

Der Wirklichkeit verfallen: Deutsche Beat- und Undergroundliteratur 1960-1980

Sahner, Simon

Veröffentlichungsversion / Published Version

Dissertation / phd thesis

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sahner, S. (2022). *Der Wirklichkeit verfallen: Deutsche Beat- und Undergroundliteratur 1960-1980*. (Lettre). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839460146>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Simon Sahner

DER WIRKLICHKEIT VERFALLEN

Deutsche Beat- und
Undergroundliteratur

1960–1980



[transcript] Lettre

Simon Sahner
Der Wirklichkeit verfallen

Lette

Meiner Familie

Simon Sahner, geb. 1989, ist Literaturwissenschaftler und freier Autor. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen literarische Subkulturen, Literatur und digitale Kultur, Literatursoziologie und Gegenwartsliteratur. Er ist zudem Mitherausgeber des Online-Feuilletons *54books*.

Simon Sahner

Der Wirklichkeit verfallen

Deutsche Beat- und Undergroundliteratur 1960-1980

[transcript]

Der Druck wurde gefördert durch das GRK 1767 »Faktuales und fiktionales Erzählen«.

Der vorliegende Text wurde als Dissertation unter dem Titel »Der Wirklichkeit verfallen - Deutsche Beat- und Undergroundliteratur von 1960-1980« an der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg i.Br. eingereicht.

Ich danke dem Deutschen Literaturarchiv Marbach für die Recherchemöglichkeiten und die Publikationsgenehmigung.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Simon Sahner

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Magdalena Pflock

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6014-2

PDF-ISBN 978-3-8394-6014-6

<https://doi.org/10.14361/9783839460146>

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung – Eine andere Literatur

Unter dem Radar der Feuilletons – Gegenbewegung zur Gruppe 47	13
Definition von Begriffen – Was ist Beatliteratur, was Undergroundliteratur?	19
Vorgehensweise und Aufbau	25
Forschungsüberblick	26

Ursprünge der deutschen Beat- und Undergroundliteratur

Feind- und Vorbilder	33
Die Gruppe 47 als Kontrastfolie – »Es roch [...] nach Deutschland«	34
Amerikanische Vorbilder	39
Wie der Beat in die BRD kam – Entstehung und Verbreitung in Westdeutschland	53
Historische Avantgarden, Sturm und Drang und andere	85

Poetik des Erlebens – Poetologische Grundlagen

Aufhebung der Grenze zwischen Literatur und außerfiktionaler Lebensrealität	
Grundlagen einer Poetik des Erlebens	101
Wahrnehmung und Literatur am Beispiel von <i>On the Road</i>	105
Die Frage des autobiographischen und des autofiktionalen Schreibens	108
Sehnsucht nach Authentizität	115
Die Inszenierung des Autors als Grundlage für ein Authentizitätsversprechen	119

Protagonisten deutscher Beat- und Undergroundliteratur

Hinführung

Beat- und Undergroundliteratur in der Literatur der sechziger Jahre	129
Im Gefüge der deutschen Literatur der sechziger Jahre	132

Die Entstehung von <i>Gasolin 23</i> als Bildung einer literarischen Szene	139
---	------------

Jörg Fauser – Ein ›amerikanischer‹ Autor in der BRD	147
--	------------

Hinführung – »In den 70ern wurde es ernst, der Spaß war vorbei.«	147
Ein Beobachter von außen – Eine Literatur der Ränder	149
1966 – 1972: <i>Tophane</i> und erste literarische Versuche als Junkie	154
1973-1981: <i>Die Harry Gelb Story</i> und Erzählungen – Mit Charles Bukowski am literarischen Tresen	175

Jürgen Ploog – Arbeiter mit und an der Sprache	203
---	------------

Hinführung – Der <i>Elder Statesman</i> der deutschen Beatliteratur	203
1961-1969: Jürgen Ploogs Weg zur Cut-up-Methode	209
1970-1977: Reisejournale und Cut-up	233

Carl Weissner – Agent, Übersetzer und Strippenzieher	245
---	------------

Hinführung – Der Mann zwischen den Kontinenten	245
Carl Weissner als Vermittler zwischen der amerikanischen und der deutschen Szene	247
Carl Weissners Übersetzungen – Etablierung einer Sprache des Undergrounds	251
»Der Mann, der Bukowski erfand« – Carl Weissner als Übersetzer von Charles Bukowski	270

Bewusst an den Rändern – Position im literarischen Feld	281
--	------------

Die externe Seite	284
Die interne Seite	287
Gruppenidentität und Verbindung zu den amerikanischen Vorbildern	290

Das paratextuelle Netz – Der Autor als Teil seines eigenen Werkes

Die Theorie des paratextuellen Netzes	295
--	------------

Zwei Beispiele für die Entstehung des paratextuellen Netzes	298
---	-----

Hyperventralität

Theoretisierung des Verhältnisses zu den amerikanischen Vorbildern	307
---	------------

Von Hypertext zu Hypervivens – Eine Erweiterung des Genette'schen Spektrums	308
Das Transferproblem im hyperviventen Verhältnis	313

Fazit – Rückblick und Ausblick

Nach 1980 – die Lebensläufe trennen sich	321
Rezeption	327
Literatur für rebellische, männliche Bürgerkinder	327
Literarische Rezeption und Einfluss der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur	331
Ausblick	338
Dank	341
Literaturverzeichnis	343
Primärliteratur	343
Sekundärliteratur	346
Webseiten/Blogs	356
Nachschlagewerke	356
Archivmaterial	356
Interviews und Gespräche	357

Meiner Familie

Einleitung – Eine andere Literatur

Unter dem Radar der Feuilletons – Gegenbewegung zur Gruppe 47

Die gruppeneigenen Jungschreiber zückten ihre knitterfreien Manuskripte, & die gruppeneigenen Kritiker unterdrückten Verdauungsstörungen.¹

Jürgen Ploog – Princeton von aussen

Unter dem Titel »Princeton – von aussen« schrieb der Schriftsteller Jürgen Ploog (1935-2020) 1966 anlässlich des Treffens der Gruppe 47 in Princeton einen amüsanten und polemischen Bericht über seinen Versuch, sich unberechtigt Zugang zu den Sitzungen der renommierten literarischen Gruppe in der Whig Hall auf dem Universitätscampus zu verschaffen. Er berichtet vom »nervösen Schweiss der Tagung«, der »[t]räg über den Stühlen schwebte«² und beschreibt deutsche Schriftsteller*innen³, die anscheinend überfordert von der amerikanischen Kultur und Lebensweise durch die Straßen von Princeton stolpern. Auch wenn es kaum um die Literatur geht, die in diesen Tagen vorgetragen wurde, klingt der Text wie ein Abgesang auf die etablierte Literatur der Bundesrepublik der sechziger Jahre, deren Vertreter*innen sich offenbar nicht mehr zurechtfinden, sobald sie die heimischen Schreibzimmer verlassen haben.

Wenn von der Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis Ende der sechziger Jahre die Rede ist, ist häufig indirekt die Literatur gemeint, die aus der Gruppe 47 hervorging. Spätestens mit dem großen Erfolg von Günter Grass' *Die Blechtrommel* 1959 nahm die zunächst lose Gruppe von Autor*innen um ihren Initiator Hans Werner Richter eine Stellung im literarischen Betrieb ein, die die Teilnehmer*innen als

1 Jürgen Ploog: Princeton – von aussen. Zu einem Treffen der Gruppe 47. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 33.

2 Ebd.

3 Sofern eine Gruppe nicht mit abschließender Sicherheit ausschließlich aus männlich gelesenen Personen besteht oder dies wahrscheinlich ist, wird inklusive Sprache verwendet. Im Falle abstrakter Begriffe, die sich nicht auf konkrete Personen, sondern auf Instanzen beziehen, wie Autor oder Leser, wird mit Blick auf die derzeit geläufige Bezeichnung das generische Maskulinum verwendet.

die (in)offiziellen Repräsentant*innen deutscher Literatur innerhalb und außerhalb des westdeutschen Staates positionierte.⁴

Mit seiner Haltung zu der etablierten Literatur dieser Zeit war Ploog nicht alleine. Etwas vorsichtiger und nicht konkret auf die Gruppe 47 bezogen, im Kern aber ähnlich, drückte Hans Magnus Enzensberger 1968 seine Skepsis angesichts der deutschen Gegenwartsliteratur in der Eröffnung seines Essays »Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend« aus: »Jetzt also hören wir es wieder läuten, das Sterbeglöcklein für die Literatur.«⁵ Im einflussreichen *Kursbuch 15* griff Enzensberger damit einen Topos auf, der in den hundert Jahren zuvor wiederholt an die Oberfläche des literarischen Diskurses gespült worden war und der in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts erneut Konjunktur hatte: Der vermeintliche Tod der Literatur. Enzensberger stellte im Fazit des Essays fest, dass sich für die Literatur »eine wesentliche gesellschaftliche Funktion in unserer Lage nicht angeben«⁶ ließe. Damit sprach er der Literatur den funktionalen Sinn zur Erneuerung und zum Wandel ab, welcher ihr in Westdeutschland bis dahin seit dem Zweiten Weltkrieg von Seiten des Feuilletons und der monopolistisch auftretenden Gruppe 47 zgedacht worden war.⁷ Diese provokante These im politisch aufgeladenen Jahr 1968 zeugt von einem Anspruch an die Literatur, die ihr zugeschriebenen politischen und gesellschaftlichen Aufgaben zu erfüllen, der offenbar nicht eingehalten wurde. Allen feuilletonistischen Todesanzeigen die Literatur betreffend zum Trotz existierte literarisches Schreiben natürlich weiter.

-
- 4 Vgl. »By the early sixties the Group had become more successful than it had ever imagined (or perhaps even intended), and many observers viewed it as being more or less representative of West German literature *per se*.« (Waine, Anthony & Woolley, Jonathan: »Blissful, Torn, Intoxicated«: Brinkmann, Fauser, Wondratschek and the Beats, in: *College Literature* 27.1 (Winter 2000), S. 180). Und Helmut Böttiger beschreibt in *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, wie spätestens 1959, als »auf der Buchmesse mit Grass' *Blechtrommel*, Bölls *Billard um halb zehn* und Johnsons *Mutmassungen über Jakob* drei zentrale Werke der Literaturgeschichte der Bundesrepublik auf einen Schlag erschienen«, die Gruppe eine vorherrschende Stellung einnahm: »Man war zum ersten Mal im selbstverständlichen Bewusstsein anwesend, die Speerspitze der deutschen Gegenwartsliteratur darzustellen.« (Helmut Böttiger: *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, München, S. 240).
- 5 Hans Magnus Enzensberger: *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*. In: *Kursbuch 15* (1968), S. 187.
- 6 Ebd., S. 195.
- 7 Die neugegründete Bundesrepublik war darauf bedacht, sich nach den Jahren des Nationalsozialismus und des Krieges kulturell und gesellschaftlich möglichst schnell von den Ereignissen der jüngeren Vergangenheit zu befreien und sich als politische wie auch kulturelle Größe zu rehabilitieren. Enzensberger erkannte daher im Begriff der Wandlung das Schlagwort dieser Jahre: die Wandlung des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens. Dieser Leitgedanke, dem kulturellen Leben und der Gesellschaft zügig wieder zu der Stellung zu verhelfen, die sie – gerade auch in den Jahren der Weimarer Republik – einmal innehatten, führte laut Enzensberger dazu, dass »der Literatur Entlastungs- und Ersatzfunktion aufgeladen [wurde], denen sie natürlich nicht gewachsen war.« (Enzensberger: *Gemeinplätze*, S. 189) Die Literatur sollte als gesellschaftspolitisches Werkzeug der Aufarbeitung und der Neuorientierung dienen, ihr wurde eine gesellschaftliche Funktion zugewiesen. Enzensbergers verheerende Diagnose für die Literatur bezog sich demnach auf ihre Bedeutung und ihre Wirkungsmöglichkeiten innerhalb einer politischen und gesellschaftlichen Sphäre.

Dass sich das literarische Establishment in den späten sechziger Jahren vermeintlich im feuilletonistischen Todeskampf befand, hatte für Jürgen Ploog zunächst keine Bedeutung. Er war weit entfernt davon, Teil der Gruppe 47 und des etablierten literarischen Betriebs zu sein und beobachtete beides mit Argwohn und Ablehnung. In dieser Situation befanden sich auch zahlreiche andere deutsche Schriftsteller*innen dieser Jahre, darunter auch Jörg Fauser (1944-1987) und Carl Weissner (1940-2012). Fauser lebte zu dieser Zeit in Istanbul im Stadtteil Tophane, war abhängig von Opiaten und versuchte diese Situation literarisch zu verwerten. Weissner war bereits lose befreundet mit dem amerikanischen Schriftsteller William S. Burroughs, bereitete sich gerade auf einen längeren Aufenthalt in den USA vor und hatte bereits eine eigene literarische Zeitschrift gegründet. Beide hatten ebenso wie Ploog bisher gänzlich unter dem Radar des etablierten Literaturbetriebs geschrieben, Zeitschriften herausgebracht und sich mit der Literaturszene der USA beschäftigt, genauer mit der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur. Die Literatur hingegen, die Enzensberger für tot erklärte, war nicht die ihre, sodass sie sich nur darin bestätigt sahen, einen Weg abseits des Feuilletons und des Literaturbetriebs weiterzugehen.

Wie sich ihre literarische Ausrichtung gestaltete, zeigt sich exemplarisch an der literarischen Zeitschrift *Gasolin 23*, die Ploog, Fauser und Weissner 1972 gemeinsam ins Leben riefen und die von 1973 bis 1986 erschien. In einem Vorwort der ersten Ausgaben heißt es darin: »Gasolin ist nicht einfach eine Literaturzeitschrift – es ist DIE Literaturzeitschrift.«⁸ Keine Spur also von einer toten Literatur. Das bestätigt auch Ploog selbst, der über die Zeitschrift und die Literatur, die sie vertreten sollte, sagt:

Die Zeitschrift entstand zu einer Zeit, als allgemein vom Ende der Literatur die Rede war, womit nur das Ende einer bestimmten (herrschenden) Auffassung von Literatur gemeint sein konnte. Es galt, in dieser Situation einen Aufbruch sichtbar zu machen.⁹

Das Ende welcher »bestimmten (herrschenden) Auffassung von Literatur« damit gemeint war, erläutert Ploog nicht genauer, doch es lässt sich davon ausgehen, dass er die Literatur meinte, die Enzensberger vier Jahre zuvor für tot erklärt hatte: die westdeutsche Nachkriegsliteratur, vorrangig die der Gruppe 47. Die Vormachtstellung der Gruppe um ihren Initiator Hans Werner Richter rief eine Gegenbewegung auf den Plan und erzeugte eine teilweise harsche Ablehnung, vor allem aus dem Kreis um Ploog, Fauser und Weissner und damit aus dem Bereich der Gegenkultur und des literarischen Undergrounds.

