

**Gewalt als ethisches Handeln (?) -  
über die Möglichkeiten eines  
transzendentalen Signifikates  
bei Bret Easton Ellis**

**Immanuel Nover**

i.nover@uni-bonn.de

*Universität Bonn /  
Università degli Studi di Firenze*

**Einleitung:**

Es scheint, dass in der gegenwärtigen Literatur und Kunst, wie etwa in Bret Easton Ellis „American Psycho“ und „Glamorama“, Christian Krachts „Faserland“ und „1979“ oder in David Finchers Film „Fight Club“ ethisch-moralische Fragen wieder vermehrt thematisiert werden. Die eigentlich schon aufgegebene Vorstellung der Identität des Subjektes und der Möglichkeit der ('richtigen') Interaktion verschiedener Subjekte wird nun wieder diskutiert, nachdem die Literatur sich lange zwischen post-modernen Sprachspielen und Thomas Pynchons 'noise' bewegt hat.

Doch wie lässt sich jenseits der Meta-Erzählungen und der Auflösung der Kommunikation in bedeutungslose Sprachspiele nun ethisches Handeln noch konstituieren und kommunizieren? Wie lässt sich also Immanuel Kants Frage „Was soll ich tun?“ ohne allgemeine normativ verbindliche Regeln einer Gesellschaft und ohne die Möglichkeit der Kommunikation dieser noch beantworten?

Bret Easton Ellis untersucht in seinen Texten die Möglichkeit, die zerbrochene Kommunikation in einer postmodernen Welt durch die Verknüpfung des Signifikates mit dem Signifikanten wieder möglich zu machen, um so ethisches Handeln kommunizieren und konstituieren zu können. Hierbei erstellt er keine elaborierten ethischen Systeme, aus denen normative Vorschriften abgeleitet werden können, sondern versucht lediglich, die Basis der Ethik, die Kommunikation und das Erkennen des 'Anderen' als Adressat der intersubjektiven Diskurse, wiederherzustellen. Kants „Was soll ich tun?“ wird also nicht beantwortet, aber als Frage reformuliert.

Im Folgenden soll anhand von Ellis „Less Than Zero“, „American Psycho“ und „Glamorama“ gezeigt werden, wie Ellis die ineinander verzahnten Themen der Oberfläche, der Sprache und der Gewalt in den eng miteinander verbundenen Texten darstellt und diskutiert. Es wird deutlich werden,

dass Ellis – der Moderne verhaftet – seinen Erzähler versuchen lässt, die Symptome der Postmoderne zu kurieren, um so in den Zustand der Moderne zurückzugelangen.

## **I. „Less Than Zero“**

In Ellis äußerst erfolgreichem Debut „Less Than Zero“, erschienen 1985, werden die auch für Ellis folgenden Texte bestimmenden Themen der Oberfläche, Sprache und Gewalt schon angelegt. Der Erfolg des Textes lässt sich auf die unterschiedlichen Arten der Rezeption zurückführen; so ist eine Lesart als „MTV-Novel“, wie John Powers<sup>1</sup> den Text bezeichnet hat, also die Konzentration auf die schnellen Schnitte der kurzen episodenhafte gereihten Kapitel und auf die erzählte Welt jugendlicher Subkulturen genauso möglich wie eine Lesart, die die tiefere Bedeutung der erwähnten Thematik der Oberfläche, Sprache und Gewalt erfasst.

In „Less Than Zero“ erzählt der achtzehnjährige Clay von seinen vierwöchigen College-Weihnachtsferien, die er Zuhause bei seinen Eltern und seinen alten Freunden in Los Angeles verbringt. Der Text berichtet aus dem Leben eines reichen und gelangweilten jungen Mannes, von seinen Restaurant- und Barbesuchen, von Alkohol, Drogen und Sex. Unter diese 'normalen' Erlebnisse mischen sich jedoch allmählich Gewaltexzesse, die die Gewalt im späteren „American Psycho“ vorwegnehmend andeuten.

