

Lettre

Das Nichts und der Schmerz

Erzählen bei Bret Easton Ellis

Bearbeitet von
Sarina Schnatwinkel

1. Auflage 2014. Taschenbuch. 376 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 2791 6

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 576 g

[Weitere Fachgebiete > Literatur, Sprache > Literaturwissenschaft: Allgemeines > Literaturtheorie: Poetik und Literaturästhetik](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

Sarina Schnatwinkel

Das Nichts und der Schmerz

Erzählen bei Bret Easton Ellis

August 2014, 376 Seiten, kart., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-2791-6

Die Romane von Bret Easton Ellis erfordern einen starken Magen, lösen Gänsehaut aus – und sind dennoch faszinierend. Nicht umsonst sind sie scharf kritisiert, aber auch umjubelt worden. Was also macht den Reiz der Romane des Skandalautors aus? Sarina Schnatwinkel beantwortet diese Frage, indem sie alle sechs bisher erschienenen Romane von Ellis kritisch unter die Lupe nimmt. Dafür werden erstmals anhand einer emotionshermeneutischen Textanalyse und einer rezeptionsästhetischen Interpretation die Textstrategien einer anti-emotionalen Erzähllästhetik offengelegt, die das Leseerlebnis zu einer schmerzvollen und gleichermaßen packenden Erfahrung machen.

Sarina Schnatwinkel ist Literaturwissenschaftlerin aus Bielefeld.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2791-6

Inhalt

Vorwort | 9

1. Einleitung | 11

1.1 Zielsetzung und Vorgehensweise | 13

1.2 Bret Easton Ellis: Publikation, Rezeption, Forschung | 23

2. Zur Grundlage: Die klassische Affekttheorie | 33

3. Emotionen verstehen | 39

3.1 Emotionen als privates Ereignis: Emotionstheorie in der Psychologie und Psychoanalyse | 41

3.2 Emotionen als soziales Ereignis: Emotionstheorie in der Soziologie | 55

3.3 Wenn Emotionen fehlen | 64

4. Literatur und Emotion | 81

4.1 Affektpoetik: Emotionen und Emotionsmangel im Text | 82

4.2 Affektrezeption und -produktion: Emotionen des Lesers | 86

4.3 Identifikatorisches Lesen | 95

5. Emotionsloses Erzählen – Schutz gegen Schmerz | 101

5.1 *Less Than Zero* | 102

5.2 *The Rules of Attraction* | 147

5.3 Ein erstes kleines Fazit | 177

6. Affektloses Erzählen – Lust und Qual | 179

6.1 *American Psycho* | 180

6.2 *Glamorama* | 212

6.3 Ein zweites kleines Fazit | 258

7. Der autofiktionale Pakt: *Lunar Park* | 261

7.1 Neue Wege, alte Muster | 262

7.2 Der autofiktionale Horror | 269

7.3 Schlussfolgerungen: Leseridentifikation – Leserirritation | 295

7.4 Ein drittes kleines Fazit | 299

8. Zurück in die Zukunft: *Imperial Bedrooms* | 301

8.1 Eine Ästhetik der Extreme | 302

8.2 Schlussfolgerungen: Abstoßung des Lesers – Faszination des Lesers | 323

8.3 Ein letztes kleines Fazit | 328

9. Schluss: This is not an exit | 331

9.1 Zusammenfassung der Ergebnisse: Das Nichts und der Schmerz | 332

9.2 Ausblick und offene Forschungsfragen | 336

Literaturverzeichnis | 349

Figurenregister | 365

1. Einleitung

There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.

OSCAR WILDE/THE PICTURE OF DORIAN GRAY

„Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?“, empörte sich Roger Rosenblatt am 16. Dezember 1990 in der *New York Times*.¹ Mit seiner vernichtenden Rezension klagt er den Autor des Skandalromans *American Psycho*² des Mordes an – zumindest der Ermordung des guten Geschmacks. Er nennt den Roman „a tale of contemporary foolishness“, „nonsense“ und „[s]o pointless, so themeless, so everythingless“, dass er sich die Frage stellt: „Should something like ‚American Psycho‘ be published by anyone any time anyway?“ Seine klare Antwort: Nein. Nachdem noch vor der Veröffentlichung bekannt geworden war, wie explizit Ellis die Gewalt in seinem Roman darzustellen beabsichtigte, machte sein Verlag Simon & Schuster einen Rückzug und kündigte den Vertrag mit Ellis auf. Eine Entscheidung, zu der Rosenblatt die Verantwortlichen beglückwünscht, um anschließend den Chef von Random House Vintage, der sich nur zwei Tage später die Rechte an *American Psycho* sicherte, als Schurken, der „clearly [...] hungry for a killing“ und „cynical and avaricious or merely tasteless and avaricious“ sei, zu beschimpfen. Den Einwand, dem Buch den Druck zu verweigern, komme Zensur gleich, wischt er barsch weg mit der Begründung, Zensur sei es erst, „when a government burns your manuscript, smashes your presses and throws you in jail.“ Da Ellis dies ja nicht passiert sei – was Rosenblatt zu bedauern scheint –, sei es die

1 Rosenblatt, Roger: „Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?“ In: *New York Times*, 16.12.1990. <http://www.nytimes.com/1990/12/16/books/snuff-this-book-will-bret-easton-ellis-get-away-with-murder.html?pagewanted=all&sre=pm> vom 03.12.2012.

2 Ellis, Bret Easton: *American Psycho*. New York: Random House 2006.

Pflicht der Konsumenten, den Roman zu boykottieren. Er ruft dazu auf, das Buch nicht zu kaufen, denn:

„That nonact [...] would say that we are disgusted with the gratuitous degradation of human life, of women in particular. It would show that we can tell real books from the fakes. It would give the raspberry to the culture hustlers who, to their shame, will not say no to obvious rot.“

Rosenblatts Empörung betraf dabei einerseits den Autor selbst, der seiner Auffassung zufolge über eine „lame and unhealthy imagination“ verfüge und den er, wie der Titel zeigt, in keiner Weise von der Romanfigur differenziert sowie den Inhalt des Buches, den er als „most loathsome offering of the season“, als „childishly gruesome description of torture or dismemberment“, als „junk“ abklassifiziert, andererseits die Bosse von Vintage, die aus Habgier darauf spekuliert hätten, dass die Publicity um den Roman dessen Verkaufszahlen anheizen werde.

Rosenblatts scharfe Missbilligung des Romans, vorgetragen in einem höchst polemischen, aggressiven und unsachlichen Ton, traf den Nerv der Kritikerschaft. Dem stark emotional geleiteten, regelrecht gehässigen Verriss stimmte das Feuilleton mehrheitlich zu. In der Tat sind einige Szenen des Romans in ihrer detailreichen Darstellung von Vergewaltigung, Folter, Verstümmelung, Kannibalismus und Nekrophilie für manchen Leser kaum zumutbar. Auch ich hatte beim ersten Lesen des Romans stellenweise mit Ekel und Abscheu zu kämpfen, fühlte mich beschmutzt und vom Gelesenen regelrecht geschändet. So ging es beim Lesen nicht nur Rosenblatt und mir, so ging es, wie das fast ausschließlich negative Presseecho des Romans zeigt, dem überwiegenden Großteil der Leser.³ Leserreaktionen, die von Langeweile über Irritation und Befremden bis hin zu Schock, Entsetzen und Ekel reichten, resultierten in negativen Rezensionen im Feuilleton. Während einerseits die krassen Leserreaktionen demnach als ursächlich für die oftmals sehr negative Resonanz auf den Roman anzusehen ist, überrascht es andererseits, dass die Ansprache der Leseremotionen durch den Text bisher nicht untersucht worden ist. Die Leserreaktionen sind nämlich nicht das Zufallsprodukt eines Autors, der es nicht besser kann, sondern viel mehr eine gezielte Strategie zur Leserlenkung, die den Tabubruch zur Maxime erhebt. Es handelt sich dabei um eine kalkulierte Taktik der Lesersteuerung, die die Provokation emotionaler Leserreaktionen verursacht. Die extremen emotionalen Reaktionen des Lesers sind gewollt und werden systematisch erzielt durch bestimmte Textstrategien, die sich für alle Romane von Ellis nachweisen lassen. Solche Textstrategien, die emotionale Grenzerfahrungen des Lesers intendieren, reichen von zaghaft distanzierterm über lakonisch-gefühlsarmem bis hin

3 Zur Rezeption des Romans siehe Kap. 1.2: Überblick: Publikations- und Rezeptionsschichte.

zu affektlosem, grausam erscheinendem Erzählen. Mittels solcher Strategien, die in dieser Arbeit herausgearbeitet werden sollen, werden im Leser diverse, sich teils widersprechende, teils nur schwer zu ertragende Reaktionen evoziert. Auch sie werden Gegenstand der Untersuchung sein.