Statt an der westdeutschen Literatur orientierten sich Weissner, Ploog und Fauser kulturell und literarisch an den USA. Damit waren sie auch ein Teil eines generationellen Konflikts, der sich durch viele Bereiche der westdeutschen Gegenwartskultur der fünfziger und sechziger Jahre zog. Durch den Einfluss amerikanischer Kultur auf die westdeutsche Nachkriegsjugend kam auch eine amerikanische Lebensweise nach Westdeutschland, die der als bürgerlich und bieder wahrgenommenen Nachkriegskultur der

8 Gasolin 23, No. 3, September 1974, S. 3.

9 Jürgen Ploog über die Zeitschrift *Gasolin 23*, unter: www.ploog.com/a/gazo.htm/g23eedito.htm (letzter Zugriff: 15.12.2021).

Bundesrepublik eine reizvolle Alternative gegenüberstellte. Neben der Musik, den Hollywoodfilmen und einem amerikanischen Lebensgefühl betraf das auch die amerikanische Literatur dieser Jahre, insbesondere die Beatliteratur. Charis Goer vergleicht die Bedeutung der Beat-Generation für die Literatur mit dem, was »Elvis in der Musik, was James Dean im Film«¹⁰ darstellten. Damit zieht sie eine strukturelle Parallele zur Begeisterung für zwei der großen amerikanischen Identifikationsfiguren der deutschen Jugend der fünfziger und frühen sechziger Jahre und positioniert die Beatliteratur auf ähnliche Weise als Gegenpol zu einer bürgerlichen Kultur.

Weissner, Fauser und Ploog, die vor allem als Schriftsteller, aber auch als Journalisten, Übersetzer und Herausgeber tätig waren, bildeten aber lediglich den Kern einer literarischen Bewegung, die Mitte der sechziger Jahre unter dem Radar der Feuilletons und der großen Verlage eine deutschsprachige Beat- und Undergroundliteratur entwickelte und sich dezidiert vom etablierten Literaturbetrieb abwendete. Stattdessen richtete sie den Blick auf eben jene amerikanische Literatur um die Autoren der Beat-Generation Jack Kerouac, William S. Burroughs, Allen Ginsberg und den sogenannten literarischen Underground, vorrangig vertreten durch Charles Bukowski.

Die Rezeption dieser literarischen Bewegung in Westdeutschland bereitete zum einen einer deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur den Weg, zum anderen ist »[o]hne den Einfluss von Beat und Underground«¹¹ die sogenannte deutsche Popliteratur bis heute nicht denkbar.¹² Auch wenn von den drei genannten Schriftstellern lediglich Jörg Fauser inzwischen postum eine wichtige Stellung im literarischen Feld der Bundesrepublik zugeschrieben wird,¹³ haben auch Weissner und Ploog ihre unverkennbaren Spuren in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts hinterlassen und Einfluss auf nachfolgende Schriftsteller*innen ausgeübt.

Ploogs eigene Arbeiten, vor allem mit der Cut-up-Methode, stehen unter anderem in der Tradition der literarischen Montage und der avantgardistischen Literaturbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts. Als hauptberuflicher Lufthansa-Pilot war er nicht auf ökonomischen Erfolg als Schriftsteller angewiesen und veröffentlichte bis 2019 in Kleinverlagen, wird aber seit Jahrzehnten grundsätzlich genannt, wenn es um experimentelle Literatur amerikanischer Prägung in Deutschland geht. Auch wenn Carl Weissner ebenso wie Ploog mit der Cut-up-Methode arbeitete und Short Stories und Berichte im Stil des literarischen Undergrounds der USA verfasste, ist vor allem sein Wirken als Übersetzer und Agent für die Entwicklung einer Literatur abseits des Mainstreams in Westdeutschland von immenser Bedeutung. Insbesondere seine Überset-

10 Charis Goer: Die neuen Barbaren. Frühe Rezeption der Beat-Generation in Westdeutschland. In: Stefan Höppner & Jörg Kreienbrock (Hg.): Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Popkultur seit 1945, Berlin/München/Boston 2015, S. 49.

11 Andreas Kramer: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text+Kritik. Pop-Literatur, München 2003, S. 26.

12 Vgl. ebd.

13 Was sich nicht zuletzt an der bereits dritten Werkausgabe zeigt, die seit 2019 im Diogenes Verlag erscheint und noch einmal einige Texte, die bisher unveröffentlicht im Literaturarchiv in Marbach lagen, aufbereitet und publiziert hat. Bei Fertigstellung dieses Buches waren noch nicht alle Bände erschienen, weswegen hier vorrangig auf die Taschenbuchausgaben zurückgegriffen wird, die bei Diogenes erschienen sind und auf der Werkausgabe im Alexander Verlag basieren.

zungen von Charles Bukowskis Gedichten, Romanen und kürzeren Texten sind nicht nur für die große Popularität Bukowskis in Deutschland verantwortlich, sondern beeinflussten auch deutsche Autor*innen stark. Die nachhaltigste Wirkung der drei hatte aber wohl Jörg Fauser, auf den sich bis heute zahlreiche Schriftsteller*innen direkt als Vorbild berufen.¹⁴ Vor allem seine Erzählungen, die vorrangig im Rotlichtmilieu, in Kneipen, in proletarischen Lebenswelten der siebziger Jahre und in der Kleinkriminellenszene angesiedelt sind, machten einen Teil der Gesellschaft literaturfähig, der bis dahin in der Nachkriegsliteratur kaum einen Platz hatte.

Authentizitätsanspruch, Konventionsbruch, Provokation und Nähe zu einem als »wahr« empfundenen Leben sind die programmatischen Hauptelemente dieser Literatur. Marcus S. Kleiner bezeichnet ihre Schlagrichtung als »gegen gesellschaftliche sowie kulturelle Denk- und Bildverbote« gerichtet, zudem stelle sie »ein exotisches Terrain undomestizierter Wünsche und einen Schutzwall gegen die bürgerliche Moral dar.«¹⁵ In einer Zeit, in der sich die noch junge BRD in die Ruhe und Ordnung der Bürgerlichkeit der Wirtschaftswunderzeit flüchtete, eroberte diese Literatur einen imaginären Raum, in dem scheinbar all das ausgelebt und benannt werden konnte, was die bürgerliche Moral und der dazugehörige Literaturkanon aus dem Denken und Schreiben ausschlossen: provokanter Umgang mit Sexualität, sprachliche und inhaltliche Provokation, Drogenkonsum, Alltagssprache und eine Freiheit, die sich auf eine autonome Wahl der Lebensstils bezog.

Die deutschsprachige Literaturwissenschaft hat sich der Literatur von Ploog, Weissner und Fauser bisher noch weniger angenommen als die Literaturkritik. Andreas Kramer stellte bereits 2003 fest, dass der Einfluss, den die Literatur von Jack Kerouac und William S. Burroughs – und man kann an dieser Stelle auch Allen Ginsberg, die restliche Beatliteratur aus den USA und Charles Bukowski anfügen – auf die deutsche Literatur hatte, bisher nicht adäquat analysiert und eingeordnet worden ist¹⁶, und auch Thomas Ernst verweist in seiner Monographie *Literatur und Subversion* (2013) auf dieses Desiderat.¹⁷ Dieses Buch ist ein Versuch diese Lücke zu schließen. Während Ploog seine Position im literarischen Underground über Jahrzehnte behielt und festigte, ist Weissner als Übersetzer auch für große Verlage noch einer der bekannteren Vertreter dieser deutschsprachigen Szene, die sich in den sechziger Jahren aus der gesellschaftlichen Gemengelage aus Wirtschaftswundermüdigkeit, Aufbruchsstimmung, amerikanischen Einflüssen und sozialer Revolution zu entwickeln begann. Den größten Erfolg mit Blick auf Aufmerksamkeit und Verkaufszahlen hatte aber mit Abstand Jörg Fauser, allerdings erst in den achtziger Jahren und nur wenige Jahre bevor er 1987 ums Leben kam. Doch selbst er konnte insbesondere in der Literaturwissenschaft bisher kaum Widerhall finden. Auch den Verbindungen, die seit den sechziger Jahren zwischen der

14 Unter anderem Benjamin von Stuckrad-Barre, der Fauser als einen seiner wichtigsten Einflüsse benennt und seinen Debütroman *Soloalbum* (1998) mit einem Zitat von Fauser einleitete.

15 Marcus S. Kleiner.: Zur Poetik der Pop-Literatur (Teil 2: Burroughs, Fiedler, Brinkmann). Unter: <https://pop-zeitschrift.de/2013/03/10/zur-poetik-der-pop-literaturteil-2-burroughs-fiedler-brinkmann-von-marcus-s-kleiner10-03-2013/> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

16 Vgl. Kramer: Von Beat bis »Acid«, S. 26.

17 Vgl. Thomas Ernst: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Bielefeld 2013, S. 405.

amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur und ihren deutschsprachigen Kollegen entstanden, hat sich die deutsche Literaturwissenschaft bisher kaum zugewandt.

Aus dem Bereich der amerikanisch beeinflussten Literatur der sechziger Jahre in Westdeutschland kommt vor allem Rolf Dieter Brinkmann Aufmerksamkeit zu, der inzwischen in einigen Monographien und Aufsätze besprochen wurde. Daneben werden häufig die Anthologien von Walter Höllerer (*Junge amerikanische Lyrik*, 1960) und Ralf Rainer Rygulla (*Underground Poems: Untergrund Gedichte. Letzte Amerikanische Lyrik*, 1967; *Fuck you! Underground Gedichte*, 1968, *ACID. Neue amerikanische Szene*, 1969 mit Rolf-Dieter Brinkmann) als Beispiele für das Erscheinen amerikanischer Literatur in der westdeutschen Kulturlandschaft angeführt. Eine detaillierte Aufarbeitung und Einordnung des wesentlich weiteren Netzwerks dieser literarischen Undergroundszene ist bisher weitgehend ausgeblieben.

Mit Jürgen Ploog bildeten Fauser und Weissner eine »literarische Mannschaft«¹⁸ – wie Penzel/Waibel die drei in ihrer Fauser-Biografie bezeichnen. Um diese literarische Mannschaft herum gruppierte sich eine ganze Reihe von Schriftsteller*innen, die jedoch innerhalb des literarischen Undergrounds nicht die Position einnahmen, die Fauser, Ploog und Weissner innehatten. Hedayatullah (ehemals Paul-Gerhardt) Hübsch veröffentlichte nach Publikationen Ende der sechziger Jahre erst 1979 wieder einen Gedichtband, Walter Hartmann war später vor allem als Grafiker aktiv und Tiny Stricker feierte mit *Trip Generation* (1970) einen großen Erfolg, nachdem das Buch von Rowohlt wiederaufgelegt wurde, und verschwand danach weitgehend von der literarischen Bildfläche. Sie und viele weitere tauchten immer wieder im Umfeld von Fauser, Ploog und Weissner auf. Lediglich Brinkmann, den man bei Ausweitung des Blickwinkels auch in diesen Bereich der Literatur einordnen kann, gebührte die – für ihn – zweifelhafte Ehre, in die »heiligen Hallen« der Wissenschaft und des Feuilletons aufgenommen zu werden und heute unzweifelhaft zum Kanon der westdeutschen Literatur nach 1945 zu zählen. In der Person von Brinkmann besteht auch die engste Verbindung zur Gruppe 47, weswegen er in diesem Buch nur am Rande erwähnt wird. Seine Bedeutung für die Entwicklung einer deutschsprachigen Pöpliteratur, die einige Gemeinsamkeiten mit der amerikanischen Underground- und Beatliteratur aufweist, ist unbestritten, durch seine relative Nähe zur Gruppe 47 und zum literarischen Mainstream¹⁹ fällt er aber durch das Raster der Literatur, das hier angelegt werden soll.

In Jörg Schäfers Beschreibung von Brinkmann ist das Verhältnis der Gruppe um Weissner, Fauser und Ploog zu Brinkmann angedeutet: »Brinkmann wurde im bürgerlichen Feuilleton als *Enfant terrible* der deutschen Nachwuchsautoren wahrgenommen – teils scharf kritisiert, bisweilen aber auch wohlwollend besprochen.«²⁰ Hier offenbart

18 Matthias Penzel & Ambros Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland. Jörg Fauser. Die Biografie*, Berlin 2004, S. 73.

19 In einem Artikel im *SPIEGEL* (25/1968, S. 126) äußert Brinkmann die Sorge, dass »der Erfolg seines Roman-Erstlings ihn etwa »jetzt in diesen ganzen Kulturbetrieb integrieren« könnte.« Die Einladung zur Gruppe 47 schlug Brinkmann zwar eben deswegen aus, jedoch zeigt die Einladung, dass hier ein grundsätzliches Interesse und eine gewisse Akzeptanz von Seiten des Establishments bestand.

20 Jörg Schäfer: *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*, Stuttgart 1998, S. 22.

sich ein Unterschied. Während Weissner, Fauser und Ploog sich zumindest anfangs ganz bewusst dem Feuilleton und den größeren Verlagen verweigerten und somit auch keine Veränderung des literarischen Betriebs beeinflussen konnten,²¹ suchte Brinkmann einen Weg in die gegebenen Strukturen bei gleichzeitiger Aufrüttelung derselben. Auf diese Weise wurde er zwar innerhalb des literarischen Feldes zum Vorzeigeautor einer jugendlich-progressiven Literatur, die sich an populärer Gegenwartskultur und amerikanischer Kultur orientierte, gleichzeitig entzogen ihm dieser Erfolg und die Aufmerksamkeit des Betriebs aber teilweise die Reputation seiner Ursprungsszene.

Wie dieser Reputationsentzug aussieht, lässt sich an den Worten von Fauser verdeutlichen, der über den früh verstorbenen Brinkmann schreibt: »[...]tot, und prompt denunziert von den Hohepriestern unserer pseudo-sensibilistischen Verblödungs-Kamarilla als Petraca-Preisträger mit der Penunze des Burda-Erben für die Witwe und Bazon Brock mit Lorbeerkranz aus der Latscha-Tüte.«²² In diesen Worten schwingt nicht nur Anerkennung für den ehemaligen Gesinnungsgenossen mit, sondern auch ein gewisses Bedauern darüber, dass Brinkmann in Fausers Wahrnehmung vom literarischen Markt vereinnahmt wurde.

Das Ziel dieses Buches ist es daher, diesen signifikanten Teil der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur von 1960 bis 1980, der bisher im Schatten von Brinkmann stand, in einen literaturhistorischen Zusammenhang zu stellen und literarische Werke, die im Zuge dieser Bewegung entstanden sind, zu analysieren und ihre Bedeutung für die deutsche Literatur nach 1945 zu erfassen. Der Fokus liegt darauf, herauszuarbeiten, was die deutschsprachige Beat- und Undergroundliteratur formal und inhaltlich ausmacht und wie sich Einflüsse der amerikanischen Vorbilder zeigen. Dabei gehe ich von der These aus, dass sich der konstituierende Kern dieser Literatur in Form einer Poetik des Erlebens in der programmatischen Auflösung der Grenze zwischen Literatur und außerfiktionaler Lebensrealität des Schriftstellers findet und dass daraus ein produktives Wechselverhältnis zwischen faktuellem Paratext und dem fiktionalen literarischen Werk entsteht.

Definition von Begriffen – Was ist Beatliteratur, was Undergroundliteratur?

