bereichen Kunst und Mode verwendet<sup>226</sup> und entwickelte sich dann nach und nach zu einer modernen Lebensphilosophie. Minimalismus als neue Betrachtungsweise des Lebens geht davon aus, dass „mehr“ nicht die Antwort sein kann, weil ein „mehr“ an Konsum bodenlos ist und somit

---

<sup>225</sup> Vgl. DUMOUCHEL, Paul; Dupuy, Jean-Pierre, Die Hölle der Dinge, Wien 1999, 21.

<sup>226</sup> Vgl. SANDER, Tim, Minimalismus. Das Leben, das sie wollen liegt unter allem, was Sie besitzen, Wroclaw 2016, 46.

als Ziel indiskutabel bleibt. Minimalismus als Lebensmaxime propagiert außerdem das in der vorliegenden Arbeit thematisierte *Lebenskonzept der Umkehr*: In gewisser Weise liegt die Umkehr auf dem Weg zum Minimalismus, da in der konsumorientierten westlichen Gesellschaft durch Werbebotschaften ein falsches Bild von „Glück“ in die Köpfe der Menschen gepflanzt wird. Das Glück ist immer zum Greifen nahe, es kommt jedoch immer erst mit dem nächsten „Konsumgut“ – sei es der hochauflösende Flachbildschirm, das neueste Mobiltelefon oder das bessere Auto mit individueller Ausstattung.

Minimalismus als Lebenskonzept setzt genau hier an und versucht, die Problematik von einer anderen Seite her zu lösen. Diese Umkehr im Denken äußert sich darin, dass primär darüber reflektiert wird, was *nicht* notwendig ist, um ein gutes Leben zu führen.<sup>227</sup> So gesehen lässt sich der Minimalismus als Lebensphilosophie betrachten, welche die Warnung Tyler Durdens ernst nimmt und versucht, sich nicht von falschen Heilsversprechungen gefangen nehmen zu lassen.<sup>228</sup> Da das Chaos im Wohnraum dem Chaos im Geiste entspricht<sup>229</sup>, geht es beim Minimalismus in erster Linie darum, die Identifikationsbeziehung mit den Dingen zu lösen. Im Zuge dessen wird es auch möglich, die Bedeutung des Wortes „Luxus“ neu zu definieren: Was der Duden als „verschwenderische Fülle“ definiert und die meisten Menschen mit einem pompösen Lebensstil in Verbindung bringen, kann vor dem Hintergrund einer minimalistischen Lebensweise auch als Bezeichnung für eine (wiedererlangte) Freiheit gelten. In diesem Sinne wäre Luxus nicht mehr etwas, das ich besitze, sondern die Freiheit, so zu leben, wie ich es möchte.

Minimalismus bedeutet also primär, sich von der Gebundenheit an materielle Güter zu lösen und herauszufinden, was für das eigene Leben wichtig und richtig ist. Indem die Definition des Selbst über materielle Güter gelöst und entsprechende Ablenkungen aus dem Leben verbannt werden, findet eine Reinigung des Geistes statt und das Individuum kann unbeschwerter und freier agieren. Ziel dieses Prozesses ist es, weniger Zeit für „Dinge“ zu opfern, um mehr Zeit für persönliches Wachstum, für das Leben, das Lernen und wertvolle zwischenmenschliche Beziehungen zu gewinnen.

---

<sup>227</sup> Vgl. MESTER, Pia, *Minimalismus. Weniger besitzen. Mehr leben*. Neuenrade 2015, 2.

<sup>228</sup> Vgl. zu jenen falschen Heilsversprechungen Kapitel 1.2. der vorliegenden Arbeit.

<sup>229</sup> PESCHE, Martin, *Minimalismus. Mehr Freiheit und Glück Durch Weniger Besitz – Wie Richtiges Aufräumen Und Ordnung Sie Zu Mehr Erfolg Und Zufriedenheit Bringt*, Wrocław 2016, 3.