Da dieser Umstand bislang weder von der Kritik noch von der akademischen Forschung erkannt worden ist, macht es sich der vorliegende Band zur Aufgabe, jenseits einer moralischen Bewertung alle Romane von Ellis einer narratologischen und rezeptionsästhetischen Analyse zu unterziehen. Dabei soll ein Beitrag zum Verständnis der Romane geleistet werden, dessen Fokus auf einem zentralen Aspekt liegt, der bislang von der Forschung noch gar nicht beachtet wurde: dem Erzählmodus des Emotions- und Affektlosen als Strategie zur Leserlenkung.

1.1 ZIELSETZUNG UND VORGEHENSWEISE

Die literaturwissenschaftliche Untersuchung von Emotionen hat seit dem Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre einen regelrechten Boom erfahren. Claudia Hillebrandt stellt hierzu fest:

„Mittlerweile sind Emotionen dabei nicht mehr nur ein Lieblingsthema von Literaturproduzenten, sondern auch die deren Produkte erforschende Literaturwissenschaft beschäftigt sich neuerdings verstärkt mit ihnen – insbesondere mit der Darstellung von Emotionen in literarischen Texten sowie mit den emotionalen Wirkungen von Literatur.“⁴

Die vorliegende Arbeit reiht sich jedoch nicht in diesen Trend ein, sondern hebt sich explizit davon ab: Von zentralem Interesse ist nicht die „Darstellung von Emotionen in literarischen Texten“, sondern im Gegenteil die Darstellung von *fehlenden* Affekten und Emotionen in literarischen Texten sowie deren stilistische Aufbereitung. Die „emotionalen Wirkungen“ solcher Literatur werden damit allerdings umso reizvoller, als sie nicht auf Empathie beruhen. Die Mechanismen der Emotionserzeugung im Leser und die spezifischen Leseremotionen, die die Texte intendieren, werden daher ebenfalls zu untersuchen sein.

Wie das obige Beispiel bereits anreißt, ist ein solcher Mechanismus der Emotionserzeugung der emotions- und affektlose Erzählstil, der eine gemeinsame Betrachtung aller Romane von Ellis erlaubt und interessant macht. Dabei wird eine

4 Hillebrandt, Claudia: *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*. Berlin: Akademie 2011, S. 11. Hillebrandt belegt diese These neben dem Verweis auf die Vielzahl von Publikationen zu dem Thema mit der Aufzählung von Sonderforschungsbereichen, einschlägigen Tagungen und Workshops sowie Themenheften in namhaften Fachjournals. Nachzulesen bei Hillebrandt, S. 11f.

Entwicklung nachvollziehbar, die ganz im Zeichen einer Übersteigerung steht. Diese wird jedoch erst erkennbar, wenn die Romane miteinander in Beziehung gesetzt werden. Demnach sollen nicht nur inhaltlich-motivische, sondern auch stilistische Verflechtungen einsichtig gemacht werden.

Diese Dissertation verfolgt zwei Ziele:

1. Um über Emotionen diskutieren zu können, sollen die Begriffe Affekt, Emotion und Gefühl von ihrer bislang notorisch vagen Verwendung befreit und mithilfe der empirisch orientierten Wissenschaften Psychologie und Soziologie terminologisch genauer gefasst werden. Die Arbeit wird zeigen, dass die Begriffe Affekt, Emotion und Gefühl nicht, so wie bisher in der Literaturwissenschaft geschehen, synonym verwendet werden dürfen, sondern trennscharf voneinander differenziert werden müssen. Unter anschließendem Rückgriff auf die literaturwissenschaftliche Emotionsforschung werden die Analysekatoren des emotions- und affektlosen Erzählens für die vorliegende Arbeit entwickelt, voneinander abgegrenzt und anwendbar gemacht.
2. Auf Basis der im theoretischen Beitrag konkretisierten Begriffe Affekt, Emotion und Gefühl werden die sechs bislang erschienenen Romane von Bret Easton Ellis jenseits einer moralischen Beurteilung einer narratologischen und rezeptionsästhetischen Analyse unterzogen. Dabei sollen einerseits inhaltlich-motivische Aspekte und stilistische Idiosynkrasien mithilfe der Analysekatoren des emotions- und affektlosen Erzählens herausgearbeitet und in Relation zu einander gesetzt werden. Andererseits soll eine rezeptionsästhetische Betrachtung den Leseprozess und die Leserreaktionen verständlich machen. Dabei werden die Romane im Sinne eines miteinander verwobenen Gesamtwerkes überprüft und die romanübergreifende stilistische Entwicklung im Zeichen einer Überbietungsstruktur offengelegt.

Nachdem anhand der einleitend diskutierten Rezension deutlich geworden ist, dass Ellis' Romane offenbar auf extreme Leserreaktionen abzielen, gilt es, die auslösenden Textstrategien näher zu beleuchten. Sie werden mithilfe der in dieser Arbeit entwickelten Analysekatoren des emotions- und affektlosen Erzählens erfasst. Worauf mit der Rede von emotions- und affektlosem Erzählen abgezielt werden soll, zeigen die folgenden kurzen Beispiele.

Überlegungen zu den Kurzgeschichten „At the Still Point“ und „Discovering Japan“

In der zweiten Geschichte „At the Stillpoint“ aus Ellis' Kurzgeschichtensammlung *The Informers*⁵ treffen sich die vier Freunde Raymond, Dirk, Graham und Tim ein

5 Ellis, Bret Easton: *The Informers*. London: Picador 2006. Von nun an mit der Sigle *TI* versehen.

Jahr nach dem Todestag ihres gemeinsamen Kumpels Jamie in einem Restaurant wieder. Der Ich-Erzähler Tim hofft vergebens, das Thema werde nicht zur Sprache kommen.

„It’s been a year,” Raymond says. „Exactly.“

I have been hoping that no one was going to mention it but I knew as the evening went on that someone would say something. I just didn’t think it was going to be Raymond. [...] No one is saying a lot to anyone else. I try to keep what little conversation there is on other topics: new Fixx video, Vanessa Williams, how much *Ghostbusters* is grossing, maybe what classes we’re going to take, making plans for surfing maybe the next day. Dirk resorts telling bad jokes we all know and don’t think are funny. We order. The waiter leaves. Raymond speaks.“ (TI, S. 6f, Hervorhebung im Original)

Schon mit dem ersten Satz wird eine Leerstelle eingebracht, da der Leser zunächst nicht wissen kann, was genau ein Jahr her sein soll. Auch die vier Jungen vermeiden es, es auszusprechen.

„Since what?” Dirk asks uninterestedly.

Graham looks over at me, then down.

No one says anything, not even Raymond, for a long time.

„You know,” he finally says.“ (TI, S. 7)

Natürlich wissen alle Vier, dass es um Jamies Unfalltod geht. Dirk weigert sich jedoch beharrlich, ein Gespräch darüber zuzulassen, indem er einfach behauptet, nicht zu wissen, was vor einem Jahr passiert sei. Als es endlich doch ausgesprochen wird, reagiert Dirk herablassend, bezeichnet den Verstorbenen als „jerk“ (TI, S. 9) und zeigt sich höchst unbeeindruckt von dessen Tod. Als schließlich herauskommt, dass Jamie nicht der Freund war, für den ihn viele hielten, ist die Reaktion der Jungen gelassen, betont desinteressiert.

In dieser Kurzgeschichte offenbaren sich auf der Figurenebene emotionale Kälte, Desinteresse und Teilnahmslosigkeit, Kommunikationsvermeidung, Distanz – diese Themen sind programmatisch für Ellis’ Gesamtwerk. Gleichzeitig wird in der Geschichte jedoch auch das Gegenteil impliziert: Obwohl mit keinem Wort erwähnt wird, dass die Freunde um ihren verstorbenen Kameraden trauern, ihn vermissen, scheint gerade die Vermeidung des Themas darauf hinzudeuten, dass der Umgang damit nicht so einfach ist, wie sie vorgeben. Der Ich-Erzähler erinnert sich an gemeinsame Unternehmungen und daran, wie oft er das Bedürfnis verspürte, zum Unfallort zu fahren, es aber doch nie tat. Als Raymond einen Toast auf Jamie ausbringen möchte, fühlt Tim sich hilflos:

„I lift my glass, feeling stupid, and Raymond looks over at me, his face swollen, puffy, smiling, looking stoned, and at this still point, when Raymond raises his glass and Graham gets up to make a phone call, I remember Jamie so suddenly and with such clarity that it doesn't even seem as if the car had flown off the highway in the desert that night. It almost seems as if the asshole is right here, with us, and that if I turn around he will be sitting there, his glass raised also, smirking, shaking his head and mouthing the word ‚fools‘.“ (TI, S. 16)

Der Text vermittelt demnach eine emotionale Ebene, ohne sie wörtlich zu fassen. Trauer, Schmerz, Vermissen bleiben ungesagt. Es bleibt dem Leser überlassen, die emotionalen Stummstellen der Geschichte selbst zu füllen, aus den Erinnerungen und den Situationsbeschreibungen des Protagonisten dessen Emotionen zu erschließen.

