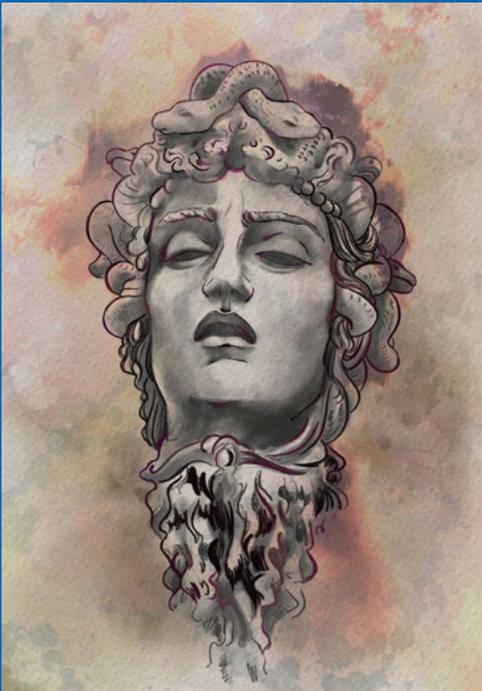


Lena Schönwälder

Schockästhetik: Von der *Ecole du mal* über die *letteratura pulp* bis Michel Houellebecq



narr\ f
ranck
e\atte
mpto

edition lendemains 42

Schockästhetik

herausgegeben von

Wolfgang Asholt (Osnabrück), Hans Manfred Bock (Kassel),
Andreas Gelz (Freiburg) und Christian Papilloud (Halle)

Lena Schönwälder

Schockästhetik: Von der *Ecole du mal* über die *letteratura pulp* bis Michel Houellebecq

Umschlagabbildung: © Lena Schönwälder

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Gedruckt mit Unterstützung des ProPost-Doc-Programms des Forschungszentrums Historische Geisteswissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt.

© 2018 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: www.narr.de
E-Mail: info@narr.de

Printed in Germany

ISSN 1861-3934

ISBN 978-3-8233-8229-4

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	10
1 Theoretische Vorüberlegungen	33
1.1 Böses schreiben – böses Schreiben: Überlegungen zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik	33
1.1.1 Karl Heinz Bohrer und das Böse als ästhetische Kategorie	33
1.1.2 Sabine Friedrich: Bohrer und Bataille revisited	37
1.1.3 Die Ästhetik des Bösen nach Peter-André Alt: Wiederholung, Transgression und Paradoxie	40
1.1.4 Zwischenfazit	46
1.2 Das Böse und Wirkungsästhetik	47
1.2.1 Das Böse und (ästhetische) Empfindungen	47
1.2.2 Das Böse und (ästhetischer) Genuss	52
1.2.3 Das Erhabene	58
1.2.4 Der Ekel	63
1.2.5 Das Obszöne	71
1.2.6 Zwischenfazit	80
1.3 Das Böse und ethische Implikationen	81
1.3.1 Vorverständnis von Ethik und Moral	81
1.3.2 Das ethische Moment der ästhetischen Erfahrung	82
1.3.3 Der <i>ethical turn</i> und narrative Ethik	84
1.4 Skandal	90
1.4.1 Skandal: Zur Etymologie und Bedeutung des Begriffs	90
1.4.2 Literaturskandale	96
1.4.3 Überlegungen zu einer Poetik des Skandals oder: die Performativität des Skandals	103

2	Textanalysen	106
2.1	Gustave Flaubert: <i>Salammbô</i> (1862)	106
2.1.1	»La bataille de <i>Salammbô</i> «	106
2.1.2	»Un livre cruel«: Flauberts Schreibweisen der Grausamkeit	111
2.2	Octave Mirbeau: <i>Le Jardin des supplices</i> (1899)	134
2.2.1	Entstehung und Rezeption	134
2.2.2	»Une monstruosité littéraire«: <i>Le Jardin des supplices</i> und das Prinzip der Dualität	138
2.3	Pier Paolo Pasolinis <i>Salò o le 120 giornate di Sodoma</i> und der Marquis de Sade	154
2.4	Gioventù cannibale: Aldo Nove und Niccolò Ammaniti	183
2.4.1	Blut, Sex, Gewalt und Konsum: Die <i>giovani cannibali</i> und die <i>letteratura pulp</i>	183
2.4.2	Aldo Noves <i>Bagnoschiama</i> : Wenn der Freiheitskampf beim Duschschaum beginnt...	189
2.4.3	Niccolò Ammaniti und die Apokalypse in der Postmoderne	198
2.4.4	Zwischenfazit zu den <i>giovani cannibali</i>	212
2.5	Michel Houellebecq	214
2.5.1	<i>Les Particules élémentaires</i> (1998)	216
2.5.2	<i>La Possibilité d'une île</i> (2005)	239
2.5.3	<i>La Carte et le Territoire</i> (2010)	264
2.5.4	Zwischenfazit zu den Romanen Michel Houellebecqs	281
	Schluss	284
	Bibliographie	292
A.	PRIMÄRLITERATUR	292
B.	PHILOSOPHISCHE UND ÄSTHETISCHE SCHRIFTEN, ABHANDLUNGEN	293
C.	HISTORISCHE QUELLEN, KORRESPONDENZ, INTERVIEWS UND LITERATURKRITIK	294
D.	SEKUNDÄRLITERATUR	295

Meinen Eltern

Vorwort

Diese Untersuchung entspringt dem Wunsch, Literatur und ihren Wirkungsweisen näher auf den Grund zu gehen – im Besonderen dann, wenn sie aufreißt, erhitzt, provoziert, kurzum: schockiert. Es schien und scheint mir noch ein großes Faszinosum, dass das geschriebene Wort – eigentlich nicht mehr als Tinte auf Papier – so viel intellektuelle und emotionale Energie freisetzen kann. Ich erinnere mich noch bestens an ein Gespräch mit Prof. Dr. Christine Ott und Prof. Dr. Heidi Marek, in dem sie mir die Romane Michel Houellebecqs empfahlen. Neugierig kam ich dem nach und in der Tat enttäuschte Houellebecq nicht: Die Lektüre hinterließ mich fragend und irritiert. Davon ausgehend richtete ich meinen Blick auf die Literaturgeschichte, die eine Vielzahl an Texten kennt, die ihrerzeit und in der Folge die Leserschaft zu schockieren vermochten. Es folgte eine Reihe an nicht selten nervenaufreibenden Textlektüren, bei denen mich die Frage nach ihren Mechanismen umtrieb. Dabei zeigte sich, dass es nicht nur die brisanten Themen sind, die die Texte behandeln, sondern auch die Art und Weise, *wie* diese besprochen werden, die zu ihrer besonderen Wirkmacht beitragen. Die vorliegende Studie ist schließlich eine Auseinandersetzung mit der Frage nach der Macht der Literatur – nämlich die Macht zu bewegen und dadurch Denkprozesse anzuregen.

Zu tiefem Dank bin ich Christine Ott verpflichtet, die mir in allen Fragen und Anliegen mit äußerst hilfreichen Ratschlägen und kritischen Anregungen stets zur Seite stand. Eine engagiertere Betreuung hätte ich mir nicht wünschen können: Ich habe mich stets auf das Beste gefordert und gefördert gefühlt. Danken möchte ich auch Prof. Dr. Roland Spiller, der mir mit großem Interesse an der Fragestellung und wertvollen Anregungen begegnete.

Ein herzlicher Dank gilt nicht zuletzt meinen Eltern, Anita und Eberhard Schönwälder, und meiner Familie, die mich stets unterstützt haben. Hilfreiche Anregungen habe ich auch im Austausch mit der Emmy-Noether-Nachwuchsgruppe „Form und Emotion“ erhalten sowie in zahlreichen Gesprächen mit Dr. Francesco Giusti, Zsófia Török und lieben FreundInnen, die mich auf dem Weg begleitet haben.

Besonders danken möchte ich auch dem Forschungszentrum Historische Geisteswissenschaften, das den Druck dieses Buchs großzügig fördert.

Einleitung

[D]as *Choquante*, sei es abenteuerlich, ekelhaft oder gräßlich, [ist] die letzte Konvulsion des sterbenden Geschmacks.

Friedrich Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1795–1797)¹

»Choquant« benannte Schlegel im ausgehenden 18. Jahrhundert eine Form der Literatur, der es vielmehr an »ästhetischer Energie«, denn am Schönen selbst gelegen sei. In abenteuerlichen, ekelhaften und grässlichen Bildern suche sie um der Interessantheit willen, stets intensivere Reize einzugeben. Noch heute handelt es sich bei der literarischen bzw. künstlerischen Produktion von Schockmomenten um ein probates Mittel der Provokation, die dem Werk bzw. Autor nicht zuletzt eine größere Reichweite im öffentlichen literarisch-künstlerischen Feld verschafft. Ist das »Choquante« zwar bei Schlegel noch unweigerlich seiner eigenen Aufhebung durch Abstumpfung geweiht und damit tendenziell unproduktiv, wird spätestens im 19. Jahrhundert und den Avantgarde-Poetiken des 20. Jahrhunderts der künstlerisch generierte Schock bzw. der als produktiv verstandene Schockzustand im Moment der Kreation zum Distinktionsmerkmal einer innovativen Kunst erhoben. In Baudelaires kunsttheoretischem Konzept von künstlerischer Kreation gestaltet sich der Moment der Inspiration als Gehirnschlag bzw. als Erschütterung der Nerven – eine besondere »Chockerfahrung«, wie Walter Benjamin herausarbeitete.² Auf ähnliche Weise versteht

1 Friedrich Schlegel: »Über das Studium der Griechischen Poesie [1795–1797]«. In: ders.: *Kritische Schriften und Fragmente*. Hg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Bd. 1. [1794–1797]. Paderborn: Schöningh 1988, S. 62–136, hier: S. 85.

