

Peter Brandes

Ästhetik der Auto-Anthropophagie Zur Ambivalenz der Geschmacksregungen bei Bret Easton Ellis und Christian Kracht

1. Einleitung

Die auf den Romanen von Thomas Harris basierende Netflix-Serie *Hannibal* (2013-2015) endet mit einem Akt der Auto-Anthropophagie: In der Post-Credit-Szene sieht man die Psychiaterin Bedelia Du Maurier, die im Begriff ist ihr eigenes Bein zu verzehren. Dabei kommt der filmischen Inszenierung dieser Sequenz, in dem das kunstvoll angerichtete Fleisch auf dem mit Kerzen beleuchteten Tisch mit dem amputierten Bein der Psychologin unter dem Tisch kontrastiert, eine besondere ästhetische Qualität zu: Die Darstellung des kannibalischen Mahls ähnelt der Präsentation von Gerichten in Gourmet-Restaurants (eine in dieser Serie häufig verwendete Analogie), so dass die vermeintliche Barbarei des Kannibalismus in der Form der kulinarischen Hochkultur zum Ausdruck kommt.

Von einer ästhetischen Qualität des Kannibalismus zu sprechen, mag gleichwohl widersinnig erscheinen. Kannibalismus als Motiv ästhetischer Darstellung zu betrachten, ist nicht ungewöhnlich, den Kannibalismus selbst als ästhetisches Moment in der Darstellung anzusehen, jedoch schon. Diesem ästhetischen Aspekt des Kannibalismus, der über eine motivgeschichtliche Behandlung kannibalischer Akte hinausgeht, gilt im Folgenden mein Interesse. Es soll hierbei nicht der Versuch unternommen werden, den Kannibalismus mit den Begriffen einer Ästhetik des Hässlichen zu analysieren. Vielmehr soll der Blick auf diejenige ästhetische Dimension des Kannibalismus gerichtet werden, die man als eine durch die Figuration von Ambivalenz bestimmte Ästhetik der Auto-Anthropophagie bezeichnen könnte.

Das Konzept einer Ästhetik des Kannibalismus gilt es hierbei von zwei Seiten zu betrachten. Zum einen stellt der rituelle Verzehr von Menschenfleisch eine spezifische Wahrnehmungsform, mithin eine *ästhetische* Praxis, dar, die in einem ganz buchstäblichen Sinn mit dem Geschmacksinn verbunden ist; zum anderen wird der Kannibalismus in Literatur und Kunst in der Regel als Antipode des Schönen aufgefasst und daher mit einer Ästhetik des Hässlichen bzw. des Ekels in Verbindung gebracht. Diese beiden Aspekte der Ästhetik des Kannibalismus treffen und verfehlen zugleich das, was den Kannibalismus als ästhetische Form ausmacht: die Ambivalenz. Als kulturelle Praxis stellt der Kannibalismus eine Wahrnehmungsweise dar, die auf Einverleibung beruht; als Darstellungsform wirkt der Kannibalismus aber als eine Praxis, die nach den Wertmaßstäben westlicher Kulturen Ausstoßung, mithin Ekel, hervorruft. Das Ästhetische des Kannibalismus wird also auf zweifache Weise beobachtbar: als buchstäbliche *aisthesis*, die als Praxisform innerhalb einer Gesellschaft von ästhetischen Urteilen unberührt bleibt, und als ästhetische Reflexionsform, die der Darstellung der Praxis einem Geschmacksurteil unterwirft.

Im Folgenden sollen zunächst die in diesem Zusammenhang bedeutsame Funktion des Ekels anhand einer Sequenz aus Daniel Defoes *Robinson Crusoe* und weiterhin die für den Anthropophagie-Diskurs des 20. Jahrhunderts relevante kulturtheoretische Behandlung des Kannibalischen durch Freud diskutiert werden. Im Anschluss hieran werden die ästhetischen Darstellungsweisen des Kannibalismus in den Romanen *American Psycho* von Bret Easton Ellis und *Imperium* von Christian Kracht in den Blick genommen, um aufzuzeigen, dass in diesen Texten eine Rückführung des Kannibalischen auf die Struktur der Ambivalenz der Wahrnehmungsweisen von literarischen Werken in der Form der Auto-Anthropophagie beobachtbar werden.

2. Kannibalismus und Ekel (Defoe)

Unter den zahlreichen literarischen Texten, die das Motiv der Anthropophagie aufgreifen, ist Daniel Defoes 1719 erschienener Roman *Robinson Crusoe* zweifelsohne einer der bekanntesten. Noch bevor der Ich-Erzähler tatsächlich mit Kannibalen in Berührung kommt, bestimmen diese die Gedanken und die Handlungen des Protagonisten. Als Robinson, nachdem er bereits 15 Jahren auf der einsamen Insel verbracht hat, erstmals auf sichtbare Zeichen menschlicher Kultur trifft, muss er sich übergeben: „I turn'd away my face from the horrid spectacle; my stomach grew sick, and I was just at the point of fainting, when Nature discharg'd the disorder from my stomach“¹. Es sind die Reste eines kannibalischen Mahls, die er dort vorfindet. Das furchtbare Schauspiel, das Robinson wahrnimmt, findet jedoch nur in seiner Imagination statt: „When I was come down the hill, to the shore [...], I was perfectly confounded and amaz'd; nor is it possible for me to express the horror of my mind at seeing the shore spread with skulls, hands feet and other bones of human bodies; and particularly I observ'd a place where there had been a fire made, and circle dug in the earth, like a cockpit, where it is suppos'd the savage wretches had sat down to their inhuman feastings upon the bodies of their fellow-creatures.“²

Kannibalismus erscheint in dieser Szene als Produkt der ästhetischen Einbildungskraft. Das mag aus dem Blickwinkel einer ästhetischen Tradition, die sich als solche erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts formieren wird, widersinnig erscheinen, da das Gefühl des Ekels im Unterschied zum Gefühl des Erhabenen nicht dem Bereich des Ästhetischen zugerechnet wird. In der *Kritik der Urteilskraft* bezeichnet Kant den Ekel als diejenige Gefühlsregung, die es bei der ästhetischen Darstellung der Natur zu vermeiden gilt: „nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit, zu Grunde zu richten: nämlich diejenige, welche Ekel erweckt.“³ In ähnlicher Weise äußert sich Lessing bereits in seiner

¹ Daniel Defoe. *Robinson Crusoe*, hg. v. John Richetti, London: Penguin, 2003, S. 131.

