

Vom Autor online archivierte Fassung des Aufsatzes

Olaf Grabienski:  
"Cazzo che elettroshock!"  
Die Erzählungen Niccolò Ammanitis.

Quelle:

Felice Balletta / Angela Barwig (Hg.):  
[Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre.](#)  
Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien.  
Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 2003, S. 431 – 441.

(Die Urheberrechte liegen beim Verlag.)

URL dieses Dokuments:  
[www.olafski.de/sites/default/files/download/ammaniti\\_cazzo-che-elettroshock.pdf](http://www.olafski.de/sites/default/files/download/ammaniti_cazzo-che-elettroshock.pdf)

(Online archiviert am 06.04.2008, URL aktualisiert am 23.01.2012.)

Der Autor übernimmt keine Garantie für die vollständige  
Übereinstimmung von Aufsatz und Online-Fassung.



## „Cazzo che elettroshock!“ – Die Erzählungen Niccolò Ammanitis

Niccolò Ammaniti, Jahrgang 1966, gilt als einer der begabtesten Autoren der italienischen ‚giovani scrittori‘. Zusammen mit Enrico Brizzi, Aldo Nove und Isabella Santacroce gehört er außerdem zu den bekanntesten der sogenannten ‚cannibali‘ – zu den Autoren und Autorinnen also, die ab etwa 1996 begannen, Bewegung in die italienische Literaturlandschaft zu bringen. Dabei sind weder der Eindruck einer neuen literarischen Gruppenbildung, noch die verschiedenen Namensgebungen (‚cattivi‘, ‚letteratura pulp‘, ‚cannibali‘)<sup>1</sup> auf die Autoren selbst, sondern auf Verleger und literarische Kritik zurückzuführen.

Die damaligen Reaktionen auf die ‚letteratura pulp‘ sind – bei anderen thematischen Schwerpunkten – in etwa mit den hiesigen Reaktionen auf die deutschsprachige Popliteratur vergleichbar. Im Unterschied zum angeblichen Ästhetizismus und ‚Schnöseltum‘<sup>2</sup> der Popliteraten waren es beim italienischen ‚pulp‘ vor allem die vulgäre Sprache sowie die ausgiebige und schonungslose Darstellung extremer Gewalt, welche Kulturredakteure, andere Schriftsteller sowie Literaturwissenschaftler verstörte.<sup>3</sup>

Ammaniti hat drei Romane und eine Vielzahl von Erzählungen, darunter den Erzählband *Fango* geschrieben. Hinzu kommen ein Sachbuch sowie zahlreiche Beiträge für Zeitschriften und Websites. Im Folgenden sollen vier der erzählerischen Werke Ammanitis näher betrachtet werden: Der erste Roman *Branchie*, zwei Erzählungen aus *Fango* und der vorletzte Roman – *Ti prendo e ti porto via*. Die genannten Erzählungen lassen sich ebenso als frühe Form, Höhepunkt, Weiterentwicklung und – unter Einschluss des jüngsten, am Ende dieses Beitrags kurz besprochenen Romans *Io non ho paura* – Überwindung des ‚pulp italiano‘ beschreiben.

### *Branchie*: moderner Abenteuer-Roman mit ‚pulp‘-Elementen

Ammaniti, der aus Rom stammt und dort nach wie vor lebt, veröffentlichte seinen ersten Roman *Branchie!* 1994 bei dem kleinen Verlag Ediesse. Um ihn beenden zu können, hatte er sein Biologiestudium kurz vor der Abschlussarbeit an den Nagel gehängt. In seinen Worten: „*Branchie* nasce come un tumore (maligno?) di una tesi in biologia.“ (B, V)<sup>4</sup>

In der Tat scheint der Roman von ca. 180 Seiten noch Spuren von Ammanitis Biologiestudium zu tragen. Der wegen Lungenkrebses zu einem baldigen Tod verurteilte Ich-Erzähler Marco Donati ist Eigentümer einer aquaristischen Zoohandlung in Rom. Fische sind eins der zentralen Motive der Erzählung: Sie ziehen sich vom Titel über eine der Widmungen, die Metaphorik und wichtige Erzählknoten bis hin zum überraschenden Ende des Romans.

*Branchie* ist jedoch kein Wissenschafts-, sondern ein moderner Abenteuerroman. Die Schauplätze sind – neben einigen Vierteln Roms zu Beginn der Erzählung – vor allem Neu Delhi und „Il Castello“, ein Schloss am Fuße des indischen Himalaya.

Marco Donati, der sowohl seine zoologische Fischhandlung, seine Freundin, als auch sein eigenes Leben wegen der tödlichen Krankheit schon aufgegeben hat, wird mittels einer List seiner Mutter, die sich mit seiner resignierten Haltung nicht abfinden will, nach Neu Delhi

<sup>1</sup> Die genannten Begriffe mit je unterschiedlicher Entstehungsgeschichte werden von mir synonym verwendet.

<sup>2</sup> „Aus all diesem Unglück könnte am Ende freilich immer noch so etwas wie Literatur entstehen. Aber dazu wären Schriftsteller nötig, nicht parfümierte Popschnösel [H. d. V.], die sich der Vergreisung nähern, bevor sie überhaupt jemals jung waren.“ (Henryk M. Broder und Reinhard Mohr: *Die faselnden Fünf. Mit einem 'Sittenbild' ihrer Generation wollen fünf junge Autoren brillieren – doch ihr Werk 'Tristesse Royale' kündigt nur von Arroganz und Überdross*. In: Der Spiegel, 06.12.1999).

<sup>3</sup> Vulgäre Sprache und extreme Gewalt(erfahrung) sind auch Quintessenz des von mir gewählten Titels: *Cazzo che elettroshock!* Vgl. Niccolò Ammaniti: *Branchie*. Torino: Einaudi 1997. S. 116 (= B, 116).