Neben Texten, die über eine verborgene figural-emotionale Ebene verfügen, gibt es jedoch auch Texte, die ihre Protagonisten als völlig gefühlsarm, kalt und grausam darstellen. Ein Beispiel dafür ist die siebte Geschichte „Discovering Japan“, in welcher der erfolgreiche Rockmusiker Brian Metro, gerade auf Welttournee, einen Zwischenstopp in Japan macht und als Ich-Erzähler über seine dortigen Erlebnisse berichtet, die gewohnheitsmäßig ausufernden Drogenkonsum sowie die Misshandlung und Vergewaltigung von Groupies beinhalten.

„Naked, waking up bathed in sweat, on a large bed in a suite in the penthouse of the Tokyo Hilton, sheets rumpled on the floor, a young girl nude and sleeping by my side, her head cradled by my arm, which is numb, and it surprises me how much effort it takes to lift it, finally, my elbow brushing carelessly over the girl's face. Clumps of Kleenex that I made her eat, stuck to the sides of her cheeks, her chin, dry, fall off. Turning over, away from the girl, is a boy, sixteen, seventeen, maybe younger, Oriental, nude, on the other side of the bed, arms dangling off the edge, the smooth beige lower back covered with fresh red welts. I reach for a phone [...].

„Get these kids out of here, okay?“ I mumble into the receiver.

I get out of bed [...] and when I turn around and look at the bed, the Oriental boy's eyes are open, staring at me. I just stand there, unembarrassed, nude, hungover, and stare back into the boy's black eyes.

„You feel sorry for yourself?“ I ask [...].“ (TI, S. 120f.)

Der Textauszug zeigt, dass Brian Metro seine beiden Gespielen nicht nur misshandelt hat, sondern sie nun im Anschluss an die Orgie auch möglichst schnell wieder loswerden möchte – er hat konsumiert, was die beiden Teenager ihm zu bieten hatten, und verliert nun das Interesse an ihnen. Dabei enthüllt seine Beschreibung, dass er neben einer offensichtlichen pädosexuellen auch eine sadistische Neigung hat: Er hat die beiden nicht nur körperlich und psychisch gedemütigt, indem er sie geschlagen und gezwungen hat, Papiertücher zu essen, sondern provoziert im An-

schluss auch noch eine emotionale Erniedrigung durch die herablassende Frage, ob sich der Junge nun selbst leid tue. Dabei wird die Misshandlung selbst in die Rückschau verlegt, wobei nicht nur deren Darstellung fragmentarisch bleibt, sondern auch Brians Emotionen ausgespart werden. Diese von Lückenhaftigkeit gekennzeichnete Szene, die zu Beginn der Geschichte stattfindet, weist den autodiegetischen Erzähler als einen selbstbezogenen, grausamen, gefühlskalten Mann aus. Obwohl ähnlich wie in „At the Still Point“ auf die Darstellung von Emotionen verzichtet wird, ist in dieser Szene keine verborgene emotionale Ebene erkennbar.

Die offensichtliche Vermeidung einer emotionalen Darstellung wird zwar in einigen Forschungsbeiträgen erwähnt, es wird sich gar über die angeblich ungenügende psychologische Tiefe der Figuren beklagt und der Duktus der Texte häufig als „disaffected or affectless“,⁶ als „affectless monotone“,⁷ als „flattened prose“⁸ beschrieben. Jedoch liegt bisher keine Untersuchung dazu vor, was den emotions- oder affektlosen Stil im Detail ausmacht und wie sich diese beiden Modi voneinander unterscheiden. Wie die obigen Überlegungen deutlich machen, gleicht sich der Verzicht auf eine emotionale Darstellung in den beiden Texten keineswegs. Während in „At the Still Point“ ein expliziter Ausdruck von Emotionen unterbleibt, sie aber dennoch erkennbar sind – dieser Duktus wird als emotionslos bezeichnet –, scheinen in „Discovering Japan“ Emotionen komplett zu fehlen – die Geschichte ist affektlos erzählt.⁹ Inwiefern sich diese beiden Darstellungswege stilistisch konkret unterscheiden, was ihre Merkmale sind und wie sie in den Romanen von Ellis umgesetzt werden, wird in der vorliegenden Arbeit untersucht. Dafür wird sowohl die Inhalts- als auch die Stilebene einer eingehenden Analyse unterzogen. Zuvor ist es jedoch notwendig, die Frage zu klären, was unter den Begriffen Affekt, Emotion und Gefühl für die vorliegende Arbeit verstanden wird.

Emotionen: Ein interdisziplinärer Ansatz

Um für die literaturwissenschaftliche Analyse praktikable und inhaltlich verständlich aufgeladene Termini nutzbar zu machen, wird in einem knappen theoretischen

6 Young, Elizabeth: „Vacant Possession. Less Than Zero – A Hollywood Hell.“ In: Graham Caveney/Elizabeth Young (Hg.): *Shopping in Space. Essays on American „Blank Generation“ Fiction*. London – New York: Serpent’s Tail 1992, S. 21-42. Hier zitiert S. 30.

7 Young, Elizabeth: „The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet.“ In: Graham Caveney/Elizabeth Young (Hg.): *Shopping in Space. Essays on American „Blank Generation“ Fiction*. London – New York: Serpent’s Tail 1992, S. 85-122. Hier zitiert S. 109.

8 Murphet, Julian: *Bret Easton Ellis’s [!] American Psycho. A Reader’s Guide*. London – New York: Continuum 2002. S. 12.

9 Wie die beiden Termini „emotionslos“ und „affektlos“ im Detail verwendet werden, klärt Kapitel 4.

Vorbau zunächst eine Arbeitsdefinition von Emotionen entwickelt, auf deren Grundlage die Romananalysen erfolgen. Diese Arbeitsdefinition fußt auf Erkenntnissen zweier empirisch orientierter Wissenschaften: der Psychologie und der Soziologie. Nachdem in einem kurzen historischen Abriss die klassische Affekttheorie mit ihrer Bedeutung für die heutige Emotionsforschung vorgestellt wird, wird auf Basis des von Psychologie und Soziologie entwickelten Verständnisses von Emotion eine verifizierbare und somit der empirisch-lebensweltlichen Überprüfung standhaltende Arbeitsdefinition von Emotion, Affekt und Gefühl vorgeschlagen. Ottmar Ettes Forderung aufgreifend, die „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft“¹⁰ zu konzipieren, ist es m.E. nicht nur gerechtfertigt, sondern auch höchst gewinnbringend, die sogenannten Life-Sciences in die Grundlagen dieser Arbeit einzuflechten. Ette geht es um eine „zugleich kontrastive und komplementäre Vernetzung“¹¹ von Literatur- und Kulturwissenschaften mit empirisch orientierten Wissenschaften,¹² die traditionell den Anspruch darauf erheben, das Welt- und Menschsein erklären zu können. Nun sind Psychologie und Soziologie auf der Schnittstelle zwischen Life-Sciences und Geisteswissenschaften angesiedelt. Dem weiteren Begriffsfeld der Life-Sciences verstehen sie sich aber als durchaus zugehörig, da das empirische Analyse- und Methodeninventar vergleichbar ist. Durch den Rückgriff auf ein wissenschaftlich anerkanntes und überprüfbares Konstrukt verortet sich die vorliegende Arbeit in der von Ette gewünschten Vernetzungskultur verschiedener Fachrichtungen und der Fruchtbarmachung von Disziplinen für die Literaturwissenschaft, die sonst innerhalb der Geisteswissenschaften eher als Konkurrenz zu ihr gelten. Indem Psychologie und Soziologie jedoch auf der Grenzfläche zwischen Geisteswissenschaften und Life-Sciences verortet sind, ist der von Ette geforderte Anspruch einer Verknüpfung der Literaturwissenschaft mit den Lebenswissenschaften erfüllbar. Damit wird im theoretischen Beitrag dieser Arbeit ein interdisziplinärer Ansatz vertreten, der die empirischen Erkenntnisse aus Psychologie und Soziologie mit der Literaturwissenschaft verbindet.