² Ebd., S. 130f.

³ Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, S. 247.

Laokoon-Schrift: „Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade.“⁴

Für Lessing wie für Kant ist der Ekel ein Affekt, den es bei der ästhetischen Darstellung zu vermeiden gilt, denn er widerspricht dem guten Geschmack. Winfried Menninghaus hat demgegenüber den Ekel in seiner gleichnamigen Studie als ästhetische Kategorie zu rehabilitieren gesucht. Er beschreibt die Empfindung des Ekels als eine vor allem durch den Geruch und den Geschmack induzierte Erfahrung einer ungewollten Nähe, die etwa im Motiv der stinkenden Wunde (Philoktet) ihren Ort in den literarischen Darstellungen hat. Der Ekel erscheint Menninghaus zufolge als „das ganz Andere des Ästhetischen“, als etwas, das „die Welt der schönen Formen nicht aneignen [kann]“⁵. Es liegt nahe, den Kannibalismus, den Menninghaus gelegentlich erwähnt, zu den klassischen Ekel-Motiven in der Literaturgeschichte hinzuzurechnen. So sieht Daniel Fulda Menninghaus' Bestimmung des Ekels in Einklang mit literarischen Darstellungen des Menschenfressers, die den Kannibalismus als Chiffre des Anderen zeichnen.⁶ Fulda verweist in diesem Zusammenhang auf die von Lessing⁷ angeführten Beispiele des Ekelhaften in der Dichtung: auf den sich selbst verzehrenden Erysichthon aus Ovids *Metamorphosen*⁸ und auf Dantes Darstellung des hungernden Ugolino in der *Commedia*⁹.

Christian Moser stellt in seinem Buch *Kannibalische Katharsis* die These auf, dass die Darstellung von kannibalischen Akten, wie sie etwa von James Cook in seinen Reisejournalen beschrieben werden, bei dem Rezipienten „die konträren und doch komplementären Empfindungen von gieriger Schaulust und Ekel“¹⁰ hervorrufen. In der von Moser diskutierten Szene geht es um die Inszenierung eines kannibalistischen Schauspiels durch Cook, der einen Maori dazu auffordert, ein Stück Fleisch aus einem Menschenkopf, den zuvor einer der Offiziere erworben hatte, zu essen. Diese Reinszenierung des kannibalischen Aktes ruft bei einigen der Zuschauer Ekelgefühle hervor: „I [...] ordered a piece of the flesh to be broiled and brought on the quarter deck

⁴ Gotthold Ephraim Lessing. *Laokoon. Briefe antiquarischen Inhalts*, hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007, S. 173.

⁵ Winfried Menninghaus. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S. 75.

⁶ Vgl. Daniel Fulda. Einleitung: Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur. Ästhetische und wissenschaftliche Faszination der Anthropophagie, in: Daniel Fulda / Walter Pape (Hg.). *Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Freiburg: Rombach, 2001, S. 7-52.

⁷ „Diesen Greul hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gespart, und in dem Hunger Eresichthons sind [...] die ekelhaften Züge die stärksten“ (Lessing. *Laokoon*, S. 179). „Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungering des Ugolino, durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in die Hölle setzt; sondern auch die Verhungering selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne selbst dem Vater zur Speise anbieten“ (ebd., S. 180).

⁸ Vgl. Ovid. *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch, hg. u. übers. v. Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam, 2000, VIII, V. 730-878.

⁹ Vgl. Dante Alighieri. *La Commedia / Die Göttliche Komödie. I. Inferno / Hölle*. Italienisch / Deutsch, übers. v. Hartmut Köhler, Stuttgart: Reclam, 2013, XXXIII, V. 13-75.

¹⁰ Christian Moser: *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*, Bielefeld: Aisthesis, 2005, S. 54.

where one of these Canibals eat it with a seeming good relish before the whole ships Company which had such effect on some of them as to cause them to vomit.“¹¹ Wie in der Sequenz aus *Robinson Crusoe* fungiert das Erbrechen als performatives Zeichen des Ekels, denn der Akt des Sich-Übergebens ist schon in sich ekelhaft.

Das ästhetische Moment des Kannibalischen einzig auf das Gefühl des Ekelhaften zurückzuführen, vermag bei genauerer Betrachtung jedoch nicht vollends zu überzeugen. Denn der Ekel der fließenden Nase, Lessings Lieblingsbeispiel, hat nicht viel mit der Vorstellung eines kannibalischen Mahles gemein. Man könnte, wie Fulda es anzudeuten scheint, die spezifische Form des Ekels am Kannibalischen an das „Schockpotential“ der Menschenfresserei rückkoppeln. Allerdings ist der Begriff der Schockästhetik stark mit dem Konzept einer Ästhetik der Avantgarde verbunden und vermag daher nur bedingt die ästhetische Dimension des Kannibalischen begrifflich zu fassen. Überzeugender erscheint es mir mit Moser die ästhetische Erfahrung, die die Darstellung des Kannibalismus auslöst, durch das Zusammenspiel von Ekel und Schaulust zu bestimmen. Wenn dies zutrifft, dann käme in der Ästhetik des Kannibalischen eine Gefühlslage zum Ausdruck, die nicht anders als durch den Begriff der Ambivalenz ausgedrückt werden kann.