<sup>4</sup> Die Zitate stammen aus der leicht veränderten Ausgabe, die – ohne Ausrufezeichen im Titel – seit 1997 in Einaudis Reihe *Stile libero* erscheint.

gelockt. Schon im Flugzeug muss er sich der Aufdringlichkeit einiger „arancioni“ erwehren, die ihn offensichtlich entführen wollen. Er entkommt jedoch und macht in Neu Delhi die Bekanntschaft der „Banda dell’Ascolto Profondo“, einer kleinen, international besetzten Musikgruppe, welche vorzugsweise in den Abwasserkanälen der Stadt spielt. Marco schließt sich der Band mit einem selbstgebauten Didgeridoo an und verbringt vor allem mit dem einzigen weiblichen Gruppenmitglied, der Belgierin Livia, glückliche Tage. Sie währen jedoch nicht lange, da der Protagonist sich trotz Warnung Livias mit Mila Oberton, der sexuell attraktiven Tochter eines Ex-Pornoproduzenten einlässt: Er unternimmt mit Mila einen Ausflug, wird von den „arancioni“ entführt und in das bereits erwähnte „Castello“ verbracht.

Als er dort an ein Bett gefesselt wieder aufwacht, sitzt ihm seine Mutter gegenüber, welche er allerdings nicht sofort erkennt, da sie sich in der Zwischenzeit all ihre Körperteile mit Ausnahme des Gehirns von einem Mann namens Djivan Subotnik hat austauschen lassen. „L’orrendo Subotnik“ ist ein Schönheitschirurg, der reiche Europäer mit Körperteilen von schönen, jungen Indern aus armen Familienverhältnissen versorgt. Die Mutter will Marco nun gegen dessen Willen mit einem Paar neuer Lungen ausstatten lassen, und nach einem missglückten Selbstmordversuch befindet der Protagonist sich auf dem Weg in den Operationssaal.

In dem Moment kommen ihm jedoch seine Musikerkollegen aus Neu Delhi zu Hilfe. Nach heftigen Kampfszenen im Schloss und der Verbrüderung mit dem eigentlich für Mila Oberton und Subotnik arbeitenden sardischen „Gruppo Spurgo Fogne Appilate“ können sowohl Ammanitis Protagonisten, als auch all die jungen, unfreiwilligen Organspender aus dem Schloss fliehen. Unter letzteren befindet sich der aus einem nahen Dorf stammende Deuter, dessen Schwester für die Komplettrenovierung von Marcos Mutter geopfert wurde. Bevor dann Marco und Deuter einen Rachezug gegen Subotnik und das Schloss planen, erfährt Marco von Livia, wie sie eigentlich von seiner Entführung erfahren hat.

Livia hatte sich, um etwas über Marcos Aufenthaltsort zu erfahren, an Wall, den Vater von Mila Oberton gewandt. In der Vermutung, von dem skrupellosen Geschäftemacher auf freiwillige Weise nichts zu erfahren, täuschte sie ihm vor, sich auf eine sexuelle Affäre mit ihm einlassen zu wollen. Tatsächlich schläft sie mit ihm, wobei Obertons Penis aus einem „cazzo fatto di tecnologia siderurgica“, einer riesigen, metallischen und vibrierenden Prothese besteht. Schließlich erfährt Livia Marcos Aufenthaltsort, indem sie Oberton mittels eines „Pteropteris Sfinteris analis“ foltert. Bei dem Folterwerkzeug handelt es sich um einen Fisch, welcher in manchen Situationen dazu neigt, sich in bestimmte menschliche Körperöffnungen zu flüchten.

In Deuters Dorf geht es – nach Livias Bericht und nach einem rauschenden Fest mit abschließendem Konzert der „Banda dell’Ascolto Profondo“ – auf zum Rachezug: Subotniks Schloss soll in die Luft gesprengt werden. Nachdem die Bombe plaziert ist, werden einige der Helden gefangengenommen und sind nun ihrerseits kurz davor, von Subotnik seziert zu werden. Als Retter taucht jedoch der junge Deuter auf, und während das Schloss einzustürzen beginnt, kommt Marco auf die rettende Idee, es auf riesigen, selbstgebastelten Papierflugzeugen zu verlassen.

Im Rückblick berichtet dann der Ich-Erzähler, was nach dem Happy End aus den verschiedenen Protagonisten geworden ist. Er selbst, ein eigentlich zum Tode verurteilter, der während des indischen Abenteuers die Lust am Leben wiedergewonnen hat, ist nicht tot – sonst könnte er an dieser Stelle auch kaum im Rückblick erzählen –, sondern lebt zusammen mit einigen Delphinen in einem Becken des Berliner Aquariums. Seinen aktuellen Zustand verdankt er dem geläuterten Subotnik, der seine medizinischen Künste nunmehr moralisch korrekt und in einem römischen Krankenhaus ausübt. Außerdem hat er Marco, dem die Fische eigentlich das liebste sind, an Stelle der kranken Lungen ein Paar fadenförmige

Kiemen verpflanzt.

Soweit der Plot von Ammanitis erstem Roman, der trotz seines frühen Erscheinungsdatums schon einige wesentliche Elemente des italienischen ‚pulp‘ enthält. Sowohl der Begriff ‚pulp‘, als auch die Bezeichnung ‚cannibali‘ wecken Assoziationen an rohe Gewalt. Und tatsächlich wurde die ‚letteratura pulp‘ in der öffentlichen Wahrnehmung vorwiegend als gewalttätige wahrgenommen. Dabei konnte mitunter der Eindruck entstehen, je mehr Blut ein Autor in seinem Werk vergieße, desto eher sei er oder sie den (umstrittenen, aber auch aufsehenerregenden und erfolgreichen) Kannibalen zuzurechnen. Eine genauere Analyse des Phänomens machte dann jedoch deutlich, dass die hohe Frequenz von Gewaltdarstellungen lediglich *ein* Merkmal der literarischen Kannibalen war.

Elemente und Strategien des ‚pulp‘ lassen sich in etwa folgendermaßen zusammenfassen: atmosphärisch durch die starke Präsenz einer in der Regel tristen metropolitenen Gegenwart (Beschreibung von Umgehungsstraßen, Parkplätzen, Discos, Fernsehen, Supermärkten, Vorortwohnsiedlungen usw.); kulturell durch die Nähe zur Populärkultur, bzw. durch die Mischung ‚hoher‘ und ‚niedriger‘ kultureller Elemente; sprachlich durch das Zurücktreten von Objektbezeichnungen zugunsten von Markenbezeichnungen; durch eine Terminologie, die aus den Welten des Konsums, der Werbung, des Sports, der Popmusik, der Mode und der Massenmedien, vor allem des Fernsehens, kommt; durch die Verwendung des Englischen als Lingua franca, Gebrauch von Jugendslang und ‚obszöner‘ Sprache; strukturell durch die häufige Verwendung von Zitaten und Verweisen; durch ein hohes Tempo, sowie eine horizontale Struktur ohne deutliches Zentrum; und schließlich moralisch durch eine nüchtern-ironische Haltung, sowohl gegenüber einem trivialen, als stumpfsinnig dargestellten und vorwiegend vom Fernsehen bestimmten Alltag, als auch gegenüber den oft ausführlich dargestellten Gewalttaten und sexuellen Handlungen.<sup>5</sup>