2 »[J']affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la *congestion*, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet« (Charles Baudelaire: »Le peintre de la vie moderne«. In: ders.: *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*. Textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes, bibliographie et sommaire biographique par Henri Lemaitre. Paris: Bordas 1990, S. 453–502, hier: S. 462). Der Bedeutung der »Chockerfahrung« für die Poetik Baudelaires widmete sich eingängig Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«. In: ders.: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 111–164. Der »Chock« gestalte sich dabei als spezifisch moderne (Zeit-)Erfahrung, als nervöse Überreizung der Sinne angesichts einer sich stetig beschleunigenden Außenwelt.

später auch André Breton Inspiration als geistigen Kurzschluss bzw. als Moment der plötzlichen Ergriffenheit, den es in der Kunst zu übersetzen und wirkungspoesisch zu reproduzieren gilt.³ Seien dies also das revolutionäre Programm der Surrealisten oder ferner das »théâtre de la cruauté« Antonin Artauds oder auch »Abject Art«: Es handelt sich dabei um Poetiken, die entweder den Moment der künstlerischen Inspiration selbst schon als schockhaften Reizimpuls fassen oder auf die gezielte Produktion von sensorisch-emotionalen Schockmomenten rekurrieren.

Der Begriff des »Schocks«, per definitionem »eine starke seelische Erschütterung« bzw. »eine Erschütterung des Nervensystems«, wurde dem Französischen entlehnt.⁴ »Choc« meint neben seiner primären Bedeutung von »Stoß, Schlag, Erschütterung« vor allen Dingen auch »[é]motion violente et inattendue pouvant provoquer de grandes perturbations physiques et psychiques chez l'individu«, bezeichnet also einen Gefühlszustand, der durch das Erleiden einer Aggression herbeigeführt wird; ferner wird »choc« vom *Trésor de la langue française* gleichsam spezifisch im Kontext der Kunstrezeption als »[é]motion intellectuelle frappant l'individu à la vue d'une œuvre artistique« definiert.⁵ Der *choc* wird damit zum Schirmbegriff für einen heftigen, sowohl physischen bzw. psychischen als auch intellektuellen Gemütszustand. Das Verb »schocken« bzw. »schockieren« impliziert gleichwohl einen moralischen Normbruch: »beleidigen, bestürzt machen, sittlich entrüsten«. Inwiefern im Falle des Schocks bei der vom *Trésor de la langue française* geleisteten Definition tatsächlich von einer

3 »Nous la [l'inspiration] reconnaissons sans peine à cette prise de possession totale de notre esprit qui, de loin en loin, empêche que pour tout problème posé nous soyons le jouet d'une solution rationnelle plutôt que d'une autre solution rationnelle, à cette sorte de court-circuit qu'elle provoque entre une idée donnée et sa répondante (écrite par exemple). Tout comme dans le monde physique, le court-circuit se produit quand les deux »pôles« de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces court-circuits. Il ne tient et il ne tiendra jamais à rien qu'à reproduire artificiellement ce moment idéal où l'homme, en proie à une émotion particulière, est soudain empoigné par ce »plus fort que lui« qui le jette, à son corps défendant, dans l'immortel« (André Breton: *Manifestes du surréalisme*. Paris: Jean-Jacques Pauvert 1962, S. 166).

4 »Schock«. In: *Duden. Das Herkunftswörterbuch*. Hg. von der Dudenredaktion. Mannheim/Zürich: Dudenverlag⁴2007, S. 735.

5 »choc«. In: *Trésor de la langue française informatisé*. URL: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?55;s=150441075;b=13;r=1;nat=assiste;> (letzter Aufruf: 18.02.16).

»Emotion«, wie sie die Psychologie versteht,⁶ die Rede sein kann, ist sicherlich insofern problematisch, als er weniger den Basisemotionen bzw. Primäraffekten wie Interesse/Neugier, Überraschung, Ekel, Freude, Ärger, Traurigkeit und Furcht zugerechnet,⁷ denn als Zustand einer mit Angst oder Ekel bewerteten Situation psychischer Überlastung verstanden werden kann. Sigmund Freud spricht beispielsweise im Zusammenhang von traumatischen Neurosen von Schock als »ausgiebigen Durchbruch[s] des Reizschutzes«.⁸ Im Kontext der Ästhetik wiederum wird der Begriff des Schocks mit dem des Schreckens enggeführt.⁹ Vor allen Dingen Karl Heinz Bohrer entwickelt in Anlehnung an die »Augenblicks«-Denker Nietzsche, Kierkegaard, Max Scheler, Carl Schmitt und Heidegger eine Theorie über die besondere Zeitstruktur moderner Literatur, die sich beispielhaft in der »Konzentration des Zeitbewußtseins auf einen »gefähr-

6 Emotion wird in der Psychologie allgemein hin als automatisierter Bewertungsprozess konzipiert, dessen Resultat Handlungsbereitschaften sind. Dieser verfolgt ein Schema, das mit dem Erkennen einer ungewöhnlichen Situation einsetzt, welche unmittelbaren Einfluss auf die Interessen oder das Wohl der erkennenden Person hat. Diese Situation wird bewertet hinsichtlich der vorhandenen Handlungsmöglichkeiten, welche wiederum eine emotionale Reaktion auslösen, die sich somatisch, physiologisch sowie expressiv bzw. mimisch äußern kann. Die Handlung – als Resultat der eigenen Bewertung der Situation – zielt auf eine Normalisierung eben dieser ab (vgl. Tilmann Habermas: »Emotionalisierung durch traurige Alltagserzählungen: Die Rolle narrativer Perspektiven«. In: Sandra Poppe [Hg.]: *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 65–87, hier: S. 66). Vgl. auch Klaus R. Scherer: »Emotionsprozesse im Medienkontext: Forschungsillustrationen und Zukunftsperspektiven«. In: *Medienpsychologie* 10, 4 (1998), S. 276–293, hier: S. 293.

7 Vgl. Martin Dornes: »Affekt«. In: *Wörterbuch der Psychotherapie*. Hg. von Gerhard Stumm und Alfred Pritz unter Mitarbeit von Martin Voracek und Paul Gumhalter. Wien/New York: Springer, S. 6–7. Eine Klassifizierung der Empfindung bzw. des Zustands des Schocks ist im Übrigen problematisch. Tatsächlich finden sich nur in wenigen Nachschlagewerken der Psychologie Einträge unter selbigem Lemma. Auch im Kontext der Kunst- und Literaturtheorie ist der Begriff selten in einschlägigen Lexika anzutreffen, was darauf hindeutet, dass es sich dabei um einen diffusen ästhetischen Begriff handelt, der noch nicht vollständig ausdefiniert wurde. Auch Metzlers Lexikon der *Ästhetischen Grundbegriffe* führt den »Schock« nicht als eigenständigen Begriff, sondern in Zusammenhang mit »Schrecken« auf (s. Anm. 9).

8 Sigmund Freud: »Jenseits des Lustprinzips«. In: ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch Geordnet*. Hg. von Anna Freud. Bd. 13. *Jenseits des Lustprinzips/Massenpsychologie und Ich-Analyse/Das Ich und das Es*. Frankfurt am Main: Fischer 1987, S. 1–69, hier: S. 31.

9 Vgl. Carsten Zelle: »Schrecken/Schock«. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 5. *Postmoderne – Synästhesie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 436–446. Zuletzt auch Hanno Ehrlicher: »Schock und Schrecken. Formen avantgardistischer Traumaphilie«. In: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin: De Gruyter 2016, S. 361–375.

lichen Augenblick« manifestiere.¹⁰ Der künstlerisch produzierte Schrecken bzw. Schock wird zu einem intensiven Moment plötzlicher Entgrenzung und damit zu einem ästhetischen Schlüsselereignis.