Die erste Gewaltszene findet rein medial statt; Clays Freunde sehen auf einer Party ein *Snuff*-Video, also ein vermeintlich 'reales' Geschehen, in dem ein ungefähr fünfzehnjähriges Mädchen vergewaltigt und misshandelt wird. Clays Reaktion besteht lediglich darin, dass er den Raum verlässt. Eine Intervention, sei es eine Ansprache an die Konsumenten oder sei es das Beenden der Wiedergabe, erfolgt nicht. Stattdessen vermischt sich die mediale Realität mit der der Aussenwelt zu einer nahezu idyllischen Szene: „I can hear the waves and the sea gulls crying out and I can hear the hum of the telephone wires and I can feel the sun shining down on me and I listen to the sound of the trees shuffling in the warm wind and the screams of a young girl coming from the television (...)“<sup>2</sup> Eine Benennung des Erlebten mittels Sprache, eine Reflektion, kann nicht erfolgen; mit dem Ende des Videos wird die Szene ausgeblendet und Clay berichtet im nächsten Kapitel von seinen Großeltern – eine Schnitttechnik, die Ellis in „American Psycho“ perfektionieren wird.

Jedoch hat Clay die Hoffnung auf die sprachliche Fassbarkeit von Welt und die Möglichkeit (ethischer) Intervention mittels Kommunikation noch nicht aufgegeben. So reagiert er im grausamsten Kapitel des Textes, in dem das zuvor lediglich per Video konsumierte – obschon die Gren-

---

1 Powers, John: The MTV Novel arrives. Film Comment. Dezember 1985. S.44.

2 Ellis, Bret Easton: Less Than Zero. London 1986. S.140.

### *Gewalt als ethisches Handeln (?)*

ze von Fiktion und Realität durch den Charakter des Films als *Snuff*-Movie bereits verwischt wurde – real ausgeführt wird, die Fiktion nun in Realität überführt wird, mit einer direkten Ansprache an einen Freund. „'Why?' is all I ask Rip. 'What?' 'Why, Rip?'“<sup>3</sup> Clay versucht beharrlich den Grund für das Verhalten seiner Freunde zu verstehen und äußert zudem seine ethisch-moralischen Vorstellungen: „'It's . . . I don't think it's right.“<sup>4</sup> Zum ersten Mal wird in dem Text ein ethisches Urteil gefällt; wenngleich, bezeichnenderweise, mit einiger Unsicherheit und Verzögerung. Die ethisch-moralische Vorstellung eines 'Richtig' oder 'Falsch' wird hier in den Text eingeführt. Rip versteht die moralische Wertung 'right' jedoch anders: „'What's right? If you want something, you have the right to take it. If you want to do something, you have the right to do it.“<sup>5</sup> Clay versucht weiterhin zu verstehen und fragt nach: „'But you don't need anything. You have everything.“<sup>6</sup> Rips Antwort, er habe nicht alles, denn „'I don't have anything to lose.“<sup>7</sup> zeigt, dass es ihm an jeglichen ethisch-moralischen Bindungen an seine Umwelt mangelt. Er bewegt sich bindungslos ohne festes verbindendes Zentrum zwischen seinen Mitmenschen. Linguistisch betrachtet, ließe er sich als signifikatlosen Signifikanten beschreiben, oder – wie es Rafael Pérez-Torres nennt – als „free-floating signifiers“<sup>8</sup>. Clays ethische Intervention, so schwach und reduziert sie auch sein mag – ethisches Handeln wird hier auf den Protest gegen exzessive Gewalt reduziert, sämtliche vorherigen Erlebnisse erforderten offensichtlich kein Eingreifen –, zeigt doch, dass Clay auf die Möglichkeit der sprachlichen Fassbarkeit und Bewertung seiner Umwelt und auf die Kommunikation mit dem Gegenüber vertraut. Die Möglichkeit mittels Sprache eine ethisch-moralische Wertung von Handlungen abzugeben und somit einen Einfluss auf das Gegenüber und sein Handeln zu nehmen, scheint, aus Clays Sicht, noch zu bestehen. Die Reaktion seines Adressaten Rips, „Rip turns away and walks back into the bedroom.“<sup>9</sup>, lässt jedoch die Vergeblichkeit der Intervention erkennen.