Ammanitis Romane eignen sich gut, einige der oben genannten Elemente darzustellen. Attilio Manzi nennt *Branchie* eine „fiaba per il terzo millenio“<sup>6</sup> und ordnet den Roman unter anderem als radikal-pessimistischen Bildungsroman in die Literaturtradition ein. Ebenso, so Manzi weiter, lässt sich Ammanitis Erstling auch als Re-Lektüre des Mittelalters für den jungen und modernen Konsumenten lesen. Die literarischen und kulturellen Vorbilder der grotesken Elemente in *Branchie* seien sowohl in Fastnachtsspiel, Hieronymus Bosch und den Gebrüder Grimm, als auch in Disneyland zu suchen.<sup>7</sup> In der Tat ist *Branchie* ein äußerst vielseitiger und anspielungsreicher Roman, nach Ammanitis Worten „un tramezzino ripieno di baccalà, broccoli, maionese e cipolle al curry“ (B, VI.) Die von Manzi festgestellte Mischung hoher und niedriger Kulturversatzstücke macht aus der Vielseitigkeit ein erstes Element des ‚pulp‘.

Kommen wir zur Darstellung weiterer ‚pulp‘-Elemente noch einmal auf den Plot zurück: Was für eine Atmosphäre schafft Ammaniti in *Branchie*? Die Geschichte beginnt in Rom, „a Roma, dove le stelle non si vedono“ (B, 7). Rom bedeutet für Marco Donati ein Leben zwischen Alkoholismus, aufgegebener Zoohandlung und der die immer gleichen Kneipen und Parties frequentierenden Freundin Maria, zwischen dem Fernseher mit der *Maurizio Costanzo Show* und der dynamisch-aktiven Mutter, welche „a natale poi, per usare le sue parole, si fa il regalino. Prima si è rifatta il naso [...], poi si è riempita le labbra di silicone, poi si è tirata la

---

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Severino Cesari: *Narratori dell'eccesso*. In: Nanni Balestrini / Renato Barilli (a cura di): *La bestia. Narrative invaders!* S. 24-36; S. 32 f.; Attilio Manzi: *Una fiaba per il terzo millenio: Branchie di Niccolò Ammaniti*. In: Hans Felten / David Nelting (Hg.): „...una veritate sotto bella menzogna...“. *Zur italienischen Erzählliteratur der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Lang 2000. S. 175-185; S. 182; Irina O. Rajewsky: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Gunter Narr 2002 (in Druck); Marino Sinibaldi: *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*. Roma: Donizelli 1997.

<sup>6</sup> Manzi: a. a. O.; S. 175.

<sup>7</sup> Ebda., S. 177-180.

faccia e si è gonfiata le tette.“ (B, 40.) Doch nach dem ersten Viertel des Romans tritt an die Stelle Roms, einer tristen, hoffnungslosen und von Stumpfsinn geprägten metropolitanen Umgebung, Neu Delhi.

Zunächst scheint die indische Metropole das exakte Gegenteil von Donatis Rom zu sein: Die Stadt ist verwirrend und gefährlich, aber auch lebendig und bunt; die Affäre mit Livia und das Musizieren mit der international besetzten „Banda dell’Ascolto Profondo“ geben ihm unerhoffte Lebenslust. Gleichzeitig beginnt die Geschichte, phantastisch-groteske Formen anzunehmen, so z. B. als die Musikgruppe bei einer Probe unter Tage wegen eines geplatzten Abwasserrohrs von Fäkalien überschwemmt wird, oder als Marco den „arancioni“ auf einer galoppierenden Sau entkommt. Die indische Stadt fungiert hier als exotische Kulisse. Obwohl Neu Delhi ein Gegenbild zur römischen Welt Marco Donatis darstellt, bleibt die römisch-italienische Herkunft des Protagonisten bestimmend. Die indische Sprache spielt im Prinzip keine Rolle; gesprochen und geflücht wird auf Italienisch, egal ob mit der Belgierin Livia, mit dem Deutschen Oswald oder mit einem indischen Hausbesitzer. Auch die Gedankenwelt Donatis („questa storia puzza più di un cesso della stazione Termini“; B, 60) und die kulinarischen Angebote der Stadt sind eher der Herkunft des Helden, als den Verhältnissen vor Ort zuzuschreiben. Ammanitis Gewichtung zwischen exotischem Schauplatz und deutlich spürbarer Herkunft des Protagonisten ist nicht neu: sie entspricht einer vergleichsweise alten Tradition des Abenteuerromans.<sup>8</sup>

Neuer und stark auf die aktuelle Realität bezogen sind dagegen die unzähligen Verweise auf die Populärkultur. Markenbezeichnungen, Songtitel, TV-Sendungen, Sportereignisse, Vergnügungsindustrie, Kinofilme und Computerspiele sind einerseits Teil der erzählten Geschichte. Das ist z. B. der Fall, wenn mit Wall Oberton ein Ex-Pornoproduzent auftritt, wenn seine Tochter Mila eine KTM fährt, wenn Marcos Band alte Hits von Creedence Clearwater Revival und Lucio Battisti nachspielt, oder wenn der Protagonist verschiedene Wrestling-Techniken anwendet, die er aus dem Fernsehen kennt.