Wenn im Folgenden von Beat- und Undergroundliteratur die Rede ist, werden damit zwei literarische Strömungen bezeichnet, die in Westdeutschland kaum voneinander zu

21 Diese Ablehnung der Feuilletons und des Betriebs geht soweit, dass Fauser in einem Interview, dass er dem Magazin der FAZ gab, rückblickend äußerte: »Das Schlimmste, was diesen Autoren passieren konnte, ist, daß das Feuilleton sie wahrnimmt. Und das Schlimmste wäre, wenn sie sagen würden: Wir wollen aber von der FAZ besprochen werden.« (Magazin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 30.08.1985. In: Jörg Fauser: *Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987*. Jörg-Fauser-Edition VIII, herausgegeben von Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 1527).

22 Jörg Fauser: *Die Legende des Duluo*. In: Jörg Fauser: *Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987*. Jörg-Fauser-Edition VIII, herausgegeben von Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 387.

trennen sind, während sie in den USA trotz personeller, poetologischer und inhaltlicher Gemeinsamkeiten deutlich unterscheidbar sind.²³

Unter Beatliteratur wird im Folgenden in erster Linie die Literatur verstanden, die in den USA aus der Gruppe um die Schriftsteller Jack Kerouac, Allen Ginsberg und William S. Burroughs hervorging und auf die sich zahlreiche Autor*innen weltweit teilweise bis heute berufen. Es handelt sich um eine Literatur, die sich ursprünglich aus einem ambivalenten Lebensgefühl zwischen den Unsicherheiten und Gefahren des Kalten Krieges und dem Wirtschaftsaufschwung in den USA der vierziger und fünfziger Jahre entwickelt hatte und seit ungefähr 1955 in den Vereinigten Staaten Popularität erfuhr. Ihre provokante Sprache, der inhärente Gestus einer Erneuerung im literarischen wie auch gesellschaftlichen Sinne und ihre Themen abseits des bürgerlichen Kanons machten sie zum literarischen Arm eines kulturellen Aufbruchs der Jugend in den USA.²⁴ In

23 Auf den unter Umständen naheliegenden Begriff der Popliteratur wird im Folgenden nicht weiter eingegangen, da er für die hier beschriebene Literatur in feuilletonistischen ebenso wie in literaturwissenschaftlichen Texten zwar häufig verwendet wird, jedoch nicht passend ist. Das Spektrum der unterschiedlichen Werke und Autor*innen, die mit diesem Begriff belegt wurden, reicht von H. C. Artmann, der 1964 unter dem Begriff eine neue Literatur forderte über Brinkmann, dessen frühe Gedichte durch eine Verwendung von popkulturellen Zeichen auffallen, bis hin zu der sogenannten Popliteratur der neunziger Jahre. Gerade in den sechziger Jahren zeichnet sich Popliteratur vor allem durch eine Übernahme von popkulturellen Elementen aus anderen Medien wie dem Kino, der Musik und dem Comic aus. Zwar finden sich diese Elemente auch in der hier beschriebenen Literatur, sie sind jedoch nicht derart prägend, dass sie das Label *Popliteratur* rechtfertigen würden. Zudem ist der Begriff der *Popliteratur* in den letzten Jahren als Sammelbezeichnung für bestimmte literarische Werke mit Recht in die Kritik geraten. Gerade auch der Aufsatz »Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2)« von Eckhard Schumacher plädiert dafür, Popliteratur vielmehr als Diskursphänomen anstatt als Bezeichnung für Texte, »die einerseits gerade so viel Gemeinsamkeiten aufweisen, dass eine Absetzung vom sonstigen Literaturbetrieb sinnvoll erscheint, andererseits untereinander aber auch so verschieden sind, dass sie unter den keineswegs eindeutigen Vorzeichen von Pop gegeneinander ausgespielt, über Binnendifferenzierungen versuchsweise klassifiziert und über Definitionsstreitigkeiten kontrovers diskutiert werden können, die sowohl auf die häufig – und häufig mit guten Gründen – als antagonistisch begriffene Konfrontation von Pop und Literatur als auch auf je unterschiedliche Lesarten dieser diffus zirkulierenden Konzepte verweisen.« (Eckhard Schumacher: Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2). In: Olaf Grabienski, Till Huber, Jan-Noël Thon (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 90er Jahre, Berlin/Boston 2011, S. 53-67, hier S. 57.) Popliteratur als Begriff ist in dieser Hinsicht eher ein Diskursphänomen, das sich im Dialog zwischen Literaturwissenschaft und Kulturjournalismus entwickelt hat. Hervorzuheben ist, dass eine Unterscheidung zwischen Beat-, Underground- und Popliteratur schon recht früh vorgenommen wurde, schon Paul Konrad Kurz verweist 1971, zu einer Zeit also als Jörg Fauser, Jürgen Ploog und Carl Weissner gerade erst anfangen zu veröffentlichen, deutlich auf eine Differenz zwischen Pop- von Beatliteratur: »Beat war anarchisch, subjektiv, ekstatisch. Pop ist kommunikativ, objektiv, demokratisch, die neue Jedermann-Welt. [...] Beat suchte ein Zurück (zur Natur, Psyche, zum einfachen Leben) und ein Darüberhinaus (Übernatur). Pop sucht eine neue Gegenwart in und mit den Dingen der Massengesellschaft, eine neue Versöhnung: des Menschen mit den Dingen des Gebrauchs, der Dinge mit der Kunst, der Kunst mit dem Menschen. [...] Beat war ein Trauma. Pop ist das neue Fest. Beat war die amerikanische Form des »unbehausten Menschen«. Pop ist die neue Behausung.« (Paul Konrad Kurz: Beat – Pop – Underground. In: ders.: Über moderne Literatur III. Standorte und Deutungen, Frankfurt a.M. 1971, S. 242).

24 Eine detaillierte und einordnende Darstellung dieser Gruppe findet sich im folgenden Kapitel.

dieser Form erreichte die Beatliteratur ab Ende der fünfziger Jahre die Bundesrepublik und löste dort im Zusammenspiel mit der amerikanischen Undergroundliteratur eine fruchtbare literarische Reaktion aus.

Unter dem Begriff Undergroundliteratur firmiert im Kontext dieses Buches auf US-amerikanischer Seite vorrangig Charles Bukowski. Zwar gibt es eine ganze Reihe an US-amerikanischen Schriftstellern, die unter diesem Label in den sechziger Jahren in Deutschland publiziert wurden, aber keiner von ihnen hatte auf lange Sicht eine mit Charles Bukowski vergleichbare Wirkung. Andreas Kramer beschreibt die Undergroundliteratur »als Radikalisierung bestimmter Beat-Techniken und Sprechweisen [...]. Sprache und Themen werden direkter, rauer, teilweise obszön.«²⁵ Insbesondere durch die Anthologien *Underground Poems/Untergrund Gedichte* (1967) von Ralf-Rainer Rygulla und *ACID. Neue amerikanische Szene* (1969) von Rolf Dieter Brinkmann und Rygulla fand diese Literatur ihren Weg nach Deutschland. Betrachtet man jedoch die Texte, die vor allem in *ACID* versammelt sind, deutet sich schon an, dass in der deutschen Rezeption in den sechziger Jahren die Konzepte von Beat- und Undergroundliteratur zu verschwimmen beginnen. Der Band enthält neben Texten von Bukowski auch zwei Texte von Burroughs – zwei Schriftsteller, deren Lust zur Provokation zwar vergleichbar ist, die aber ansonsten literarisch kaum etwas verbindet.

Das Verhältnis zwischen Charles Bukowski und den Beatliterat*innen ist von Ambivalenzen geprägt. Diese zeigen sich in der literaturhistorischen Verortung seitens der Literaturwissenschaft, auf motivischer und stilistischer Ebene, aber auch in Bukowskis Selbstverständnis. Auch wenn er teilweise kommentarlos in einer Reihe mit der literarischen Beat-Generation genannt wird,²⁶ ist Bukowskis Eingemeindung unter den Begriff Beatliteratur nur unter deutlichen Vorbehalten und mit Einschränkungen möglich.²⁷ Der drängendste Unterschied liegt darin, dass Ginsberg, Kerouac und teilweise auch Burroughs die Orientierungslosigkeit, das Unterwegssein und die Armut vor dem Hintergrund eines amerikanischen Ideals der Freiheit romantisieren. Bukowski hingegen entwirft ein desillusionierendes Bild einer amerikanischen Arbeiterklasse, die aufgrund ihrer Armut und Abhängigkeit von ökonomischen Faktoren von nichts weiter entfernt ist als vom American Dream.²⁸ Bukowskis auch persönlich zwiespältiges Verhältnis zu den Autor*innen der Beat-Generation resultierte daraus, dass sie aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten kamen und eine andere Sozialisation erfahren hatten. Die Beatautoren der ersten Reihe, Kerouac, Ginsberg und Burroughs, kamen aus einem Umfeld der Mittelschicht oder gar – im Falle von Burroughs – der Oberschicht und hatten zumindest zeitweise an renommierten Universitäten studiert, während Charles Bukowski vorrangig schwere körperliche Arbeit verrichtete.²⁹ Bukow-

25 Kramer: Von Beat bis »Acid«, S. 33.

26 Beispielsweise in Florian Vetsch: Und die Nilpferde kochten in ihren Becken. Oder: Was zum Teufel ist Beat-Literatur. In: Literarischer Monat. Das kleine Magazin für große Literatur (2014) 15, S. 8-11.

27 Zum Verhältnis von Charles Bukowski und der literarischen Beat-Generation siehe auch: Paul Clements: Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement, New York 2013, S. 71-78.

28 Vgl. Jean-Francois Duval: Bukowski und die Beats. Von Konterboxern und Popliteraten, Augsburg 2015, S. 32f.

29 Vgl. Clements: Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement, S. 71f.

ski selbst fasst die unterschiedliche Sozialisation und die Auswirkungen auf ihren Lebensstil prägnant in Oppositionspaare:

They preferred jazz while I prefer classical music. Drugs fascinated them, I drink cheap beer. They played with politics, I play with horses.³⁰

Letztlich lässt sich diese Differenz auf eine Frage der Haltung zur Gesellschaft bringen. Während die Beatautor*innen Progressivität zu einem Leitprinzip erhoben und eine Haltung vertraten, die zumindest programmatisch und im Selbstverständnis auf eine Befreiung der Sexualität und des Denkens ausgelegt war, vertrat Bukowski trotz seiner Outlaw-Attitüde auch nach außen ein eher konservatives Weltbild und äußerte immer wieder Abneigung gegenüber den Beatliterat*innen.³¹ Doch trotz dieser deutlichen Differenzen gibt es Gemeinsamkeiten. Diese drücken sich insbesondere im Widerstand gegen etablierte Strukturen aus und darin, dass auch Bukowskis Arbeiten teilweise im Verlag City Light Books des beataffinen Herausgebers und Schriftstellers Lawrence Ferlinghetti erschienen.³² Der Einfluss Bukowskis insbesondere auf Jörg Fauser und Carl Weissner ist zudem so signifikant, dass er in dieser Arbeit eine zentrale Rolle spielen muss.

Dieser Einfluss ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass die Rezeption der Werke der literarischen Beat-Generation und des literarischen Undergrounds, vorrangig Charles Bukowski, in Westdeutschland Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre durch den gleichen Kreis von Adressat*innen stattfand, sodass eine klare Trennung im deutschen Sprachraum letztlich nicht mehr möglich ist. Die entscheidende Komponente dafür, dass die Beatliteratur und Charles Bukowski Einfluss auf die gleiche Gruppe von Schriftsteller*innen in Deutschland nahmen, ist das programmatische Auflösen der Grenze zwischen Leben und Literatur, das sowohl bei der Beat- als auch bei der Undergroundliteratur zum poetologischen Grundkonzept gehört und die Vorstellung von Autorschaft prägt. Darin und in der demonstrativen Abwendung von bürgerlicher Kultur und Literatur liegen die erkennbarsten Gemeinsamkeiten.

Aufgrund des vermischten Imports der Beat- und Undergroundliteratur nach Deutschland stellt sich die Frage, ob man im deutschen Sprachraum überhaupt von einer Beatliteratur sprechen und was damit gemeint sein kann. Jürgen Ploogs Definition für die US-amerikanische Beatliteratur ist auch für die Literatur anschlussfähig, die aus der Rezeption in Deutschland entstanden ist:

Beat, [...] das bedeutete zunächst, sich ein Instrumentarium anzueignen, um so unverfälscht wie möglich gegen die Zeichen der Zeit, die gesellschaftlichen Normen & ihre Mechanismen anzugehen, eine eigene existentielle Richtung einzuschlagen.³³

30 Bukowski zitiert nach: Clements: Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement, S. 72.

31 Vgl. ebd., S. 73.

32 Vgl. Duval: Bukowski und die Beats, S. 53.

33 Jürgen Ploog: Straßen des Zufalls. Über William S. Burroughs und für eine Literatur der 80er Jahre, Bern 1983, S. 14.

Auf der anderen Seite sagt Ploog über sich selbst, dass er gar kein Teil der Beatliteratur sein könne, da es dazu eines Lebensgefühls bedürfe, das man nur haben könne, wenn man in den USA, vor allem in New York oder an der Westküste aufgewachsen sei.³⁴ Tatsächlich spricht einiges dafür, in der deutschen Literatur ausschließlich von Undergroundliteratur zu sprechen. In dieser Arbeit wird dennoch auch für den deutschen Sprachraum von Beat- und Undergroundliteratur gesprochen, weil eine klare Trennung der Einflusslinien nicht möglich ist und der Begriff suggerieren würde, es habe auf deutscher Seite hauptsächlich eine Rezeption der amerikanischen Undergroundliteratur stattgefunden. Für ein Beibehalten des Begriffs Beatliteratur spricht auch, dass beispielsweise Hecken, Kleiner und Menke in ihrer aktuellen Einführung in die Popliteratur von Underground als der Radikalisierung der Beatliteratur sprechen.³⁵

Abschließend sei noch der Begriff der Undergroundliteratur zu seinem deutschsprachigen Pendant, der Untergrundliteratur, abgegrenzt, auch wenn die beiden Termini in der Presse häufig und in der Wissenschaft teilweise synonym verwendet werden. Dass der Begriff Untergrund für das hier beschriebene Phänomen nicht adäquat ist, erkennt bereits Dieter Baake zu Beginn der siebziger Jahre:

Die Bezeichnung Untergrund hat längst abgewirtschaftet, kein Kenner benutzt sie mehr. Denn sie erweckt zum einen falsche Assoziationen: an Kriminalität, Kellerkinder oder jene verdächtige Eich'sche Gestalt, die den Kanaldeckel mitten auf einer Straße hebt.³⁶

Damit grenzt Baake die beiden Begriffe unabhängig von ihrer Verwendung für einen Bereich der Literatur voneinander ab. Für die vorliegende Untersuchung, in der es ausschließlich um die Undergroundliteratur gehen wird, gilt folgende Unterscheidung: Bei *Untergrundliteratur* handelt es sich um schriftstellerische Erzeugnisse in politisch repressiven Systemen, die entweder der Zensur zum Opfer fallen oder die Verfasser*innen in Gefahr bringen würden. Diese Form der Literatur kursiert tatsächlich nur im Untergrund, wird also durch selbstorganisierte Distributionskanäle im Geheimen vertrieben und ist häufig zudem Teil des Widerstands gegen das unterdrückende System. Davon abzugrenzen ist die *Undergroundliteratur*. Hierbei handelt es sich um Literatur, die innerhalb einer subkulturellen Szene entsteht und sich bewusst der etablierten Literatur und dem damit verbundenen Organisationssystem aus Verlagen, Feuilleton, Preisen und Akademien verweigern will. Auch hier entstehen eigene Vertriebswege und privatorganisierte Publikationen in kleinen Auflagen und auch hier wird gegen ein herrschendes System angeschrieben, jedoch (meist) nicht unter der Gefahr, zensiert oder bestraft zu werden.³⁷

34 Jürgen Ploog im Gespräch mit Martina Weber. Unter: www.poetenladen.de/martina-weber-juergen-ploog.htm (letzter Zugriff: 15.12.2021).