Die Bedeutung der Benennbarkeit wird ebenfalls an einer Szene, in der sich Clay an seine Vergangenheit mit seinen Großeltern erinnert, deutlich. Ein befreundeter Regisseur berichtet über den Tod eines jungen Stuntmans, worauf er von Clays Großvater nach dessen Namen gefragt wird. „ (...) and I [Clay] prayed that the director remembered the name. For some reason it seemed very important to me. I wanted very badly for the director to say the name. The director opened his mouth and said,

---

3 Less Than Zero. S.189.

4 Ebd. S.189.

5 Ebd. S. 189.

6 Ebd. S.189.

7 Ebd. S.190.

8 Pérez-Torres, Rafael: Screen Play and Inscription: Narrative Strategies in Four Post-1960 Novels. Dissertation Stanford University. 1989. S. 101.

9 Less Than Zero. S.190.

'I forgot.'<sup>10</sup> Der Name und damit die Benennbar- Fassbar- und Erinnerbarkeit scheint hier für Clay wichtiger als etwa der Unfallhergang zu sein und gewinnt eine Qualität, die Bateman in „American Psycho“ verzweifelt nachempfindet.

Anhand der drei ausgewählten Szenen soll gezeigt werden, dass in „Less Than Zero“ noch auf die Sprache als Medium der Fassbarkeit von Welt, der intersubjektiven Kommunikation und der ethischen Intervention vertraut wird. Gleichzeitig zeigt Ellis jedoch schon auf, dass die Sprache hierzu kaum noch in der Lage ist; so ist der Name des Stuntman nicht zu erinnern, womit der Tote ein leerer Signifikant bleibt, der bald dem folgenlosen Vergessen anheim gegeben ist. Der Text demonstriert, dass die Sprache als Mittel der ethischen Intervention nicht mehr geeignet ist; ihr Versagen angesichts der Gewalt und ihre Unfähigkeit der Kommunikation disqualifizieren sie, sowohl ethisches Handeln zu konstituieren als auch zu kommunizieren. Eine 'Alternative' bietet der Text jedoch nicht an – dies wird erst in „American Psycho“ geschehen.

## **II. „American Psycho“**

1991 erscheint Ellis drittes und wichtigstes Buch „American Psycho“, das die in „Less Than Zero“ angelegte Thematik von Oberfläche, Sprache und Gewalt weiter entfaltet. Die Veröffentlichung gestaltet sich sowohl in Amerika als auch in Deutschland aufgrund massiver Proteste gegen die im Text explizit dargestellte Gewalt äußerst schwierig; so stand „American Psycho“ in Deutschland von 1995 bis 1998 auf dem Index der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften. Die erzählte Welt des Textes ist das hedonistische, oberflächliche und materialistische New York der 80er Jahre<sup>11</sup>; die bestimmenden Faktoren sind Geld und Status. Der Erzähler, Patrick Bateman, berichtet in episodenhaft gereihten Kapiteln aus seinem Leben zwischen teuren Bars und Restaurants und seiner Arbeitsstelle in einem Unternehmen.

Im Text fällt die ständige detaillierte Aufzählung von Namen – Namen von Restaurants, von Getränken und von Luxusartikeln – auf, die ein beeindruckendes Wissen Batemans offenbaren. So nimmt die Beschreibung von Batemans morgendlichen Ritualen im Bad im Kapitel „Morning“ drei Seiten in Anspruch – und klingt, als ob sie einer Werbebroschüre entnommen sei. Die genaue Benennbarkeit der Dinge steht im Gegensatz zu der Unfähigkeit, Personen mit ihrem richtigen Namen zu benennen. Personen werden mit anderen verwechselt und mit falschen Namen angesprochen;

---

10 Less Than Zero. S.145.

11 Nachdem Ellis in seinem ersten Text „Less Than Zero“ die Welt der jugendlichen Collegestudenten in der eng begrenzten Sphäre ihrer Familie und Freunde in ihrem Viertel in Los Angeles gezeichnet hat, vergrößert er – parallel zum Alter des Protagonisten – die erzählte Welt, die nun ganz New York umfasst. In „Glamorama“ wird die Welt wiederum vergrößert, die Handlung spielt nun in Europa und den USA.

## *Gewalt als ethisches Handeln (?)*

eine Berichtigung erfolgt allerdings nicht. Niemand beschwert sich oder korrigiert den falschen Namen.