3. Metonymischer Kannibalismus (Freud)

Seit der Antike ist das Bild des Kannibalen durch den Gegensatz von Barbarei und Zivilisiertheit bestimmt. In diesem Sinn hat bereits Herodot in seinen *Historien* das Nomadenvolk der Androphagen beschrieben: „Das roheste Leben von allen Völkern führen die Androphagen. Sie haben keine Rechtspflege und keine Gesetze. Sie sind Nomaden, kleiden sich ähnlich wie die Skythen, haben eine eigne Sprache und sind das einzige Volk in jener Gegend, das Menschenfleisch verzehrt.“¹² Es ist diese „Gleichsetzung von Kannibalismus und Primitivismus“¹³, die nicht nur das Menschenbild der Aufklärung, sondern auch noch das anthropologische Denken des 20. Jahrhunderts prägte. Als das radikal Andere bezeichnet der Kannibalismus mithin auch die Grenze der eigenen kulturellen Identität. Dies gilt für die anthropophagen Wilden in der Neuen Welt ebenso wie für die aus Wahnsinn oder Rachsucht den Kannibalismus praktizierenden Figuren aus der griechischen Mythologie. Kannibalismus fungiert dabei offenkundig als Chiffre für das Fremde und ausgegrenzte Andere. Zu einer Metapher wird das Kannibalismus-Motiv jedoch erst durch die Inversion des Stigmas der Anthropophagie. Die gewaltsame Aneignung des Fremden wird dabei mit dem Bild der kannibalischen Einverleibung analogisiert. Stephen Greenblatt hat diese Inversion des Anthropophagischen bekanntlich

¹¹ James Cook. *The Journals of Captain James Cook on His Voyages of Discovery. Vol. II. The Voyage of the Resolution and Adventure*, hg. v. J.C. Beaglehole, Cambridge: Cambridge University Press, 1961, S. 293.

¹² Herodot. *Historien. Deutsche Gesamtausgabe*, übers. v. A. Hornefer u. hg. v. H.V. Haussig, Stuttgart: Kröner 1971, S. 291.

¹³ Moser. *Kannibalische Katharsis*, S. 11.

mit dem Begriff *cultural cannibalism* beschrieben.¹⁴ Der kannibalischen Praxis der Wilden wird aus dieser Perspektive nicht mehr das kultivierte Leben der Europäer entgegengesetzt, sondern vielmehr wird die gewaltsamen Eroberung der Neuen Welt durch die Spanier als kannibalisch aufgefasst. Greenblatts Kritik des kulturellen Kannibalismus der spanischen Kolonialmacht findet sich schon bei Michel de Montaigne präfiguriert. In dessen Essay *Des cannibales* heißt es: „Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à déshirer par tourments et par géenes un corps encore plein de sentiment, le faire rostir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens et pourceaux [...], que de le rotir et manger après qu'il est trépassé.“¹⁵

Montaigne wendet sich damit von dem tradierten Bild des Kannibalen als primitiven Wilden ab, um die buchstäbliche Praxis der Tupi den Strafpraktiken der europäisch-christlichen Gesellschaften gegenüberzustellen. Moser bezeichnet diese von Montaigne beschriebene Form der Anthropophagie als figurativen Kannibalismus: „Die Europäer betreiben eine figurative Form des Kannibalismus – sie ‚fressen‘ ihre Mitmenschen bei lebendigem Leibe auf, indem sie sie foltern, unterdrücken, ausbeuten und betrügen.“¹⁶ Diese Rhetorisierung der Anthropophagie ist im Kannibalismus-Diskurs freilich kein Einzelfall.¹⁷ Es lässt sich im Gegenteil beobachten, dass die Darstellung des buchstäblichen Kannibalismus oftmals mit einer Rhetorik des Kannibalischen einhergeht. Robinson Crusoes anhaltende Angst vor den Kannibalen, die ihn zu verschlingen drohen, kann als Angst vor der Einverleibung in den gesellschaftlichen Körper gelesen werden, zu der ihn sein Vater zu Beginn der Erzählung zu drängen versuchte, der er aber durch seine abenteuerlichen Reisen zu entgehen strebt. Dieses in vielen literarischen Texten (Kleists *Penthesilea*, Conrads *Heart of Darkness* u.a.) zu beobachtende Zusammenspiel von buchstäblichen und rhetorischen Kannibalismus ist auch für Freuds Bestimmung der Anthropophagie kennzeichnend.

In seiner Schrift *Totem und Tabu* (1913) hat Freud dem Kannibalismus eine prominente Funktion in der Entwicklung der Kultur zugesprochen und dabei die kulturbildende Funktion des kannibalischen Patrizids herausgestellt. Im zweiten Aufsatz des Bandes, *Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen*, sucht Freud die soziale Institution des Tabu durch die psychoanalytischen Einsichten in das Phänomen der Zwangskranken zu erläutern. Freud zufolge sind ambivalente Gefühle charakteristisch für Fälle von Zwangskrankheiten wie etwa der Berührungsangst. Wenn im Fall einer solchen Krankengeschichte die Berührung von bestimmten Körperteilen oder das Aussprechen bestimmter Namen einem Verbot unterliegt, so gilt dies Verbot nicht der Sache selbst, sondern dem Trieb, der darauf dringt das Verbot zu übertreten: „Der Hauptcharakter der psychologischen Konstellation, die so fixiert worden ist, liegt in dem, was man das

¹⁴ Vgl. Stephen Greenblatt. *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford: Clarendon Press, 1991.

¹⁵ Michel de Montaigne. *Oeuvres complètes*, hg. v. Albert Thibaudet u. Maurice Rat, Paris: Gallimard, 1962, S. 207f.

¹⁶ Moser. *Kannibalische Katharsis*, S. 60.

¹⁷ So sieht z.B. Lévi-Strauss die Funktion der Anthropophagie „in der Einverleibung gewisser Individuen, die furchterregende Kräfte besitzen“, um diese dadurch „zu neutralisieren oder gar zu nutzen“ (Claude Lévi-Strauss. *Traurige Tropen*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 21979, S. 382).

ambivalente Verhalten des Individuums gegen das eine Objekt, vielmehr die Handlung an ihm, heißen könnte. Es will diese Handlung – die Berührung – immer wieder ausführen, es verabscheut sie auch.“¹⁸