Die popkulturellen Elemente sind andererseits Teil der Metaphorik, und zwar sowohl auf der Mikroebene („Il secondo pezzo è minimalista, alla Philip Glass per intenderci, molto semplice nel suo sviluppo“; B, 74), als auch auf der Makroebene: Subotniks Name steht für die Welt der ‚fumetti‘<sup>9</sup>, und mit der Schauplatzverlagerung in das Schloss am Fuße des Himalaya entwickelt das Abenteuer deutliche Parallelen zu *James Bond*- und *Indiana Jones*-Filmen. Bei den Auseinandersetzungen im Schloss müssen die Protagonisten sich zudem mehreren Situationen stellen, die sie nur aufgrund ihrer kulturellen Kompetenz als Kenner von TV-Quiz-Sendungen und Computerspielen meistern können. Durch die Kombination von *Indiana Jones* mit der Computerspiel-Idee wird das letzte Drittel von *Branchie* eine Art literarische Vorwegnahme von *Tomb Raider* mit männlichem Protagonisten.<sup>10</sup>

Als hätten diese Elemente dem Autor noch nicht genügt, steigert er die Sex- und Gewaltdarstellungen im Laufe des Romans bis zur Groteske. Die Spanne reicht von den anfänglichen, harmlosen Verfolgungsjagden und sexuellen Phantasien, über die Gefangennahme Marcos durch Mila Oberton, bei der Donati betäubt und vergewaltigt wird, über die jungen und schönen Inder, deren Körper von Djivan Subotnik als Ersatzteilelager geplündert werden, bis hin zur Maschinensex- und Folterepisode zwischen Livia und Wall

---

<sup>8</sup> „Waren die Darstellung des Abenteuergeschehens in der ersten Hälfte des 19. Jh. noch dem Prinzip der Erfahrung u. die Schilderung exotischer Landschaft noch einem topographischen u. ethnographischen Interesse verpflichtet, so wurde die Handlung in der zweiten Jahrhunderthälfte zunehmend kolportagehafter u. die Landschaft zur immer wiederkehrenden exotischen Kulisse.“ (Bernd Steinbrink: *Abenteuroman*. In: Killy Literaturlexikon, hg. von Walther Killy. 15 Bände. Gütersloh, München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1988-1993, Bd. 13 (1992): Begriffe, Realien, Methoden, hg. von Volker Meid, S. 13-14: S. 14.)

<sup>9</sup> Vgl. *Diabolik* u. a. italienische Comic-Helden.

<sup>10</sup> *Tomb Raider*, u. a. als ideale Übertragung des *Indiana Jones*-Konzepts in die Welt der Computerspiele gedacht, kam 1996 auf den Markt.

Oberton. Hinzu kommen die Kampfscenen im Schloss, bis das Gebäude im Finale in die Luft fliegt.

Der Erzählband *Fango*: römische *Pulp Fiction*-Adaption?

Einen ähnlich explosiven Schluss wie in *Branchie* wählt Ammaniti in seiner viel gelobten Erzählung *L'ultimo capodanno dell'umanità*<sup>11</sup>, mit gut 120 Seiten die längste im 1996 bei Mondadori erschienenen Erzählband *Fango*.<sup>12</sup> Die Geschichte spielt an ein em Silvesterabend der 90er Jahre. Schauplatz ist vorwiegend ein an der römischen Peripherie liegender Wohnkomplex, welcher „genau auf den Glockenschlag zu Mitternacht“<sup>13</sup> in die Luft fliegt.

In 88 Abschnitten erzählt Ammaniti eine Vielzahl sich überschneidender Geschichten mit etwa 20 Hauptfiguren, die sich am Silvesterabend in den Wohnungen der „palazzina Capri“ oder der gegenüberliegenden „palazzina Ponza“ aufhalten. Im Gegensatz zu den Schauplatzverlagerungen und zum exotischen Hintergrund von *Branchie* fokussiert der Autor die Erzählung auf eine wohl dem Großteil seiner italienischen Leser vertraute Umgebung. Gleichwohl bildet auch *L'ultimo capodanno* weniger eine Tiefen-, als vielmehr eine horizontale Struktur: Die recht kurze Erzählung wird – neben den vielen, ‚pulp‘-typischen Verweisen auf Fernsehen, Werbung, Popmusik und andere Elemente der Massenkultur – auf eine hohe Anzahl von Figuren und Mikrogeschichten verteilt, die am Schluss dann allerdings apokalyptisch zusammengeführt werden.

Der in *Branchie* offensichtliche Gegensatz von tristem Alltagsleben in Rom und exotischer Kulisse zeigt sich in der vorliegenden Erzählung nunmehr indirekt – durch die Gegenüberstellung von gewöhnlichen Figuren mit solchen außergewöhnlichen Charakters, oder genauer: durch die Verflechtung von Geldgier und extremen sexuellen Praktiken, von maximaler Gewaltbereitschaft, Hooliganismus, extensivem Drogengebrauch und kleinkriminellen Handlungen mit einer Umgebung, die sich von ihrem Selbstverständnis her irgendwo zwischen jung-dynamischer, heiler Welt und normalen Familienverhältnissen bewegt.

Durch diese Konstellation bekommt *L'ultimo capodanno* eine völlig andere Atmosphäre als *Branchie*. Der Gesamteindruck wird nun nicht mehr von den abenteuerlichen Eskapaden eines schwachen, aber sympathischen Helden<sup>14</sup> bestimmt – stattdessen wird der Leser mit einem Feuerwerk aus unglaublichen, aber gleichzeitig glaubwürdigen, allzu normal erscheinenden Verhaltensweisen, Instinkten und Machenschaften bombardiert. Der Effekt des Ganzen ist nicht etwa vorwiegend Entsetzen, sondern in erster Linie: Komik. Nicht Moral, sondern Unbekümmertheit. Oder beides: „Ammaniti crea e dissolve coincidenze, pronto a catturare di volta in volta gli aspetti più comici o inquietanti della realtà.“<sup>15</sup>

Eine solche zwischen Alltagshorror und Komik changierende Atmosphäre ist das Merkmal des gesamten Erzählbandes *Fango* – so auch der Titelgeschichte *Fango (Vivere e morire al Prenestino)*. Ihr Untertitel situiert die Handlung in Rom – wie übrigens die meisten der *Fango*-Erzählungen; das heißt effektiv: irgendwo zwischen Zentrum und Peripherie, in einer der für Außenstehende gesichtslosen Gegenden, die den Alltag eines sehr großen Teils der römischen Bevölkerung bestimmen. Ammaniti kombiniert diesen Hintergrund mit einem Gangster-Portrait, dessen Hauptfigur aus dem Arsenal von *Pulp Fiction* stammen könnte.

<sup>11</sup> Vgl. zu *L'ultimo capodanno* die Ausführungen von Rajewsky: a. a. O.; Abschnitt IV.3.2.4.

<sup>12</sup> 1996 war – kannibalistisch betrachtet – ein sehr ereignisreiches Jahr. Neben *Fango* und Aldo Noves Debut *Woobinda* erschienen zahlreiche Zeitungsartikel zum Thema sowie die (namensgebende) Anthologie *Gioventù Cannibale*. Ammaniti veröffentlichte dort zusammen mit Luisa Brancaccio die im nächtlichen Rom spielende Erzählung *Seratina*.