35 Vgl. Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner & André Menke: Popliteratur. Eine Einführung, Stuttgart 2015, S. 11.

36 Dieter Baake, zitiert nach: Peter Engel & W. Christian Schmitt (Hg.): Klitzekleine Bertelsmänner. Literarisch-publizistische Alternativen 1965-1973, Hannover-Münden/Scheden 1974, S. 7.

37 Eine ähnliche Unterscheidung nimmt auch das Metzler Literaturlexikon vor und beschreibt Undergroundliteratur als »lit. Öffentlichkeiten, die sich in Opposition zu offiziellen Institutionen des lit. Lebens organisieren und ihre ästhetischen Programme nachdrücklich gegen etablierte Kunst-

Bei dieser Form der Literatur besteht demnach zwar keine unmittelbare Gefahr einer Zensur, aber Ploog spricht auch hier von einer inoffiziellen Form der Zensur: »Damit ist nicht etwa eine institutionelle Zensur gemeint (die es hier nicht gibt, sonst könnten wir zweifellos nicht veröffentlichen), sondern Zensur, die der etablierte Begriff von tradierter »Kultur« immanent ausübt.«³⁸ Hervorzuheben ist aber bereits an dieser Stelle, dass diese vermeintliche, inoffizielle Zensur gerade im Kreis der Undergroundliteratur auch ein Instrument der Selbstinszenierung ist, das bewusst genutzt wird, um das Auftreten als Rebellen im Literaturbetrieb zu unterstützen.

Den konstitutiven Kern der hier behandelten Literatur, sowohl auf deutscher wie auch auf amerikanischer Seite, bildet der programmatische Ansatz Literatur zu verfassen, die aus dem eigenen Erlebnisschatz schöpfen soll und das Gebot unverfälscht zu schreiben zur obersten Prämisse erklärt. Dadurch soll programmatisch die Grenze zwischen Literatur und Lebensrealität aufgelöst werden. Das literarische Schreiben wird durch das Erleben des Autors erst ermöglicht, während sich das literarische Werk im Umkehrschluss im Leben des Verfassers als habituelle Geste von Autorschaft ausdrückt. Dieser poetologische Kern entsteht in Verbindung mit einem Bild der Autor*innen in der Öffentlichkeit, das diesen nach außen getragenen Authentizitätsanspruch unterstützen soll und die gewollte Authentizitätszuschreibung erst ermöglicht. Die Rezeption der hier zu behandelnden Werke ist daher ohne die aktive Inszenierung ihrer Verfasser nicht denkbar. Gerade der Lebensweg der Vorbilder der deutschen Beat- und Undergroundautoren und ihre Selbstinszenierung bilden einen kaum zu überschätzenden Teil der Rezeption. Schriftsteller*innen werden in diesem Kontext grundsätzlich nicht mehr nur als Verfasser*innen von fiktionalen literarischen Texten verstanden, sondern Schriftsteller-Sein wird zu einer Lebenshaltung und einem Lebensstil, die sich im Werk und im öffentlichen Auftreten niederschlagen. Ploog, Fauser und Weissner haben jeweils nicht nur literarisch-fiktionale Werke verfasst, sondern auch poetologische, journalistische und literaturtheoretische Texte. Diese Betrachtungen ihrer eigenen Arbeit (vor allem in Ploogs *Straßen des Zufalls* (1983) und *Rückkehr ins Coca & Cola Hinterland* (1995) und unter Vorbehalt auch in Fausers *Rohstoff* (1984)) und der Arbeit ihrer Kolleg*innen bieten bewusst Referenzen zu ihren literarischen Werken an, die dadurch bedingt in einen Schwebезustand zwischen Faktualität und Fiktionalität geraten.

Dieses Buch konzentriert sich vorrangig auf die drei genannten Repräsentanten dieser Bewegung im deutschsprachigen Raum, die den signifikantesten Einfluss ausübten: den Schriftsteller, Übersetzer und Literaturagenten Carl Weissner, den Schriftsteller und Journalisten Jörg Fauser und den Schriftsteller Jürgen Ploog.

auffassungen formulieren. Verbunden ist damit das Image, außerhalb des Lit.marktes zu agieren, da die Verweigerung der kommerziellen Verwertbarkeit als eigentlicher Gradmesser für Unangepasstheit und damit für die Zugehörigkeit zum U. gilt. Da »Underground« eher als Selbstetikettierung eines Milieus verwendet wird, das sich dem Üblichen lustvoll bis verbittert verweigert, ist U. nicht zu verwechseln mit Camouflage oder mit Lit., deren Verfasser aus ideologischen Gründen verfolgt werden, untertauchen müssen und aus dem politischen Untergrund veröffentlichen (in diesem Fall spricht man von »Untergrund-Lit.«) (Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. 3. Auflage, Stuttgart 2007, S. 792).

38 Jürgen Ploog in einer Selbstdarstellung zu *Casolin* 23 unter: www.ploog.com/a/gazo.htm/g23eedito.htm (letzter Zugriff: 15.12.2021).

Vorgehensweise und Aufbau

Das Buch ist dazu in drei Bereiche unterteilt, die nicht strikt voneinander getrennt zu betrachten sind, die aber eine ungefähre methodische Orientierung liefern sollen. Dabei handelt es sich um einen literaturhistoriographischen, einen literaturtheoretischen und einen analytisch-literaturhistoriographischen Ansatz. Während die ersten beiden Kapitel den Kontext für die deutsche Strömung dieser Literatur aus einer historischen Perspektive darlegen und damit die Grundlage für die Betrachtung einzelner Werke schaffen, nimmt der literaturtheoretische Ansatz im dritten Kapitel die Einordnung der Strömung der Beat- und Undergroundliteratur zunächst auf theoretischer Grundlage vor und verankert sie in den abschließenden Kapiteln fünf und sechs zusätzlich unter literatursoziologischen Gesichtspunkten innerhalb des literarischen Feldes. Dabei wird auch noch verstärkt auf eine Theoretisierung des Verhältnisses zwischen den amerikanischen und den deutschen Autoren eingegangen. Der analytisch-literaturhistoriographische Ansatz nimmt eine Zwischenposition im vierten Kapitel ein, das als umfassendes und zentrales Analysekapitel angelegt ist. Entscheidend ist hier, dass im Zuge der Werkanalysen der drei Autoren ihr jeweiliger biographischer und gesellschaftshistorischer Kontext mitgeliefert wird, da eine umfassende Aufarbeitung dieser Informationen und Quellen bisher nicht geleistet wurde.

In der Einleitung wurden Jörg Fauser, Jürgen Ploog, Carl Weissner und ihr literarisches Umfeld zunächst in den literaturhistorischen Zusammenhang ihrer Zeit gestellt. Das folgende Kapitel widmet sich ihren Vor- und Feindbildern und stellt anhand von Quellenanalysen, Aussagen der Autoren selbst und anderen Vorarbeiten detailliert dar, auf welche literarischen Strömungen seit dem 18. Jahrhundert sich die deutsche Beat- und Undergroundliteratur bezieht und gegen welche sie sich abgrenzt. Zentral ist dabei auch die Darstellung, wie die Literatur der Beatbewegung in den späten fünfziger Jahren in Form von übersetzten Einzelwerken und Anthologien ihren Weg in die Bundesrepublik fand. Hier steht eine Rezeptionsanalyse im Fokus, an der deutlich wird, mit welchen Begriffen und terminologischen Rahmungen die Werke der amerikanischen Autor*innen nach Deutschland kamen und wie sie im Feuilleton besprochen wurden. Dieses Kapitel bildet damit die Darstellung der Rezeptionsgrundlage, auf der sich schließlich die literarische Vorbildstellung dieser Autoren für Fauser, Ploog und Weissner ausbildet.

Das dritte Kapitel überführt die literaturhistorischen und -analytischen Erkenntnisse, die bis dahin gewonnen wurden, in ein theoretisches Gerüst. Das Ziel ist, mit einem Vorausblick auf die späteren Werkanalysen ein Grundverständnis für diese Art von Literatur und ihre Poetik zu schaffen, das über analysierte Einzelwerke hinausgeht.

Im Folgenden widmet sich mit dem vierten Kapitel ein ausführlicher Teil des Buches der Entstehung einer literarischen Undergroundszene in Westdeutschland und konzentriert schließlich den Blick auf Jörg Fauser, Jürgen Ploog und Carl Weissner. In mehreren Unterkapiteln wird erst anhand der Zeitschrift *Gasolin* 23 ihr gemeinsamer Weg als »literarische Mannschaft« nachgezeichnet und dann zu jedem Autor eine eigene Analyse mehrerer Werke vorgenommen. Die Erkenntnisse der Analyse und der zuvor angestellten theoretischen Überlegungen werden schließlich genutzt, um die Literatur dieser Autoren im literarischen Feld einzuordnen.

In den Kapiteln fünf und sechs werden schließlich Termini entwickelt und definiert, die dazu dienen, die Beat- und Undergroundliteratur in ihrer produktions- und rezeptionsästhetischen Beschaffenheit zu beschreiben und das Verhältnis zwischen den deutschen und den amerikanischen Autoren darstellbar zu machen. Dazu wird ein theoretisches Begriffsinstrumentarium geschaffen, das darüber hinaus auch auf andere literarische Bereiche und Verhältnisse anwendbar sein soll.

Abgeschlossen wird die Arbeit mit dem siebten Kapitel, das die weiteren literarisch-biographischen Wege der drei Autoren nach Beginn der achtziger Jahre skizziert, die Erkenntnisse bündelt und einen Ausblick darauf bietet, welche Spuren ihre Werke in der gegenwärtigen Literaturlandschaft Deutschlands hinterlassen haben.

Forschungsüberblick

Aussagekräftige Forschungsbeiträge sind – wie erwähnt – bisher zu dieser Gruppe deutscher Autoren fast keine vorhanden. Zwar existieren wenige Aufsätze, die sich mit dem Verhältnis der deutschen Schriftsteller zu ihren amerikanischen Idolen beschäftigen, allerdings noch keine umfassende Monographie. Auch die literaturhistorische Einordnung dieser Bewegung und detaillierte Textanalysen liegen bisher nicht vor.

Von der Forschung zur deutschen Beat- und Undergroundliteratur sind vor allem die Arbeiten von Jonathan Woolley und Anthony Waine zu nennen, die sich in wenigen Aufsätzen mit den amerikanischen Einflüssen auf Jörg Fauser auseinandersetzen. Zudem erwähnenswert ist die Monographie von Maciej Jędrzejewski »Und siehe, der Rebell kam, sah und siegte« – *Zum Leben und Werk Jörg Fausers. Versuch einer Monographie* (2011), die einerseits zwar eine ausführliche Analyse zum Werk Jörg Fausers aus den achtziger Jahren vorlegt, die andererseits jedoch ohne weitere Rezeption geblieben und weitgehend nicht verfügbar ist. Sigrid Fahrers Monographie *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla* (2009) liefert die erste umfassende Darstellung deutsch- und englischsprachiger Cut-up-Literatur und bietet eine detaillierte Analyse unterschiedlicher Vorgehensweisen dieser Textproduktionsmethode. Dabei befasst sie sich auch mit den Werken von Ploog, Fauser und Weissner, beschränkt sich jedoch auf die Textproduktion durch die Cut-up-Methode, beleuchtet somit also nur einen kleinen Teil der Werke und gibt lediglich nebenbei eine Übersicht zur deutschsprachigen Literatur dieser Prägung. Ähnlich verhält es sich mit Markus Tillmanns *Populäre Musik und Pop-Literatur: zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2013) und Anja Schwanhäußers *Stilrevolte Underground. Die Alternativkultur als Agent der Postmoderne* (2002). Wie auch Fahrers Monographie wenden sich diese Arbeiten wiederholt der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur der sechziger und siebziger Jahre zu, betrachten sie jedoch nicht in ihrer Gesamtheit als literarische Bewegung. Insbesondere Schwanhäußers Monographie liefert jedoch durch die Darstellung des visuell-ästhetischen Hintergrunds der Undergroundkultur der siebziger Jahre einen Überblick über die kulturelle Strömung, deren literarische Ausformung in dieser Arbeit betrachtet wird.

Der 2003 erschienene Sonderband von *TEXT + KRITIK* zur Pop-Literatur widmet sich in mehreren Beiträgen dem literarischen Umfeld von Fauser, Ploog und Weissner

und geht stellenweise auch auf die Verbindungen zwischen der amerikanischen Beat- und Undergroundszene und den deutschen Autoren ein. Insbesondere Andreas Kramers historischer Überblick »Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren« und Johannes Ullmaiers »Cut-Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms« gehen auf die entsprechenden Einflüsse aus den Vereinigten Staaten und ihre Wirkung in Westdeutschland ein. Kramers historischer Ansatz fällt vor allem dadurch auf, dass er die drei Strömungen Beatliteratur, Popliteratur und Underground getrennt voneinander mit Blick auf ihre Rezeption in der BRD betrachtet. Er liefert damit einen essenziellen Beitrag zur Differenzierung unterschiedlicher literarischer Ansätze, die allzu oft als ein und dasselbe Phänomen behandelt werden. Ullmaiers konzise Betrachtung zur Cut-up-Literatur ist insbesondere dazu geeignet, einen ersten Überblick über die ästhetischen sowie ideologischen Implikationen der Textproduktionsmethode zu bekommen.

Der Sammelband *Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Literatur und Popkultur seit 1945* (2015), herausgegeben von Stefan Höppner und Jörg Kreienbrock, erwähnt die ins Auge gefassten Autoren und Werke nur am Rande, bietet aber eine umfassende Aufarbeitung des literaturhistorischen Kontextes, in den sich Fauser, Ploog und Weissner einordnen. Die Beiträge in diesem Band beschäftigen sich mit Blick auf die sechziger und siebziger Jahre vorrangig mit Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla und deren Lyriksammlung *ACID. Neue amerikanische Szene* (1969) sowie Walter Höllerer, der 1960 mit Gregory Corso den Band *Junge amerikanische Lyrik* (1960) herausgab.