Der Analogieschluss, den Freud hieraus ableitet, ist nicht besonders überraschend: So wie das Verbot die Triebregungen des Zwangskranken regelt, so reguliert das Tabu die Massenpsychose der Wilden. Der für Freud so zentralen Parallelität von Ontogenese und Phylogenese gilt in dessen kulturtheoretischem Werk das Hauptaugenmerk. Zum spektakulären Schlüssel wird hierbei der Ödipus-Komplex, der in *Totem und Tabu* nicht nur die psychische Entwicklung des Kindes, sondern mehr noch den Ursprung der Kultur erklärt. Im vierten Aufsatz des Buches, *Die infantile Wiederkehr des Totemismus*, wird die These aufgestellt, dass unsere Kultur auf einem Akt der Patrophagie beruht:

„Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende. [...] Daß sie den Getöteten auch verzehrten, ist für den kannibalen Wilden selbstverständlich. Der gewalttätige Urvater war gewiß das beneidete und gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Brüderschar gewesen. Nun setzten sie im Akte des Verzehens die Identifizierung mit ihm durch, eigneten sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an. Die Totemmahlzeit, vielleicht das erste Fest der Menschheit, wäre die Wiederholung und die Gedenkfeier dieser denkwürdigen, verbrecherischen Tat, mit welcher so vieles seinen Anfang nahm, die sozialen Organisationen, die sittlichen Einschränkungen und die Religion.“¹⁹

Diese Erzählung ist selbstverständlich nicht als faktuales Erzählen aufzufassen, sondern als mythisches Narrativ (die Formulierung *Eines Tages* kann schon als Fiktionalitätssignal gewertet werden). Am Ende seines Beitrages relativiert Freud dann auch seinen Kannibalismus-Mythos, indem er ihn als Tagtraum der Brüder denunziert. Gleichwohl ist dieser Traum von einem ursprünglich kannibalischen Akt für Freuds Argumentation von entscheidender Bedeutung: Er erklärt nämlich nicht nur die Funktion des Tabu, sondern auch die Bedeutung des Totemmahles. Das Totemmahl erweist sich nämlich als das rituelle Erinnerungsmahl, in dem der ursprüngliche Kannibalismus und die sich darin anzeigenden ambivalenten Gefühle für den Vater zum Ausdruck kommen. Es handelt sich laut Freud bei der Gefühlslage der schuldbewussten Kannibalen um die gleiche Ambivalenz der Gefühlsregung, die er auch in seiner Analyse des kleinen Hans geltend gemacht hat: „[D]as Kind befindet sich in doppelsinniger – ambivalenter – Gefühlseinstellung gegen den Vater und schafft sich Erleichterung in diesem Ambivalenzkonflikt, wenn es seine feindseligen und ängstlichen Gefühle auf ein Vatersurrogat verschiebt. [...] Es ist unverkennbar, daß der kleine Hans den Pferden nicht nur Angst, sondern auch Respekt entgegenbringt. Sowie sich diese Angst ermäßigt hat,

¹⁸ Sigmund Freud. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1956, S. 37.

¹⁹ Freud. *Totem und Tabu*, S. 145f. Friedrich Kittler erachtet Freuds Erzählung vom Ursprung der Kultur schlicht als „blühende[n] Blödsinn“ (Friedrich Kittler. *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München: Fink, 2000, S. 200). Für Kittler ist Freuds Kulturtheorie weniger Resultat einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der empirischen Forschung der Ethnologie als vielmehr eine „Lese Frucht“ (S. 190) – und zwar die der Werke von James George Frazer: *Totemism and Exogamy* und *The Golden Bough*.

identifiziert er sich selbst mit dem gefürchteten Tier, springt als Pferd herum und beißt nun seinerseits den Vater. In einem anderen Auflösungsstadium der Phobie macht es ihm nichts, die Eltern mit anderen großen Tieren zu identifizieren. Man darf den Eindruck aussprechen, daß in diesen Tierphobien der Kinder gewisse Züge des Totemismus negativer Ausprägung wiederkehren.“²⁰

In Freuds Deutung der Urszene des Totemismus spielt der Kannibalismus im buchstäblichen Sinn eine untergeordnete Rolle. So ist nicht etwa das kannibalische Mahl ambivalent – es ist vielmehr für die „kannibalen Wilden selbstverständlich“ –, es sind vielmehr die Gefühle, die die Brüder nach der Tat empfinden, die als ambivalent markiert werden. Für Freud ist der Kannibalismus in einem System symbolischer Handlungen einzuordnen. Dabei erweist sich die die Magie als Schlüsselbegriff für seine Bestimmung der Ambivalenz des Tabu. Freud zufolge ist die Magie als Kulturtechnik aufzufassen, die insbesondere die Funktion hat, „die Naturvorgänge dem Willen des Menschen [zu] unterwerfen“²¹. In der Bestimmung der Magie folgt Freud damit den Ausführungen von James George Frazer.²²

In Anlehnung an Frazer unterscheidet Freud zwischen einer imitativen und einer kontagiösen Magie. Mit der imitativen Magie sind Freud zufolge Handlungen bezeichnet, die durch eine Form der Nachahmung bestimmte Wirkungen zu erzielen sucht, während die kontagiöse Magie als eine Art Berührungszauber bestimmt werden kann. Als Beispiel der imitativen Magie nennt er den Regenzauber: „Wenn ich will, daß es regne, so brauche ich nur etwas zu tun, was wie Regen aussieht oder an Regen erinnert.“²³ Hinsichtlich der kontagiösen Magie führt er das folgende Handlungsschema an: „Um einem Feinde zu schaden, kann man sich auch eines anderen Verfahrens bedienen. Man bemächtigt sich seiner Haare, Nägel, Abfallstoffe oder selbst eines Teiles seiner Kleidung und stellt mit diesen Dingen etwas Feindseliges an.“²⁴

Die imitative Magie ist also durch Similarität, die kontagiöse durch Kontiguität bestimmt. Die so definierten Formen der Magie entsprechen den bekannten, von Roman Jakobson vorgenommenen Bestimmungen von Metapher und Metonymie. In seinem Aufsatz *Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und*

²⁰ Freud. *Totem und Tabu*, S. 134.

²¹ Ebd., S. 84.