<sup>13</sup> Niccolò Ammaniti: *Die letzte Nacht auf den Inseln*. Aus dem Italienischen von Henry Arnold. München: Goldmann 1998. S. 149.

<sup>14</sup> Vgl. Manzi: a. a. O.; S. 177.

<sup>15</sup> Niccolò Ammaniti: *Ti prendo e ti porto via*. Milano: Mondadori 2000. Klappentext (= TPTPV, Klappentext)

Die Erzählung beginnt mit einem Gewaltausbruch: Der naive und schick gekleidete Albertino, eine der rechten Hände des mafiosen Drogenbosses „Ignazio Petroni, detto il Giaguaro“<sup>16</sup>, befindet sich in der Wohnung von Antonello, einem heruntergekommenen „fricchettone“, welcher das Heroin für den „Giaguaro“ aus Indien importiert. Antonello verlangt für den diesmal besonders reinen Stoff den doppelten Preis und löst damit einen Wutanfall von Albertino aus. Im Verlaufe des sich anschließenden Handgemenges glaubt der eigentlich gutmütige Albertino, den Freak aus Versehen umgebracht zu haben. Er will die Wohnung panikartig verlassen, wird jedoch von Antonello attackiert, um ihm dann mit seiner 44er Magnum den Rest zu geben. „E ora? E ora era un casino“ (F, 243), heißt es zu Recht, denn er hat soeben den besten Drogenkurier des Bosses liquidiert. Und nun beginnt eine makabre Irrfahrt durch die Vorortviertel Roms.

Albertino – da seine Kleidung blutverschmutzt ist, mittlerweile in Antonellos Hippie-Leggins, und da er die Leiche aus dem Hochhausfenster genau auf seinen nagelneuen BMW geworfen hat, mit demoliertem Fahrzeug – muss die Leiche loswerden<sup>17</sup> und trifft bei seiner Fahrt über den „grande raccordo anulare“, den Autobahnring um Rom, auf die Fahndungskräfte des DIGOS. Er entkommt ihnen mit Leiche und Heroin. Den Kadaver versenkt er in einem Schlammloch, in einem „gigantesco frigo Indesit“ (F, 253). Das Heroin hingegen will er für sich behalten. Daher muss er seinem Chef nicht nur den ‚Patzer‘ mit dem Mord beibringen, sondern er muss ihm auch eine *andere* Version der Geschichte ‚unterjubeln‘. In atemberaubender Geschwindigkeit stolpert Albertino nun von einem Missgeschick zum nächsten, von Panikattacke zu Tiefstimmung, findet aber immer wieder einen Ausweg, um vom „Giaguaro“ am Ende doch überführt und liquidiert zu werden.

*Fango* erinnert in seiner Anlage sehr an *Pulp Fiction*. Es wäre jedoch voreilig, die Erzählung als Adaption von Tarantinos Film zu betrachten. Ammaniti äußert sich zu der Frage folgendermaßen: „*Fango* l’ho scritto prima di aver visto *Pulp Fiction*. E se ho referenti sono nei film italiani sui poliziotti anni 70.“<sup>18</sup> In diesem Sinne kann man *Fango* – und hier liegt die Parallele zu *Pulp Fiction* – als ein Produkt der vielfältigen Wirkungsgeschichte US-amerikanischer ‚hard-boiled‘-Literatur verstehen. *Fango* lebt dabei von einem eigenständigen, für Ammaniti typischen Stil, den ich hilfswiese ‚dialogisch‘<sup>19</sup> nennen will.

Das Dialogische bei Ammaniti macht sich auf verschiedenen Ebenen bemerkbar. In *Branchie* z. B. ist die Erzählhaltung explizit dialogisch, wenn der Ich-Erzähler Marco Donati die Leser direkt anspricht: „Ho un tumore ai polmoni. Non ditelo a nessuno.“ (B, 10) Oder: „Scusatemi, mi sono lasciato andare.“ (B, 12.)<sup>20</sup> Anders die Erzählsituation in der Erzählung *Fango*, wo es einen auktorialen Erzähler gibt, welcher den Leser zudem nicht direkt anspricht. Doch ähnlich wie *L’ultimo capodanno*,<sup>21</sup> ist auch *Fango* keineswegs durchweg auktorial erzählt: Personale und auktoriale Situation befinden sich in einem ständigen Wechsel, den man wiederum dialogisch nennen könnte. Zur Illustration eine Passage aus

<sup>16</sup> Niccolò Ammaniti: *Fango*. Milano: Mondadori 1999. S. 235 (= F, 235).

<sup>17</sup> Eine wegen der spielerischen Ausführung an Ammaniti ‚erinnernde‘ Variation des Motivs der Leichenproblematik findet sich in Italo Calvino: *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori 1994. S. 118-132. Vgl. dazu auch Marc Föcking: *Mimesis und Gewalt. Gewaltdarstellung nach dem Ende der Repräsentation (Sanguineti, Calvino, Tabucchi)*. In: Peter Brockmeier / Carolin Fischer (Hg.): *Gewalt der Geschichte – Geschichten der Gewalt. Zur Kultur und Literatur Italiens von 1945 bis heute*. Stuttgart: M & P 1998. S. 176-179.

<sup>18</sup> So Ammaniti am 28.04.2001 in einer E-Mail an den Autor.

<sup>19</sup> Der Begriff wird von mir weder im Sinne einer literarischen Gattung, noch im Sinne von Bachtins Theorie der Dialogizität, sondern nach allgemeinem Sprachgebrauch verwandt.

<sup>20</sup> Das Dialogische ist natürlich nur fingiert. Ein echter Dialog kommt nicht zustande, da der Leser dem Erzähler nicht direkt *antworten* kann. Eine Antwort in Gedanken wäre allerdings durchaus denkbar.

<sup>21</sup> Vgl. Rajewskys Anmerkung zur „oszillierenden Qualität der Erzählsituation“ in Ammanitis *L’ultimo capodanno*: a. a. O.; S. 324, Anm. 304.

*Fango* – sie beginnt mit direkter Rede Albertinos, der soeben den Drogenkurier umgebracht hat:

„Lo hai voluto tu stronzo! Stronzo che non sei altro! ‘Fanculo!’“ gli urlava contro e intanto lo prendeva a calci.