Namentliche Erwähnung finden Ploog und Fauser zuweilen in Überblickswerken zur deutschsprachigen Popliteratur, hier sei vor allem auf *Zur Poetik der Popliteratur. Teil 1, 2 & 3* (2013, ausschließlich online verfügbar auf www.pop-zeitschrift.de) von Marcus S. Kleiner und *Popliteratur. Eine Einführung* (2015) von Marcus S. Kleiner, André Menke und Thomas Hecken verwiesen. Dieser Gesamtüberblick über die deutsche Popliteratur bis in die Gegenwart kann die Strömung der Beat- und Undergroundliteratur jedoch nur in geringem Maße bearbeiten.

Trotz der an der Oberfläche geringen Informationsdichte zu diesen Schriftstellern findet man bei genauerer Recherche etliche Artikel und Texte zu ihnen und ihrem Schaffen, die eine weitere Gruppe von Sekundärliteratur bilden, die von Kolleg*innen und Bewunderern verfasst wurde.³⁹ Ein großer Teil der publizistischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Art von Literatur ist auffallend affirmativ und hagiographisch geprägt. Das fällt insbesondere bei der unhinterfragten Übernahme der Selbstinszenierungsnarrative der Autor*innen durch viele Kritiker*innen und Literaturwissenschaftler*innen auf.

Mit Blick auf historische Quellen sind für diese Arbeit vor allem die Nachlässe von Carl Weissner und Jörg Fauser ergiebig, die im Deutschen Literaturarchiv in Marbach zugänglich sind. Insbesondere die Briefwechsel zwischen Fauser, Weissner und Ploog und die mehrere hundert Briefe umfassende Korrespondenz zwischen Carl Weissner

39 Von großem dokumentarischem Wert ist jedoch die Homepage <https://realitystudio.org>, die in Zusammenarbeit mit Weissner, Ploog und anderen ein umfassendes Quellenarchiv für die deutsche und amerikanische Literatur dieser Szene erstellt hat.

und etlichen amerikanischen Schriftsteller*innen und Verlagen sowie Carl Weissners Bibliothek sind die Quellen, welche die Aufbereitung der Entstehung und Entwicklung dieser literarischen Strömung in Deutschland erst möglich machen.

Im Gegensatz zu ihren deutschsprachigen Kollegen wurden die amerikanischen Beatliterat*innen in der Amerikanistik breit rezipiert. Gregory Stephensons *The Daybreak Boys. Essays on the Literature of the Beat-Generation* (1990), Raj Chandarlapatys *The Beat-Generation and Counterculture* (2013) und Jonah Raskins *The American Scream: Allen Ginsberg's Howl and the making of the Beat-Generation* (2004) bieten einen detaillierten und perspektivenreichen Blick auf das Phänomen der Beat-Literatur und sind selbst Beispiele dafür, wie umfassend vor allem die drei großen Beatautoren Kerouac, Burroughs und Ginsberg wahrgenommen werden: Insbesondere zu Ginsbergs »Howl« und Kerouacs *On the Road* gehen die literaturwissenschaftlichen Studien in die Dutzende. Biographische Fakten, Begriffserklärungen und ausführliche Werkzusammenfassungen bieten die umfassenden Nachschlagwerke *Encyclopedia of Beat Literature* (2007), herausgegeben von Kurt Hemmer, und *The Routledge Handbook of International Beat Literature* (2018), herausgegeben von A. Robert Lee.

Die theoretischen Grundlagen dieser Arbeit liefern vor allem Theorien zur Autorschaft und ihrer Inszenierung sowie zum Spannungsfeld zwischen Fiktionalität und Faktualität im autobiographischen und autofiktionalen Erzählen. Da die hier zu analysierenden literarischen Texte in diesem Spannungsfeld zwischen autobiographischem Erzählen, autofiktionalem Erzählen und einer literarischen Erlebnisverarbeitung anzusiedeln sind, bedarf es auch einer detaillierten Auseinandersetzung mit diesen Begriffen. Zur Einordnung dieser Termini und zur Verortung der behandelten Werke werden vor allem Frank Zipfels Betrachtungen zur Autofiktion in *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität* und Philippe Lejeunes *Der autobiographische Pakt* (auf deutsch 1994) sowie Michaela Holdenrieds Standardwerk zur Autobiographie (2000) zugrunde gelegt. Des Weiteren wird auf das umfangreiche *Handbook of autobiography/autofiction* (2019), herausgegeben von Martina Wagner-Egelhaaf, zurückgegriffen.

Daneben sind vor allem Studien zur Inszenierung von Autorschaft wie *Literarische Inszenierung von Autorschaft: geschlechtsspezifische Autorschaftsmodelle in der englischen Romantik* (2006) von Sandra Heinen und Alexander Fischers Arbeit *Posierende Poeten* (2015) zur Autorinszenierung vom 18. bis zum 21. Jahrhundert relevant, um daraus die Betrachtung von Inszenierungsstrategien und theoretischen Ansätzen zum Bild des Autors abzuleiten. Im Anschluss bieten auch literatursoziologische Theorien wie Pierre Bourdieus Standardwerk zum literarischen Feld *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (auf deutsch 1999) und seine Studien zum Habitusbegriff das theoretische Rüstzeug, um die Einordnung der Beat- und Undergroundliteratur in das literarische Feld und ihr Verhältnis dazu zu bestimmen. Um den Authentizitätsan- und zuspruch im Umfeld der Beat- und Undergroundliteratur in die Zusammenhänge des Authentizitätsdiskurses einzuordnen, bieten sich Susanne Knallers Monographie zur Geschichte der Authentizität *Ein Wort aus der Fremde* (2007) und der Sammelband von Antonius Weixler *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption* (2012) an. Dadurch kann der Begriff der Authentizität zunächst problematisiert werden, um ihn

dann in seinen verschiedenen Ausformungen im Zuge dieser Arbeit fruchtbar zu machen.

Abschließend werden insbesondere Gérard Genettes Systematisierungen zum Verhältnis von Texten untereinander (*Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, auf deutsch 1993) und zwischen Texten und ihren Paratexten (*Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, auf deutsch 1989) Anwendung finden. Aus ihnen werden theoretische Überlegungen abgeleitet, mit denen die zuvor analysierten Inszenierungsstrategien und die programmatischen Grenzauflösungen zwischen Literatur und Leben in einen terminologischen Rahmen überführt werden, der es ermöglicht, die konstituierenden Parameter der Beat- und Undergroundliteratur zu erfassen.

Ursprünge der deutschen Beat- und Undergroundliteratur

Feind- und Vorbilder

Die Bezeichnung der Literatur um Fauser, Ploog und Weissner als deutsche Beat- und Undergroundliteratur weist auf die klare Einflusslinien der Beatliteratur und der amerikanischen Undergroundliteratur hin, die sich zu den deutschen Autoren ziehen lassen. Damit ist jedoch das Spektrum der literarischen Strömungen und der Schriftsteller*innen, die relevant sind, um die hier zu untersuchende Literatur in einen literaturhistorischen Zusammenhang einzuordnen, nicht ausreichend erfasst. Aber auch, wenn man sich anhand der soeben im Überblick genannten wissenschaftlichen und feuilletonistischen Texte über die deutschsprachige Beat- und Undergroundliteratur informiert, ist häufig die amerikanische Beatliteratur der einzige Referenzpunkt. Ein Überblick über Traditionslinien, aber auch über Abgrenzungsversuche, kann daher einen besseren Eindruck davon vermitteln, welche literarischen Strömungen und Autor*innen direkt oder indirekt Einfluss auf die Literatur genommen haben, die hier unter dem Begriff der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur erfasst wird.

Wendet man sich von der Idee weitgehend getrennter Nationalliteraturen ab, kann man gar so weit gehen, die deutschen Beat- und Undergroundautoren als Teil einer internationalen Szene zu begreifen, die sich neben den USA auf mehrere europäische Länder und bis nach Indien¹ erstreckte. Dessen ungeachtet muss im Auge behalten werden, dass vorrangig die amerikanischen Beatautor*innen um Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Jack Kerouac ihre deutschen Kollegen beeinflussten, weniger umgekehrt, auch wenn enge Beziehungen untereinander entstanden, aus denen sich teilweise lebenslange Freundschaften entwickelten. Diese Hinwendung zu einer amerikanischen Literatur von deutscher Seite ging einher mit einer Ablehnung der Literatur, die damals in Deutschland anerkannt war, das heißt, im Feuilleton besprochen, mit

1 In Indien entstand zu Beginn der 1960er Jahre der Hungryalismus (oder auch Hungry Generation), eine bengalische Literatur. Sie folgt dem Prinzip des Sarvagrass, das davon ausgeht »that a culture at its waning stage feeds out of morsels from each and every hand of other cultures to keep itself alive.« (www.definition-of.com/Sarvagrass, letzter Zugriff: 15.12.2021).

Preisen bedacht und von renommierten Verlagen verlegt wurde, was vorrangig Schriftsteller*innen der Gruppe 47 und ihren Umkreis betraf.²

Die inspiratorische Gegenkraft dazu sind die amerikanische Beatliteratur und ihre Radikalisierung in der Undergroundliteratur, sie werden explizit als Vorbildbewegung etabliert, als der metaphorische frische amerikanische Wind, der den Staub deutscher Schreibstuben aufwirbeln soll. Dahinter stehen wiederum lange Linien von Vorbildern aus der europäischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts bis zurück zum Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts, die zwar nicht so deutlich zu erkennen sind wie der starke amerikanische Einfluss, die aber nötig sind, um eine adäquate Einordnung vorzunehmen.

Die Gruppe 47 als Kontrastfolie – »Es roch [...] nach Deutschland«

Mit den Treffen der beteiligten Schriftsteller*innen in Schweden (1964) und in den USA (1966) wurde die Repräsentationsfunktion, die die Gruppe 47 in der Bundesrepublik längst besaß, auch auf das Ausland ausgeweitet und dort gefestigt und etabliert. Das bestätigt auch Dieter E. Zimmer in seinem Bericht über das Treffen in Princeton: »Denn ob es der Gruppe recht ist oder nicht, sie wird begrüßt, als handelte es sich um den repräsentativen Verband der deutschen Schriftsteller, der sie weder sein kann noch jemals sein wollte.«³ Heinrich Böll fasste die Position der Gruppe in seinem Diktum der »literarischen Ersatzhauptstadt«⁴ in einen prägnanten Begriff: »Für Heinrich Böll ersetzte die [...] Gruppe 47 Zentrum, Akademie und literarische Hauptstadt, die Deutschland nach 1945 verloren hatte.«⁵

Auf die inzwischen mythenbeladene Geschichte der Gruppe, die nahezu erdrückende Position, die vor allem ihre männlichen Teilnehmer, allen voran Günter Grass, Martin Walser und in Kritikerposition Marcel Reich-Ranicki, teilweise noch Jahrzehnte später einnahmen, und auf ihre Bedeutung für die Entwicklung einer Literatur im medialen Betrieb der Bundesrepublik weist auch Helmut Böttiger hin. Er stellt zu den Treffen der Gruppe fest: »[...] diese drei Tage waren der Katalysator des literarischen Lebens. Es gab keinerlei Konkurrenzveranstaltungen, keine Festivals oder sonstige Events – alles konzentrierte sich auf die jeweilige Tagung der Gruppe 47.«⁶ Die Darstellung der Gruppe 47 als die zentrale literarische Macht der ersten Nachkriegsjahrzehnte in Westdeutschland mag zwar nicht differenziert genug sein, worauf auch die Literaturwissenschaft

2 DIE ZEIT listete im Oktober 1959 unter dem Titel »Unsere Literatur kann nicht ganz tot sein, solange diese einundzwanzig Schriftsteller leben« 21 Schriftsteller (ausschließlich Männer) auf, von denen 15 mit der Gruppe 47 in direkter oder indirekter Verbindung standen (Die Zeit 41/1959, S. 9).

3 Dieter E. Zimmer.: Gruppe 47 in Princeton. In: DIE ZEIT, 6. Mai 1966. Unter: <https://www.zeit.de/1966/19/gruppe-47-in-princeton>, (letzter Zugriff: 15.12.2021).

4 Zitiert nach Hermann Glaser: Deutsche Kultur. 1945-2000, München & Wien 1997, S. 256.

5 Ebd.

6 Helmut Böttiger: Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb, München 2012, S. 9f.

inzwischen vermehrt hingewiesen hat,⁷ dennoch lässt sich ihr Einfluss auf das, was man unter *deutscher Literatur* nach dem Zweiten Weltkrieg verstand, kaum überschätzen. Ebenso weist Böttiger in seiner umfassenden Geschichte der Gruppe 47 darauf hin, wie politisch das Arbeiten und Auftreten der Autor*innen wahrgenommen wurde, obwohl Hans Werner Richter zumindest während der Treffen penibel darauf achtete, dass die literarische Diskussion im Mittelpunkt stand. Durch die politische Arbeit von Grass, der in den sechziger Jahren für die SPD Wahlkampf machte, die bekannte Nähe Martin Walsers zur DKP und die politisch-engagierte Literatur eines Heinrich Böll lässt sich auch ein gesamtgesellschaftlicher Einfluss nicht leugnen.⁸

Mit dieser Positionierung im gesellschaftlich-politischen und literarischen Feld der Bundesrepublik stellte die Gruppe 47 aber auch das ideale Feindbild dar, gegen das sich ein Kreis junger Schriftsteller wie der von Fauser, Ploog und Weissner abgrenzen konnte. Diese Abneigung zeigt sich zumindest in den Anfangsjahren deutlich:

In den letzten Tagen habe ich aus Mangel an Lektüre nochmal die »Blechtrummel« durchgeblättert und war eigentlich sehr gelangweilt. Vor allem finde ich den Stil von Graß (sic!) über hundert Seiten hinweg entsetzlich öd und flach und dumm, und gar nicht so kräftig u. horrend episch, wie man immer sagt.⁹

Diese Geringschätzung des Vorzeigeautors der Gruppe 47, Günter Grass, durch Fauser ist an dieser Stelle keine attitudenhafte, grundsätzliche Ablehnung deutscher Literatur, sondern Folge von Lektüre. Das macht die Fauser-Biographie deutlich:

Fauser liest die Autoren des französischen Nouveau Roman und die deutschen der Gruppe 47. Aber dort ist nicht, was er sucht »die paar vertrockneten Progressiven, Böll, Gott ja, Konkret so aufregend wie Kirchenfunk, die Rollkragenpullover bei der Humanistischen Union, na und? Kultur als Käsestulle.«¹⁰

Die Alternative zu dieser »Kultur als Käsestulle« bietet die amerikanische Kultur, die durch die Besetzung in den fünfziger Jahren nach Westdeutschland kam und auch die Beatliteratur mitbrachte. Doch auch diese sogenannte *Westernization* deutscher Literatur und Kultur wird häufig in Verbindung zur Gruppe 47 gesetzt:

Wäre durch Westernization nicht das Pressewesen und der Rundfunk [...] regeneriert beziehungsweise neu geschaffen worden, wäre mit dem dann in die Gruppe 47 einmündenden »neuen Stil« reduktionistischen Sprechens (orientiert an der amerikanischen Short-Story-Literatur) der NS-Sprache nicht der ideologische, pathetisch-verquollene Stuck abgeschlagen worden, wäre insgesamt westlicher Geist nicht zur An-

7 Vgl. Manfred Durzak (Hg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*, Stuttgart 1981, S. 75, und Volker Wehdeking: *Anfänge westdeutscher Nachkriegsliteratur: Aufsätze, Interviews, Materialien*, Aachen 1989, S. 29.