²² In *The Golden Bough* unterscheidet Frazer zwei Formen von Magie: „If we analyze the principles of thought on which magic is based, they will probably be found to resolve themselves into two: first, that like produces like, or that an effect resembles its cause; and, second, that things which have once been in contact with each other continue to act on each other at a distance after the physical contact has been severed. The former principle may be called the Law of Similarity, the latter the Law of Contact or Contagion. From the first of these principles, namely the Law of Similarity, the magician infers that he can produce any effect he desires merely by imitating it: from the second he infers that whatever he does to a material object will affect equally the person with whom the object was once in contact, whether it formed part of his body or not. Charms based on the Law of Similarity may be called Homoeopathic or Imitative Magic. Charms based on the Law of Contact or Contagion may be called Contagious Magic.“ (James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Part I: The Magic Art and the Evolution of Kings*. Vol. I, London: Macmillan, 1920, S. 52)

²³ Freud. *Totem und Tabu*, S. 87.

²⁴ Ebd.

Metonymik unterscheidet Jakobson zwei Formen des sprachlichen Ausdrucks: „Eine Rede kann sich in zwei verschiedenen semantischen Richtungen entwickeln: der Gegenstand der Rede kann sowohl durch die Similaritätsoperation als auch durch die Kontiguitätsoperation in einen anderen Gegenstand überführt werden. Den ersten Weg könnte man als den *metaphorischen*, den zweiten als den *metonymischen* Weg bezeichnen, da diese Wege durch die Metapher bzw. die Metonymie am besten zum Ausdruck kommen.“²⁵

Jakobson bezieht sich in seinem Aufsatz explizit auf Frazers Unterscheidung zwischen homöopathischer und kontagiöser Magie und somit implizit auch auf die von Frazer beschriebenen magischen Praktiken, die letztlich nichts anderes als Zeichensysteme sind. Von dieser Beobachtung ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der Feststellung, dass der Kannibalismus als magische Praxis, wie Freud sie versteht, als metonymisches Zeichen anzusehen ist. Freud rechnet nämlich die Anthropophagie der kontagiösen Magie zu: „Der Kannibalismus der Primitiven leitet seine Motivierung in ähnlicher Weise ab. Indem man Teile vom Leib einer Person durch den Akt des Verzehens in sich aufnimmt, eignet man sich auch die Eigenschaften an, welche dieser Person angehört haben.“²⁶ Aus dieser Perspektive scheint es natürlich nur konsequent, wenn in Freuds Mythos von der Brüderhorde der Kannibalismus als Verschiebung zur Darstellung gelangt. Denn der anthropophagische Akt ist ja gar nicht mehr der Referenzpunkt des ambivalenten Begehrens, den Vater zu lieben und zu hassen, sondern lediglich ein Tagtraum der Söhne der Urhorde: „Demnach könnten die bloßen Impulse von Feindseligkeit gegen den Vater die Existenz der Wunschphantasie, ihn zu töten und zu verzehren, hingereicht haben, um jene moralische Reaktion zu erzeugen, die Totemismus und Tabu geschaffen hat. Man würde so der Notwendigkeit entgehen, den Beginn unseres kulturellen Besitzes, auf den wir mit Recht so stolz sind, auf ein gräßliches, alles unsere Gefühle beleidigendes Verbrechen zurückzuführen.“²⁷ Die drastische Geschichte wird nun zur Wunschphantasie der Brüderhorde gemildert, und der metonymische Kannibalismus verliert damit seine erschreckende Wirkung.

In der Struktur des metonymischen Kannibalismus verschwindet bei Freud somit die Ambivalenz des Kannibalischen. Gleichzeitig drückt sich jedoch in Freuds Bemühungen, den Kannibalismus eben nicht als Ursprung unserer Kultur zu benennen, eine Ambivalenz in der Argumentationsfigur aus. Die uns stolz machende Kultur lässt sich nicht mit dem grässlichen Verbrechen des Kannibalismus vereinen. Auf diese Weise belegt Freud seinerseits den kannibalischen Akt, der sich nicht in rhetorischen Figuren auflösen lässt, mit einem Denk-Tabu.

Wenn es zutrifft, dass Freud es sich versagt die Ambivalenz des Kannibalischen zu denken, stellt sich die Frage, ob und wenn ja, auf welche Weise diese Figur der Ambivalenz gedacht bzw. überhaupt dargestellt werden kann. Sind nicht alle Darstellungen des Kannibalischen im Sinne von Lessing ästhetisch gemildert, so dass also auch so

²⁵ Roman Jakobson. „Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik“, in: Anselm Haverkamp (Hg.). *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, S. 163-174, hier: S. 168.

²⁶ Freud. *Totem und Tabu*, S. 87f.

²⁷ Ebd., S. 162.

schreckliche und zugleich ekelige Formen der Anthropophagie wie bei Ovid (Erysichthon) und Dante (Ugolino) noch darstellbar sind?

4. Auto-Anthropophagie (Ellis, Kracht)

Wirft man einen Blick auf die Rezeption von Bret Easton Ellis' 1991 erschienenen Roman *American Psycho*, so scheint dieser Text ein Stück Literatur darzustellen, das nicht mehr mit den Begriffen einer Ästhetik der Hässlichkeit oder einer Ästhetik des Schocks zu fassen ist. Der psychopathische Wall-Street-Yuppie Patrick Bateman mit Hang zum Markenfetischismus diniert nicht nur oft in den neuesten und teuersten Restaurants Manhattans, er foltert und schlachtet zudem Obdachlose, Kinder und Callgirls, die er sich gelegentlich auch einverleibt. Das Prädikat *disgusting* ist geradezu zum Kennzeichen für die Rezeptionshaltung gegenüber *American Psycho* geworden. So hat Andrew Motion 1991 im *Observer* das Buch als "throughout numbingly boring, and for much of the time deeply and extremely disgusting" bezeichnet.²⁸ Das Wort *disgust* wird in dem Roman selten gebraucht und auch der Begriff des Geschmacks (*taste*) kommt in dem Buch kaum vor. In den Restaurant-Sequenzen wird den Namen der Gerichte eine viel größere Aufmerksamkeit geschenkt als deren Geschmack. Die Gewaltdarstellungen zielen allerdings in ihrer Detailgenauigkeit durchaus auf die Wirkung des Ekels oder der „Unschmackhaftigkeit“²⁹, wie es Kant an einer Stelle in der *Anthropologie* formuliert hat, ab. Patrick Bateman bringt beim Vollzug seiner grausamen Morde und auch noch beim Verzehr der Eingeweide seiner Opfer keine Ekelgefühle zum Ausdruck. Im Gegenteil: der Gestank der Gedärme, die er verzehrt, scheint ihn nicht zu tangieren: „I spend the next fifteen minutes beside myself, pulling out a bluish rope intestine, most of it still connected to the body and shoving it into my mouth choking on it, and it feels moist in my mouth and it's filled with some kind of paste which smells bad.“³⁰