Die Namen und die Identität, die sie festlegen, scheinen ihre (unterscheidende) Bedeutung verloren zu haben und stehen losgelöst vom zu bezeichnenden Objekt. Die Namen fungieren in „einem geschichtslosen, erklärungs-, beschreibungs- und deutungsfreien System.“<sup>12</sup> Mit dem Verlust des Namens erfolgt der Verlust der eigenen Identität. „I simply am not there.“<sup>13</sup> „There is an idea of a [oder – linguistisch betrachtet – ein Text (d. Verf.)] Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory (...).“<sup>14</sup> Der Möglichkeit beraubt, Identität und individuelle Geschichte, die sich aus intersubjektiven Handlungen ergibt, zu benennen und zu erinnern, stehen die Personen in „American Psycho“ jenseits von Gut-Böse-Systemen in einer immerwährenden Schleife der Gegenwärtigkeit, die es unmöglich macht, Schuld zu empfinden, ein Gewissen zu erwerben und eine Weiterentwicklung zu erleben. „Justice is dead. (...) Reflection is useless, the world is senseless. Evil is its only permanence. God is not alive. (...) Surface, surface, surface (...).“<sup>15</sup> Dennoch lässt sich – zumindest zu Beginn des Textes – zeigen, dass Bateman wie Clay versucht, die Benennbarkeit von Welt mittels Sprache wiederzuerlangen:

'Okay. Would you like to hear the specials?' he [der Kellner] asks.' „For appetizers I have the sun-dried tomatoes and golden caviar with poblano chillies and I also have a fresh endive soup – 'Wait a minute, wait a minute,' I say, holding up a hand, stopping him. 'Hold on a minute.' 'Yes sir?' the waiter asks, confused. 'You have? You mean the *restaurant* has,' I correct him. 'You don't have any sun-dried tomatoes. The restaurant does. *You* don't have the poblano chillies. The restaurant does. Just, you know, clarify.“<sup>16</sup>

Die sprachliche Ungenauigkeit des Kellners – er benutzt die 1. Person Singular („I have...“) anstatt der 3. Person Singular („the restaurant has...“) – wird von Bateman nachdrücklich korrigiert, obwohl sie einem Verständnis des Satzes nicht entgegensteht. Batemans Intention scheint also weniger in dem Versuch einen unverständlichen Satz verständlich zumachen als vielmehr in der 'richtigen' Benennung an sich zu liegen. Das Signifikat soll wieder mit dem 'richtigen' Signifikanten verbunden werden. Metonymien werden von Bateman als eine falsche Verknüpfung von Signifikant und Signifikat empfunden und folglich als eine der Benennbarkeit von Welt entgegenstehende Stilfigur.

Ähnliches lässt sich auch in der folgenden Szene beobachten:

---

12 Winkels, Hubert: Leselust und Bildermacht. Über Literatur, Fernsehen und Neue Medien. Köln 1997. S.225.

13 American Psycho. S.377.

14 Ebd. S.376.

15 Ebd. S.375.

16 Ebd. S.235.

## *Gewalt als ethisches Handeln (?)*

'Listen, I've seen the bastard sitting in his office on the phone with CEOs, spinning a fuck-ing menorah. (...)', Preston says suddenly (...). 'You spin a dreidel, Preston, I [Bateman] say calmly (...). 'Oh my god, Bateman, do you want me to go over to the bar and ask Freddy to fry you up some fucking potato pancakes?' Preston asks, truly alarmed. 'Some ... latkes?' 'No', I say. 'Just cool it with the anti-Semitic remarks.' 'The voice of reason.' Price leans forward to pat me on the back. 'The boy next door.'<sup>17</sup>

Bateman korrigiert nicht nur mit verwunderungerregendem Nachdruck die falschen Benennungen seiner Freunde, sondern erteilt zudem den antisemitischen Kommentaren Prestons eine Absage. Prices ironischer Kommentar, „'The voice of reason.'“, zeigt dem Leser deutlich die Diskrepanz zwischen Batemans augenblicklichen Verhalten und seinen Gewalttaten. Doch das Ende der zitierten Szene, Bateman antwortet auf Price „Yeah, a boy next door who according to you let a British corporate finance analyst intern sodomize him up the ass“<sup>18</sup>, lässt Batemans sprachliche und moralische Intervention wieder in einem anzüglich-witzigen Kommentar untergehen. Offensichtlich lässt sich – wie Clay schon in „Less Than Zero“ erfahren musste – ethisch-moralisches Handeln nicht mehr mittels Sprache konstituieren und kommunizieren; das Gegenüber ist als Adressat eines ethischen Diskurses nicht mehr ansprechbar.