Während die Psychologie sich mit den intraindividuellen Konstitutionen, Wirkungsstrukturen und Entstehungsmechanismen von Emotionen auseinandersetzt und somit die theoretische Grundlage dafür liefert, was eine Emotion überhaupt ist, beschäftigt sich die Soziologie mit der sozialen Dimension von Emotionen. Beide Aspekte sind für diese Arbeit von Bedeutung, da nicht nur die Frage nach der Beschaffenheit von Emotionen für die Arbeitsdefinition und demzufolge für das Ver-

10 Ette, Ottmar: „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften.“ In: Wolfgang Asholt/Ottmar Ette (Hg.): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven*. Tübingen: Narr 2010. S. 11-38.

11 Ebd., S. 15.

12 Er meint vor allem die Biowissenschaften wie Medizin, Biologie, Physik etc.

ständnis der Termini zentral ist, sondern auch die soziale Komponente von Emotionen sowohl für die Handlungen der Romane als auch für die Auswirkungen auf den Leser eine wichtige Rolle spielt. So wird es einerseits möglich, die Figurenbeziehungen untereinander mit soziologischem Begriffsinstrumentarium, das als Interpretationshilfe dient, zu beleuchten und auf diese Weise die emotionalen Verflechtungen innerhalb der Romane einsichtig zu machen, andererseits wird das Leseerlebnis als pseudo-soziales Ereignis aufgefasst, das im Rezipienten emotionale Reaktionen weckt. Der pseudo-soziale Bezug entsteht beim Leseerlebnis durch (verhinderte) Identifikation und Interaktion¹³ mit den Romanfiguren und dem Text. Zu beidem entwickelt der Leser eine Beziehung, die wiederum von Emotionen geprägt ist. Diese werden gezielt durch Textstrategien des emotions- oder affektlosen Erzählens erzeugt. Worum es sich dabei im Detail handelt, wird in einem Synthesekapitel erörtert, das literaturwissenschaftliche Affektforschung mit der vorgestellten Arbeitsdefinition von Affekt, Emotion und Gefühl verknüpft. Da Ellis' Romane wirksam auf eine emotionale Reaktion des Lesers abzielen, auf die in den anschließenden Analysekapiteln eingegangen wird, muss zunächst geklärt werden, welches Leserkonzept dieser Arbeit zugrunde gelegt und wie daher im weiteren Verlauf der Begriff des Lesers/Rezipienten verwendet wird.

Kurzer methodischer Exkurs: Der Leser

Wie die eingangs besprochene Rezension von Roger Rosenblatt gezeigt hat, lösen Ellis' Texte im Leser emotionale Reaktionen aus. Es gilt sich jedoch vor Augen zu halten, dass in dieser Arbeit keineswegs der empirisch-individuelle Leser im Fokus der Untersuchung steht. Iser stellt in seiner Schrift *Der Akt des Lesens* fest, dass jegliche „leserorientierte Theorie von vornherein dem Vorwurf des unkontrollierten Subjektivismus ausgesetzt“¹⁴ sei, es sich also schlechterdings verallgemeinern lässt, was ein beliebiger empirischer Leser im Hinblick auf einen bestimmten Text empfindet. Dennoch ist Iser davon überzeugt, dass „ein literarischer Text seine Wirkung

13 Der Leser tritt mit dem Text zwar immer in Interaktion, durch Prozesse der Sinnerschließung, Reflexion und kognitiv-emotionalen Verarbeitung, jedoch kommt es dabei nicht zwangsläufig zu einer Identifikation mit den Romanfiguren. Wie die Analysen zeigen werden, wird es dem Leser tatsächlich nur in einem einzigen Roman, *Lunar Park*, ermöglicht, sich mit dem Protagonisten zu identifizieren. In allen anderen Texten wird die Identifikation gestört, blockiert oder verhindert.

14 Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1976. S. 44.

erst dann zu entfalten vermag, wenn er gelesen wird“,¹⁵ und dass der Leser den Text interaktiv während des Lesevorgangs mitkonstituiert.¹⁶

Mit dieser Auffassung stimmt Fotis Jannidis überein, da auch er der Ansicht ist, dass „der Leser wesentlich zur Bedeutungskonstitution eines literarischen Textes beiträgt.“¹⁷ Er greift auf Umberto Ecos Begriff des „Modell-Leser[s]“¹⁸ zurück, den Jannidis als ein „anthropomorphes Konstrukt“ versteht, das über „die Kenntnis aller einschlägigen Codes und auch über alle notwendigen Kompetenzen verfügt, um die vom Text erforderten Operationen erfolgreich durchzuführen.“¹⁹ Jannidis konstatiert, der Modell-Leser sei kein Textkonstrukt, sondern ein „*textbasiertes* Konstrukt“,²⁰ das erst auf den Text appliziert wird, wenn er gänzlich verstanden wurde. Der Modell-Leser ist im Text also nur sehr voraussetzungsreich antizipiert, da seine Eigenschaften erst nach erfolgter Lektüre auf ihn übertragen werden. Jannidis erklärt hierzu: „Erst wenn der Text vollständig verstanden ist, können alle für die Verstehensoperationen notwendigen Voraussetzungen ermittelt und dem Modell-Leser zugeschrieben werden.“²¹ Bei dem Modell-Leser handelt es sich demnach um ein anthropomorphes Konstrukt, das den Text der ihm eingeschriebenen Intention gemäß versteht – und zwar indem er seine Verstehensleistung nicht nur während des aktuellen Leseereignisses erbringt, sondern über das aktuelle Verstehen hinaus einen Reflexionsprozess nach Abschluss des Lesens aufnimmt. Jannidis’ Konzeption des Modell-Lesers erscheint daher geeignet, um die komplexe Lektüre der Romane von Ellis zu erfassen: Neben einer lektürebegleitenden Sinnerschließung ist damit auch die anschließende emotional-kognitiv geleitete Reflexion über das Gelesene mitgedacht.

Wenn im Folgenden also vom Leser oder Rezipienten die Rede sein wird, ist damit ein Modell-Leser gemeint, der alle erforderlichen Kenntnisse und Kompetenzen besitzt, um den Text gemäß der in ihm verfolgten Intentionalität sinnhaft zu erschließen und reflexiv zu verstehen. Dieser Leser ist im Stande, auf alle im Text angelegten (Lenkungs-)Strategien anzusprechen und reagiert dementsprechend auf

15 Ebd., S. 7.

16 Ebd., S. 39. Daher führt Iser den Begriff des „impliziten Lesers“ ein (ebd., S. 60), den er als eine Textstruktur versteht, die in jedem Text den Leser bereits antizipiert, ihn sozusagen ‚vordenkt‘ (ebd., S. 61). Iser’s Vorschlag lautet demnach, den impliziten Leser als einen textimmanenten, antizipierten Leser zu begreifen, auf dessen Rolle der empirische Leser sich selektiv einlassen kann (ebd., S. 64).

17 Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin – New York: de Gruyter 2004. S. 28.

18 Ebd., S. 30.

19 Ebd., S. 31.

20 Ebd., Hervorhebung im Original.

21 Ebd.

den Text in der in ihm intendierten Weise. Insofern reagiert der Modell-Leser immer richtig: Er entwickelt die Gedanken und Gefühle, die er respondierend auf den Text entwickeln soll.²² Dabei handelt es sich im konkreten Fall des Ellis-Rezipienten darüber hinaus um einen an den Romanen von Bret Easton Ellis geschulten Leser. Der ideale Ellis-Leser ist mit dem Gesamtwerk des Autors vertraut und liest die Romane nicht als isolierte Einzeltexte, sondern ist in der Lage, sie miteinander in Relation zu setzen.

Zur Konzeption und Analyse der Texte:

Die Romane als literarischer Nexus

Dieser Arbeit zugrunde liegt die Annahme, dass alle sechs Romane von Ellis miteinander verwoben sind. Der sinnvolle Kontext, der die Romane miteinander verbindet, sind intertextuelle Verflechtungen, die durch eine Vielzahl an Verweisen ein literarisches Universum bilden. So tauchen bestimmte Romanfiguren über die Grenzen der einzelnen Texte hinaus immer wieder auf,²³ bestimmte Orte sind wiederholt Schauplatz der Geschehnisse. Die Leitmotive Drogen, Sex und Gewalt spielen in jedem der sechs Romane eine zentrale Rolle. An der Oberfläche sind die Romane demnach lose miteinander verknüpft. Dies ist ein erster Ansatz, der es erlaubt, die Romane von Ellis unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt zu beleuchten. Neben diesen inhaltlichen Aspekten sind es jedoch vor allem stilistische Auffälligkeiten, die die Romane miteinander verbinden.