8 Vgl. Böttiger: *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, S. 10f.

9 Jörg Fauser im Brief an seine Eltern, 27. Februar 1967. In: Jörg Fauser: *Ich habe eine Mordswut. Briefe an die Eltern 1956-1987*. Ausgewählt und herausgegeben von Wolfgang Rürger und Maria Fauser, Frankfurt a.M. 1993, S. 30.

10 Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 27f.

triebskraft des kulturellen Erneuerungsprozesses geworden – wir würden heute noch viel mehr unter der Regression ins »Typisch-Deutsche« leiden.¹¹

Gerade aber dieses »reduktionistische Sprechen«, von dem hier die Rede ist, findet sich unter anderem gerade in Grass' *Blechtrommel* nicht. Das stellte schon Marcel Reich-Ranicki 1960 in der ZEIT fest:

Denn er kann die Worte nicht halten. Sie gehen mit ihm durch. Er wird immer wieder geschwätzig. Wäre der Roman um mindestens zweihundert Seiten kürzer, er wäre – wenn auch sicher kein bedeutendes Werk – doch weit besser.¹²

Im Gegenteil wird Grass also gar vom deutschen Feuilleton vorgeworfen, dass er eben nicht amerikanisch reduziert schreibe, sondern vielmehr »geschwätzig.« Dass aber dennoch eine gewisse Affinität einiger Mitglieder der Gruppe 47 zur amerikanischen Literatur und Kultur bestand, ist ebenso wie die unbestreitbaren und notwendigen Verbindungen des literarischen Betriebs zu den amerikanischen Besitzern nicht zu leugnen. Insbesondere Walter Höllerer, der schon in den fünfziger Jahren als Gastdozent an mehreren Universitäten in den USA gewesen war, war bereits 1959 mit einem Essay zur »Jungen Amerikanischen Lyrik« in einer Ausgabe der *Akzente* vertreten. Hier entstanden tatsächlich auch Verbindungen zur amerikanischen Beatliteratur: »Im Mittelpunkt standen die »City Light Books«, die Lawrence Ferlinghetti seit 1955 in San Francisco herausgab, sowie die *Evergreen Review* im Verlag Groove Press, die seit 1957 das Sprachrohr der »Beat-Generation« war.«¹³

Dass es diese Verbindungen zwischen der amerikanischen Beatliteratur und der Gruppe 47 gab, ist also nicht zu bestreiten und am Beispiel von Höllerer zeigt sich, dass es durchaus Sympathien für diese Art neuer Literatur aus den Vereinigten Staaten gab. Der Aussage in der Kapitelüberschrift »Beschreibungsimpotenz. Die Geburt der Pöpliteratur aus dem Geist der Gruppe 47: Princeton, 1966« im Buch von Helmut Böttiger über die Gruppe 47 ist jedoch zu widersprechen. Damit wird der Gruppe eine zu große Bedeutung bei der Entstehung einer deutschsprachigen Pop- bzw. Beatliteratur zugesprochen. Dieter E. Zimmer, der 1966 das Treffen in Princeton besuchte, fällt mit Blick auf das Innovations- und insbesondere auf das rebellische und subversive Potential der Literatur der Gruppe 47 ein harsches Urteil. Er spricht vom »Eindruck einer beängstigenden Uniformität« und erkennt eine »brave[n] Bemühtheit, aus wenigem an Erfahrung und formaler Phantasie um jeden Preis möglichst viel Literatur zu schlagen«, ebenso sei diese Literatur »unanstößig und anämisch.«¹⁴

Aus gänzlich anderer Perspektive, aber dennoch sehr ähnlich, äußerte sich, wie eingangs zitiert, auch Jürgen Ploog über das Treffen der Gruppe in den Vereinigten Staaten. Er selbst war nicht eingeladen und hätte darauf auch vermutlich keinen Wert gelegt, dennoch versuchte er erfolglos in die Räumlichkeiten zu gelangen, in denen das Treffen stattfand. In seinem Text »Princeton von aussen – Zu einem Treffen der Gruppe

11 Glaser: *Deutsche Kultur*, S. 252.

12 Marcel Reich-Ranicki: *Auf gut Glück getrommelt*. In: DIE ZEIT 01/1960. Unter: <https://www.zeit.de/1960/01/auf-gut-glueck-getrommelt/komplettansicht> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

13 Böttiger: *Die Gruppe 47*, S. 379.

14 Zimmer: *Gruppe 47 in Princeton*.

47« beschreibt er die Versammlung deutscher Autor*innen wie den Einfall der Barbaren in die neue Welt: »Es roch nach schlaflosen Nächten, nach hektischen Sätzen & Wortfetzen, nach Rollkragenpullovern, nach Deutschland & bestenfalls nach altem Kontinent, nach hochgekrempelten Hemdsärmeln, nach Schlächtermienen, nach gutem & bösen Spiel.«¹⁵

Auch wenn die Literatur, die in den sechziger Jahren in der Gruppe 47 entstand, nicht mehr oder nur noch bedingt mit der Literatur aus den Anfangsjahren der Gruppe verglichen werden kann, so atmete sie doch immer noch den literarischen Geist, den Richter 1947 heraufbeschworen hatte:

Im Rahmen dieser Vorstellungen hatte die Literatur einen anderen Stellenwert als den des Schöngestigen oder der Unterhaltung. Sie war für uns ein Instrument zur Bewältigung der Vergangenheit, zur Überwindung einer trostlosen Gegenwart und zur Gestaltung der Zukunft.¹⁶

Für Hans Werner Richter hatte Literatur aus den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges und der Kriegsgefangenschaft heraus eine dezidiert politische und gesellschaftliche Funktion, sie sollte dem kulturellen und ganz besonders auch dem politischen Wiederaufbau des westdeutschen Staates dienen:¹⁷

Für mich sind Literatur, Politik, Journalismus eine Einheit, untrennbar miteinander verbunden, ein Instrument, das man einsetzen kann und muß für das Engagement, für unser noch unklares Programm: Sozialismus und Demokratie.¹⁸

Die Literatur der Gruppe 47 ist somit von Beginn an als Instrument gedacht, sie dient einem höheren Ziel. In einem Interview im Jahr 1984, das Hellmuth Karasek in der Fernsehsendung *Autor-Scooter* mit Jörg Fauser führte, nannte Fauser eben dieses höhere Ziel als Grund für seine Abkehr vom literarischen Establishment.¹⁹ Die deutsche Literatur der ersten Nachkriegsjahrzehnte sei durch ihre Ver- und Aufarbeitung der NS-Zeit, des Zweiten Weltkrieges und der gesellschaftlichen, bürgerlichen Entwicklungen in einer Art und Weise mythenüberladen gewesen, dass man keinen Zugang mehr gefunden habe.²⁰

Wie verschieden die Beatliteratur und die der Gruppe 47 tatsächlich waren, zeigte sich ebenfalls 1966 in Princeton, als es zu einem Aufeinandertreffen von Günter Grass

15 Jürgen Ploog: Princeton von aussen, S. 32f.

16 Walter Jens & Hans Werner Richter (Hg.): Hans Werner Richter und die Gruppe 47, München 2007, S. 76.

17 Hier zeigt sich unter anderem auch, was Enzensberger meinte, als er 1968 im *Kursbuch* 15 der Literatur absprach, ihre Funktion zu erfüllen.

18 Jens/Richter: Hans Werner Richter und die Gruppe 47, S. 55.

19 Vgl. Jörg Fauser, Hellmuth Karasek & Jürgen Tomm: Schreiben ist keine Sozialarbeit. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung »Autor-Scooter« vom 25.9.1984. In: Jörg Fauser: Rohstoff. Werkausgabe in neun Bänden. Hg. v. Alexander Wewerka, Band 2, Zürich 2009, S. 305f.

20 Vgl. ebd.

und Allen Ginsberg bei einer Podiumsdiskussion kam.²¹ Während Ginsberg den LSD-Rausch als ein Vehikel zum Schreiben anpries, antwortete Grass lapidar, er trinke nur Kaffee.²² Auch sonst wiesen damals selbst jüngere Schriftsteller wie F. C. Delius und Hans Christoph Buch darauf hin, dass die Kontakte zwischen den deutschen Autor*innen und der amerikanischen Beat-Generation während des Treffens in Princeton eher spärlich blieben, obwohl wenigstens Allen Ginsberg in diesen Tagen auf dem Campus anwesend war. Aus ihren Aussagen über die Begegnungen mit diesem Teil der amerikanischen Literatur dieser Jahre spricht vor allem ein Unverständnis, das vielleicht mehr in der Persönlichkeit der Verfasser als in der Literatur begründet lag.²³

Es mag dementsprechend nicht von der Hand zu weisen sein, dass auch die Gruppe 47 von den Einflüssen einer amerikanischen Beatliteratur, die in Deutschland später unter anderem auch in sogenannte Pöpliteratur übergehen sollte, nicht unberührt blieb, doch von der Entstehung aus dem Geiste der Gruppe 47 zu sprechen, wie Böttiger es tut, dürfte zu weit gehen. Einer derjenigen aus den Reihen der Gruppe 47, die 1966 vermutlich noch das meiste Interesse an einer amerikanischen Beatliteratur gehabt haben dürfte, Peter Handke, sorgte für den handfesten, wenn auch wohl kalkulierten Skandal der Tagung, als er seinen Kolleg*innen eine »Beschreibungsimpotenz« vorwarf.²⁴ In den Worten, in denen Erich Kuby Handkes Vorwurf zusammenfasst, wird deutlich, warum junge Schriftsteller wie Ploog, Fauser und Weissner die Gruppe 47 ablehnten:

Kann doch der einzelne Schriftsteller sein Thema suchen, wo er will, und eine gut beschriebene Dachrinne ist auch Literatur. Aber 50 von 50 Schriftstellern gut beschriebene Dachrinnen sind keine Literatur, sondern Flucht aus der Wirklichkeit, Unwissenheit, Lebensfremde, Lebensangst, Verkrochenheit, Schwachsinn und Langeweile. Unerträgliche Langeweile.²⁵

Wie groß der Gegensatz zu der Literatur war, die Fauser, Ploog und Weissner als Ideal vorschwebte, äußert sich in der Vorstellung des eigenen Schreibens von Carl Weissner: »Eigentlich will ich einen permanenten Overload erzeugen, so dass man dauernd

21 Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Allen Ginsberg durch seine Fähigkeiten, Netzwerke aufzubauen und durch seine Kontakte zu Verlegern und Literaturagenten eine Stellung innerhalb der literarischen Beat-Generation einnahm, die der Position, die sich Grass bis 1966 innerhalb der Gruppe 47 erarbeitet hatte, gleichkam. Daher liegt es nahe, die beiden Gruppen anhand ihrer beiden herausragendsten Persönlichkeiten zu vergleichen.

22 Zimmer: Gruppe 47 in Princeton.

23 Delius antwortet auf die Frage, ob man sich als deutsche Autoren nicht für die amerikanischen Kollegen interessiert habe: »Alles Quatsch. Allen Ginsberg haben wir zum Beispiel auch in New York oft gesehen, aber er war meistens so bekifft, lag in der Ecke, man konnte mit ihm kaum reden.« (F.C. Delius in einem Interview mit der FAS, 19.04.2016, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/friedrich-christian-delius-ueber-gruppe-47-in-princeton-14182555-p3.html, letzter Zugriff: 15.12.2021), Hans Christoph Buch äußert sich ähnlich: »Es gab kaum Kontakt, außer bei einer Party, bei der Allen Ginsberg im Nebenzimmer Sex hatte, ohne sich dabei stören zu lassen, wenn jemand die Tür öffnete.« (Buch im Interview mit Der Standard, 22.04.2016, <http://derstandard.at/2000035508742/Hans-Christoph-Buch-Handke-nervte-mich-weil-er-das-Licht>, letzter Zugriff: 15.12.2021).

24 Böttiger: Die Gruppe 47, S. 392.

25 Erich Kuby: Ach ja, da liest ja einer, in: DER SPIEGEL 19/1966, 02.05.1966, S. 163.

angespannt ist und denkt, jeden Augenblick fliegt die Sicherung raus.²⁶ Literarisches Schreiben, wie Weissner es hier umreißt, sollte sich in seiner Vorstellung an dem orientieren, was die Schriftsteller*innen erleben, an einer bestimmten Vorstellung von Wirklichkeit, die sich außerhalb der Schreibstuben abspielte, in denen man die Autor*innen der Gruppe 47 arbeiten währte. Wolf Wondratschek, der anfangs auch im Umkreis von Ploog, Fauser und Weissner war, beschreibt diesen Umstand Ende der achtziger Jahre rückblickend:

Sie (*die deutschen Schriftsteller*innen*, *Anm. d. V.*) wirkten immer, als hätten sie mal einen freien Abend, ausnahmsweise, mit dem sie aber nach so langer Entwöhnung von Freiheit, Ausschweifung, Reaktionsvermögen auch nichts Rechtes anzufangen wussten.²⁷

Das Gegenteil dieser Haltung schwingt auch im Motto der Zeitschrift *Gasolin 23* mit: »Wir sind der Wirklichkeit verfallen, d.h. wir sind. Ein Stück Papier und eine alte Schreibmaschine und der Kosmos bricht herein.«²⁸ Eine solche Literatur bot gerade im Gegensatz zu den Werken aus der Gruppe 47 die amerikanische Beatliteratur. Vielleicht wird das nirgendwo so deutlich wie in dem Ausschnitt aus Kerouacs *On the Road*, in dem der Erzähler Sal Paradise, Kerouacs Alter Ego, beschreibt, welche Menschen ihn faszinieren:

[...]the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop and everybody goes »Awww!«²⁹

Amerikanische Vorbilder

Die Beat-Generation

Diese Lebensnähe und den existenziellen Enthusiasmus, die sich in diesen Zeilen ausdrücken, fanden die deutschen Autoren in der Literatur, die aus der amerikanischen Beat-Generation hervorging. Wohl kaum eine schriftstellerische Bewegung des 20. Jahrhunderts hat über die Grenzen ihres Ursprungslandes, des literarischen Betriebs und der daran interessierten Öffentlichkeit hinaus eine solche Popularität erfahren wie die amerikanische Beatliteratur. Sie ist eines der literarischen Phänomene, das sich nicht nur in der literarischen Kultur manifestierte, sondern dessen Einfluss bis in nahezu jede Ecke des (pop)kulturellen Feldes vorgedrungen ist.

26 Carl Weissner: »Wir fuhren die ganze Nacht wie in einem Film«. US-Notizen von ›68 feat. Party für Enzensberger im Chelsea. In: Carl Weissner: Aufzeichnungen über Außenseiter. Essays und Reportagen, hg. v. Matthias Penzel, Meine 2020, S. 25.