Im Kontext der Kunst sind demnach zwei Paradigmen des Schocks zu unterscheiden, wobei ersteres die Ebene der Poesis (Schock als Kurationsprinzip) und zweites die Ebene der Aisthesis, d.h. der Rezeption (Schock als Wirkziel), betrifft. Für die vorliegende Arbeit sollen jedoch jene Texte relevant sein, die weniger auf dem poetischen Prinzip der schockhaften Inspiration beruhen, als gezielt eben solche Schockmomente im Rezipienten provozieren wollen; d.h. die hier untersuchten Texte sollten formal und inhaltlich so beschaffen sein, dass von einer *intentionalen* Provokation ausgegangen werden kann. Dies schließt beispielsweise Texte aus, die mehr oder weniger unvorhergesehen einen Skandal provozierten, wie dies bei Flauberts *Madame Bovary* der Fall war. Das relative Novum des unpersönlichen Erzählens veranlasste das damalige Publikum zu einer Fehldeutung der Darstellungsabsicht: Die Erzählinstanz schien sich jeglicher moralischer Beurteilung der ehebrecherischen Emma Bovary zu enthalten und damit implizit ihr verwerfliches Verhalten zu lizenzieren.¹¹ Die Absicht Flauberts bestand jedoch weniger in der Provokation denn in der Kreation eines neuen Erzählstils und er konnte sein Werk schließlich rehabilitieren, indem er

10 Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 43.

11 So heißt es in der Anklageschrift des Anwalts Ernest Pinard im Prozess gegen Flaubert: »Je soutiens que le roman de *Madame Bovary* n'est point moral. [...] Qui peut condamner cette femme dans le livre? Personne. Telle est la conclusion. Il n'y a pas dans le livre un personnage qui puisse la condamner. Si vous y trouvez un seul principe en vertu duquel l'adultère soit stigmatisé, j'ai tort. Donc, si, dans tout le livre, il n'y a pas un personnage qui puisse lui faire courber la tête; s'il n'y a pas une idée, une ligne en vertu de laquelle l'adultère soit flétri, c'est moi qui ai raison, le livre est immoral!« (»Le ministère public contre Gustave Flaubert. Réquisitoire de M. l'avocat impérial M. Ernest Pinard«). In: Gustave Flaubert: *Œuvres*. Édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Bd. 1. Paris: Gallimard 1951, S. 615–633, hier: S. 632).

darauf verwies, dass die moralische Botschaft eines Textes nur indirekt zu ermitteln sei.¹²

Für die Auswahl der hier besprochenen Texte ist in erster Linie die Grundannahme maßgeblich, dass ein intendierter Normbruch vorliegt: Dieser kann einerseits die Ebene der formalästhetischen Gestaltung betreffen, d.h. er kann zum Beispiel durch Techniken der Montage, Dekonstruktion, Parodie, Kollage zustande kommen oder es können – wie im Falle Flauberts – durch spezifische Erzählstrategien provokative Dissonanzen mit gängigen stilistischen Normen erzielt werden. Andererseits kann sich der Normbruch jedoch gleichwohl auf den moralisch-ethischen Normbereich des Rezipienten beziehen. Gerade am Beispiel von Flauberts *Madame Bovary* lässt sich veranschaulichen, dass durchaus eine Innovation des literarischen Erzählstils intendiert war, doch das eigentliche Skandalon letztlich in der vermeintlichen Apologie des Ehebruchs bestand. Darauf basierend lässt sich die These aufstellen, dass das »Choquante« in seiner vollen Wirkmacht eigentlich erst zum Tragen kommt, wenn die im ersten Moment rein ästhetische Erfahrung in eine ethische übergeht. Um einer Schockästhetik¹³ auf den Grund zu gehen, bedarf es demnach einer Untersuchung sowohl der formalen Strukturen eines Werks als auch seines Darstellungsgegenstands.

Nach dem Potential der Literatur zu fragen, den Rezipienten zu erschüttern, scheint selbst in Zeiten des postmodernen *anything goes* noch relevant. Der Annahme, dass der moderne Mensch – durch (provokante, bisweilen grausame)

12 So schreibt Flaubert in einem Brief an Louise Colet: »Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.« (ders.: *Correspondance*. Éd. établie, présentée et annot. par Jean Brunau. Bd. 2. *Juillet 1851–décembre 1858*. Paris: Gallimard 1980, S. 31). Ferner rechtfertigt sich Flaubert in einer Notiz zu dem laufenden Prozess gegen ihn wie folgt: »Je suis accusé d'outrage »*envers la morale publique et religieuse & les bonnes mœurs*«. [Ma justification est dans mon livre. <Le voilà>. [Que mes] <Quand mes> juges [le lisent. &] l'auront lu ils seront convaincus que loin d'avoir fait un roman obscène et irreligieux, j'ai au contraire composé quelque chose d'un *effet moral*. La moralité d'une œuvre [d'art] <littéraire> consiste-t-elle dans l'absence de certains détails qui pris isolément peuvent être incriminés? ne faut-il pas [avant tout] <plutôt> considérer l'impression qui en résulte, la leçon indirecte qui en ressort?« (ders.: *Madame Bovary. La censure et l'œuvre*. Hg. von Élisabeth Brunet. Bd. 2. Rouen: Alinéa 2007, S. 43). Zu *Madame Bovary* als Skandalbuch s. auch Kapitel 1.2.1 Das Böse und (ästhetische) Empfindungen.

13 Wenn ich von »Schockästhetik« bzw. »Ästhetik des Schocks« spreche, dann meine ich damit den Genitivus objectivus, d.h. eine Ästhetik, die ein Programm literarischer bzw. künstlerischer Provokation durch Schock verfolgt.

Medienbilder und Kunsterzeugnisse mittlerweile übersättigt und unbeeindruckt – kaum noch zu überraschen, geschweige denn zu schockieren sei, scheint zu widersprechen, dass ein Großteil der gegenwärtig erfolgreichen Literatur vor allem mit Schockästhetiken arbeitet, wobei sich gerade dies als potentes Marketinginstrument erweist.¹⁴ Die mitunter prominentesten Beispiele sind die Romane des französischen Autors und *enfant terrible* Michel Houellebecq. Die Veröffentlichung von nahezu jedem seiner Werke wurde von teilweise harschen Polemiken begleitet, insbesondere sein zweiter Roman *Les Particules élémentaires* (1998) sowie der darauffolgende, *Plateforme* (2001). Dabei stellt sich vor allen Dingen die Frage, welcher Natur der Skandal rund um die Romane Houellebecqs ist. Betrifft der Normbruch literaturspezifische Kriterien der formalästhetischen Gestaltung oder vielmehr die Ebene des Vermittelten? Auf den ersten Blick erweist sich im Falle Houellebecqs sicherlich das in seinen Texten inszenierte pessimistische Gesellschafts- und Menschenbild als brisant: Der Kulturpessimismus Houellebecqs ist in seinem Werk omnipräsent und weist die Welt, wie wir sie kennen, als verderbtes, korrumpiertes Gesellschaftskonstrukt aus, in dem das Individuum die Fähigkeit zur Liebe und Nähe verloren hat. In seinem ersten Roman, *Extension du domaine de la lutte* (1994) formuliert er die These, dass der Liberalismus zu einem unerbittlichen Kampf auf einer weiteren Ebene – die von ökonomischen Prinzipien bisher unberührt geblieben war – geführt habe, und zwar der der Sexualität: Es handele sich um eine Form der Merkantilisierung, die ein inkommensurables Gefälle zwischen Reich und Arm erzeuge, wobei letztere aufgrund ihres geringen (Attraktivitäts-)Kapitals unweigerlich vereinsamen würden. Diese negative Anthropologie liegt auch den Romanen *Les Particules élémentaires*, *La Possibilité d'une île* (2005) und *La Carte et le Territoire* (2010) zugrunde und findet sich durch die Houellebecq'schen Protagonisten exemplifiziert. Für die vorliegende Arbeit ist jedoch von Interesse aufzuzeigen, inwiefern textspezifische Phänomene der Narration an der Produktion rezeptionsgebundener Schockmomente beteiligt sind. Die Prüfung textueller Emotionalisierungsstrategien erlaubt es ferner auch, im Kontext des Gesamtwerks Rückschlüsse auf deren Funktion zu ziehen. Geht es dabei um sensationalistische Publikumslenkung und strategische Selbstvermarktung, um die Affirmation des eigenen Autonomiestatus – oder wird die Schockästhetik dergestalt funktionalisiert, dass sie einer ethischen Reflexion zugutekommt? Die vorliegende Untersuchung hat es sich zum Ziel gesetzt, die Mechanismen aufzu-

14 Um nur einige zu nennen: Virginie Despentes (*Baise-moi*, 1994), Christine Angot (*L'Inceste*, 1999), Catherine Millet (*La vie sexuelle de Catherine M.*, 2001); im deutschsprachigen Raum Thomas Bernhard und Charlotte Roche (*Feuchtgebiete*, 2008); im anglophonen Raum Bret Easton Ellis (*American Psycho*, 1991).

decken, die die ästhetische mit der ethischen Erfahrung verschalten, und damit eine interpretatorische Sensibilität sowohl gegenüber der formalästhetischen Beschaffenheit des Textes als auch seines Bedeutungsgehalts zu entwickeln. Letztendlich liegt dem die Idee zugrunde, dass das Romanwerk Houellebecqs durchaus ethisch engagiert ist und fernab von postmoderner Sinnverweigerung einen Diskurs über einen in der Gegenwart problematisch gewordenen Begriff anstrengt, und zwar das Böse.