Was von der Literaturforschung bisher hilflos als „affectless monotone“²⁴ oder „flattened prose“²⁵ bezeichnet wurde, ist eigentlicher Themengegenstand der Untersuchung. Wie diese Arbeit zeigen wird, besteht ein systematischer Zusammenhang zwischen allen sechs Romanen, der sich an stilistischen Idiosynkrasien aufzeigen lässt. Für diese lässt sich eine Entwicklung nachzeichnen: Die ersten beiden Romane *Less Than Zero*²⁶ und *The Rules of Attraction*²⁷ sind emotionslos erzählt. Dabei

22 Dabei „werden emotionale Wirkungsabsichten dominant aus [den] Texten erschlossen.“ Es handelt sich damit um „vorrangig textanalytische Aussagen, verbunden mit kontextanalytischen“ (Anz, Thomas: „Gefühle ausdrücken, hervorrufen, verstehen und empfinden. Vorschläge zu einem Modell emotionaler Kommunikation mit literarischen Texten.“ In: Sandra Poppe (Hg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012. S. 155-170. Hier zitiert S. 159.). Der Modell-Leser nimmt somit die Rolle eines im Text antizipierten, aber fiktiven Adressaten ein, dessen Reaktionen auf den Text aus dem Text abgeleitet werden können.

23 S. hierzu das Figurenregister im Anhang der Arbeit, in welchem alle erwähnten Romanfiguren aufgelistet sind und den Romanen, in denen sie auftreten, zugewiesen werden.

24 Young, „The Beast in the Jungle“, S. 109.

25 Murphet, *American Psycho*, S. 12.

26 Ellis, Bret Easton: *Less Than Zero*. New York: Random House 1998.

handelt es sich beim Erstlingsroman um einen ersten zaghaften Versuch, über einen distanziert handelnden und erzählenden Protagonisten eine Distanz zum Leser aufzubauen. Besondere Aufmerksamkeit wird bei der Analyse auf den Leitmotiven Drogen, Sex und Gewalt liegen, die für *Less Than Zero* exemplarisch untersucht werden sollen und übertragbar sind auf alle Folgeromane. Im Nachfolger *The Rules of Attraction* wird das Distanzierungsmoment wieder aufgegriffen und durch multiperspektivisches Erzählen variiert. Die Analyse macht den Roman darüber hinaus als Text einer Entfremdungsdepression lesbar. Dabei spielt für beide Romane das soziale Umfeld eine besondere Rolle. Insofern wird auf Grundlage der in Kapitel 3.2 vorgestellten soziologischen Theorien eine Einordnung der Figureninteraktionen vorgenommen, die die intratextuellen sozialen Beziehungen berücksichtigt. Mit Ellis' drittem Roman *American Psycho* ändert sich die Erzählweise: Sie wechselt von emotions- zu affektlos. Diesem Erzählduktus schließt sich auch der vierte Roman *Glamorama*²⁸ an. Während jedoch *American Psycho* zu einer Affektfülle im Leser führt, übernimmt er in *Glamorama* die Affektlosigkeit des Protagonisten. Ab *American Psycho* stoßen auch die soziologischen Erklärungsmöglichkeiten an ihre Grenzen. Waren sie bis dahin ein hilfreiches Instrument, um die Figureninteraktionen einsichtig zu machen, müssen sie an Charakteren wie Patrick Bateman und Victor Ward größtenteils scheitern. Von nun an stehen narratologische Fragen im Vordergrund der Analyse. Mit *Glamorama* stellt sich noch ein weiterer Wendepunkt in Ellis' Gesamtwerk ein. Waren die Texte bis dahin fragmentarisch und folgten scheinbar keiner chronologischen Ordnung, zeichnen sich die übrigen Romane ab *Glamorama* durch eine kohärente, sich entwickelnde Handlung aus. Eine Sonderposition nimmt Ellis' autobiografisch gefärbter Roman *Lunar Park*²⁹ ein, der aus dem bis dato etablierten Muster aus emotions- oder affektlesem Erzählen herausfällt. Dabei handelt es sich um den ersten und einzigen Roman, der zu einer Identifikation mit dem Protagonisten einlädt und dessen psychologisch-emotionale Bereiche klar benennt. Daher nimmt auch die Analyse *Lunar Parks* eine Sonderstellung innerhalb der vorliegenden Arbeit ein. Mit *Imperial Bedrooms*³⁰ schließlich kehrt Ellis zu seinem bewährten Erzählstil zurück, indem er die Kategorien des emotions- und affektlosen Erzählens miteinander vermengt und so zu einer neuen Erzählweise gelangt. Man kann für die Entwicklung des Erzählstils somit von einer Überbietungsstruktur sprechen: Was zunächst nur zaghaft mit einer Distanzierungsstrategie beginnt, wird durch kontinuierliche ‚Dosissteigerungen‘ immer weiter radikalisiert. Dabei findet der Autor bei jedem Roman andere Möglichkeiten, den Rezipienten extremen Leseerfahrungen auszusetzen.

27 Ellis, Bret Easton: *The Rules of Attraction*. London: Picador 2006.

28 Ellis, Bret Easton: *Glamorama*. New York: Random House 2000.

29 Ellis, Bret Easton: *Lunar Park*. London: Picador 2006.

30 Ellis, Bret Easton: *Imperial Bedrooms*. New York: Knopf 2010.

1.2 BRET EASTON ELLIS: PUBLIKATION, REZEPTION, FORSCHUNG

Allzu oft waren diese extremen Leseerfahrungen Gegenstand der literaturkritischen Diskussion. Im Zentrum stand weniger die Frage, ob die Texte gut oder schlecht geschrieben seien, sondern oftmals ihre angebliche moralische Verwerflichkeit. So wurde Ellis als Pornograf und Misogyn verdammt, aber auch als Skandalautor berühmt, sogar als Wunderkind der 1980er Jahre gefeiert – Bret Easton Ellis ist eine schillernde Figur, der in den Feuilletons große Aufmerksamkeit gewidmet, die von der Wissenschaft aber lange Zeit ignoriert wurde.

„Ellis is an important but underappreciated artist. His novels are greeted with equal portions of condemnation and praise. His books have been translated into 26 languages and are studied and taught throughout the world though he has yet to win a major literary award. But the tide is turning. His name appears with increasing frequency in recent scholarship on violence and representation, literature and ethics, writing and responsibility, globalization and terror. Critics within academia and outside it attest to Ellis’ growing significance.“³¹

Erst seit den 2000er Jahren ist ein wachsendes Interesse an Ellis’ Texten in der Forschung zu beobachten, wobei nicht wenige Wissenschaftler die geradezu seismische Wirkung seines Romans *American Psycho* hervorheben, die überragende Bedeutung dieses Textes für die gegenwärtige Literatur und Kultur betonen und nicht müde werden zu bekräftigen, dass dieser Roman Ellis’ Meisterwerk sei.

Überblick: Publikations- und Rezeptionsgeschichte

Schon sein erster Roman, den er Gerüchten zufolge innerhalb eines Monats auf dem Fußboden seines Wohnheimplatzes am Liberal Arts College Bennington im Alter von 21 Jahren schrieb,³² wurde ein durchschlagender kommerzieller Erfolg. Seinem Förderer und Mentor Joe McGinniss³³ hatte Ellis den Kontakt zum Verlag Simon &

31 Mandel, Naomi (Hrsg.): *Bret Easton Ellis – American Psycho, Glamorama, Lunar Park*. London – New York: Continuum 2011. S. 1.

32 Freese, Peter: „Bret Easton Ellis, Less Than Zero: Entropy in the ‚MTV Novel‘?“ In: Reingard M. Nischik/Barbara Korte (Hg.): *Modes of Narrative. Approaches to American, Canadian and British Fiction*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990. S. 68-87. Hier S. 68.

33 McGinniss ist ein US-amerikanischer Schriftsteller, der mit seinem 1969 erschienen Buch *The Selling of the President* zu plötzlicher Berühmtheit gelangte. In diesem Bestseller des politischen Journalismus beschrieb er die Marketingstrategien des US-Präsidenten Richard Nixon während seiner Wahlkampfkampagne im Jahr 1968. Während Ellis als

Schuster zu verdanken, der prompt Interesse daran zeigte, das Manuskript des Literaturstudenten zu veröffentlichen.³⁴ Im Jahr 1985 erschien *Less Than Zero* auf dem amerikanischen Buchmarkt und schlug unerwartet hohe Wellen bei der Leserschaft: Die Geschichte eines Jungen namens Clay, der in den Weihnachtsferien bei einem vierwöchigen Heimaturlaub zwischen Drogen, Sex, Partys und Gewalt am eigenen Leben fast zugrunde geht, wurde als Stimme des Zeitgeistes der 80er Jahre interpretiert und als erschütternde Diagnose einer gesamten Generation verstanden.³⁵ Dies ist unter anderem dem Umstand zu verdanken, dass zur selben Zeit andere blutjunge Autoren wie Tama Janowitz (*Slaves of New York*, 1986) und Jay McInerney (*Bright Lights, Big City*, 1986) thematisch ähnlich situierte Romane veröffentlichten.³⁶ Dank der großen Aufmerksamkeit durch die Presse und der geschickten PR-Arbeit durch den Verlag erreichte *Less Than Zero* schnell hohe Verkaufszahlen und wurde in den Rezensionen vernichtend verrissen, aber auch euphorisch gelobt.³⁷ Umso enttäuschter war das Publikum vom Nachfolgeroman *The Rules of Attraction* (1987). Erneut im studentischen Milieu angesiedelt, werden die Protagonisten auf einem wilden Ritt von Party zu Party, von Absturz zu Absturz begleitet, um dabei die Abgründe der adoleszenten Selbstfindungsphase offenzulegen. *The Rules of Attraction* fiel jedoch bei der Leserschaft und den Kritikern gnadenlos durch, da er vielen wie eine wiedergekäute Version seines Vorgängers erschien: Der Roman wurde ein Flop.³⁸

Nach dem Studium umgezogen nach Manhattan und inspiriert durch die neu erworbenen Kontakte an der Upper East Side, begann Ellis an einem Roman über

Student am Bennington College eingeschrieben war, war McGinniss dort als Dozent tätig.