## 6. Quellen

### 6.1. Literaturverzeichnis

ABEL, Peter, Spirituelle Wege aus dem Burnout, Münsterschwarzach 2009.

BACKHAUS, Franz Josef, „Denn Zeit und Zufall trifft sie alle“. Studien zur Komposition und zum Gottesbild im Buch Qohelet, Frankfurt/Main 1993.

BONHOEFFER, Dietrich, Gemeinsames Leben, München 1953.

BORDWELL, David/ THOMPSON, Kristin, Film Art. An Introduction, New York 1985.

BÜLOW, Edeltraud, Metanoia – „Umkehr“, Münster 2004.

COWGILL, Linda J., Wie man Kurzfilme schreibt. Frankfurt a. M. 2001.

DAHLGRÜN, Corinna, „Sorry, du, dumm gelaufen!“ Beobachtungen zur Kultur des Beichtrituals. in: ZIMMERLING, Peter, Studienbuch Beichte, Göttingen 2009.

DREWERMANN, Eugen, Strukturen des Bösen. Die jahwistische Urgeschichte in exegetischer, psychoanalytischer und philosophischer Sicht. 3. Bde. Sonderausgabe Paderborn 1988.

DUMOUCHEL, Paul; DUPUY, Jean-Pierre, Die Hölle der Dinge, Wien 1999.

EGRI, Lajos, Dramatisches Schreiben. Theater. Film. Roman. New York 1946.

FERENZ, Volker, Don't believe his lies. The unreliable narrator in contemporary American cinema. Trier 2008.

FIELD, Syd, Das Drehbuch. In: FIELD, Syd/Märthesheimer, Peter/Längsfeld, Wolfgang u.a.: Drehbuchschreiben. Anleitung zum Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. Zusammengestellt und hg. v. MEYER, Andreas und WITTE, Gunter. München 1987.

—, Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch. Frankfurt a.M. 2000.

GABRIEL, Karl, Wandel, Seite 39 in HEMPELMANN, Reinhard, Panorama der neuen Religiosität. Sinnsuche und Heilsversprechen zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Gütersloh 2001; OELMÜLLER, Willi, Wiederkehr von Religion? Perspektiven, Argumente, Fragen, Kolloquium Religion und Philosophie Bd. 1, Paderborn 1984.

GRÄB, Wilhelm/HERRMANN, Jörg/MERLE Kristin/ MERTELMANN, Jörg/NOTTMEIER Christian, „Irgendwie fühle ich mich wie Frodo...!“. Eine empirische Studie zum Phänomen der Medienreligion. Frankfurt am Main 2006.

GROTHUES, Dirk, Schuld und Vergebung. Zeitgemäße Überlegungen zu Buße und Beichte, München 1972.

GRÜNDEL, Johannes, Schuld und Versöhnung, Mainz 1985.