Der Terminus »böse« meint in Analogie zur Polyvalenz des Begriffes »gut« das »Unheilvolle, Verderbenbringende, Zerstörerische, das Verdorbene, vor allem das sittlich Verwerfliche«, findet aber vor allen Dingen Verwendung bei der »Stigmatisierung des Krankhaften, des Untüchtigen, Schwachen, des Unangenehmen, des Unzweckmäßigen«.¹⁵ Geistesgeschichtlich ist das Böse wiederum in der Vormoderne als ein selbstständiges Prinzip aufzufassen, das sich kontinuierlich im Widerstreit mit der ihm gegenübergestellten Macht des Guten befindet; damit handelt es sich gleichwohl um eine in den metaphysischen Denkstrukturen fest etablierte Grunderscheinung der Welt, die sich in der Allegorie des Teufels personifiziert findet.¹⁶ Mit dem Erscheinen der modernen Wissenschaften wurde jedoch die Idee des extramundanen, metaphysischen Bösen zum Verschwinden gebracht. Naturkatastrophen wie das Erdbeben von Lissabon 1755 provozierten angesichts ihrer fatalen Auswirkungen Zweifel an der Idee einer prästabilierten Harmonie und der Gewissheit, in der besten aller möglichen Welten zu leben, wie es Leibniz noch 1710 in seinen *Essais de théodicée* formuliert hatte. Metaphysikkritik, Rationalismus und Aufklärung sollten einen irreversiblen konzeptualistischen Umschwung zeitigen und damit einhergehend einen neuen Begriff des Bösen, das nun zunehmend innerweltlich verortet – und somit nicht länger als eine dem Menschen entzogene, überwirkliche Kraft verstanden – wird. Es erscheint nun vielmehr als anthropologisch begründet, als eine dem Menschen innewohnende okkulte Kraft bzw. eine krankhafte, natürliche Neigung und wird damit zunehmend psychologisiert. Damit erweist

15 Arnim Regenbogen/Uwe Meyer (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hamburg: Meiner 1998, S. 144.

16 Vgl. Peter-André Alt: »Wiederholung, Paradoxie, Transgression. Versuch über die literarische Imagination des Bösen und ihr Verhältnis zur ästhetischen Erfahrung (de Sade, Goethe, Poe)«. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79 (2005), S. 531–567; ders.: *Ästhetik des Bösen*. München: Beck 2010.

sich auch aus heutiger Perspektive die Idee eines substantiellen Bösen¹⁷ als problematisch. Wie Kapferer beobachtet,

steht, moderner Wissenschaft zufolge, die Natur, auch wenn sie sich katastrophisch gebärdet, jenseits von »Gut und Böse«. Von »bösen Zeiten« oder von »bösen Zuständen« kann demzufolge nur mit Blick auf den menschlichen Verursacher sinnvollerweise und wissenschaftlich zulässig geredet werden [...]. In der wissenschaftlich »entzauberten Welt« (Max Weber) der Moderne gab es sonach für »Das Böse« keine Daseinsberechtigung mehr. Vereint im wissenschaftlichen Geist der Moderne schaffen Theologie und Philosophie gemeinsam den Teufel und seine höllischen Spießgesellschaften ab.¹⁸

Wenn im Folgenden der philosophische und vor allen Dingen literaturwissenschaftliche Diskurs¹⁹ über das Böse aufgerufen wird, dann weniger in dem Bestreben, den ontologischen Status des Phänomens des Bösen für die Gegenwart zu prüfen, als mit der Absicht, bestehende Theorien (vor allem über die Ästhetik des Bösen) für eine Untersuchung ästhetischer und ethischer Qualitäten eines Textes fruchtbar zu machen.

-
- 17 Zur Unterscheidung von substantiellem Bösen und jenem, das ex negativo durch einen Mangel an Sein definiert wird vgl. Sabine Friedrich: *Die Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*. Tübingen: Narr 1998 (=Romanica Monacensia 54), S. 9ff.
- 18 Norbert Kapferer: »Das ›Böse‹ in der (post)modernen Kultur. Zur Phänomenologie wissenschaftlicher, politischer, ethischer und ästhetischer Einlassungen«. In: Friedrich Hermanni/Peter Koslowski (Hg.): *Die Wirklichkeit des Bösen. Systematisch-theologische und philosophische Annäherungen*. München: Fink 1998, S. 185–204, hier: S. 186.
- 19 Zum Bösen in der Literatur kann der Text des Überschreitungsdenkers Georges Bataille als exemplarisch gelten: *Die Literatur und das Böse. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. München 1987. Zur Geschichte des Bösen in Philosophie (und Literatur) vgl. Christoph Schulte: *Radikal Böse. Die Karriere des Bösen von Kant bis Nietzsche*. München: Fink 2011; Carsten Colpe/Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hg.): *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993; Colin McGinn: *Ethics, evil, and fiction*. Oxford/New York: Clarendon Press/Oxford UP 1997; Friedrich Hermanni/Peter Koslowski (Hg.): *Die Wirklichkeit des Bösen. Systematisch-theologische und philosophische Annäherungen*. München: Fink 1998; Rüdiger Safranski: *Das Böse oder das Drama der Freiheit*. Frankfurt am Main: Fischer 1999; María Pía Lara (Hg.): *Rethinking evil. Contemporary perspectives*. Berkeley: University of California Press 2001; Siegfried Reusch (Hg.): *Das Böse*. Stuttgart: Omega-Verl. 2003 (=Der blaue Reiter 17); Werner H. Ritter/Jörg Schlumberger (Hg.): *Das Böse in der Geschichte*. Dettelbach: J.H. Röhl 2003 (=Bayreuther historische Kolloquien 16); Susan Neiman: *Das Böse denken. Eine andere Geschichte der Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004; Erich Dauenhauer (Hg.): *Das Böse als literarische Vorlage* [Themenheft]. In: *Walthari* 44 (2005); Terry Eagleton: *Das Böse*. Aus dem Englischen von Hainer Kober. Berlin: Ullstein 2011.

Zur Methodik der vorliegenden Arbeit

Eine Studie zum Bösen als ästhetischem Phänomen nahm erstmals Karl Heinz Bohrer vor, wobei er sich besonders auf einen Text bezog, der diesbezüglich als paradigmatisch gelten kann: Flauberts Roman *Salammô* (1862).²⁰ Um sich also dem Begriff einer Schockästhetik zu nähern, wird im ersten Teil der vorliegenden Studie zunächst auf den literaturtheoretischen Diskurs über das Böse als ästhetische Kategorie nach Karl Heinz Bohrer zurückgegriffen, welcher durch die Überlegungen Sabine Friedrichs²¹ und Peter-André Alts²² ergänzt wird. Bohrers Konstrukt eines ästhetischen Bösen erweist sich in diesem Zusammenhang insofern als fruchtbar, als er die spezifische Stimmung der schockartigen Entgrenzung als ein Produkt der literarischen Imagination versteht. D.h. er sucht, die besondere Wirkmacht eines Textes auf konkrete Vertextungsstrategien zurückzuführen, anstatt sie ausschließlich vom moralisch-ethischen Wertgehalt des Dargestellten als Skandalon herzuleiten. Der Tatsache, dass sich die Absolutsetzung des Ästhetischen im Zusammenhang mit dem Phänomen des Bösen als problematisch erweist, sucht Friedrich insofern Rechnung zu tragen, als sie Bohrers Konzept mit Batailles Prinzip der Transgression kombiniert, um dergestalt sowohl semantische, inhaltliche Bestimmungen des Bösen innerhalb des Textes, als auch jene literarischen Strategien, die diese ästhetisch zersetzen und defigurieren, identifizieren zu können. Auch Alt versteht das Böse nicht als gänzlich ästhetisch verschränktes Konstrukt, sondern vielmehr als Reizphänomen, dessen Wirkmacht sowohl aus seiner moralischen Transgressivität als auch seiner ästhetischen Modellierung hervorgeht: Die Strukturfiguren der Wiederholung, Transgression und Paradoxie scheinen in diesem Zusammenhang grundlegend für die literarische Konzeption des Bösen zu sein.

Um sich in der Folge der Frage zu nähern, welcher Beschaffenheit die Empfindungen tatsächlich sind, die das Böse als ästhetisches Phänomen bzw. eine auf Schock und Provokation ausgerichtete Schreibweise provozieren, wird das Augenmerk auf die Natur der ästhetischen Erfahrung²³ und der ästhetischen Empfindungen gelenkt. Im Zusammenhang mit einer Theorie der Schockäs-

20 Vgl. Karl Heinz Bohrer: »Das Böse – eine ästhetische Kategorie?« In: *Merkur* 39 (1985), S. 459–473; ders.: »Die Ästhetik des Bösen. Oder gibt es eine böse Kunst?« In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 51 (2007), S. 536–550.