34 Voßmann, Ursula: *Paradise Dreamed: Die Hölle der 80er Jahre in Bret Easton Ellis' Roman „American Psycho“*. Essen: Die Blaue Eule 2000. S. 13.

35 Steur, Horst: *Der Schein und das Nichts. Bret Easton Ellis' Roman Less Than Zero*. Essen: Die Blaue Eule 1995. Hier S. 12.

36 Die drei wurden gemeinsam mit einigen weiteren jungen Autoren und Schauspielern unter dem Schlagwort Brat Pack als lose zusammenhängende Gruppe einflussreicher, junger Künstler gefeiert. Dazu zählten neben Ellis, Janowitz und McInerney z.B. die Autoren Jill Eisenstadt und Mark Lindquist, sowie die Schauspieler Emilio Estevez, Andrew McCarthy, Demi Moore, Rob Lowe und andere. Die Clique fiel nicht nur durch ihre künstlerische Arbeit, sondern vor allem durch ihr exzessives Partyverhalten auf.

37 Für eine ausführliche Zusammenfassung der Rezensionen und Kritiken siehe Steur, *Der Schein und das Nichts*, S. 14ff. An dieser Stelle wird auf eine Wiederholung der Pressestimmen verzichtet.

38 Voßmann, *Paradise Dreamed*, S. 14 sowie Steur, *Der Schein und das Nichts*, S. 23 und Baelo-Allué, Sonia: *Bret Easton Ellis's [!] Controversial Fiction. Writing Between High and Low Culture*. London – New York: Continuum 2011. Hier S. 14.

die Wall Street zu schreiben, in welchem er plante, die Oberfläche der New Yorker Elite kritisch zu beleuchten, indem er die Geschichte eines Serienmörders in diesem Milieu ansiedelte: *American Psycho* entstand. Als jedoch bekannt wurde, mit welch drastischem Detailreichtum Ellis die Foltermorde in seinem neuen Roman darzustellen beabsichtigte, machte Simon & Schuster einen Rückzug und kündigte den Vertrag mit Ellis, der ihn mit einem Vorschuss von 300.000 \$ ausgestattet hatte.³⁹ Kaum zwei Tage später sicherte sich Random House die Rechte an dem fertigen Manuskript und publizierte *American Psycho* 1991 als Taschenbuchauflage – die moralische Empörung der Kritiker brach alle Dämme.⁴⁰ Dabei bezog sich der moralinsaure Aufruhr vor allem auf die fünf bis zehn Prozent des Buches, in welchen bestialische und in ihrer grausamen Explizitität kaum lesbare Gewalttaten beschrieben werden,⁴¹ während der Großteil des Romans anscheinend keine Berücksichtigung fand. Überdies wurde Ellis nicht nur auf unsachliche und beleidigende Weise angegriffen. Die *National Organization for Women* rief unter ihrer Präsidentin Tammy Bruce zum Boykott des Romans auf. Ellis erhielt sogar anonyme Morddrohungen. Kaum ein Buch zuvor hatte die Gemüter der Leser- und Kritikerschaft je so erregt wie *American Psycho*.⁴² Die negative Berichterstattung über den Roman war reißerisch, polemisch und oftmals unter der Gürtellinie, ließ gar bezweifeln, ob die Rezensenten das Buch überhaupt gelesen hatten, und die positiven Stimmen, wie etwa Norman Mailer, der sich in der amerikanischen Zeitschrift *Vanity Fair* in einem verteidigenden Aufsatz zur Debatte äußerte,⁴³ blieben eher wirkungslos. Dennoch wurde der Roman ein Verkaufsschlager.

39 Flory, Alexander: „Out is in.“ *Bret Easton Ellis und die Postmoderne*. Dissertation, Universität Heidelberg 2006. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/volltexte/2006/7038/pdf/Out_is_in.pdf vom 15.04.2010.

40 Die bissige Rezension Rosenblatts ist nur ein Beispiel von vielen. Für eine ausführliche Darstellung der Pressereaktionen siehe Voßmann, *Paradise Dreamed*, S. 24ff.

41 Diese waren auch in Deutschland maßgeblich für die Entscheidung der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien, die 1995 den Roman auf den Index setzte. Erst nach einer Klage des Verlags Kiepenheuer & Witsch wurde der Roman 2001 wieder zum Verkauf freigegeben.

42 Allerdings gab es natürlich vorher bereits Literaturskandale, wie etwa ausgelöst von Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) oder Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955).

43 Mailer, Norman: „Children of the Pied Piper.“ In: *Vanity Fair* Vol. 3 (1991), S. 154-221. Obwohl Mailer den Roman vor seinen Kritikern verteidigte und die Versuche, den Roman zu boykottieren, verurteilte, hielt er ihn insgesamt für eher misslungen, da er die psychologische Tiefe der Hauptfigur vermisste. Er hielt den Protagonisten für unglaublich, da im Roman weder psychologische noch motivische Gründe für seine Gewalttaten angegeben werden.

Mit Ellis' neu entfachter Popularität ging jedoch auch ein psychischer Absturz einher. Er trank zu viel, nahm Drogen, litt unter dem Tod seines Vaters. Immer wieder zurückgeworfen in seinem Schaffensprozess, schrieb Ellis an seinem nächsten Roman *Glamorama* (1998) sieben Jahre. In der Zwischenzeit veröffentlichte er auf Drängen seines Verlags die Kurzgeschichtensammlung *The Informers* (1994), die jedoch ebenfalls bei den Kritikern durchfiel. Sie wurde als „anticlimatic disappointment“⁴⁴ aufgefasst und stieß auf wenig Publikumsinteresse, möglicherweise auch, weil der Verlag keine größere Promotionskampagne anstrebte.⁴⁵ Mit *Glamorama* gewann Ellis schließlich die Kritikerstimmen wieder für sich, denn obwohl auch dieses Buch an expliziten Gewaltdarstellungen und Pornografie nicht spart, verzichtet er doch auf eins: die Verbindung von Sex und Gewalt. Hatten vor allem die Foltermorde in *American Psycho*, denen Vergewaltigungen vorausgingen und Nekrophilie folgten, die Gemüter heftig erregt, so hielt er diese beiden Zutaten in *Glamorama* nun voneinander getrennt. Das Ergebnis war ein Roman, der von Kritikerseite Zuspruch erhielt, der jedoch nicht das Publikumsinteresse erzeugte wie *American Psycho*. Zwar wurde auch *Glamorama* wieder ein Bestseller, konnte seinen Vorgänger aber nicht übertreffen. Mittlerweile war der Name Bret Easton Ellis zu einer Marke geworden, was sich auch in den Rezensionen des Romans spiegelte, die sich weniger mit dem Produkt als vielmehr mit dem Produzenten beschäftigten: Die Zeitungen waren voll mit Kommentaren zu Ellis' Lebensstil, seinem angeblichen Persönlichkeitsprofil und Ruhm, wohingegen ernsthafte Rezensionen in der Minderzahl waren.⁴⁶

Diesen Fokus auf die öffentliche Person Bret Easton Ellis griff Ellis mit seinem nächsten Roman *Lunar Park* (2005) auf, der weitere sieben Jahre nach *Glamorama* erschien. Mit ihm legte er eine autofiktionale Bearbeitung seiner eigenen Vergangenheit als Skandalautor sowie seiner problematischen Beziehung zu seinem Vater vor – verpackt in eine Horrorstory. Obwohl Ellis bis dahin unterstellt worden war, mit allen seinen Romanen autobiografische Anteile zu transportieren, stieß ausgerechnet der offensichtlich autobiografisch gefärbte Roman *Lunar Park* in dieser Hinsicht auf wenig Interesse. Die Kritikerschaft ereiferte sich stattdessen über die angeblich misslungene Horrorgeschichte, die von Klischees nur so strotze, mit Stereotypen vom haarigen Monster bis hin zum wandelnden Skelett überladen sei und alles in allem einen schlechten Abklatsch eines Stephen King-Romans darstelle.⁴⁷ Daher ist es einigermaßen verwunderlich, dass eine der wenigen positiven Pressestimmen ausgerechnet von Stephen King stammte, der zwar zugab, dass Ellis offensichtlich kein Experte für Horrorgeschichten sei, der in dem Roman aber einen

44 Baelo-Allué, *Controversial Fiction*, S. 3.

45 Ebd., S. 13.

46 Für eine ausführliche Darstellung der Pressestimmen siehe ebd., S. 131-141.

47 Für eine umfassendere Schilderung der Rezeption von *Lunar Park* siehe ebd., S. 177-181.

ironischen Unterton erkannt haben wollte und Ellis euphorisch dafür lobte, mit diesem Buch seinen Lesern ins Herz sehen zu können.⁴⁸ Dank der ‚Marke Ellis‘ wurde auch *Lunar Park* ein kommerzieller Erfolg.