Das Gefühl des Ekels ist hier offenkundig nicht wie bei Defoe mit der literarischen Figur verknüpft, sondern es wird auf den Leser projiziert, der die Beschreibung sehr wahrscheinlich als ein *horrid spectacle* wahrnehmen wird. Der auffällige Unterschied zur Darstellung des Kannibalischen bei Defoe ist freilich, dass der Ich-Erzähler hier selbst das kannibalische Subjekt darstellt und nicht als Zuschauer des kannibalischen Aktes fungiert. Dementsprechend erbricht sich Bateman nicht aus Ekel vor dem kannibalischen Mahl, sondern – in einer anderen Szene – aus freiem Willen: „While she was gone I would

²⁸ Zit.n. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/jul/14/bret-easton-ellis-american-psycho> (letzter Zugriff: 7.12. 2024) Ellis selbst äußerte in einem Interview mit dem *Rollings Stone*, dass der Verlagslektor die Gewaltszenen entfernen wollte: „my editor wanted all of it cut out and thought it was disgusting and that I was going to be ashamed of it five years down the road.“ (<https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-news/american-psycho-at-25-bret-easton-ellis-on-patrick-batemans-legacy-175227/7/>, (letzter Zugriff: 7.12. 2024).

²⁹ Immanuel Kant. „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“, in: Ders. *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 162015, S. 399-690, hier: S. 567.

³⁰ Bret Easton Ellis. *American Psycho*, London: Picador, 2000, S. 344.

vomit – just to do it – into the rustic terra-cotta jars“³¹. In diesem Kontext bekennt sich Bateman, der in Sachen Outfit als Autorität für Fragen des guten Geschmacks gilt, zum *disgust*: „There wasn’t a clear identifiable emotion within me, except for greed and possibly total disgust. I had all the characteristics of a human being – flesh, blood, skin, hair – but my depersonalization was so intense, had gone so deep, that the normal ability to feel compassion had been eradicated, the victim of a slow, purposeful erasure.“³²

Disgust wird hier im Unterschied zu Mitgefühl als eine nicht klar identifizierbare Emotion dargestellt. *Disgust* fungiert vielmehr als Negation von Emotion. Wenn Bateman überraschenderweise doch emotionale Reaktionen zeigt, so geschieht dies in einer die Funktion des Gefühls entstellende Weise. Als er das geschlachtete Mädchen zu kochen versucht, bricht er in Tränen aus – doch nicht aus Mitgefühl für die Ermordete, sondern weil er sich nicht genug geliebt fühlt und kein Talent zum Kochen hat. Die Ekelempfindung, die der kannibalische Akt auslöst, wird auf diese Weise ironisch gebrochen. Auch vollzieht Bateman, indem er seine Opfer verzehrt, keine metonymische Operation, die auf eine Hermeneutik der Einverleibung schließen ließe. Die redundante Beschreibung von Designer-Schuhen, Anzügen und Krawatten sind ebenso wie die detaillierten Beschreibung von Sexual- und Gewaltpraktiken einer Ästhetik der Oberfläche verpflichtet: „Surface, surface, surface was all that anyone found meaning in“³³. Die Rhetorik der Tiefe, die mit der metonymischen Struktur des magischen Kannibalismus einhergeht, hat in der Gedanken- und Phantasiewelt eines Patrick Bateman keinen Platz. Dies zeigt sich auch an den sexistischen Projektionen des Protagonisten. Sexuell attraktive Frauen werden von Bateman und seinen Peers stets mit der Metonymie *hard body* bezeichnet. Christian Moser hat in seiner Lektüre von Ellis’ Roman darauf hingewiesen, dass auch die buchstäbliche Bedeutung von *hard body* für die Figur des Ich-Erzählers von besonderer Relevanz ist. Denn Batemans eigenes Körperideal sei „dasjenige des *hard body*“³⁴, das er durch tägliche Übungen im Health Club und Facials zu erreichen sucht. Es zeigt sich daher in dem Ausdruck *hard body*, wie Moser herausstellt, eine Figur der Ambivalenz an: „Der *hard body* ist also paradoxerweise beides zugleich: Subjekt und Objekt des Konsums.“³⁵ Moser denkt dieses Paradox jedoch nicht konsequent genug weiter. Das Zusammenspiel von buchstäblicher und figuraler Ebene deutet nämlich im Text die Figur einer Selbstverzehrung des narrativen Subjekts an. Indem Bateman die *hard bodies* verschlingt, sucht er sich seine eigene Essenz – die Oberflächenstruktur des leeren Signifikanten *hard body* – einzuverleiben, was letztlich scheitern muss. Auch auf einer anderen Ebene ist diese Figur der Selbstverschlingung beobachtbar. Der Text beginnt mit einem Zitat aus der englischen Übersetzung von Dantes *Divina Commedia*, das auf den Eingang zur Hölle verweist: „ABANDON ALL HOPE YE WHO ENTER HERE“³⁶. Der Roman endet mit den Worten „THIS IS NOT AN EXIT“³⁷, einer Anspielung auf Satres Stück

³¹ Ebd., S. 281.

³² Ebd., S. 282.

³³ Ebd., S. 375.

³⁴ Moser. *Kannibalische Katharsis*, S. 117.

³⁵ Ebd., S. 118.

³⁶ Ellis. *American Psycho*, S. 3.

³⁷ Ebd., S. 399.