Bateman versucht nun, sein Gegenüber anders 'anzusprechen', um so mit ihm 'kommunizieren' zu können. Auf Seite 129 erfolgt die erste Gewalttat im Text, die wie eine normale Konversation beginnt. Bateman eröffnet die Kommunikation mit der Ansprache an sein Gegenüber: „'Hello,' I say, offering my hand (...). 'Pat Bateman.'“<sup>19</sup> Nach der direkten Ansprache und der Vorstellung mit Namen geht das Gespräch trotz ausbleibender Reaktion seitens des Obdachlosen normal weiter. „'You want some money?' I ask gently. 'Some ... food?'“<sup>20</sup> Bateman scheint sogar Mitleid zu haben und nimmt aus seiner Tasche eine Fünf-Dollar-Note. „'Is this what you need?'“<sup>21</sup> Auf die Antwort des Obdachlosen, dass er so hungrig sei, erwidert Bateman einfühlsam, dass es zudem kalt draußen sei. Nach Batemans Frage, warum er sich keinen Job suche, ändert sich die Atmosphäre; Bateman fragt zynisch, warum er seinen Job verloren hat. „'Were you drinkin? Is that why you lost it? Insider trading? Just joking.'“<sup>22</sup> Das Gespräch endet mit dem Ausbruch von Batemans Aggressionen. „'Do you know how bad you smell? (...) The stench, my god... (...) You reek of ... shit. (...) stop crying like some kind of *faggot* (...) Al ... I'm sorry. It's just that ... I don't know. I don't have anything in common with you.'“<sup>23</sup> Es zeigt sich, dass eine (sprachliche) Kommunikation mit dem Obdachlosen

17 American Psycho. S.37.

18 Ebd. S.37.

19 Ebd. S.129.

20 Ebd. S.129.

21 Ebd. S.129.

22 Ebd. S.129.

23 Ebd. S.130,f.

### *Gewalt als ethisches Handeln (?)*

Al aufgrund der mangelnden 'Gemeinsamkeit' nicht möglich ist; Bateman sieht Al nicht als mögliches Gegenüber, als möglichen Adressaten, an. Nachdem die sprachliche Ansprache, wie bei Clay, gescheitert ist, erfolgt nun eine andere Form der Kontaktaufnahme. Bateman versucht Al umzubringen, der nur durch Zufall schwer verletzt überlebt. Als Waffe benutzt Bateman keine Pistole – was aus seiner Sicht nicht nur sicherer sondern auch schneller und 'sauberer'<sup>24</sup> wäre – sondern ein Messer, das einen viel engeren Kontakt aufgrund der geringen räumlichen Distanz zwischen Täter und Opfer erfordert. „I pull out a long, thin knife with a serrated edge and (...) push maybe half an inch of the blade into his right eye (...).“<sup>25</sup> Bateman befindet sich bei seinem Angriff maximal auf Armlänge von Al entfernt – also in der Distanz einer vertrauten Unterhaltung. Die aufgrund der fehlenden Verbindung der beiden Personen nicht mögliche Konversation wird nun in der 'Kommunikation' des brutalen Angriff ausgeführt.

Nach der Tat sucht Bateman das soziale Umfeld seines Opfers auf und besucht ein McDonald's Restaurant, wo er einen Vanille-Shake bestellt. Aufgrund der Blutflecken auf seinem Jackett wird er von der Bedienung misstrauisch angeschaut, „in a way that suggests he's going to say something about it“<sup>26</sup>, doch da dieser einen anderen Kunden bedienen muss, „[he] puts out his cigarette and that's what he does.“<sup>27</sup> Das moralische Handeln, dass das Erkennen der Blutflecken, die auf etwas Unrechtes hinweisen, fordert, wird durch das banale Ereignis des Erscheinens eines neuen Kunden ausgesetzt. Nicht nur Bateman selbst, auch die Gesellschaft hat das Gefühl für Moral, das hier ein Eingreifen erzwingen müsste, vollständig verloren. Sie ignorieren das Unrecht nicht, sie empfinden es nicht mal. Das moralische Vakuum ist allumfassend.