- HAJAK, G., Rüther, E., Hauri, P.J. Insomnie. in: (Hrsg.) BERGER, Mathias, Handbuch des normalen und gestörten Schlafs, Berlin 1992.
- HARASTA, Eva, Im Anfang war das Nichts. Zum ontologischen Status der Ursünde. in: ENXING, Julia (Hg.), Schuld. Theologische Erkundungen eines unbequemen Phänomens, Ostfildern 2015, 58-75.
- HARST, Sylva, Der Kuss in den Religionen der Alten Welt, Münster 2004.
- HEDDERICH, Ingeborg, Burnout. Ursachen, Formen, Auswege, München 2009.
- HELBIG, Jörg, „Follow the White Rabbit!“. Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit im zeitgenössischen Spielfilm. in: Liptay, Fabienne/Wolf Yvonne (Hg.) Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film, München 2005, 131-142.
- HERMANN, Jörg, Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film, Gütersloh 2001.
- , Medienerfahrung und Religion. Eine empirisch-qualitative Studie zur Medienreligion, Göttingen 2007.
- HILPERT, Konrad, Schuld in ihrer sozialen Erscheinungsform. Verschiebungen im Verantwortungsverständnis, in: Theologie und Glaube 32 (1989), 38-52.
- JASPERS, Karl, Philosophie (Existenzerhellung, Band 2), 4. Auflage, Berlin 1973.
- KASPER, Walter, Lexikon für Theologie und Kirche, Band X, Freiburg im Breisgau <sup>3</sup>1993.
- KIERKEGAARD, Soren, Der Liebe Tun. Etliche christliche Erwägungen in Form von Reden (Gesammelte Werke, 19. Abteilung) übers. von Gerdes, Hayo, Düsseldorf/Köln 1966.
- KOEBNER, Thomas, Was stimmt denn jetzt? „Unzuverlässiges Erzählen“ im Film. in: LIPTAY, Fabienne/Wolf Yvonne (Hg.) Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film, München 2005, 20-35.
- KÖHLMOSS, Melanie, Kohelet. Der Prediger Salomo, Göttingen 2015.
- KREMER, Jacob, Lazarus. Die Geschichte einer Auferstehung. Text, Wirkungsgeschichte und Botschaft von Joh 11,1-46, Stuttgart 1985.
- KUCHENBUCH, Thomas, Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik, Wien 2005.
- LEGOFF, Jacques, Die Geburt des Fegefeuers, Stuttgart 1984.
- LOTHAR, Mikos, Erinnerungen, Populärkultur und Lebensentwurf. Identität in der multimedialen Gesellschaft, in: medien praktisch, Heft 89, 23 Jg., 1/1999, 4-8.
- MARSCHÜTZ, Gerhard [Hrsg.]; PRÜLLER-JAGENTEUFEL [HRSG], Gunter. VIRT, Günter, Damit Menschsein Zukunft hat: Einsatz für eine humane Gesellschaft, Würzburg 2007.
- MARSCHÜTZ, Gerhard, theologisch ethisch nachdenken, Band 1. Grundlagen, Würzburg 2009.
- McKEE, Robert, Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens. Berlin 2000.
- MERKT, Andreas, Das Fegefeuer. Entstehung und Funktion einer Idee, Darmstadt 2005.

- MESTER, Pia, Minimalismus. Weniger besitzen. Mehr leben. Neuenrade 2015.
- PESCHE, Martin, Minimalismus. Mehr Freiheit und Glück Durch Weniger Besitz – Wie Richtiges Aufräumen Und Ordnung Sie Zu Mehr Erfolg Und Zufriedenheit Bringt, Wroclaw 2016.
- POHLMANN, Hans, Die Metanoia als Zentralbegriff der christlichen Frömmigkeit. Eine systematische Untersuchung zur ordo salutis auf biblisch-theologischer Grundlage, Leipzig 1938.
- PRÜLLER-JAGENTUEFEL, Gunter, Schuld und Versöhnung, Zur Bedeutung interpersonalen Prozesse. in: WÜSTENBERG, Ralf K. (Hrsg.); PRÜLLER-JAGENTUEFEL, Gunter; SCHLIESSER, Christine, Beichte neu entdecken. Ein ökumenisches Kompendium für die Praxis, Göttingen 2016, 133-150.
- , Und vergib uns unsere Schuld ... in: von Engelhardt, Dietrich (Hrsg.) Schuld und Sühne, Verbrechen und Strafe, Research in Legal Medicine Vol. 33, Lübeck 2005, 70-90.
- PURK, Erich, Weniger ist mehr, Stuttgart 2002.
- RAHNER, Karl, Grundkurs des Glaubens. Einführung in den Begriff des Christentums, Freiburg/Basel/Wien<sup>8</sup> 1974.
- RICHTER, Stephan, Metanoia. Von der Buße und Beichte des Christen Überlegungen und Einübung, Luzern 1964.
- SANDER, Tim, Minimalismus. Das Leben, das sie wollen liegt unter allem, was Sie besitzen, Wroclaw 2016.
- SCHAUFLI, Enzmann 1998, in: Übersetzung von BURISCH 2006, in: HEDDERICH, Ingeborg, Burnout. Ursachen, Formen, Auswege, München 2009, 36-55.
- SCHIEBER, Karin, Vergebung. Eine systematisch-theologische Untersuchung, Tübingen 2006.
- SCHNELLE, Frank, „Bewahrer und Zerstörer – David Fincher und sein Kino der Tricks, Täuschungen und Doppelstrategien“ in: SCHNELLE, Frank (Hg.), „David Fincher“, Berlin 2002, 32-56.
- SIEVERNICH, Michael; SEIF, Klaus Philipp, Schuld und Umkehr in den Weltreligionen, Mainz 1983.
- SPAEMANN, Robert, Moralische Grundbegriffe, München<sup>6</sup>1999.
- SPIECKERMANN, Hermann, Bildung – Gottesfurcht – Gerechtigkeit. Die Prologe der Weisheitsbücher, in: Ders. Lebenskunst und Gotteslob in Israel. Anregungen aus Psalter und Weisheit für die Theologie, Tübingen 2014.
- TAUBNER, Svenja/ PAUZA, Elisabeth, ...alles, was du sein wolltest, bin ich! in: MÖLLER, Heidi/DOERING, Stephan (Hrsg.), Batman und andere himmlische Kreaturen. Nochmal 30 Filmcharaktere und ihre psychischen Störungen, Heidelberg 2010, 180-202.
- THIEMANN, Andreas, Vorspann – Into the Mind oft he Psychopath In: SCHNELLE, Frank (Hg.), David Fincher. Berlin 2002, 8-25.
- WERBICK, Jürgen, Schuld und Scheitern. Seite 24ff in: ENXING, Julia (Hg.), Schuld. Theologische Erkundungen eines unbequemen Phänomens, Ostfildern 2015, 23-39.