21 Vgl. Sabine Friedrich: *Die Imagination des Bösen* (s. Anm. 17).

22 P.-A. Alt: »Wiederholung, Transgression, Paradoxie« (s. Anm. 16); ders.: *Ästhetik des Bösen* (s. Anm. 16).

23 Grundlegend zur Beschaffenheit der ästhetischen Erfahrung vgl. H.R. Jauf: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main ²1984; ferner Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt am Main 1991.

thetik ist es notwendig, besonders auf jene Erlebniskategorien zurückzugreifen, die bereits in der Antike, besonders aber im 18. und 19. Jahrhundert im Kontext einer Ästhetik des Hässlichen diskutiert wurden: das Erhabene,²⁴ den Ekel²⁵ und das Obszöne.²⁶ Die Theorie des Erhabenen bietet einen Ansatz, das Phänomen des Bösen in der Literatur auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive zu beschreiben, da es sich sowohl im Fall des »klassisch« Erhabenen als auch in dem des Bösen um ein wahrnehmungsspezifisches Grenzphänomen handelt, das den Geist des Rezipienten herausfordert, der drohenden Überwältigung durch die Sinne standzuhalten. Besonders in der Moderne wird diese wirkungsästhetische Kategorie durch weitere Paradigmen ergänzt: Allgemein kann in den Medien eine Tendenz zum Ekelhaften und Obszönen verzeichnet werden, sei es Film, Kunst, Theater oder Literatur. Hannelore Schlaffer registriert gar einen »ästhetischen Stilwandel im Zeitalter der nicht-mehr-schönen Künste«²⁷ und führt insbesondere das Ekelhafte als kennzeichnendes Charakteristikum der Kunst des 20. Jahrhunderts an – was sich augenscheinlich im Werk Houellebecqs fortsetzt. Diese beiden Kategorien verbinden sich dabei nicht selten mit der Idee des Bösen, wie bei de Sade: Die obszöne Lust am Transgressiven und die dezidierte sprachliche Vergegenwärtigung von Leid, Qualen und Gewalt provozieren gerade den für den Rezipienten erlebten Schockmoment, in dem ein moralisch-ethisch bzw. theologisch begründetes Tabu berührt wird – und damit auch die Idee des Bösen. Eine Prüfung der Erlebniskategorien des Erhabenen, des

24 Hierbei wird der Fokus auf der Konzeption des Erhabenen nach Edmund Burke, Immanuel Kant, Friedrich Schiller und François Lyotard liegen.

25 Der Ekel wird im 18. und 19. Jahrhundert vor allen Dingen als das Andere des Ästhetischen diskutiert, so z.B. bei Moses Mendelssohn oder bei Immanuel Kant.

26 In Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* (1853) wird das Obszöne (d.h. jegliche Darstellung des Geschlechtlichen), das nicht der moralischen Unterweisung untergeordnet ist, als hässlich abgestraft (vgl. Kap. 1.2.5).

27 Hannelore Schlaffer: »Jenseits von Schön und Hässlich. Der Ekel als Motiv der neuesten Kunst«. In: *Neue Rundschau* 111 (2000), S. 96–108, hier: S. 96.

Ekels²⁸ und Obszönen²⁹ soll ein Dispositiv schaffen, sich dem Phänomen als einem literarischen, materiellen und damit auch sinnlich erfahrbaren Gegenstand anzunähern und damit seine wirkungsästhetischen Qualitäten beschreibbar zu machen.

In einer Analyse der Wirkungspotentiale des »bösen Textes« erschöpft sich eine umfassende Betrachtung jedoch nicht. Geht man mit Gadamer und Ricœur³⁰ davon aus, der Text sei letztendlich das aus einem Kommunikationsbedürfnis entsprungene Produkt, das ein Autor innerhalb einer abstrakten Kommunikationssituation an einen nicht näher bestimmten Empfänger/Leser sendet, dann muss danach gefragt werden, welcher Natur diese Botschaft ist. Dies bedeutet auch: Welche Aussage über die Welt, ihre Referenz, wird getroffen? Und damit einhergehend: Welcher Natur ist das Böse, welches im Text inszeniert wird? In einer Untersuchung, der die Wirkungsästhetik als Selbstzweck zugrunde liegt, können jene Aspekte nicht hinlänglich behandelt werden. Daher soll in dieser Arbeit nicht allein die Form Gegenstand der Untersuchung sein, sondern auch die Idee, die schließlich im Text entwickelt wird: und damit etwaige ethische Implikationen, die fern eines rein ästhetischen Konzeptes des Bösen transportiert werden. Die vorliegende Studie folgt damit grundsätzlich den Annahmen der Hermeneutik, um den im Text gegebenen Ideengehalt unter Berücksichtigung des historischen Kontexts und damit seiner außerliterarischen Referenz adäquat entschlüsseln zu können. Eine Auseinandersetzung mit dem Text, die also sowohl nach den Sinnpotentialen als auch nach der Verfasst-

28 Eine umfassende Studie zum Ekel in der Philosophie und den Künsten legt vor: Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main 1999; ferner die Sammelbände Hans Magnus Enzensberger (Hg.): *Ekel und Allergie*. Berlin 1997 und Hermes A. Kick (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten*. Hürtgenwald 2003. Zum Ekel in den bildenden Künsten vgl. auch die Dissertation von Claudia Reiß: *Ekel. Ikonographie des Ausgeschlossenen*. Dissertation. Duisburg-Essen 2007.

29 Zum Obszönen und der Pornographie vgl. Edgar Mertner/Herbert Mainusch: *Pornotopia. Das Obszöne und die Pornographie in der literarischen Landschaft*. Frankfurt am Main/Bonn 1970; Barbara Vinken (Hg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. München 1997. Zur Geschichte des Obszönen in der Literatur vgl. vor allem Ludwig Marcuse: *Obszön. Geschichte einer Entrüstung*. Zürich 1984; die Struktur des obszönen Zeichens in der Literatur des Mittelalters vgl. Wolf-Dieter Stempel: »Mittelalterliche Obszönität als Literarästhetisches Problem«. In: H.R. Jauf (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München 1968 (=Poetik und Hermeneutik 3), S. 187–205. Stempel liefert dabei jedoch Ergebnisse, die sich auch auf die Literatur aller Epochen übertragen lassen.

30 Vgl. Paul Ricœur: »Was ist ein Text?« In: ders.: *Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970–1999)*. Aus dem Franz. u. hg. von Peter Welsen. Hamburg 2005, S. 79–108.

heit des Textes (und folglich den Mitteln, mit denen der Rezeptionsakt seitens des Lesers in Hinblick auf Wirkung und Reflexion gelenkt werden kann) fragt, ist daher auch mit Iser's³¹ Modell der Rezeptionsästhetik vereinbar: Welcher Bedeutungsgehalt erschließt sich dem Leser und wie kann er von jenem reflexiv nachvollzogen werden? Stellt sich gar eine Form der *ethischen* Erfahrung ein, die dem Leser Rückschlüsse auf und Erkenntnisse über seinen eigenen Bezugs-horizont erlaubt? Ziel ist es demnach, die Wirklichkeitsreferenz zu betrachten, d.h. die Möglichkeit ethischer Implikationen, und zudem die spezifisch literari-schen Mittel aufzudecken, die eine solche ethische Lektüre befördern können.³² Dies erlaubt darüber hinaus auch, die Grenzen einer solchen Lektüre zu be-stimmen, d.h. jenen Moment zu lokalisieren, an dem eine Form des »inkom-mensurablen Bösen« auftritt, das nicht mehr aufhebbar ist und sich damit dem von Bohrer skizzierten präsentischen Phänomen des ästhetischen Bösen annä-herert.

31 Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1976.

32 Den Grundstein für die Theorie der literarischen Ethik legten Wayne C. Booth: *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley, Calif.: University of California Press 1988; Martha C. Nussbaum: *Love's knowledge. Essays on philosophy and literature*. New York 1990. Ferner zur narrativen Ethik vgl. Adrian Holderegger/Jean-Pierre Wils (Hg.): *Interdisziplinäre Ethik. Grundlagen, Methoden, Bereiche*. Festgabe für Dietmar Mieth zum sechzigsten Geburtstag. Freiburg, Schweiz 2001 (=Studien zur theologischen Ethik 89); Karen Joisten (Hg.): *Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen*. Berlin 2007; Claudia Öhlschläger (Hg.): *Narration und Ethik*. München 2009 (=Ethik – Text – Kultur 1). Zum Zusammenhang von ethischer und ästhetischer Erfahrung grundlegend: Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin 1994; Gerhard Hoffmann/Alfred Hornung (Hg.): *Ethics and Aesthetics. The Moral Turn of Postmodernism*. Heidelberg 1996; Bernhard Greiner/Maria Moog-Grünewald: *Etho-Po-ietik. Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen*. Bonn 1998; Marcus Düwell: *Ästhetische Erfahrung und Moral. Zur Bedeutung des Ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen*. Freiburg/München 1999; Dietmar Mieth/Dominik Bertrand-Pfaff/Regina Ammicht-Quinn (Hg.): *Erzählen und Moral. Narrati-vität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik*. Tübingen 2000; Susanne Krepold/Chris-tian Krepold (Hg.): *Schön und gut? Studien zu Ethik und Ästhetik in der Literatur*. Würz-burg 2008.