Il cadavere accucciato si smuoveva appena sotto i colpi.

Albertino bestemmiò e incominciò a saltare per la stanza cercando di calmarsi.

Quello stronzo se lo era voluto. Doveva essere imbottito di qualsiasi cosa. Crack, eroina, cocaina, anfetamine... tutto.

E ora?

E ora era un casino. Un bel cazzo per il culo.

Che cosa poteva dire al capo?

Giaguaro scusami tanto, sai, quello aveva perso la brocca, mi mordeva, e io l’ho fatto secco. Mi dispiace tanto. Veramente...

No.

Il Giaguaro non sarebbe stato contento per niente.

Proprio per niente.

Quel cazzo di fricchettone lì era il loro corriere principale. (F, 243.)

Auf das Fluchen Albertinos folgen zwei Absätze eher auktorialen Erzählens. Mit „Quello stronzo“ beginnen dann zwei Zeilen deutlich personaler Erzählsituation. Spätestens ab „E ora?“ jedoch ist nicht mehr eindeutig klar, wer eigentlich spricht. Ist es wirklich Albertino, der sich fragt, was zu tun sei? Oder ist es der Erzähler, der fragt? Oder – um auf das Dialogische zurückzukommen: Fragt der Erzähler und bekommt Antwort von Albertino? Bis zum vorletzten Satz ist ein Erzähler-Figuren-Dialog durchaus denkbar. Erst die letzte Äußerung lässt sich – als freie indirekte Rede – wieder eindeutiger Albertino zuordnen. Ammaniti-typisch sind auch die extrem kurzen Absätze, die häufig aus nur je einem Satz oder Satzfragment (vgl. im obigen Zitat von „E ora?“ bis „Proprio per niente“) bestehen. Die kurzen Textelemente werden durch ihre isolierte Stellung stark betont – und ermöglichen damit die deutliche Wahrnehmung einzelner, wenn auch nicht immer klar einer bestimmten Erzählsituation zuzuordnenden Stimmen und ihres dialogischen Charakters.

### *Ti prendo e ti porto via: Synthese und Weiterentwicklung*

Ein ähnlicher Charakter, hervorgerufen durch ständigen Wechsel der Erzählsituation, zahlreiche Figuren-, sowie Erzähler-Figuren-Dialoge, prägt auch den 1999 erschienenen Roman *Ti prendo e ti porto via* – mit etwa 450 Seiten Ammanitis bisher umfassendstes Werk. Inhaltlich und strukturell ist der Roman sowohl Synthese, als auch Weiterentwicklung der bisherigen Erzählungen des Autors. Ähnlich wie in *L’ultimo capodanno* fokussiert Ammaniti seine Geschichte wieder auf einen Mikrokosmos. Er erzählt in 151 Abschnitten und einem Epilog zwei Haupt- und etliche Nebengeschichten, die sich – zum großen Teil in Unwissenheit der Protagonisten – mehrfach überschneiden.

Beim Lesen des ersten Kapitels überrascht zunächst das für Ammaniti ungewohnte Ambiente. Wir befinden uns in Ischiano Scalo, einem kleinen Ort an der nördlich von Rom gelegenen Küste. Es ist der 18. Juni eines Jahres in den neunziger Jahren, letzter Schultag für den zwölfjährigen Protagonisten Pietro Moroni, welcher gerade erfährt, dass er nicht versetzt worden ist.

Auch der Plot als Ganzes lässt auf den ersten Blick nicht auf eine typische Kannibalen-Geschichte schließen: Im Rückblick wird erzählt, wie es zur Nichtversetzung des zwar etwas stillen, aber begabten und interessierten Schülers Pietro kam. Ein zweiter Strang der Geschichte erzählt von den Eskapaden des ins Dorf heimgekehrten Playboys Graziano Biglia, 44 Jahre alt, der sich im zweiten Teil des Buches in die zurückgezogen lebende Lehrerin Flora Palmieri verliebt. Weitere wichtige Figuren sind Gloria, die aus reichem Hause stammende Schulfreundin Pietros, sowie einige andere Schüler und deren Eltern.

Doch der harmlose Schein trägt – Ammanitis Weiterentwicklung liegt gerade in der Synthese von provinziellem Milieu und kannibalischen Verhältnissen: „Le cicale strillano come ossesse sui pini dietro il campo di pallavolo. E da qualche parte, non molto lontano, dev'essere morta una bestia, perché a tratti arriva un tanfo dolciastro di carogna.“ (TPTPV, 10.) Ammaniti verpflanzt Roms tristen Alltag und alltäglichen Horror in ein Provinznest, welches alles andere als ländlich-idyllisch ist. Nicht anders als in Rom, wird das Leben vorwiegend von Hauptverkehrsstraßen und anderen immergleichen Orten bestimmt: Von der Via Aurelia und vom Corso Italia, vom „Centro estetico Ivana Zampetti“ und dem „cartellone pubblicitario“, von der Piazza XXV aprile, von roher Gewalt, von Sex mit Prostituierten, von Autos und anderen Waren, und vor allem immer wieder von der Welt des Fernsehens.

Ischiano Scalo liegt zwar nahe an der Küste, aber das Meer ist kaum erreichbar – es sei denn, in den billigen Träumen eines besseren Lebens auf Jamaica oder den Malediven. Oder es gehört – wie für Graziano Biglia – zur ruhmreichen Vergangenheit, als er jeden Sommer an der Adriaküste verbrachte, um dort als Flamenco spielender Playboy vorwiegend nordeuropäische Touristinnen ‚flachzulegen‘. Die einzige Figur mit einem wirklichen Zugang zum Meer ist Pietro, der dort, in einer schwer zugänglichen Lagune, große Teile seiner freien Zeit verbringt. Doch damit ist er ähnlich isoliert, wie seine Lehrerin Flora Palmieri, deren soziale Kontakte sich außerhalb der Schule auf die Pflege ihrer schwer kranken Mutter beschränken.