27 Wolf Wondratschek: Menschen. Orte. Fäuste. Stories und Reportagen, Zürich 1987, S. 281.

28 Vorwort aus *Gasolin 23*, No. 3, September 1974, S. 3.

29 Jack Kerouac: *On the Road*, London 1991, S. 7.

Die Beat-Generation prägte nicht allein die Literaturszene in den USA, sondern fand Nachahmer*innen und Anhänger*innen in der ganzen Welt³⁰ und beeinflusste auch in nicht geringem Maße andere Bereiche der Gegenkultur der sechziger Jahre: Bob Dylan berief sich auf die Beatschriftsteller*innen als die Vorbilder seiner Songtexte und Filme wie das ikonisch gewordene Roadmovie *Easy Rider* sind auch eine Konsequenz der amerikanischen ›Highwayromantik‹, die vielen Werken der Beatliterat*innen, insbesondere *On the Road*, inhärent ist. Vor allem die drei einflussreichsten Autoren dieser Bewegung – Jack Kerouac (1922-1969), Allen Ginsberg (1926-1997) und William S. Burroughs (1914-1997) – erfuhren eine weitreichende Rezeption über das literarische Feld hinaus.

William S. Burroughs wurde in den späten siebziger Jahren eine Ikone der Punkbewegung,³¹ Allen Ginsberg war bis zu seinem Tod in den neunziger Jahren als Redner in den Vereinigten Staaten und Europa unterwegs und Jack Kerouac avancierte nach der Publikation seines weltberühmt gewordenen Romans *On the Road* (1957) zum Posterboy des Aufstands gegen das bürgerliche Vorstadtleben: »If you want to spot a rebel in a movie or a television show, look for a copy of *On the Road* on his bookshelf.«³² Wie John Leland zutreffend feststellt, ist insbesondere dieser Roman zu einem Signum für jugendlichen Widerstand gegen die moralischen und gesellschaftlichen Grenzen der Elterngeneration geworden.

On the Road handelt von einem Leben *unterwegs* – so auch der Titel der deutschen Übersetzung – auf den Landstraßen der USA in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Erzähler Sal Paradise selbst, das Alter Ego des Autors, ist anders als sein Freund Dean Moriarty zunächst kein Draufgänger, sondern ein junger Mann mit schriftstellerischen Ambitionen, der eher zurückgezogen an der Nordostküste der USA lebt. Erst als er sich selbst per Fernbus und als Anhalter auf den Weg nach Denver macht, um wie er sagt, neue Erfahrungen zu machen und Moriarty besser kennenzulernen, wird er selbst Teil einer Gruppe von jungen Männern, die durch die USA ziehen.

Nur wenige Wochen nach Erscheinen wurde der Roman zum Manifest der sogenannten *beat generation* erklärt, nicht jedoch durch den Verfasser selbst.³³ Durch das Narrativ über die Entstehung des Romans und seine vermeintlich authentischen Berichte von einem bohemienhaften Leben, angelehnt an einen amerikanischen Mythos des Reisens, wurde der Roman innerhalb kürzester Zeit selbst zum Symbol für jugendliches Aufbruchsstreben und Fantasien vom Ausbruch aus gesellschaftlichen Zwängen.

30 Das *Routledge Handbook of International Beat Literature* versammelt Beiträge zum Einfluss der amerikanischen Beatliteratur auf Schriftsteller*innen in der ganzen Welt (A. Robert Lee (Hg.): *The Routledge Handbook of International Beat Literature*, London 2018). Es muss allerdings die Frage gestellt werden, inwiefern sich hier noch von Beatliteratur sprechen lässt oder ob der Begriff erst dann gerechtfertigt ist, wenn auch deutliche Einflusslinien ausgemacht werden.

31 Vgl. Sascha Seiler: »Das einfach wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960, Göttingen 2006, S. 110.

32 John Leland: *Why Kerouac matters. The Lessons of On the Road. (They're not what you think)*, New York 2007, S. 5.

33 Vgl. Ann Charters, Einleitung zu: Kerouac: *On the Road*, London 1991, S. VIII.

Sogar ein rebellischer Nebencharakter der Teenagerserie *Gilmore Girls*³⁴, die per se nicht unter dem Verdacht der Mainstreamferne steht, liest als Zeichen für seinen vermeintlich antibürgerlichen Outlawstatus eine abgenutzte Ausgabe von Kerouacs Roman. Gerade im Film erfuhr die Beatbewegung in den letzten Jahren eine Renaissance. Die Verfilmung der rechtlichen Kontroversen um Ginsbergs Gedicht *Howl* im gleichnamigen Dokudrama (2010), die filmische Umsetzung von *On the Road* (2012) und der Film über die frühen Jahre der Beatautoren *Kill your Darlings!* (2014) zeigen ein neues Interesse an dieser literarischen Bewegung und insbesondere auch am durch ihre Autoren vermittelten Lebensgefühl.

Leichter als eine Definition der Beat-Generation und vor allem ihrer Literatur anzustreben, lassen sich die Entstehung und Entwicklung der Beatbewegung nachzeichnen. Gregory Stephenson erkennt zwei Phasen: eine sogenannte Underground-Phase von 1944-1956 und eine öffentliche Phase von 1956-1962. Begründen lässt sich die Einteilung durch den Umstand, dass die breite Rezeption dem Schreiben um einige Jahre nachfolgte. Alle wichtigen Schriftsteller*innen der Beat-Generation schrieben bereits in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren und manche publizierten auch bereits. Kerouacs erster veröffentlichter Roman *The Town and the City* erschien 1950, das erste Werk, das der Beatliteratur zugerechnet wird, John Clellon Holmes *Go*, 1952 und auch Burroughs' *Junkie* war bereits 1953 erhältlich. Dennoch konnte man in diesen Jahren noch nicht davon sprechen, dass die Autoren breit wahrgenommen und gelesen wurden, ganz zu schweigen davon, dass man sie einer literarischen Bewegung zuordnete. Erst durch das sogenannte *Six Gallery Reading* 1955, bei dem Ginsberg zum ersten Mal »Howl« einem Publikum präsentierte und in dessen Folge das Gedicht veröffentlicht wurde, kann man von einem öffentlichen Bewusstsein für eine literarische Bewegung unter der Bezeichnung *Beat* sprechen. Das Ende im Jahr 1962 lässt sich – Stephenson folgend – damit begründen, dass in diesem Jahr Kerouacs *Big Sur* erschien, was seine literarische Reise, wie Stephenson es formuliert, beendete. Eine weitere Möglichkeit wäre auch das Jahr 1965, als durch die Intensivierung des Vietnamkrieges und den Widerstand dagegen langsam die nächste Generation das kulturelle Steuer übernahm.³⁵

Während die popkulturelle und literarische Bedeutung der Beat-Generation unbestreitbar ist, stößt man wiederholt auf das Problem, einzugrenzen, worum es sich bei der literarischen Beatbewegung eigentlich handelt, weshalb und ob man mit Recht von einer Bewegung sprechen kann und ob sich eine gemeinsame Poetologie aus den Werken herauslesen lässt, die ihre Einordnung in eine literarische Strömung zulässt.

Das mag auch damit zusammenhängen, dass es sich bei der Beat-Generation nicht ausschließlich um eine literarische Bewegung handelte, was auch Jürgen Ploog in seinen Essays über William S. Burroughs beschreibt:

34 *Gilmore Girls*, 2000-2007, https://www.imdb.com/title/tt0238784/?ref_=fn_al_tt_1 (letzter Zugriff: 15.12.2021).

35 Vgl. Gregory Stephenson: *The Daybreak Boys. Essays on the Literature of the Beat-Generation*, Southern Illinois University 1990, S. 3.

Damit war Beat mehr als ein Anspruch, der sich im Künstlerischen erschöpfte, sondern eine soziologische Herausforderung, die sich zunächst & vor allem künstlerischer Mittel bediente.³⁶

Neben dieser Perspektive auf die Beat-Generation als gesellschaftliche Bewegung, deren Ausdruck sich künstlerisch und vor allem literarische manifestierte, bietet sich auch die Sichtweise an, die ihren Fokus vor allem auf den sozialen Faktor richtet. Bill Morgan – Freund und persönlicher Biograph von Allen Ginsberg seit den frühen achtziger Jahren – hat eine umfassende und chronologische Geschichte der Beatbewegung vorgelegt (*The Typewriter Is Holy. The Complete, Uncensored History of the Beat-Generation*) und weist zurecht darauf hin, dass sich die Werke der sichtbarsten Beatautoren stark voneinander unterscheiden: »[...] no one could ever mistake a piece of writing by Burroughs for one by Kerouac, or a poem by Corso for one by Ginsberg.«³⁷ Im Unterschied zu anderen literarischen Bewegungen lassen sich auf der textlichen Oberfläche kaum Gemeinsamkeiten erkennen. Allein der Umstand, dass Ginsberg vorrangig rhapsodische Gedichte verfasste, Burroughs experimentelle und sich einem Narrativ verweigernde Texte, die stark von Cut-up geprägt sind, und Kerouac im Vergleich fast traditionell erzählende Romane, zeigt, wie breitgefächert die literarischen Stile innerhalb der Bewegung waren. Auch eine dominante Gattung, wie es beispielsweise die Lyrik innerhalb des literarischen Expressionismus war, lässt sich für die Beatliteratur feststellen.

Auf die Frage, um was es sich bei der literarischen Beatbewegung handelt, findet man ein großes Spektrum unterschiedlicher Antworten, die jeweils einen eigenen Fokus aufweisen. David Sterrits Einführung zur Beatliteratur aus der Reihe *A Very Short Introduction* definiert Kerouac und seine Mitstreiter*innen als »a small group of writers [who] challenged long-accepted tenets of American literature with their iconoclastic approach to language and their angry assault on the conformity and conservatism of postwar society«³⁸, was vielleicht noch die treffendste, aber auch unverfänglichste Herangehensweise darstellt. Bill Morgan hingegen entfernt sich bewusst von literarischen und kulturellen Argumenten und nimmt für sich in Anspruch, die einzige Definition zu geben, die unter allen Umständen zutrifft:³⁹

The Beat-Generation was essentially a group of friends who gathered around and interacted with Allen Ginsberg. Among themselves they formed smaller groups and merged with other literary circles from time to time. Many of the groups split and reformed, but each one of them at one time or another was included in the fellowship of Ginsberg's immediate circle.⁴⁰

So korrekt diese Aussage per se auch sein mag, geht sie einen zu einfachen Weg, indem sie der Herausforderung ausweicht, stilistische, formale, produktionsästhetische

36 Jürgen Ploog: *Straßen des Zufalls. Über W. S. Burroughs*, Berlin 1998, S. 19 (Nur in der Wiederauflage).

37 Bill Morgan: *The Typewriter Is Holy. The Complete, Uncensored History of the Beat-Generation*, New York 2010, S. XVIII.

38 David Sterrit: *The Beats. A Very Short Introduction*, New York 2013, S. 1.

39 Wörtlich: »truly holds up to serious scrutiny« (Morgan: *The Typewriter Is Holy*, S. XIX).

40 Ebd.

oder inhaltliche Grundlagen für den Begriff der literarischen Beat-Generation zu finden. Wendet man sich auf der Suche nach einer Definition den direkten Beteiligten zu, so findet man meist nur Aussagen über den Begriff *beat*, die aber von einem literaturwissenschaftlichen Standpunkt her nicht ausreichen, um eine valide Arbeitsdefinition für die entsprechende Literatur zu finden.

Auch wenn man sich einer Definition über den Begriff *beat* nähert, finden sich stark variierende Ansichten. Jack Kerouac beschreibt *beat* als einen »state of exalted exhaustion«, der aber für ihn eine starke Verbindung zu einer »Catholic beatific vision, the direct knowledge of God enjoyed by the blessed in heaven« hat.⁴¹ Damit bringt er auch eine religiöse Komponente in seine Definition, die in der populären Wahrnehmung der Beat-Generation häufig übersehen wird. John Clellon Holmes hingegen, der in einem Essay für das *New York Times Magazine* im November 1952 zum ersten Mal öffentlich den Begriff *Beat Generation* verwendete, beschreibt *beat* als: »More than mere weariness, it implies the feeling of having been used, of being raw. It involves a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of soul; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness.«⁴² Er führt diese seelische Verfassung zurück auf die Erfahrungen der amerikanischen Gesellschaft in direkter Folge des Zweiten Weltkriegs.

Gerade hier lässt sich zumindest ansetzen, indem man versucht, die gesellschaftlichen und historischen Hintergründe miteinzubeziehen. Um die Entwicklung der amerikanischen Beatliteratur zu verstehen, muss die gesellschaftliche und politische Situation der Vereinigten Staaten nach Ende des Zweiten Weltkrieges berücksichtigt werden. Die medial und gesellschaftspolitisch oktroyierte mittelständische und konsumorientierte Vorstadtidylle der amerikanischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in der Wahrnehmung der Jugend – die Hauptakteure der Beat-Generation erlebten ihre späten Teenagerjahre und frühen Zwanziger in den direkten Nachkriegsjahren – kontrastiert mit einem ständigen Gefühl der Bedrohung und dem Eindruck, dass Missstände und Gefahren einfach ignoriert wurden: »The peace they inherited was only as secure as the next headline. It was a cold peace.«⁴³ Während die erste Reaktion auf das Ende des Krieges eine verständliche Euphorie angesichts des Sieges über die Achsenmächte war, wich dieses Gefühl des Siegesrausches bald einer Ernüchterung. Durch den Abwurf zweier Atombomben auf Japan, die Konfrontation mit der Sowjetunion und durch die Bilder von Vernichtungslagern und Kriegsverbrechen, die aus dem zerstörten Europa in die USA kamen, wurde diese Euphorie bald von einer starken Verunsicherung abgelöst. Gleichzeitig prosperierte die amerikanische Wirtschaft und Wohlstand breitete sich aus, was dazu führte, dass Massenmedien und Politik gleichermaßen ein aufpoliertes und dadurch perfekt anmutendes Bild der amerikanischen Gesellschaft zeichneten – was unter dieser Oberfläche lag, sollte nicht zutage treten. Aus dieser Situation entstand eine innere Spannung, die sich vor allem für die Jugend offenbarte, deren konkrete alltägliche Lebenswelt nicht mit dem Gefühl der Bedrohung und der Orientierungslosigkeit in Einklang zu bringen war. Den deutlichsten kulturellen Niederschlag fand diese Situation in den Filmen der Noir-Reihe, die jene Spannung

41 Ann Charters, Einleitung zu: Kerouac: *On the Road*, London 1991, S. VIII.

42 John Clellon Holmes: *This Is The Beat-Generation*. In: *The New York Times Magazine*, 16.11.1952.

43 Ebd.

zwischen Vorstadtidylle und menschlichen Abgründen darstellen. In der Literatur entwickelte sich durch eine rigide Haltung der Politik gegenüber den Schriftsteller*innen so etwas wie eine literarische Zweiklassengesellschaft. Während manche Autor*innen schnell zu Wohlstand gelangten, mussten die meisten hart um ihr schriftstellerisches und persönliches Überleben kämpfen. Unabhängige Schriftsteller*innen, die von der Regierung im Kampf gegen jegliche kommunistischen Umtriebe als Feinde angesehen wurden, sahen sich mit strenger Überwachung und teilweise offener Bedrohung konfrontiert.⁴⁴