Huis clos, das in der englischen Übersetzung *No Exit* heißt und ebenfalls die Unterwelt als Ort thematisiert. Eine intertextuelle Tiefe, die den Text etwa als Allegorie der Hölle lesbar machen wollte, ist damit nicht angezeigt. Die Zitate fungieren vielmehr wie die Marken der Kleider und Anzüge als oberflächliches Kennzeichen von Geschmack. Vor allem aber verweist das Ende des Romans in der für ihn charakteristischen Redundanz auf den Anfang zurück und konstituiert somit eine zirkuläre Erzählstruktur, die die rhetorische Darstellung der Selbstverzehrung auf der Ebene des Erzählens spiegelt. Viele Formulierungen und Motive, vor allem aber die Figur des Patrick Bateman, verweisen zudem auf den Vorgängerroman *The Rules of Attraction* von 1987, so dass sich das Strukturelement der Selbstverschlingung auch noch auf der Ebene des Werkes beobachten ließe.

Diese Figur der Selbstverzehrung als ästhetisches Kompositionsprinzip des Erzählens wird noch deutlicher in Christian Krachts 2012 erschienenen Roman *Imperium* ausbuchstabiert. Das Essen spielt in Krachts Text – wie auch schon in *American Psycho* – eine große Rolle, handelt er doch vom deutschen Begründer des Sonnenordens und des Kokovorismus August Engelhardt, der sich auf der Südseeinsel Kabakon niederließ und sich nur noch von Kokosnüssen ernährte. Kracht ironisiert diese historische Figur und ihre Zeitgenossen in vielfacher Hinsicht und lässt dabei die Philosophie des Kokovorismus in eine Ästhetik des Selbstkannibalismus münden. Engelhardt kann sich die Kannibalen seiner Insel zwar gewogen machen; es gelingt ihm aber nicht, sie zum Kokovorismus zu bekehren. Er selbst bleibt freilich seiner strengen Diätetik treu – mit einer Ausnahme: Er knabbert an seinen Fingernägeln und isst gelegentlich sogar den Schorf seiner Wunden. Diese ekelige und zugleich lächerliche Form der Auto-Anthropophagie verweist bereits auf den späteren Akt des Selbstkannibalismus.

Anders als bei Ovids Erychthon ist es nicht der Hunger, der ihn zu dieser Tat schreiten lässt, sondern die Einsicht in eine pseudo-mythologische Begründung der Anthropophagie. Als ein ehemaliger Bekannter von Engelhardt, Christian Slütter, auf die Insel kommt, um den der Kolonialverwaltung von Deutsch-Neuguinea lästig gewordenen Engelhardt zu töten, malt sich der bereits durch „nervliche Zerrüttung“³⁸ gezeichnete Kokovorist in Gedanken eine pathetische Rede über seinen neuesten Gesinnungswandel aus: „Engelhardt sei hier unter unglücklichen Kannibalen, die sich fortentwickelt hätten, weg von ihrem natürlichen gottgegebenen Instinkt, den ihnen die Missionare mit ihrem Gequatsche ausgeredet hätten, dabei sei alles so denkbar einfach, nicht die Kokosnuss sei die eigentliche Nahrung des Menschen, sondern der Mensch selbst sei es. Der ursprüngliche Mensch des Goldenen Zeitalters ernährte sich von anderen Menschen, ergo der gottgleich werdende, der nach Elysion Zurückkehrende von sich selbst: God-eater. Devourer of God. Und Engelhardt greift zur Kokoschale, darin er seinen Daumen verwahrt hat, entfernt sorgfältig das Salz von dem abgetrennten Stück und beißt hinein, den Knochen mit den Zähnen zerknackend.“³⁹

Der Kokovorist wird somit zu einem Kannibalen, der sich in seinem Wahn sogar für einen Theophagen hält und dabei selbst zu einer Gottheit stilisiert. Mythisches Denken

³⁸ Christian Kracht. *Imperium*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2012, S. 225.

³⁹ Ebd., S. 221.

und anthropologisches Wissen des frühen 20. Jahrhunderts werden auf diese Weise zu einer verschrobenen Privat-Religion vermengt. Das goldene Geschlecht, wie es bei Hesiod und Ovid beschrieben wird, erscheint als göttliches Geschlecht, das aber gleichzeitig mit Freuds Traum von der darwinschen Urhorde kurzgeschlossen wird. Engelhardts eigenwillige Genealogie des Kannibalen ist erkennbar zirkulär: der sich selbst verzehrende Mensch ist göttlich, also ist das Göttliche das Sich-Selbstverzehrende. Bemerkenswerterweise leitet Engelhardt aus dieser zirkulären Argumentation nicht Anthropophagie, sondern Auto-Anthropophagie ab. Er vollzieht in seinem Akt einen Kurzschluss von der Ebene der Gattung auf die Ebene des Individuums. Die Ambivalenz, die im Akt des Selbstkannibalismus zum Ausdruck kommt, ist offensichtlich: Indem das Individuum sich von sich selbst ernährt, verschlingt und tötet es sich selbst. Fressen und Gefressen-Werden, Überleben und Sterben sind in der Figur der Selbstverzehrung unentrinnbar miteinander verbunden. Doch dieser Kurzschluss von Anthropophagie und Auto-Anthropophagie verweist möglicherweise gerade auf jenes Moment der Ambivalenz, die Freud im Kannibalismus nicht sehen wollte.

Es ist also möglicherweise gerade diese Ambivalenz des sich selbst verzehrenden Lebens, die in dem Ekel oder der Ohnmacht vor dem Kannibalischem zum Ausdruck kommt. In Krachts *Imperium* wird die Figur der Selbstverzehrung noch auf die Spitze getrieben, wenn am Ende des Romans Engelhardts Lebensgeschichte verfilmt wird. Dabei beißt sich die Narration nun erkennbar selbst in den Schwanz, denn die letzten Sätze des Romans wiederholen nicht nur Formulierungen aus dem einleitenden Absatz der Erzählung, sie zitieren vielmehr die Szenerie, mit der die Geschichte begonnen hat: die Szenerie eines Ozean-Dampfers zur Mittagszeit. Doch während am Anfang die Geschichte in der klassischen Form des Romans um 1900 im Präteritum beginnt, wird am Ende die gleiche Erzählung im Präsens als die Produktion eines Filmes dargestellt: „Die Kamera fährt nah heran, ein Tuten, die Schiffsglocke läutet zu Mittag, und ein dunkelhäutiger Statist (der im Film nicht wieder auftaucht) schreitet sanftfüßig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamen Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren.“⁴⁰ Der Wechsel vom Präteritum der Eingangsszene ins Präsens der Schlusssequenz zeigt nun nicht nur die zeitliche Differenz zwischen der Zeitebene der erzählten Geschichte und der Zeitebene der filmischen Produktion des Werkes an, sondern auch den in dieser narrativen Selbstverschlingung zum Vorschein kommenden Medienwechsel.