Ferner wird es für die vorliegende Arbeit notwendig sein, auf den Begriff und die Theorie des Skandals³³ zurückzugreifen. Dieser lässt sich in seiner Dramaturgie als ein dem Theater nicht unähnlicher, mehrschrittiger, öffentlicher Kommunikationsprozess zwischen einem Skandalisiertem, einem Skandalierer und einem Publikum beschreiben. Auslöser für einen Skandal ist dabei stets ein tatsächlich vorliegender oder lediglich angenommener Normbruch seitens einer Person, einer Gruppe oder Institution, welcher in der Folge publik gemacht wird und öffentliches Ärgernis erregt. Die Theorie des Skandals ist im Kontext der vorliegenden Arbeit deswegen so fruchtbar, weil sie systematisch Aspekte, die die Wirkungsästhetik betreffen, mit ethikbezogenen vereint. Nicht nur ist ein Skandal als öffentliche Inszenierung zu verstehen, die den Mechanismen der Schaulust gehorcht, sondern er kann gleichsam als Normenbarometer fungieren, indem er aufzeigt, welche Themen und Normen im öffentlichen Bewusstsein besonders sensibel sind. Übertragen auf die Literatur ermöglicht ein solches Verständnis von der Dynamik des Skandals, Rückschlüsse auf den Status der Literatur im Allgemeinen zu ziehen. Gerät ein literarisches Werk öffentlich unter Beschuss, indiziert dies einerseits, welche Art der Normverletzung vorliegt, andererseits aber auch, welchen Einfluss Literatur und Kunst generell in der Öffentlichkeit haben bzw. welchen Status sie genießen.

Zur Textselektion

Im Rahmen dieser Arbeit sollen Texte untersucht werden, die als paradigmatisch für eine »böse Schreibweise« gelten können. Im Titel dieser Arbeit sind dabei bereits wichtige Momente in der Literaturgeschichte benannt. Zunächst sollen literarische Erzeugnisse der *Ecole du mal* des 19. Jahrhunderts, genauer: Texte von Gustave Flaubert und Octave Mirbeau, betrachtet werden, da diese einerseits den Wandel markieren, der sich innerhalb des literarischen Diskurses über das Böse vollzogen hat: und dies sowohl auf der Ebene der Wirkungsästhetik

33 Besonders in den letzten Jahren bestand vermehrt Interesse an einer Theorie des Skandals. Grundlegend für das Verständnis der Mechanismen des Skandals sind: Sighard Neckel: »Das Stellhölzchen der Macht. Zur Soziologie des politischen Skandals«. In: *Leviathan* 14 (1986), S. 581–605; Steffen Burkhardt: *Medienskandale. Zur moralischen Sprengkraft öffentlicher Diskurse*. Köln 2006; Kristin Bulkow/Christer Petersen (Hg.): *Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung*. Wiesbaden 2011; Andreas Gelz/Dietmar Hüser/Sabine Ruß-Sattar (Hg.): *Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression*. Berlin/Boston 2014. Spezifisch zum Literaturskandal sind folgende Titel hervorzuheben: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Göttingen 2007; Andrea Bartl/Martin Kraus (Hg.): *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autoreninszenierung*. 2 Bde. Würzburg 2014.

als auch auf der des Inhalts. Die Literatur sucht, sich in Ablehnung der bürgerlichen Moral einen autonomen Bereich zu erschließen. Andererseits erlaubt eine Analyse eben dieser Texte, die Systematiken einer Schockästhetik weiter ausdifferenzieren, welche sich dann auf das Werk Michel Houellebecqs übertragen lassen. Somit soll zunächst am Beispiel von Gustave Flauberts *Salammô* Bohrer's These zum ästhetischen Bösen nachvollzogen werden. Gleichmaßen sollen jedoch auch die Grenzen einer solchen Deutung aufgezeigt werden – und dies auch unter Berücksichtigung von Sabine Friedrichs Überlegungen zur Imagination des Bösen. Von besonderem Interesse werden im Zuge einer textanalytischen Betrachtung des Gegenstandes vornehmlich auch narratologische Aspekte sein – insbesondere der *narrateur impassible*. Dabei soll aufgezeigt werden, inwiefern die Narration bzw. die Erzählsituation und der im Text verhandelte Gegenstand interagieren und in Abhängigkeit voneinander ein spezifisch literarisches Böses hervorbringen. Bei Flauberts Roman *Salammô* handelt es sich gewiss um einen bereits umfassend diskutierten Text, für den ich in diesem Kontext keine Neuinterpretation vorschlage. Dennoch soll der Roman die Referenzfolie für die folgenden Analysen darstellen, da die durch Bohrer und Friedrich bereits durchexerzierte Interpretation mit Schwerpunkt auf den ästhetischen Qualitäten des Textes gleichwohl für eben jene Dimension des literarischen Werks im Allgemeinen sensibilisiert. Doch findet sich dieser Ansatz zusätzlich durch Aspekte der narrativen Ethik sowie der Theorie des Ekels und des Skandals komplementiert.

Ein weiterer Text, den ich im Rahmen dieser Untersuchung in Hinblick auf thematische Schwerpunkte und Wirkungsästhetik untersuchen möchte, ist Octave Mirbeaus dekadenter Roman *Le Jardin des supplices* (1899). Mehr noch als Flauberts *Salammô* lässt sich diesem Werk eine ausnehmend aggressive Wirkungspoetik zuschreiben, die auf den ersten Blick sämtliche positiven ethisch-moralischen Werte in ihr Gegenteil verkehrt und im Raum des Literarischen ein neues Regime des Bösen in Kraft treten lässt. Wirkungsästhetisch besteht der Auftrag des Romans zunächst in der Irritation des Lesers durch eine Initiation in den Raum des Sadistischen, Obszönen und Ekelhaften. Zugleich wird aber auch eine Aussage über die Natur des Menschen getroffen, eine Idee des Bösen verhandelt, die als Teil der menschlichen Natur verstanden wird. Wie die Schock- und Ekelstrategien Mirbeaus verwendet werden, um eine Reflexion philosophisch-anthropologischer Natur zu befördern, soll im Zuge dieser Analyse berücksichtigt werden.

Als Urvater der Schockästhetik kann sicherlich Alphonse-Donatien-François Marquis de Sade gelten. Sein unvollendeter Roman *Les 120 Journées de Sodome*, den er während seiner Gefangenschaft in der Bastille verfasste, diente als Vor-

lage für Pier Paolo Pasolinis letzten Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), welcher ob seiner schonungslosen Darstellung von Folter, Exzess und Grausamkeit zunächst bis 1978 beschlagnahmt wurde.³⁴ Pasolini transportiert die Sade'sche Schockästhetik in das Medium des Films – welches gegenüber dem der Schrift den Vorzug hat, mehrere Sinneskanäle unmittelbar anzusprechen –, um dergestalt in aller Drastik die Anarchie der Macht vorzuführen. Die *Libertinage de Sades* wird ihm zur Allegorie des Faschismus und ferner des vom Konsumismus beherrschten Italiens. Eben diese visuelle Umsetzung einer originär literarischen Schockästhetik mit den Mitteln der Filmkunst wird sich insofern als besonders interessant erweisen, als Pasolini den *modus operandi* des Films bereits poetologisch mitreflektiert. So wie auch Sade den Leser zu einem ›empathisch‹ engagierten Teilnehmer an der Lektüre zu machen sucht, stellt auch Pasolini eine Komplizenschaft zwischen dem Zuschauer und den Figuren des Films her. Eine Untersuchung des Films vor dem Hintergrund der literarischen Vorlage, auf der er basiert, soll aufzeigen, dass es Pasolini nicht nur um die Provokation des Publikums ging, sondern dass ihm dabei durchaus an der Formulierung einer ethischen Botschaft gelegen war: Das Bild, das er dabei vom Menschen, seinem Körper und seiner Sexualität sowie von gesellschaftlichen Mechanismen und Machtgefügen zeichnet, antizipiert dabei schon in gewisser Weise Positionen, die auch Houellebecq in seinen Romanen beziehen wird.