Pietro Moroni hat zwei Probleme: Da ist zum einen seine Familie – der Vater ein Säufer, die Mutter depressiv, und der ältere Bruder ein Träumer. Und da sind zum anderen einige Schulkameraden, brutale Kerle, die ihn zwingen, sich an einem Einbruch in die Schule zu beteiligen, der verheerende Folgen haben wird. Alleine rund um den Einbruch ranken sich etliche andere Geschichten, zum Beispiel die des Schulhausmeisters Italo, welcher seine Frau regelmäßig mit einer afrikanischen Prostituierten vom Straßenstrich betrügt. Als er nach einem dieser Abende zur Schule zurückkehrt und merkwürdige Geräusche hört, vermutet er dort als Einbrecher „i sardi“ (TPTPV, 128), die seiner Meinung nach für alle Untaten in Ischiano Scalo verantwortlich sind: „Ma si sono sbagliati di grosso. Questa volta gliela faccio vedere io.“ (Ebda.) Mit diesen Worten stürmt er die Schule, um schließlich durch eigene Dummheit blutüberströmt (und ohne einen der „Sarden“ erwischt zu haben) auf dem Boden der Turnhalle liegen zu bleiben.

Einer der zu diesem Einsatz gerufenen Polizisten ist Bruno Miele, Sohn des Hausmeisters, welcher vor dem Einbruch zusammen mit Antonio Bacci, Vater eines der wirklichen Einbrecher, im strömenden Regen auf der Via Aurelia Verkehrskontrollen durchführte. Die Begebenheit der Verkehrskontrolle, erzählt in einem episodenhaften Einschub, ist wiederum eine von mehreren Mikrogeschichten, welche thematisch und atmosphärisch stark an frühere Erzählungen Ammanitis anknüpfen. In diesem Fall eskaliert eine Standardsituation, die Kontrolle eines Mercedes „650 TX [...], macchina migliore del mondo, secondo la rivista americana ‚Motors & Cars‘“ (TPTPV, 183). Aufgrund der klischeehaften Vorstellungen und der angespannten psychischen Situation der Polizisten endet die Begegnung fast mit einem Massaker an den beiden jugendlichen Fahrern der Nobelkarosse.

Solche gleichermaßen erschreckende und komische Episoden wirken in dem insgesamt realistisch angelegten Roman keineswegs übertrieben. Vielmehr sind sie logischer Ausdruck der deprimierenden Szenerie und der in Klischees denkenden Figuren – psychologisch werden sie immer glaubwürdig entwickelt. In Anknüpfung an *L'ultimo capodanno dell'umanità* und mittels einer wieder sehr figurennahen Sprache hat Ammaniti eine seiner ausgeprägtesten Begabungen perfektioniert: die bisweilen unheimlich schnelle, bisweilen schleichende Verwandlung seiner Figuren von Normalbürgern in besessene Monster. Selbst der harmlos-sympathische Schüler Pietro wird am Ende zum Mörder seiner Lehrerin – ein Weg, der bei Ammaniti aussichtsreicher ist, als der umgekehrte Fall: Graziano Biglia, der

geläuterte Playboy, wird es nie schaffen, in der Normalität anzukommen.

### *Io non ho paura*: eine Erfolgsgeschichte

Mit seiner bisher letzten Buchveröffentlichung, dem viel beachteten Roman *Io non ho paura*, wechselte Ammaniti wieder zu Einaudis Reihe *Stile libero*. Der Ich-Erzähler Michele Amitrano berichtet in der Rückschau von den Begebenheiten, die er als neunjähriger Junge im Sommer 1978, „una delle più calde del secolo“<sup>22</sup>, erlebt hat.

Michele lebt mit seinen Eltern und der jüngeren Schwester in einem kleinen Weiler Süditaliens, der aus nicht mehr als einer herrschaftlichen Villa sowie „altro quattro case“ (INHP, 36) besteht und dessen Wasserversorgung trotz des Ortsnamens – Acqua Traverse – per Tanklastwagen erfolgt. Beim Spielen in einem verlassenen Haus inmitten der Kornfelder glaubt der Protagonist zunächst, eine Leiche entdeckt zu haben, bemerkt jedoch bald, dass es sich bei dem stinkenden und verdreckten Körper im Erdloch um einen lebendigen Jungen handelt, der dort gefangen gehalten wird. Die Umstände der Entdeckung, hierarchische Cliquenverhältnisse sowie eine gereizte Atmosphäre im Elternhaus führen dazu, dass Michele seine Entdeckung für sich behält und in der Folge verschiedene, quasi kriminalistische Thesen über die Herkunft des Gefangenen anstellt. Bei zunehmender Spannung verdichtet sich schließlich der Eindruck, dass ganz Acqua Traverse – Micheles Eltern eingeschlossen – in die Entführung von Filippo, einem Sohn reicher Eltern aus dem Norden verwickelt ist. Als heimlicher Mitwisser steht Michele nun nicht nur vor der Frage, wie er dem merkwürdigen, gleichaltrigen Fremden helfen kann, ohne dabei entdeckt zu werden. Das bestimmende Motiv der Erzählung besteht vielmehr aus dem Wirken und der Überwindung der Ängste eines gezwungenermaßen einzelgängerischen Jungen, der miterlebt, wie seine vertraute Umgebung sich in den Schauplatz einer Horrorgeschichte verwandelt und der wegen seines zarten Alters Umstände und Hintergründe der Geschehnisse kaum rational einordnen kann.

Wie schon Ammanitis erster Roman ermöglicht *Io non ho paura* mehrere Lesarten, so lässt sich die Erzählung einerseits als Entwicklungs-, oder Abenteuerroman lesen, beinhaltet daneben jedoch Elemente des Kriminal- und des Horrorgenres und arbeitet wieder mit einigen ‚pulp‘-typischen, popkulturellen Referenzen auf Konsumgüter, Fernseh- und Radiosendungen oder Comicfiguren. Im Vergleich zu früheren Erzählungen treten die ‚pulp‘-Elemente in der Wirkung allerdings etwas zurück: Markennamen wie Nazionali oder Milde Sorte bekommen einen eher nostalgischen Charakter, und auch die Darstellung der Fernseh- und Comicwelt wirkt wegen verschiedener Faktoren (Alter des Protagonisten, Schauplatz und historische Zeit der Geschichte) ins Milde abgetönt. Zuguterletzt verzichtet Ammaniti in diesem Roman erstmals auf eins seiner bisherigen Markenzeichen: die temporeich inszenierte, exzessive und ins Absurde gesteigerte Darstellung von Gewalt und Sexualität. Beide Elemente sind zwar im Ansatz vorhanden, bleiben jedoch vergleichsweise zurückhaltend gestaltet. Nicht zuletzt dieser Umstand mag dazu beigetragen haben, dass Ammanitis Erfolg mit *Io non ho paura* mehr als nur einen weiteren Höhepunkt erreicht hat.