Im Kapitel „Killing Child at Zoo“ wird deutlich, dass Bateman im Töten und im Schmerz des Opfers Sinn sucht, der sich aus der intersubjektiven Verbindung des Opfers zu anderen Menschen ergibt. Das Töten eines kleinen Kindes im Zoo kann aufgrund des Alters und der damit einhergehenden Lebenssituation keinen Sinn offenbaren und bleibt somit für Bateman unbefriedigend.

Though I am satisfied at first by my actions, I'm suddenly jolted with a mournful despair at how useless, how extraordinary painless, it is to take a child's life. This thing before me (...)

---

24 Die Dichotomie 'sauber – schmutzig' ist für den Text von besonderer Bedeutung. Bateman repräsentiert in der zitierten Szene die Welt des Sauberen, der Obdachlose die des Schmutzes. Bateman begibt sich nun aber bewusst in die fremde Welt des Anderen, um dort in Blut, Schmerz und Schmutz ein sinnhaftes Gegenerebnis zu seiner Welt zu finden. „Auslaufende Augen, sprudelndes Blut, spritzendes Fett – der reinliche und körpertrainierte Modefanatiker besudelt seinen Körper, seine Kleidung, seine Wohnung. Das Gestylte, Glatte, Präparierte wird in der Gestalt des Anderen zerstört, und der Sinn- und Schmerzimmune Eine besudelt sich ein übers andere Mal.“ Winkels. S.232.

25 American Psycho. S.131.

26 Ebd. S.132.

27 Ebd. S.132.

## *Gewalt als ethisches Handeln (?)*

has no real history, no worthwhile past, nothing is really lost. It's so much worse (and more pleasureable) taking the life of someone who has hit his or her prime, who has the beginnings of a full history, a spouse, a network of friends (...).<sup>28</sup>

Neben der intersubjektiven Verbindung – dem persönlichen 'Netzwerk' – zu anderen Menschen, einer sinnhaften Geschichte und Vergangenheit ist für Bateman das Gefühl des Schmerzes wichtig. Bateman sucht den Schmerz, da dieser als sinnstiftend erfahren wird; das Töten all der Menschen ist der verzweifelte Versuch, etwas zum Sprechen zu bringen. Der Versuch, die Bedeutung eines Zeichens wieder an das Zeichen anzuknüpfen, um dieses dann zu verstehen. „Die Gewalt (...) ist sicherlich die nach außen gewendete Gestalt seines eigenen Wunsches, buchstäblich *beeindruckbar* (von anderen berührt) zu sein.“<sup>29</sup> Die Gewalt generiert Schmerz, der als unmittelbare physische, psychische und symbolische Erfahrung einzig noch Sinn – ein lesbares Zeichen – zu schaffen vermag. Das Eindringen mit dem Messer in den Körper ist als verzweifelter Versuch zu lesen, die allmächtige stumme Oberfläche zu durchdringen, um so endlich die Tiefe zu erreichen, die dem Protagonisten bislang verweigert wurde. Der archaische Schmerzenslaut des Opfers, der jenseits einer Signifikatverschiebung steht und somit nicht Nicht-Verstehbar, nicht Nicht-Erinnerbar und nicht Nicht-Kommunizierbar ist, stellt die einzig verbliebene mögliche Form der Kommunikation und der intersubjektiven Verbindung dar.<sup>30</sup>

Die Gewalt ist somit letztlich als Versuch der Kommunikation und damit als ethisches Handeln<sup>31</sup> zu verstehen, als Bestreben die postmodernen Sprachspiele mittels Blut und Schmerz wieder mit Sinn zu füllen, um so die Kommunizierbarkeit der Welt wiederherzustellen.