Die erzählte Auto-Anthropophagie wird auf der Ebene der Darstellung zur Auto-Anthropophagie des Erzählens und damit zum Modus der narrativen Ästhetik des Romans. Die Erzählung und das Erzählen haben gewissermaßen Geschmack an sich selbst gefunden. Der Geschmack als ästhetische Kategorie wird im Kontext dieser Erzählungen buchstäblich genommen. Es handelt sich bei dieser Ausprägung des ästhetischen Kannibalismus durchaus um eine sinnliche Erkenntnis, die aber nicht so sehr durch das Sehen, sondern vielmehr durch das Schmecken bestimmt ist. Diese Form der ästhetischen Selbstverzehrung, die man in Ansätzen auch bei Ellis erkennen kann, macht in besonderer Weise die Ambivalenz des Kannibalismus für sich fruchtbar: Dass nämlich

⁴⁰ Ebd., S. 242.

Anthropophagie immer schon die Denkfigur der Auto-Anthropophagie in sich trägt, dass das Unheimliche des Kannibalismus nicht so sehr in der Gleichzeitigkeit von Liebe und Hass, sondern in der Figur der Selbstverschlingung, in der Gleichzeitigkeit von Fressen und Gefressen-Werden, zum Ausdruck kommt. Ovids Figur des sich selbst verzehrenden Erysichthon erweist sich somit als der konsequente Ausdruck des ästhetischen Kannibalismus, der bei Ellis und Kracht einem narrativen Formprinzip zuarbeitet, das die Ambivalenz eines sich selbst verschlingenden Werks in Szene setzt.

Der Kannibalismus, wie er von Ellis und Kracht auf unterschiedliche Weise zur Darstellung gebracht wird, zielt nicht primär auf eine popkulturelle Ästhetisierung einer kulturellen Gewaltpraxis, sondern legt vielmehr das ambivalente Moment in der ästhetischen Aneignung der Anthropophagie durch die westlichen Kulturen offen: Der Schrecken dieser Praxisform liegt nicht in der verschlingenden Aneignung des Anderen, sondern in der intuitiven Einsicht, dass der unheimliche Kern des Kannibalismus in der Selbstverschlingung liegt: der Mensch, der wie Erysichthon sich selbst verzehrt, ist nur ein Spiegelbild der allgemeinen Bestimmung der Anthropophagie als das Verzehren von Artgenossen. In diesem Sinn wäre die Literatur die sich von anderen Texten nährt schon immer anthropophagisch. Wird damit aber nicht der Bogen einer rhetorischen Lektüre des Kannibalismus überdehnt und der Begriff selbst zu einer inhaltslosen Leerformel, die sich dem Konzept der Intertextualität angleicht? – Mit Blick auf die hier durchgeführten Lektüren der Romane von Ellis und Kracht gilt es daher die Ästhetik der Auto-Anthropophagie präziser zu fassen. Als ästhetisches Phänomen erweist sich der literarische Kannibalismus erst, sofern die für die sinnlich-kannibalische Erkenntnis notwendige Figur der Ambivalenz auf der Ebene der sprachlichen Form zum Ausdruck kommt. In ihr erweist sich die Praxis der kannibalischen Aneignung zugleich als eine Form der Enteignung; das Eigene – das Fleisch, der Text – wird aus seiner körperlichen oder werkförmigen Einheit gelöst und von dieser amputierten Einheit, die keine mehr ist, wieder einverleibt: Ästhetik der Auto-Anthropophagie.

Literaturverzeichnis

- Cook, James. *The Journals of Captain James Cook on His Voyages of Discovery. Vol. II. The Voyage of the Resolution and Adventure*, hg. v. J.C. Beaglehole, Cambridge: Cambridge University Press, 1961
- Dante Alighieri. *La Commedia / Die Göttliche Komödie. I. Inferno / Hölle*. Italienisch / Deutsch, übers. v. Hartmut Köhler, Stuttgart: Reclam, 2013.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*, hg. v. John Richetti, London: Penguin, 2003.
- Ellis, Bret Easton. *American Psycho*, London: Picador, 2000.
- Frazer, James George. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Part I: The Magic Art and the Evolution of Kings*. Vol. I, London: Macmillan, 1920.
- Freud, Sigmund. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1956.

- Jakobson, Roman. „Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik“, in: Anselm Haverkamp (Hg.). *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, S. 163-174.
- Fulda, Daniel. „Einleitung: Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur. Ästhetische und wissenschaftliche Faszination der Anthropophagie“, in: Daniel Fulda / Walter Pape (Hg.). *Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Freiburg: Rombach, 2001.
- Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- Kant, Immanuel. *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp¹⁶2015.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon. Briefe antiquarischen Inhalts*, hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007.
- Kittler, Friedrich. *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München: Fink, ²2000.
- Kracht, Christian. *Imperium*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2012.
- Lévi-Strauss, Claude. *Traurige Tropen*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. ²1979.
- Menninghaus, Winfried. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- Montaigne, Michel de. *Oeuvres complètes*, hg. v. Albert Thibaudet u. Maurice Rat, Paris: Gallimard, 1962.
- Moser, Christian: *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*, Bielefeld: Aisthesis, 2005.
- Ovid. *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch, hg. u. übers. v. Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam, 2000.

Internetquellen

<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/jul/14/bret-easton-ellis-american-psycho> (Datum des Zugriffs: 7.12. 2024).

<https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-news/american-psycho-at-25-bret-easton-ellis-on-patrick-batemans-legacy-175227/7/> (Datums des Zugriffs: 7.12. 2024).