Die Analyse von Schockstrategien der Literatur (und des Films) soll nicht nur auf diachroner Ebene, sondern auch auf synchroner Ebene vorgenommen werden. Zwei Jahre bevor Houellebecqs Roman *Les Particules élémentaires* erschien, wurde beim Verlag Einaudi eine Anthologie von Erzählungen, nämlich der Band *Gioventù cannibale. La prima antologia dell'orrore estremo*, veröffentlicht. Diese war das erste literarische Zeugnis einer neuen Autorengeneration, die sich von der nach wie vor durch Italo Calvino beherrschten Höhenkamm-literatur bewusst verabschiedete und vielmehr eine neue blutrünstige Ästhetik entwickelte: die sogenannte *letteratura pulp* (in Anlehnung an den 1994 erschienenen Kultfilm *Pulp Fiction* von Quentin Tarantino). Repräsentativ für diese Literatur sind einerseits exzessive Gewaltdarstellungen, andererseits ein spielerischer Umgang mit diversen Genres der Popkultur sowie eine starke Me-

34 Dem Film wurde in mehreren europäischen Ländern der Prozess gemacht. U.a. wurde der Produzent Alberto Grimaldi wegen Obszönität angeklagt und der Film auch in Deutschland von mehreren Amtsgerichten umgehend für rund ein Jahr beschlagnahmt. 1987 wurde der Film jedoch erneut auf den Index gesetzt, sodass er nach wie vor nicht im Fernsehen gezeigt werden darf (vgl. Stefan Volk: »Skandalfilm ›Die 120 Tage von Sodom‹: Brechreiz bundesweit«. In: *Spiegel online* [01.02.2016], unpag. URL: <http://www.spiegel.de/einestages/pasolinis-skandal-film-salo-oder-die-120-tage-von-sodom-a-1073759.html> [letzter Aufruf: 25.03.2016]).

dienbezogenheit. Aldo Nove und Niccolò Ammaniti waren unter anderem als Autoren an der Anthologie *Gioventù cannibale* beteiligt und publizierten im gleichen Jahr jeweils eigene Erzählensammlungen: Noves *Woobinda o altre storie senza lieto fine* und Ammanitis *Fango*. Sowohl *Woobinda* als auch *Fango* erweisen sich als paradigmatisch für die Poetik der »giovani cannibali«. Anhand einer detaillierten Analyse von Noves Eingangserzählung *Il bagnoschiuma* und Ammanitis Kurzroman *L'ultimo capodanno dell'umanità* soll jedoch gezeigt werden, dass die effekthascherische Schockästhetik der »cannibali« durchaus einem gesellschafts- und medienkritischen Impetus folgt. Die Werke sowohl Pasolinis als auch die der *letteratura pulp* markieren dabei einen Moment in der Zeitgeschichte, in dem sich die Kunst in Protest gegen die Konsumgesellschaft wendet, sich aber gleichzeitig als Teil eben dieser erweist.

Schließlich sollen also die bereits erwähnten Romane Houellebecqs untersucht werden. Im Zentrum steht dabei die Frage, welcher Schockstrategien sich Houellebecq auf individuelle Weise bedient. Gegenstand der Analyse soll dabei zunächst sein Roman *Les Particules élémentaires* sein, der zu seinen wohl wirkmächtigsten Werken zählt. Eine Untersuchung dieses Romans halte ich in diesem Zusammenhang für besonders lohnend, da Houellebecq hier thesenartig eine radikal negative Anthropologie ausformuliert, welche gemeinhin als die wohl skandalträchtigste Qualität seiner Romane verhandelt wird. In der Tat wird eine Analyse des Textes jedoch erweisen, dass die besondere Wirkmacht des Romans nicht allein auf die Brisanz des *énoncé* zurückzuführen ist, sondern dass sie gleichwohl Resultat spezifischer narrativer (Schock-)Strategien ist. Stetige Stil-, Perspektiv- und Diskurswechsel veruneindigen den Darstellungsgegenstand dergestalt, dass der Leser zu einer intensiven, engagierten und vor allen Dingen auch reflektierten Lektüre angeregt wird. Auf den ersten Blick wohl weniger enragiert, doch auf ähnliche Weise pessimistisch, präsentiert sich Houellebecqs Dystopie *La Possibilité d'une île*. Auch diese mutet zunächst wie eine deutlich formulierte Absage an die Menschheit an, doch erweist sich bei näherer Betrachtung auch diese als ambivalent: So zielt der Roman darauf ab, traditionelle Bezugshorizonte zu zersetzen, moralisch zu destabilisieren und dergestalt zum Gegenstand der kritischen Reflexion zu machen. Dass gerade diese Unbestimmtheit besonders provokativ wirkt, soll ferner ein Vergleich mit Cormac McCarthys dystopischem Roman *The Road* verdeutlichen.

Der 2010 erschienene Künstlerroman *La Carte et le Territoire* wiederum ist in Hinblick auf seine romanesken Vorgänger wohl weniger aggressiv und vermag aufgrund seiner vordergründigen Reflexion des Status des Künstlers und der Kunst zunächst minder ergiebig in Hinblick auf eine Untersuchung von Schockstrategien scheinen. Doch versäumt Houellebecq auch hier nicht, der Welt den

gewohnt pessimistischen Spiegel vorzuhalten – und dies auf besonders zynisch-parodistische Art und Weise. Die Besonderheit des Romans ist wohl auch, dass Houellebecq sich selbst als Figur auftreten lässt, um sich schließlich auf grausame Art und Weise töten zu lassen. Der Mord an der Figur »Michel Houellebecqs« markiert dann auch den Wendepunkt, an dem die Geschichte in eine(n) Krimi(-Parodie) umschlägt und im Zuge dessen die Frage nach dem Ursprung des Bösen aufgeworfen wird. Mehr noch als in *Les Particules élémentaires* scheint hier eine Schreibweise des Bösen, wie sie bei Flaubert und Mirbeau ausgemacht werden kann, anzitiert zu werden; sie durchläuft dabei aber einen »postmodernen« Umgestaltungsprozess, der sie zersetzt, dekonstruiert, neu-konfiguriert und dadurch gewissermaßen ihre Mechanismen offenlegt. Inwiefern die Romane Houellebecqs vor dem Hintergrund der Literatur der Moderne und Postmoderne einer Autonomieästhetik verpflichtet sind oder vielmehr am *ethical turn* partizipieren, soll im Rahmen dieser Untersuchung diskutiert werden.

Zweifelsohne ließe sich eine Vielzahl weiterer Texte einer solchen Untersuchung unterziehen, darunter Werke E.A. Poes, E.T.A. Hoffmanns, Huysmans, Oscar Wildes, Célines, André Bretons, Georges Batailles', Bret Easton Ellis', Will Selfs – um nur einige zu nennen. Notwendigerweise musste sich die hier vorgenommene Auswahl auf exemplarische Momente der (jüngeren) Literaturgeschichte beschränken. Doch die im Theorieteil entwickelte Methode der Textanalyse bietet ein Modell nicht nur zur Untersuchung der hier betrachteten Werke, sondern lässt sich gleichermaßen auf andere Texte anwenden.

Forschungsstand

Tatsächlich ist »Schockästhetik« in Zusammenhang mit Kunst ein geläufiger Begriff, besonders im Kontext von moderner Literatur (so z.B. Baudelaire)³⁵ oder von Avantgarde-Poetiken (wie die des Surrealismus).³⁶ Auch im Kontext der Gegenwartsliteratur findet der Begriff Erwähnung, so z.B. in Sarina Schnatwinkels Monographie zu den Romanen von Bret Easton Ellis (*Das Nichts und der*

35 Paradigmatisch hierzu Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire« (vgl. Anm. 2). Ferner untersucht Rémi Astruc unter Berücksichtigung von Baudelaire's Konzept des komisch-grotesken Taumels die Literatur des 20. Jahrhunderts in Hinblick auf den »choc comique«: ders.: *Vertiges grotesques. Esthétiques du choc comique. Roman, théâtre, cinéma*. Paris: Champion 2012.

36 Hierzu beispielsweise die Monographie von Uwe M. Schneede: *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München: Beck 2006, darin das Kapitel »Schockästhetik: Der surrealistische Film 1927–1930«, S. 194–201.

Schmerz. Erzählen bei Bret Easton Ellis, 2014).³⁷ Doch eine so bezeichnete Systematik ästhetischer Schockerfahrung sowie eine umfassende Studie von literarischen Strategien, die eben solche auslösen, liegt in diesem Sinne noch nicht vor. Indem die vorliegende Arbeit also methodisch auf bestehende Diskurse über das (ästhetische) Böse, Wirkungsästhetik, literarische Ethik und Skandaltheorie zurückgreift, sucht sie, sich dem Begriff der Schockästhetik und einer Systematik von literarischen Strategien der Provokation sowohl theoretisch als auch praktisch zu nähern.

Zu Flauberts Roman *Salammô* liegt bereits eine Reihe an Untersuchungen vor,³⁸ allen voran natürlich die für den hier thematisierten Aspekt der Schockästhetik und des Phänomens des Bösen relevanten Studien von Karl Heinz Bohrer und Sabine Friedrich. Im Zusammenhang mit der Ästhetik des Bösen in selbigem Roman erschienen auch jüngst Beiträge von Jacques Neefs³⁹ und Stefan Bub.⁴⁰ Die vorliegende Studie wird im Wesentlichen den bestehenden Ansätzen folgen, wobei diese um Aspekte der Skandaltheorie sowie der narrativen Ethik ergänzt werden. Als Neuerung ist jedoch zu betrachten, dass das Werk im Kontext dieser Arbeit mit denen Mirbeaus, Noves, Pasolinis und Houellebecqs in Beziehung gesetzt wird, um Parallelen und Unterschiede aufzuzeigen, die in dieser Form noch nicht untersucht worden sind.