### **III.,,Glamorama“**

Ellis viertes Buch<sup>32</sup> erscheint 1997, sechs Jahre nach „American Psycho“ und stellt die 90er Jahre dar. Ellis bleibt seinem Strukturprinzip treu und zeigt – bei Beibehaltung der Themen Oberfläche, Gewalt und Sprache – die geographische Ausdehnung der erzählten Welt. Die schon im vorigen

---

28 American Psycho. S.299.

29 Winkels. S.230.

30 Zur Funktion des Schmerzes zur Bildung eines Gedächtnisses – und damit zur (versprachlichten) Erinnerung: „Wie macht man dem Menschen-Thiere ein Gedächtniss? (...) 'Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtniss bleibt: nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtniss.' Es gieng niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtniss zu machen.“ Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. Leipzig 1887. In: Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. Colli, Giorgio und Montinari, Mazzino. 6. Abt. 2. Bd. Berlin 1968. S. 311. (Hervorhebungen im Original)

31 Wie zu Beginn angedeutet, handelt es sich hierbei nicht um ein elaboriertes ethisches System sondern lediglich um die elementare Basis ethischen Handelns, der Anerkennung des Anderen als Adressat der gemeinsamen Kommunikation.

32 Ellis, Bret Easton: Glamorama. London 1998.



## *Gewalt als ethisches Handeln (?)*

Text angedeutete Verwischung der Grenzen zwischen 'Realität' und 'Fiktion' – bzw. die Aufhebung dieser – wird nun in „Glamorama“ zum beherrschenden Thema. Das Motto des Erzählers Victor Ward, „The better you look, the more you see“, das zwei der Kernthemen – Aussehen und Sehen – benennt, wird im Text vollständig dekonstruiert; Ward 'sieht' gar nichts mehr und findet sich orientierungslos in einer postmodern zerfaserten 'Real-Fiktion' wieder, in der sich das Konzept einer 'realen' Rolle oder Person und die Vorstellung einer 'Wahrheit' oder 'Wirklichkeit' aufgelöst haben. So sind im gesamten Text Film-Teams präsent, meistens mehrere Teams gleichzeitig, die weder der Leser noch der Erzähler in die Handlung einordnen kann. Es bleibt offen, ob es sich um Einbildungen Wards handelt oder ob sie in der erzählten Fiktion real sind. Ward erlebt in London einen Bombenanschlag einer aus Supermodels bestehenden terroristischen Vereinigung. „The group of teenagers: incinerated. The businessman: blown in half by the Starbucks explosion. (...) The guy on the motorbike waiting at the stoplight: a charred skeleton. (...) a strange winds blows smoke away, revealing more rubble, more body parts (...).<sup>33</sup> Doch dann ändert sich die Szene und die Mischung aus 'Realität' und 'Fiktion' wird deutlich: „A director has already yelled: 'Cut' (...) extras are letting makeup assistants wipe fake blood off their faces, (...) stuntmen congratulate one another.“<sup>34</sup> Es scheint also, als wäre hier einfach ein Film gedreht worden. Die filmspezifischen Symbole, wie die Kamera, Drehbücher, Filmteams, etc., sind jedoch die gesamte Erzählung über präsent. Ward spricht mit Regisseuren über 'reale' Szenen aus seinem Leben, wie etwa über seine Freundin Chloe. „Eben noch scheint eine Szene wirklich, schon unterhält er sich mit dem Kameramann. Die Wirklichkeit des Buches wird zur Kulisse rätselhafter Filme.“<sup>35</sup> Eine 'Wirklichkeit' existiert weder für Ward, noch für den Leser. Mit dem Verfall der Realitätsebenen und dem Wegfall der 'Wirklichkeit', löst sich auch die Identität der Personen auf. Das von Ward gesuchte Mädchen teilt ihm im Sterben mit, dass sie in 'Wirklichkeit' nicht die Person ist, für die sie sich ausgegeben hat. Sämtliche Personen spielen Doppel- oder Dreifachrollen; welche dieser Rollen die 'reale' Person beinhaltet ist nicht mehr rekonstruierbar.