## 6.2. Online Quellen

BIBELZITATE, Einheitsübersetzung, online: <https://www.bibleserver.com/start>

EBERT, Roger, Fight Club Review, online: <http://www.rogerebert.com/reviews/fight-club-1999> abgerufen am 16.08.2016.

Gemeinsame Synode der Bistümer in der Bundesrepublik Deutschland, Synodenbekenntnis „Unsere Hoffnung“ 1975, online: <https://www.weltanschauungsfragen.de/assets/Dokumente/Kirchliche-Verlautbarungen/03UnsereHoffnung.pdf> abgerufen am 22.11.2016.

HUSCHKE, Ronald, Fight Club Review, online unter: [http://www.cinema.de/film/fight-club\\_1321868.html](http://www.cinema.de/film/fight-club_1321868.html) abgerufen am 16.08.2016.

NEUWIRTH, Dietmar, Katholiken: Nur jeder Zehnte in Sonntagsmesse, in: Die Presse, Print-Ausgabe, 14.01.2015, online: [http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/4637690/Katholiken\\_Nur-jeder-Zehnte-in-Sonntagsmesse](http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/4637690/Katholiken_Nur-jeder-Zehnte-in-Sonntagsmesse) abgerufen am 01.07.2016.

NOWAKOWSKI, Nina, Transgressives Erzählen in Fight Club, 6, online: [http://www.geisteswissenschaften.fu\\_berlin.de/v/littheo/methoden/narratologie/anwendungen/nowakows\\_fightclub.pdf](http://www.geisteswissenschaften.fu_berlin.de/v/littheo/methoden/narratologie/anwendungen/nowakows_fightclub.pdf) abgerufen am 19.9. 2016.

ORF, Fernsehstatistik, online: [http://mediaresearch.orf.at/c\\_fernsehen/console/console.htm?y=1&z=3](http://mediaresearch.orf.at/c_fernsehen/console/console.htm?y=1&z=3) abgerufen am 30.06.2016.

Rodek, Hanns-Georg, Eine Testosteron-Explosion in: Die Welt, 10.11.1999, online: <http://www.welt.de/print-welt/article589878/Eine-Testosteron-Explosion.html> abgerufen am 16.08.2016.

UHLS, Jim, Fight Club, The final screenplay, online: [http://www.oocities.org/weekend\\_game/final\\_scr1.htm](http://www.oocities.org/weekend_game/final_scr1.htm) abgerufen am 06.09.2016.