Während des Schreibprozesses an *Lunar Park*, in dem Ellis sich unter anderem mit seinem Ruf als Skandalautor befasste, stellte er sich die Frage, was aus seiner ersten Romanfigur Clay geworden sein mochte.⁴⁹ Aus einer Vielzahl an Notizen, die er über ein Jahr sammelte, entstand schließlich sein bis dato letzter Roman, *Imperial Bedrooms*, der im Jahr 2010 erschien. Der Roman erhielt ein durchwachsesenes Presseecho: Er wurde als brillantes, moralisch anspruchsvolles Meisterwerk verstanden, ebenso aber auch als uninspirierte, flache Wiederauflage des Erstlingsromans.⁵⁰ Obwohl das Feuilleton sich uneinig war, blieben die Rezensionen zum

48 Flory, *Out is in*, S. 319.

49 Ellis in einem Interview mit der *Zeit* vom 29.07.2010. Kober, Henning: „Ich bin American Psycho.“ In: *Die Zeit*, 29.07.2010, Nr. 31. <http://www.zeit.de/2010/31/L-B-Bret-Easton-Ellis-Interview/seite-1> vom 30.05.2012.

50 Da es bislang noch keinen vollständigen Überblick über die Pressereaktionen gibt, auf den an dieser Stelle verwiesen werden könnte, soll hier ein kurzer Auszug erfolgen, der einen recht guten Eindruck zu vermitteln vermag. Molly Young urteilte in der *Barnes&Nobles Review*, dass Ellis es als einer der wenigen amerikanischen Autoren vermöge, über das Phänomen der Ennui zu schreiben. Sie sieht *Imperial Bedrooms* als „book with pleasurable sentences and tensions; with pulpy twists and shivering scenarios“. (Young, Molly: „Imperial Bedrooms.“ In: *Barnes&Nobles Review*, 15.06.2010 <http://bnreview.barnesandnoble.com/t5/blogs/blogarticleprintpage/blog-id/reviews/article-id/804> vom 30.05.2012) Noch begeisterter zeigte sich Alison Kelly in *The Guardian*, die den Roman als „brilliantly written and coolly self-aware“ befand und den moralischen Anspruch des Textes hervorhob. (Kelly, Alison: „Imperial Bedrooms by Bret Easton Ellis.“ In: *The Guardian*, 27.06.2010. <http://www.guardian.co.uk/books/2010/jun/27/imperial-bedrooms-bret-easton-ellis-book-review> vom 30.05.2012) Nick Garrard ist im *Independent* weniger überzeugt vom Roman und glaubt, dass Fans von Ellis ihn lieben würden, sieht jedoch wenig Potenzial, die Leser zu packen, die schon seinen vorherigen Romanen nicht angetan waren. (Garrard, Nick: „Imperial Bedrooms, by Bret Easton Ellis.“ In: *The Independent*, 4. Juli 2010. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/imperial-bedrooms-by-bret-easton-ellis-2016515.html> vom 30.05.2012) Bei der *New York Times* fällt *Imperial Bedrooms* durch: Erica Wagner findet den Roman flach und repetitiv, Janet Maslin bemängelt, er sei „without shock value“ und „a work of limited imagination“. (Wagner, Erica: „Bret Easton Ellis, Back to Zero.“ In: *The New York Times*, 25. Juni 2010. <http://www.nytimes.com/2010/06/27/books/review/Wagner-t.html> vom 30.05.2012, Maslin, Janet: „From ‚Less Than Zero‘ to More Anomie.“ In: *The New York Times*, 23.06.2010. <http://www.nytimes.com/2010/06/24/books/24book.html> vom 30.05.2012)

ersten Mal seit *American Psycho* auf einem sachlichen Niveau, das weder den Autor Ellis persönlich angriff noch den Roman als Schund abklassifizierte.

Ähnlich wie die Kritik, die Ellis lange Zeit die Anerkennung als ernstzunehmenden Autor vorenthielt, hat auch die Wissenschaft seine Arbeit lange vernachlässigt und seine Texte auf die skandalträchtigen Inhalte reduziert. Erst in den letzten Jahren hat sich diesbezüglich der Tenor geändert.

Überblick: Forschung

Zwar erschienen in den 1990er Jahren bereits vereinzelte Veröffentlichungen, zu meist jedoch zu Ellis' drittem Roman *American Psycho*. Mit den fiktionalen Bekenntnissen eines Serienmörders erwachte auch das wissenschaftliche Interesse an Ellis' Werk, das bis dahin sehr zögerlich gewesen war. Mit dem Skandal, der der Veröffentlichung von *American Psycho* vorausging, und den rekordverdächtigen Verkaufszahlen danach entwickelte sich zunehmend die Erkenntnis, dass Ellis nicht nur ein Autor von Unterhaltungsliteratur war, sondern mit seinen Texten kritisch Stellung bezog zu aktuellen Problemen der US-amerikanischen Gesellschaft⁵¹ und darüber hinaus diese Kritik in eine Form verpackte, die selbst scharfe Kritik geradezu heraufbeschwor – der Reigen aus Kritisieren und Kritisiert-Werden weckte die Aufmerksamkeit der Literaturforschung. Dies hatte jedoch zur Folge, dass die meisten akademischen Beiträge sich mit *American Psycho* befassten und die beiden Vorgängerromane *Less Than Zero* und *The Rules of Attraction* im Sog des berühmten Skandalromans untergingen. Während zu *The Rules of Attraction* bis heute kaum publiziert worden ist, liegt zu *Less Than Zero* mittlerweile eine zwar beschränkte, aber brauchbare Auswahl an Forschungsbeiträgen vor. Zu den bekanntesten dürfte Freeses Aufsatz „Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*: Entropy in the MTV novel?“ von 1990 zählen, der noch heute als grundlegend betrachtet wird, da er erste Beobachtungen zum Roman trifft, die die folgenden Interpretationen stark beeinflusst haben. Freese versucht in seinem Artikel, das kommunikationstheoretische Modell der Entropie auf Ellis' Erstling anzuwenden.⁵² Auch Elizabeth Youngs

51 So kritisiert Ellis mit *Less Than Zero* das Milieu der Schönen und Reichen Hollywoods, mit *American Psycho* die Auswirkungen der Reagan-Ära auf die politisch-sozialen Zustände der USA, mit *Glamorama* das Diktat der Schönheitsindustrie, mit *Imperial Bedrooms* die neo-imperialistische Ausbeutung am Arbeitsmarkt. Zu einer detaillierten Ausarbeitung der Kritik s. Colby, Georgina: *Bret Easton Ellis: Underwriting the Contemporary*. New York: Palgrave MacMillan 2011.

52 Ich halte den Aufsatz von Freese für überschätzt. Er appliziert das Modell der Entropie auf den Roman, obwohl es keine Hinweise darauf gibt, dass der Text dies intendiert. Jedoch ist Freeses Ansatz bislang nicht hinterfragt worden, sondern wurde stets als evidenter Zugang zum Text gehandelt. Meiner Auffassung nach zwingt Freese den Text damit unnötigerweise in ein Korsett. Der Vollständigkeit halber und da es nur wenig For-

Beitrag „Vacant Possession. Less Than Zero – A Hollywood Hell“⁵³ von 1992 ist viel beachtet worden. Sie analysiert den Roman als exemplarisch für die „blank fiction“.⁵⁴ Als erste Ganzschrift zu *Less Than Zero* ist Horst Steurs ambitionierte Arbeit *Der Schein und das Nichts. Bret Easton Ellis' Roman Less Than Zero* zu vermerken, der 1995 mit seiner umfassenden Analyse das erste Buch zum Roman vorlegte. Steur befasst sich hauptsächlich mit den (pop-)kulturellen Verweisen, die im Roman als Folie für die in ihm proklamierte Kritik verwendet werden.