Im Jahre 1993 wurde die Zeitschrift *Cahiers Octave Mirbeau* gegründet, im Rahmen derer bereits eine Vielzahl an Artikeln zum literarischen Opus Mirbeaus veröffentlicht wurden. Außerhalb des Publikationsorgans der *Société Octave Mirbeau* ist die Anzahl an Publikationen zu dem hier untersuchten Text, *Le*

37 Sarina Schnatwinkel: *Das Nichts und der Schmerz. Erzählen bei Bret Easton Ellis*. Bielefeld: transcript 2014. Schnatwinkel setzt den Schwerpunkt jedoch insgesamt auf emotionspsychologische Aspekte von Narration und Lektüreerfahrung, d.h. die Möglichkeiten der Leserlenkung durch »die Darstellung von fehlenden Affekten und Emotionen in literarischen Texten« (ebd., S. 13). Die Schockästhetik findet innerhalb des Kapitels »Affektloses Erzählen – Lust und Qual« Erwähnung (vgl. ebd., S. 206).

38 Für einen Überblick zu den verschiedenen Interpretationsansätzen in Bezug auf *Salammô* s. Kap. 2.1.

39 Jacques Neefs: »*Allegro Barbaro*, la violence en prose«. In: *Modern Language Notes* 128 (2013), S. 744–760.

40 Stefan Bub: »Die getöteten Kinder und die Ästhetik des Bösen«. In: *arcadia* 49, 2 (2014), S. 352–367.

Jardin des supplices, jedoch überschaubar.⁴¹ Erwähnung findet der Text in Alts *Ästhetik des Bösen* und auch in Achim Geisenhanslukes Monographie *Die Sprache der Infamie*.⁴² Im Rahmen dieser Arbeit soll die Diskussion um den Roman aktualisiert werden, der in vielerlei Hinsicht paradigmatisch für das ästhetische Programm der Dekadenzliteratur ist. Doch in seinem Bestreben, dem Menschen ein schockierendes Abbild seiner Natur und Welt aufzuzeigen, weist er bereits auf zukünftige Literaturen, vor allen Dingen auch die Romane Houellebecqs, voraus.

Wie auch bei Flaubert handelt es sich bei Pasolini um einen Autor und Regisseur, zu dessen Werken (sowohl filmisch als auch literarisch) bereits gearbeitet wurde. Auch sein letzter Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* fand und findet in der Wissenschaft nach wie vor Beachtung.⁴³ Umfassend setzt sich besonders Klaus Theweleit mit dem Aspekt des Faschismus in Pasolinis Film auseinander.⁴⁴ Im Rahmen dieser Arbeit soll vor allen Dingen die filmische Umsetzung der Schockästhetik Sades in *Salò* Beachtung finden,⁴⁵ wobei gleichwohl

-
- 41 Z.B. Martin Schwarz: *Octave Mirbeau. Vie et œuvre*. The Hague/Paris 1966; der Sammelband Pierre Michel/Georges Cesbron (Hg.): *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*. Angers 1992; Markus Krist: »Erotologie. Liebe als böse Natur in Octave Mirbeaus *Le Jardin des supplices* (1899)«. In: Andreas Gelz/Markus Krist/Rolf Lohse/Richard Waltereit (Hg.): *Liebe und Logos*. Beiträge zum 11. Nachwuchskolloquium der Romanistik (Berlin/Potsdam, 8.–11.6.1996). Bonn 1996, S. 173–185; ferner findet der Roman Erwähnung in Lucie Bernier: *La Chine littérisée. Impressions – expressions allemandes et françaises au tournant du XIXème siècle*. Bern/New York 2001; Florian Beckerhoff: *Monster und Menschen. Verbrechererzählungen zwischen Literatur und Wissenschaft (Frankreich 1830–1900)*. Würzburg 2007.
- 42 Vgl. Achim Geisenhanslücke: *Die Sprache der Infamie. Literatur und Ehrlosigkeit*. München: Fink 2014, S. 188–193.
- 43 So zum Beispiel in Adelio Ferrero: *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio Editori 1977; Gary Indiana: *Salò or The 120 Days of Sodom*. London: British Film Institute 2000; Serafino Murri: *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Torino: Lindau 2001; Hervé Joubert-Laurencin: *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*. Chatou: Les Éditions de La Transparence 2012.
- 44 Klaus Theweleit: *Deutschlandfilme. Godard. Hitchcock. Pasolini. Filmendenken & Gewalt*. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2003.
- 45 Zum Vergleich zwischen Sades Roman und Pasolinis Film vgl. Sabine Hauer/Peter Themm: »De Sade, der Faschismus und der Film: Pier Paolo Pasolinis *Salò oder die 120 Tage von Sodoma*«. In: Ralf Schnell (Hg.): *Gewalt im Film*. Bielefeld: Aisthesis 1987, S. 71–93; Sabine Kleine: *Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998; Horst Albert Glaser: »Sades *Les 120 journées de Sodome* und Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* – ein Vergleich«. In: Sabine Kleine (Hg.): *Sade und...* Essays von Horst Albert Glaser aus dreißig Jahren. Mit zahlreichen Illustrationen und Beiträgen von Michel Delon und Sabine Kleine. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 142–162; Stefan Zweifel/Michael Pfister: *Shades of Sade. Eine Einführung in das Werk des Marquis de Sade*. Berlin: Matthes & Seitz 2015, bes. S. 153–159.

ihre unterschiedlichen Funktionen sowie die Umdeutungsprozesse, die Pasolini vornimmt, herausgearbeitet werden sollen. Verfahren der Zuschauer- bzw. Leseraktivierung⁴⁶ und die Frage nach den Möglichkeiten einer ethischen Erfahrung durch visuelle Grenzerfahrungen (oder diesen zum Trotz) stehen dabei im Mittelpunkt. Diese Arbeit sucht damit insofern einen neuen Blickwinkel auf Pasolinis *Salò* zu bieten, als dieser in Bezug zu Texten des 19., 20. und 21. Jahrhunderts gesetzt wird, um Parallelen aufzuzeigen, die so noch nicht erarbeitet wurden.

Die literarische Bewegung der *giovani cannibali* kann in gewisser Weise als repräsentativ für einen Trend der Kunst der 90er Jahre gelten. So erschienen in den Folgejahren nach der Veröffentlichung des Sammelbands *Gioventù cannibale* mehrere Studien, die diesem literarischen Zeitgeist-Phänomen Rechnung zu tragen suchten.⁴⁷ Zu Aldo Nove und Ammanitis Erzählensammlungen liegen bisher vornehmlich kleinere Beiträge vor, die vor allen Dingen den Aspekt der im Text abgebildeten Konsumgesellschaft besprechen.⁴⁸ Im Kontext dieser Arbeit sollen jedoch bereits vorgenommene Interpretationen durch Überlegungen

46 Das Problem des Zuschauerengagements besprach auch jüngst Paolo Russo: »Beyond Perverse Allegiance: The Problem of Viewer's Engagement in Pier Paolo Pasolini's *Salò or The 120 Days of Sodom*«. In: *Senses of Cinema* 77 (December 2015), unpag. URL: <http://sensesofcinema.com/2015/pier-paolo-pasolini/viewers-engagement-in-salo/#fnref-25837-8> (letzter Aufruf: 16.03.16).

47 Marino Sinibaldi: *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*. Roma 1997 (=Interventi 34); Filippo La Porta: *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*. Nuova edizione ampliata. Torino 1999; Stefania Lucamante (Hg.): *Italian Pulp Fiction. The New Narrative of the Giovani Cannibali writers*. London 2001; besonders hervorzuheben ist der Titel von Irina O. Rajewsky, die die italienische Literatur der 80er und 90er Jahre in Hinblick auf intermediale Bezüge untersucht: dies.: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den Giovani scrittori der 80er zum Pulp der 90er Jahre*. Tübingen 2003.

48 Zu Nove vgl. Rita Gagliano: »Il protagonista-consumatore e la merce-segno: Il percorso iper-consumistico di Aldo Nove nel *Bagnoschiurma*«. In: *Narrativa* 20/21 (2001), S. 285–296; Eugenio Bolongaro: »Appunti per una rilettura dei cannibali: Avanguardia, pubblico ed etica in *Bagnoschiurma* di Aldo Nove«. In: *Moderna* 9 (2007), S. 183–201; Martine Bovo: »Aldo Nove, de *Woobinda* à *Superwoobinda*: l'éthique du trash et ses limites«. In: *Cahiers d'études italiennes* 11 (2010), S. 73–89. Zu Ammanitis *Fango*, besonders *L'ultimo capodanno dell'umanità* vgl. Olaf Grabienski: »Cazzo che elettroshock!« – Die Erzählungen Niccolò Ammanitis«. In: Felice Balletta/Angela Barwig (Hg.): *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang 2003, S. 431–441; Valerio Ferme: »Note su Ammaniti e il *Fango* di Fine Millennio«. In: *Narrativa* 20/21 (2001), S. 321–335; Sabine Schrader: »La testa gli esplose« – Körper und Medien in den Texten der *Giovani scrittori* der 1990er Jahre«. In: Walburga Hülk, Gregor Schuhen, Tanja Schwan (Hg.): *(Post-)Gender. Choreographien/Schnitte*. Bielefeld: transcript 2006, S. 85–100.