## 6.3. Abbildungsverzeichnis

*Abb. Seite 19:* FIELD, Syd, Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch. Frankfurt a.M. 2000, 103.

*Abb. Seite 20-21:* © Fight Club, Blu-ray Disc, Regie: David Fincher, 2010 Kinowelt GmbH, Fox 2000 Pictures.

*Abb. Seite 37:* FBI-Warnung, online: [http://eggpedia.wikia.com/wiki/Fight\\_Club\\_-\\_Warning\\_Message](http://eggpedia.wikia.com/wiki/Fight_Club_-_Warning_Message) abgerufen am 19.9.2016.

*Abb. Seiten 68, 73, 81:* © Fight Club, Blu-ray Disc, Regie: David Fincher, 2010 Kinowelt GmbH, Fox 2000 Pictures.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## 7. Anhang

### 7.1. Abstract

Die vorliegende Masterarbeit geht von der These aus, dass Menschen im gegenwärtigen Informationszeitalter, ihre Bausteine zum eigenen Glaubensbild nicht mehr ausschließlich aus traditionellen Glaubensquellen beziehen. Die Zugehörigkeit zu einer Glaubensgemeinschaft bleibt meist aufrecht, jedoch wird das Glaubensbild zunehmend von anderen (Medien)Einflüssen außerhalb dieser Gemeinschaften mitbestimmt. Zum Untermauern dieser These dient in dieser Arbeit der 1999 erschienene Hollywoodfilm „*Fight Club*“. Zum besseren Verständnis des Films und um eine Sichtung nicht zwingend vorauszusetzen, wird in der Arbeit eine ausführliche Filmanalyse ausgearbeitet. Das Hauptaugenmerk in diesem Arbeitsteil liegt im Aufzeigen von cineastisch wichtigen Informationen. So wird der Plot des Films näher erläutert, wichtige dramaturgische Wendepunkte werden aufgezeigt und der verschachtelte Aufbau des Films durch Rückblenden wird näher betrachtet. Auf spezifische Eigenheiten des Films wird näher eingegangen. So wird erläutert, was ein „unzuverlässiger Erzähler“ ist und warum es sich in „*Fight Club*“ um eine „transgressive“ Erzählstruktur handelt. Die Filmanalyse wird mit einer psychologischen Analyse des Hauptcharakters abgerundet. Im theologischen Teil der Arbeit wird dargestellt, wie verschiedene Erzählabschnitte des Films in einen theologischen Kontext gebracht werden können. Als Ausgangspunkt der Betrachtungen dient hier das Thema „Schuld“. In weiterer Folge werden auch andere theologische Begriffe wie zum Beispiel: „Sünde“, „Beichte“ und „Vergänglichkeit“ mit den Inhalten des Films in Verbindung gebracht. Das Interesse besteht hauptsächlich darin, aufzuzeigen, dass ein Film der modernen Popkultur, Elemente aus der Theologie enthält, die dem Publikum in „moderner Verpackung“ präsentiert werden. Die Arbeit eröffnet mit Überlegungen zum Thema „Medienreligion“ und bringt den Kreis der Überlegungen über die Filmanalyse und die theologische Auseinandersetzung mit einem Ausblick im Nachwort, welches praktische Überlegungen zur Anwendung der, aus dem Film extrahierbaren Weisheiten anbietet, zu einer abschließenden Betrachtung.

## 7.2. Über den Autor

### Persönliche Daten

Florian Josef Müllner

geboren in Oberwart, am 01. April 1982

Kontakt: [fjm@chello.at](mailto:fjm@chello.at)

### Schulbildung und Studium

10/2013-2017	Masterstudium Katholische Religionspädagogik
10/2008-06/2013	Bachelorstudium Katholische Religionspädagogik
07/2007-11/2008	Bakkalaureatsstudium Ernährungswissenschaften
2002	Matura an der Handelsakademie Oberwart, Schulgasse 2-4