Dennoch bleiben die Forschungsbeiträge zu *Less Than Zero* bis heute eher in geringer Anzahl. Auf das größte Interesse stößt ungebrochen Ellis' dritter Roman *American Psycho*, der mit einer regelrechten Flut an Veröffentlichungen bedacht wurde. Ihm wurde eine schier unübersichtliche Anzahl an Aufsätzen gewidmet, die sich mit den verschiedensten Aspekten des Romans befassen: Pornografie, Voyeurismus, Gewalt, Konsum, Postmoderne, Hyperrealität, Maskulinität, unzuverlässiges Erzählen, sogar Autismus – die Schlagworte sind zahlreich.⁵⁵ Wenige Monografien sind ebenfalls zu *American Psycho* erschienen, so z.B. Ursula Voßmanns *Paradise Dreamed: Die Hölle der 80er Jahre in Bret Easton Ellis' Roman American*

schungsliteratur zu *Less Than Zero* gibt, greife ich den Aufsatz in der Analyse dennoch kritisch auf.

53 Young, „Vacant Possession“, S. 21-42.

54 Graham Caveney und Elizabeth Young beschreiben „blank fiction“ in der Einleitung zu ihrem Sammelband als „flat affectless prose which dealt with all aspects of contemporary urban life: crime, drugs, sexual excess, media overload, consumer madness, inner-city decay and fashion-crazed nightlife.“ (Caveney, Graham/Young, Elizabeth (Hg.): *Shopping in Space. Essays on American „Blank Generation“ Fiction*. London – New York: Serpent's Tail 1992. S. xii) James Annesley definiert „blank fiction“ unter dem Zugeständnis „[y]ou might not be sure what it is, but you can be sure that it's out there“, ergänzend als „desire to focus their work on the experiences of American youth (teen, twenty and thirty somethings). Their novels are predominantly urban in focus and concerned with the relationship between the individual and consumer culture. Instead of dense plots, elaborate styles and political subjects that provide the material for writers like Toni Morrison, Thomas Pynchon and Norman Mailer, these fictions seem determined to adopt a looser approach. They prefer blank, atonal perspectives and fragile, glassy visions. This familial resemblance is strengthened by a common interest in the kinds of subjects that obsessed William Burroughs, Georges Bataille and the Marquis de Sade. They are, as Amy Scholder and Ira Silverberg suggest, preoccupied with ‚sex, death and subversion‘.“ (Annesley, James: *Blank Fiction. Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*. New York: St. Martin's Press 1998. Hier zitiert S. 1 und 2.)

55 Einzelne Titel, die für die vorliegende Arbeit zur Anwendung gelangt sind, sind den Literaturangaben am Ende dieser Arbeit zu entnehmen.

Psycho aus dem Jahr 2000, in der sie die Yuppie-Kultur in Relation zur Pathologie des Serienmörders setzt, und Julian Murphets Interpretationshilfe *Bret Easton Ellis's* [!] *American Psycho. A Reader's Guide* von 2002.

Zu *Glamorama* und *Lunar Park* wurde nur eine sehr überschaubare Anzahl von Beiträgen veröffentlicht; die wissenschaftliche Aufmerksamkeit, die diesen beiden Romanen bislang gewidmet wurde, ist keineswegs mit dem regelrechten Hype vergleichbar, der von *American Psycho* ausgelöst wurde. Der Terrorismusroman *Glamorama* wurde nach dem Anschlag auf das World Trade Center häufig im Kontext von 9/11 gelesen, obwohl der Roman vor den Ereignissen des Jahres 2001 erschien. Diese Lesart vertreten z.B. Per Serritslev Petersen mit „9/11 and the ‚Problem of Imagination‘: *Fight Club* and *Glamorama* as Terrorist Pretexts“⁵⁶ von 2005 und William Stephenson in seinem Aufsatz „A terrorism of the rich: Symbolic Violence in Bret Easton Ellis's [!] ‚Glamorama‘ and J.G. Ballard's ‚Super-Cannes‘“⁵⁷ von 2007. *Lunar Park* wurde vereinzelt als Autofiktion interpretiert, etwa von Ruth Cain in ihrem 2011 erschienenen Artikel „Imperfectly Incarnate: Father Absence, Law and Lies in Bret Easton Ellis' *Lunar Park* and John Burnside's *A Lie About My Father*“.⁵⁸ Ellis' bislang letzter Roman *Imperial Bedrooms* ist noch nicht allzu lang auf dem Markt, so dass es kaum wissenschaftliche Beiträge zu ihm gibt.

Aber nicht nur Aufsätze oder Bücher zu den einzelnen Romanen, sondern auch einige wenige überblicksartige Sammlungen oder Monografien zum Gesamtwerk von Ellis sind mittlerweile erhältlich. So hat Alexander Flory mit seiner online verfügbaren Dissertation „*Out is in*“. *Bret Easton Ellis und die Postmoderne* von 2006 erstmals eine Analyse aller bis dahin erschienenen Romane vorgelegt, die er als Beispiele postmoderner Literatur untersucht. Sonia Baelo-Allué veröffentlichte 2011 eine Ganzschrift zu Ellis' Werk unter dem Titel *Bret Easton Ellis's* [!] *Controversial Ficiton. Writing between High and Low Culture*, in der sie jedoch bedauerlicherweise den zweiten Roman *The Rules of Attraction* unbeachtet ließ. Wie der Titel bereits verspricht, verschreibt sich Baelo-Allué der Analyse von Hochkultur und Popkultur in Ellis' Romanen. Ein weiteres Buch zum Gesamtwerk von Ellis verfasste Georgina Colby, die unter dem Titel *Bret Easton Ellis: Underwriting the*

56 Petersen, Per Serritslev: „9/11 and the ‚Problem of Imagination‘: *Fight Club* and *Glamorama* as Terrorist Pretexts.“ In: *Orbis Litterarum* Vol. 60 (2005), S. 133-144.

57 Stephenson, William: „A terrorism of the rich: Symbolic Violence in Bret Easton Ellis's [!] ‚Glamorama‘ and J.G. Ballard's ‚Super-Cannes‘.“ In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* Vol. 48 (3) (2007), S. 278-293.

58 Cain, Ruth: „Imperfectly Incarnate: Father Absence, Law and Lies in Bret Easton Ellis' *Lunar Park* and John Burnside's *A Lie About My Father*.“ In: *Law, Culture and Humanities* 2011. S. 1-25. <http://lch.sagepub.com/content/early/2011/07/19/1743872111416924> vom 19.10.2011.

Contemporary alle bislang erschienenen Romane untersuchte, den ersten beiden jedoch keine eigenen Kapitel widmete, sondern zusammengefasst mit der Kurzgeschichtensammlung *The Informers* in einem Kapitel abhandelte. Colby versteht Ellis' Romane als politische Texte und liest sie als zeitgenössische Kritik an ur-amerikanischen Werten. Ebenfalls im Jahr 2011 gab Naomi Mandel einen Sammelband mit dem Titel *Bret Easton Ellis: American Psycho, Glamorama, Lunar Park* heraus, in dem zu jedem der titelgebenden Romane drei Artikel mit unterschiedlichen Interpretationsansätzen enthalten sind. Die beiden Frühwerke sowie der letzte Roman werden von der Aufsatzsammlung jedoch nicht berücksichtigt.

Dieser kurze Forschungsüberblick⁵⁹ zeigt, dass das wissenschaftliche Interesse an Ellis in den letzten Jahren zugenommen hat, sich jedoch nach wie vor auf *American Psycho* konzentriert. Vor allem Ellis' zweiter Roman ist von der Forschung bislang sehr vernachlässigt worden, aber auch sein Erstling und der letzte Roman haben nur wenig Aufmerksamkeit erfahren. Hinzu kommt, dass sich die überwiegende Mehrzahl der Veröffentlichungen fast ausschließlich mit inhaltlichen Aspekten befasst; vor allem zu *American Psycho* ist der Markt mit Inhaltsanalysen förmlich überschwemmt. Narratologische und rezeptionsästhetische Arbeiten finden sich jedoch nur selten.

Bevor die vorliegende Arbeit in diese Forschungslücke vorstoßen und die Romane sowohl einer inhaltlich-motivischen, stilistischen sowie rezeptionsorientierten Analyse unterziehen kann, soll aufbauend auf der klassischen Affektlehre eine theoretische Grundlage auf Basis der Erkenntnisse von Emotionspsychologie und -soziologie entwickelt werden.

59 Für einen ausführlichen Forschungsüberblick siehe die Einleitung bei Colby, *Underwriting*, S. 1-22.