Der nunmehr ehemalige Kannibale gehört seit dem Erscheinen des letzten Romans zu Italiens „*autori più applauditi*“;<sup>23</sup> im Jahr 2001 wurde Ammaniti mit 35 Jahren in der Kategorie der Erzählliteratur der bis dato jüngste Gewinner des *Premio Viareggio*. Die steile und beständige Karriere des Autors - vom umstrittenen ‚pulp‘-Autor zum allseits anerkannten

<sup>22</sup> Niccolò Ammaniti: *Io non ho paura*. Torino: Einaudi 2001. S. 6 (= INHP, 6).

<sup>23</sup> So der *Corriere della sera* (25.03.2002, S. 17) anlässlich der Pariser Buchmesse. Ammaniti wird dort folgendermaßen zitiert: „Mi conoscevano già come cannibale – dice scherzando – poi con il mio nuovo romanzo è successo quello che già mi ero capitato in Italia: il libro è piaciuto a generazioni diverse, a persone molto differenti fra loro.“ Umberto Eco hält Ammaniti zudem für einen der modernsten italienischen Autoren: „Da quando ho iniziato a scrivere romanzi sono incapace di leggere quelli degli altri. Non leggo molto i contemporanei, ma piuttosto i libri del secolo scorso. Però, uno dei più moderni che ho letto quest'estate è Niccolò Ammaniti e mi è piaciuto molto.“ (In: *Contrasto* 26 (2001). S. 1-3, S. 1.)

Romancier – wird vielfach als Reifungsprozess interpretiert und ist auf der Rezeptionsebene Ausdruck eines Normalisierungsdiskurses, dessen Werteskala sich zunehmend weniger an Skandalen oder literarischer Innovation und dafür (wieder) um so mehr am ‚Erzählenkönnen‘ orientiert. Das Außergewöhnliche von Ammanitis Erfolgsgeschichte aber ergibt sich aus dem Zusammenspiel der Faktoren Innovation und literarische Qualität: Als verstörender, gleichzeitig jedoch ‚begabter‘ Kannibale trug Ammaniti zu einem Prozess bei, der die italienische Erzähllandschaft Mitte der 90er Jahre erst wieder auf die Höhe der gesellschaftlichen Entwicklung brachte. Der von Ammaniti selbst, von Aldo Nove und anderen realisierte Modernisierungsschub hat es dem Autor und seinem Werk dann schließlich ermöglicht, bei Modifikation und Abtönung, jedoch prinzipieller Beibehaltung einst verstörender Elemente, Eingang in den literarischen Mainstream zu finden.

## **Erstausgaben im Original**

*Branchie!* (con presentazione di Alberto Piccinini). Roma: Ediesse 1994.

(Mit Massimo Ammaniti): *Nel nome del figlio. L'adolescenza raccontata da un padre e da un figlio.* Milano: Mondadori 1995.

*Fango.* Milano: Mondadori 1996.

(Mit Luisa Brancaccio): *Seratina.* In: Daniele Brolli (a cura di): *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo.* Torino: Einaudi 1996. S. 5-44.

*Anche il sole fa schifo.* Roma: Radiotelevisione Italia 1997.

*Branchie.* Torino: Einaudi 1997.

*La pizza posseduta.* In: Balestrini, Nanni / Renato Barilli (a cura di): *La Bestia 1 – narrative invaders! Panorama critico e pratico.* Milano: Costa & Nolan 1997. S. 38-42.

*L'ultimo capodanno.* Milano: Mondadori 1997.

*Ti prendo e ti porto via.* Milano: Mondadori 1999.

*L'amico di Jeffrey Dahmer è l'amico mio.* In: Daniele Brolli (a cura di): *Italia odia. Dieci volti del noir italiano.* Milano: Mondadori 2000, S. 17-40.

*Io non ho paura.* Torino: Einaudi 2001.

## **Übersetzungen ins Deutsche**

*Die letzte Nacht auf den Inseln.* Aus dem Italienischen von Henry Arnold. München: Goldmann 1998.

*Fort von hier.* Aus dem Italienischen von Ulrich Hartmann. München: Goldmann 2001.

## **Sekundärliteratur zum Autor**

Brolli, Daniele: *Le favole cambiano.* In: Brolli, Daniele (a cura di): *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo.* Torino: Einaudi 1996. S. 5-44.

Cardone, Raffaele / Franco Galato / Fulvio Panzeri (a cura di): *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni 80 e 90.* Milano: Marcos y Marcos 1996.

Cesari, Severino: *Narratori dell'eccesso.* In: Balestrini, Nanni / Renato Barilli (a cura di): *La Bestia 1 – narrative invaders! Panorama critico e pratico.* Milano: Costa & Nolan 1997. S. 24-36.

Ceserani, Remo: *Zwischen Vegetariern und Kannibalen. Der Journalismus, die Literatur, die Welt der Medien und die Darstellung sexueller Gewalt.* In: Brockmeier, Peter / Carolin Fischer (Hg.): *Gewalt der Geschichte – Geschichten der Gewalt. Zur Kultur und Literatur Italiens von 1945 bis heute.* Stuttgart: M & P 1998. S. 231-48.

Ceserani, Remo: *Sperimentazioni narrative e condizionamenti del mercato nell'epoca postmoderna.* In: *Horizonte 4* (1999). S. 83-97.

La Porta, Filippo: *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo.* Boringhieri: Torino 1999.

Manzi, Attilio: *Una fiaba per il terzo millennio: Branchie di Niccolò Ammaniti.* In: Felten, Hans / David Nelting (Hg.): „...una veritate ascosa sotto bella manzogna...“. *Zur italienischen Erzählliteratur der Gegenwart.* Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2000. S. 175-185.

Marongiu, Jean-Baptiste: *Avanti Cannibali.* In: *Libération* (5.11.1998).

Piccinini, Alberto: *Telecommandos.* In: Balestrini, Nanni / Renato Barilli (a cura di): *La Bestia 1 – narrative invaders! Panorama critico e pratico.* Milano: Costa & Nolan 1997. S. 60-64.

Rajewsky, Irina O.: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den jungen Schriftsteller der 80er zum Pulp der 90er Jahre.* Tübingen: Narr 2002 (in Druck).

Sinibaldi, Marino: *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità.* Roma: Donzelli 1997.