Die Manipulation<sup>36</sup> der Bilder und der Realität beginnt mit der Veränderung von Fotos am Computer. „The sex-scene photo is scanned again (...). In five minutes my head – in profile – is grafted seamlessly onto the shoulders of the average-looking guy fucking Sam Ho.“<sup>37</sup> Mit dem veränderten Foto ändert sich die 'Realität'. „(...) He's [der Benutzer des Programms] adding graininess, he's

---

33 Glamorama. S.238.

34 Ebd. S.239.

35 Winterer, Andreas: Blutbespritzte Schönheiten. in: [www.evolver.at](http://www.evolver.at). S.4.

36 Der Begriff Manipulation setzt die Vorstellung einer nicht-manipulierten Wahrheit voraus, wovon in dem Text nicht mehr ausgegangen werden kann, und ist somit lediglich im technischen Sinne zu verstehen.

37 Glamorama. S.356.

### *Gewalt als ethisches Handeln (?)*

erasing people, he's inventing a new world, seamlessly. 'You can move planets with this' (...) 'You can shape lives. The photograph is only the beginning.'<sup>38</sup> Die Möglichkeiten des Programmes scheinen auch jenseits des Computers zu wirken; so ist es in „Glamorama“ offensichtlich möglich, Personen zu 'kopieren' und durch Doppelgänger zu ersetzen. „I think they double people. I mean, I don't know how, but I think they have ... doubles. That's not Sam Ho ... that's someone else ... (...)“<sup>39</sup> Nachdem in „American Psycho“ sich die Benennung von Personen aufgrund der Trennung von Signifikant und Signifikat als unmöglich erwiesen hat, lösen sich in „Glamorama“ nun die Identität und Rolle der einzelnen Personen völlig auf. Eine Unterscheidung zwischen 'Original' und 'Kopie' ist nicht mehr möglich; so wird der Erzähler häufig auf Bilder angesprochen, die ihn an Orten zeigen, an denen er noch nie war – eine Berichtigung oder Erklärung ist nicht mehr möglich, da die evidente 'Wahrheit' der Bilder eine 'Realität' schafft.

Victor will be told, by the dying Jamie, (...) that Bobby 'needed a new face': '»Palakon« – she swallows thickly – »had promised Bobby ... a new face. Bobby wanted a man ... so Palakon sent you. It fit perfectly.«' (S.423) A perfect fit, then, but the passage remains ambiguous, which in turn depends on 'a new face' being read literally. At the end of Part Four, Bobby's head is shot off: '»I look back and where Bobby's head was there is now just a slanted pile of bone and brain tissue.«' The literal-minded reading of this passage would be that Bobby, who 'needed a new face', now has room for one.<sup>40</sup>

Im Gegensatz zu „American Psycho“ schafft die Gewalt in „Glamorama“ also keinen Sinn, verknüpft kein Signifikat mit einem Signifikanten, sondern trägt zur allgemeinen Auflösung von Bindungen noch bei, indem sie die personale Identität auflöst und der Vermischung von 'Realität' und 'Fiktion' Vorschub leistet.

Ellis zeigt in „Glamorama“, dass die Gewalt als Möglichkeit der Kommunikation und, wie gezeigt, als Möglichkeit des elementaren ethischen Handelns ausscheidet. Am Ende von „Less Than Zero“ stand die Erkenntnis, dass die Sprache die Verbindung und Verständigung nicht mehr zu leisten vermag, im Folgenden wurde dann in „American Psycho“ die Gewalt als mögliche Alternative diskutiert. In „Glamorama“ endet nun Ellis Suche mit einem denkbar pessimistischen Ergebnis: nicht mal mehr die Gewalt vermag die sinn-lose Welt der Hyperrealität<sup>41</sup> noch mit Sinn zu füllen; das Signifikat lässt sich nicht mehr mit dem Signifikanten verbinden. Eine intersubjektive Kommunikation und Fassbarkeit von Welt ist nicht mehr gegeben.

---

38 Glamorama. S.358.

39 Ebd. S.373.

40 Nielsen, Henrik Skov: Telling Doubles and Literal-Minded Reading in *Bret Easton Ellis's Glamorama*. In: *Novels of the contemporary extreme*. Hrsg. v. Durand, Alain-Philippe und Mandel, Naomi. London, New York 2006. S.23.

41 Vergl. Baudrillard, Jean: *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin 1992. u.a.