Weitaus mehr als Teile der europäischen Nachkriegsjugend, die sich insbesondere in Frankreich in einen kühlen Existenzialismus flüchtete, suchte die amerikanische Jugend teilweise nach einem Sinn in einer selbstzerstörerischen Umwelt. Zwar erkennt Gregory Stephenson bei den beiden philosophisch-literarischen Bewegungen Beat und Existenzialismus durchaus Parallelen, so hätten beide ein Gefühl von »despair and futility«⁴⁵ gemein, doch er verweist ebenso auf einen prägnanten Unterschied, der in den Konsequenzen begründet liege, die aus dieser Orientierungslosigkeit gezogen werden. Während sich der europäische Existenzialismus in Resignation und Antriebslosigkeit geflüchtet habe, sei die Beat-Generation eine Generation auf der Suche nach Bewegung gewesen. Stephenson erläutert diese Differenz anhand zweier literarischer Werke: Estragon und Vladimir, die Protagonisten von Samuel Becketts *Warten auf Godot* (1953) befassen sich zwar mit der Frage, wohin man gehen solle, und fassen schließlich den Entschluss, sich aufzumachen, setzen diesen jedoch nicht in die Tat um. Sal Paradise und Dean Moriarty, die beiden Protagonisten aus *On the Road* stellen sich die gleiche Frage, sie ziehen jedoch auch die Konsequenzen und setzen sich in Bewegung. Die Beat-Generation war demnach eine Jugend auf der Suche nach etwas, nach einem Ziel und diese Suche schloss permanente Bewegung, ein aktives Streben nach Erfahrungen mit ein. Nicht umsonst antwortet Moriarty auf Paradise' Frage »Where we going man?« mit »I don't know but we gotta go.«⁴⁶

Eine weitere Verbindung zu Vorgänger*innen und Zeitgenoss*innen stellt Stephenson bei der sogenannten Lost Generation der zwanziger Jahre fest. Ebenso wie der literarischen Generation um Gertrud Stein und Ernest Hemingway attestiert er auch der Beat-Generation eine Verzweiflung und Orientierungslosigkeit, hervorgerufen durch die Erfahrungen eines vorangegangenen Krieges, und bezieht sich dabei auch auf einen Artikel von Paul Bowles, der die Beatautoren als »the new lost generation« bezeichnete. Einen Unterschied sieht Stephenson in den metaphysischen und religiösen Interessen der Beat-Generation.⁴⁷ Für John Clellon Holmes ist diese Suche nach einem übergeordneten Sinn konstituierend für diese Generation, sodass er feststellt: »But the wild boys of today are not lost.«⁴⁸ und kontrastiert damit die Beat-Generation mit der literarischen Bewegung nach dem Ersten Weltkrieg: »[...] unlike the Lost Generation, which

44 Vgl. Jonah Raskin: *American Scream. Allen Ginsberg's Howl and the making of the Beat-Generation*, Los Angeles 2004, S. 3ff.

45 Stephenson: *The Daybreak Boys*, S. 11.

46 Vgl. u. Zitat ebd., S. 11f.

47 Vgl. Ebd., S. 4.

48 Holmes: *This Is The Beat-Generation*.

was occupied with the loss of faith, the Beat-Generation is becoming more and more occupied with the need for it.«⁴⁹ und »The difference is this almost exaggerated will to believe in something, if only in themselves. It is a will to believe, even in the face of an inability to do so in conventional terms.«⁵⁰ Diese metaphysische oder gar religiös zu nennende Komponente der Beatliteratur widerspricht auf den ersten Blick der Positionierung der Werke und Personen als Vorbilder für eine antibürgerliche Haltung. Dabei ist diese Seite der amerikanischen Beatliteratur ein kaum zu überschätzender Bestandteil der Eigenwahrnehmung vieler beteiligter Autoren. Nicht umsonst nennt Kerouac *On the Road* »a story about 2 Catholic buddies roaming the country in search of God« und fügt noch hinzu »[A]nd we found him.«⁵¹ Auch wandten sich sowohl Allen Ginsberg als auch Jack Kerouac in den späten fünfziger Jahren vermehrt fernöstlichen Religionen zu. Insbesondere für Kerouac spielten bereits in den frühen fünfziger Jahren Buddhismus und die dazugehörige Meditation eine entscheidende Rolle bei seiner Suche nach Sinnhaftigkeit.

Eine weitaus engere Verbindung als zur Lost Generation lässt sich zum europäischen Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus – den literarischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts – finden. Mit ihnen verbindet die Beat-Generation vor allem ihre Haltung gegenüber Kunst und Gesellschaft, dabei insbesondere ihre Ablehnung bestimmter gesellschaftlicher Werte und deren Umformung. Wichtig ist jedoch der Hinweis, dass es sich dabei in beiden Fällen eher um eine »cultural-philosophical-aesthetic«⁵² Revolution handelte und weniger um eine politische. Es verbindet sie zudem eine Art kollektive Psychose, hervorgerufen durch die Schrecken der jeweiligen Weltkriege und das darauffolgende Gefühl einer unbestimmten Zukunft. Ebenso wie die europäischen Avantgarden testeten die Beatautor*innen mit ihrer Literatur die Grenzen der Moral, des ästhetischen Empfindens und der Zensur ihrer jeweiligen Gesellschaft aus. Anders als der Dadaismus oder der Surrealismus strebte die Beat-Generation jedoch nie an, eine distinkte literarische oder künstlerische Bewegung zu sein. Sie verfasste keine Manifeste oder stellte poetologische Regeln auf. Gemeinsam ist ihnen allen eine krisenhafte Wahrnehmung der Gesellschaft ihrer jeweiligen Gegenwart, dazu gehört insbesondere das Fehlen einer spirituellen Orientierung, dem versuchen sie eine »cultivation of the energies of the body and the instincts, of the unconscious and the spirit«⁵³ entgegenzusetzen.⁵⁴

Eine weitere Wurzel der Beatliteratur findet sich im Hipstertum in der Mitte des 20. Jahrhunderts, das Stephenson als eine eng mit der Jazzmusik verbundene Lebens-einstellung beschreibt, die sich kultartig durch eine bestimmte affirmative Haltung gegenüber neuer Erfahrung, freier Sexualität und musikalischer Ekstase zeige: »It represented, in short, a sort of stoic hedonism.«⁵⁵ Was ein Hipster im damaligen Zeitkon-

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Jack Kerouac in einem Brief an Carroll Brown vom 9. Mai 1961. In: Jack Kerouac: Selected Letters. 1957-1969, hg. v. Ann Charters, New York 1999, S. 289.

52 Stephenson: *The Daybreak Boys*, S. 4.

53 Ebd. S. 8.

54 Vgl. ebd., S. 6ff.

55 Ebd., S. 4.

text darstellte, verdeutlicht Norman Mailer in seinem Essay *The White Negro* (1957).⁵⁶ Er bezeichnet den Hipster als

the American existentialist – the hipster, the man who knows that if our collective condition is to live with instant death by atomic war [...] why then the only life-giving answer is to accept the terms of death [...] to exist without roots, to set out on that uncharted journey into the rebellious imperatives of the self.⁵⁷

Mailer wählt bei seiner Beschreibung des amerikanischen Hipsters der vierziger und fünfziger Jahre den gleichen Ansatz, der sich auch bei Gregory Stephenson als Beschreibung der Beat-Generation finden lässt: den Vergleich mit dem französischen Existenzialismus. Doch während Stephenson den Unterschied hervorhebt, löst Mailer den Widerspruch auf, den er wie Stephenson auch noch sieht, indem er die Hipster zu den »amerikanischen Existenzialisten« erklärt. Er vertritt einen anderen Existenzialismusbegriff als Stephenson. Mailer konstatiert: »To be a real existentialist (Sartre admittedly to the contrary) one must be religious, one must have one's sense of the »purpose« [...].«⁵⁸ Damit verbindet er den existenzialistischen Gedanken mit der religiösen Grundhaltung, die auch in den Äußerungen von Kerouac ihren Widerhall findet. Auch Mailer sieht den Ursprung für diese Haltung in den politischen und gesellschaftlichen Verwerfungen der Zeit, er nennt wie Stephenson die Grausamkeiten des Weltkrieges als Ausgangspunkt für die Weltsicht der Hipster: »The Second World War presented a mirror to the human condition which blinded anyone who looked into it.«⁵⁹ Die Folgen dieses durch die aktuelle Weltlage und die Verfassung der Gesellschaft ausgelösten Zustands sind psychische Dispositionen, die sich auch in der Literatur der Beatpoet*innen wiederfinden. Allen Ginsbergs Gedicht »Howl« beginnt mit den Versen:

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,/dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix,/angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the/machinery of night, [...]⁶⁰

Die so von Ginsberg beschriebenen »best minds« seiner Generation entsprechen in ihrer Zerstörung durch »madness« und ihrer Rastlosigkeit dem Bild, das Mailer von den

56 Mailers Essay, der in seiner äußerst problematischen Prämisse das Lebensgefühl des Hipsters mit dem der Afro-Amerikaner vergleicht und die Hipster somit als die *White Negros* bezeichnet, liefert dennoch eine griffige Darstellung der amerikanischen Hipster-Subkultur. Die Grundthese, dass das Selbstverständnis des Hipsters darauf basiert, dass er – in permanenter Desillusionierung durch die Folgen des Zweiten Weltkrieges und die Gefahr eines Atomkrieges – ein hedonistisches und ungebundenes Leben führt, trifft den Kern der Definition. Lediglich die Parallelisierung des afro-amerikanischen Lebensgefühls, das als solches ebenfalls von permanenter Gefahr aufgrund von Rassismus geprägt ist, ist nicht haltbar.

57 Norman Mailer: *The White Negro*, in: *Dissent Magazine* (Fall 1957). Unter: https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957 (letzter Zugriff: 15.12.2021).

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Allen Ginsberg: *Howl/Das Geheul*. In: Allen Ginsberg: *Das Geheul und andere Gedichte* (Zweisprachige Ausgabe), Wiesbaden 1959, S. 8.

amerikanischen Hipstern zeichnet. Ginsberg nennt sie auch »angelheaded hipsters«. Das Gedicht und Mailers Essay dürften in etwa zur selben Zeit entstanden sein, wobei Ginsbergs Text etwas früher publiziert wurde. In den Texten von Ginsberg und Mailer treffen sich die Beschreibungen des gleichen Lebensgefühls. Die Bezeichnung »philosophical psychopath«⁶¹, die Mailer für den Hipster findet, deckt sich mit dem Begriffsfeld, das Ginsberg in seinem Gedicht verwendet. Auch wenn die Hipster- und die Beatkultur nicht deckungsgleich sind, finden sich dennoch deutliche Gemeinsamkeiten. Nicht nur Ginsberg, auch Kerouac erwähnt die Hipsterkultur als einen Anknüpfungspunkt für seinen autobiografischen Helden Sal Paradise in *On the Road*:

They were like the man with the dungeon stone and the gloom, rising from the underground, the sordid hipsters of America, a new Beat-Generation that I was slowly joining.⁶²

Sowohl Ginsberg als auch Kerouac finden in der Hipsterkultur die Ursprünge ihrer eigenen Weltsicht. In der Figur des Hipsters bündeln sich die gleichen Symptome der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft, die auch den Beatautor*innen zugeschrieben werden – ein kulturelles Amalgam, das sich zusammensetzt aus einem amerikanischen Lebensgefühl des permanenten In-Bewegung-Seins, Jazz und einem Anklang an die europäische Bohemien-Kultur des 19. Jahrhunderts.

Um diesen Versuch einer Definition der literarischen Beat-Generation abzuschließen und um noch einmal darauf hinzuweisen, dass es ein beinahe unmögliches Unterfangen darstellt, auf eine finite Beschreibung der Beat-Generation zu kommen, ist es lohnenswert, sich die Bedeutungen oder auch Hintergründe anzuschauen, die Allen Ginsberg in einer rückblickenden Betrachtung der Beat-Generation 1977 in einer Reihe von Vorträgen erläuterte.⁶³ Darin macht er fünf Bedeutungen aus, auf die sich der Begriff Beat-Generation beziehen kann.

Der Ausdruck selbst geht, laut Ginsberg, zurück auf ein Gespräch zwischen Jack Kerouac und John Clellon Holmes um 1950, in dem es um die Frage ging, ob es eine gegenwärtige Generation, im Vergleich zur Lost Generation gebe. Kerouac habe diese Frage mit »Ah, this is nothing but a Beat-Generation!« abgelehnt. Dieser von Kerouac abwehrend gemeinte Begriff sei von Holmes später in dem bereits zitierten Artikel für die *New York Times* aufgegriffen worden.⁶⁴

Der zweite Ursprung, den Ginsberg ausmacht, ist die Verwendung des Adjektivs *beat* im Milieu um den Kleinkriminellen Herbert Huncke auf dem New Yorker Times Square. Die Selbstbezeichnung als *beat* habe dort in etwa die Bedeutung gehabt von:

[...] exhausted, at the bottom of the world, looking up or out, sleepless, wide-eyed, perceptive, rejected by society, on your own, streetwise. Or, as it is now termed, fini in French, finished, undone, completed, in the dark night of the soul or the cloud of unknowing. »Open,« as in Whitmanic sense of »openness,« equivalent to humility, and

61 Mailer: *The White Negro*.

62 Kerouac: *On the Road*, S. 48.

63 Veröffentlicht wurden diese Vorträge später von Bill Morgan: Allen Ginsberg (Autor), Bill Morgan (Hg.): *The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats*, London 2017.

64 Vgl. ebd., S. 1.

so it was interpreted into various circles to mean both emptied out, exhausted, and at the same time wide open—perceptive and receptive to a vision.⁶⁵

Die dritte Bedeutung, die Ginsberg Kerouac zuschreibt, schließt an dieses Gefühl an, sozial und emotional ganz unten angekommen zu sein und aus diesem Zustand heraus zugänglich für die Vision von etwas Neuem zu sein. Für Kerouac kulminierte dieses Gefühl in seiner katholischen Religiosität in der Bedeutung des Ausdrucks *beatific* oder *beatitude* als Zustand des Gesegnet-seins und des tief empfundenen Glücks.

Die literarische Gruppierung um ihn selbst, Jack Kerouac und William S. Burroughs nennt Ginsberg an vierter Stelle und beschreibt damit einen Kreis von Schriftsteller*innen. Der fünfte Punkt schließlich erweitert diesen Kreis um den Einfluss, den diese Schriftsteller*innen auf die Kultur der fünfziger und sechziger Jahre ausübten.⁶⁶

Die Wirkung der Beat-Generation auf die amerikanische Kultur kulminierte letztlich, laut Ginsberg, in der Befreiung der Sprache, einem neuen und freieren Umgang mit Rauschmitteln, der Entstehung der Rockmusik der sechziger Jahre, einem ökologischen Bewusstsein, dem Widerstand gegen eine »military-industrial machine civilization,«⁶⁷ außerdem in einem Respekt für Indigene und einer Befreiung der Sexualität an sich, der Homosexualität im Besonderen, und der Schwarzen und der Frauen.⁶⁸ Während viele dieser Punkte tatsächlich in enger Verbindung mit der Beat-Generation stehen, muss insbesondere das Verhältnis zur Schwarzen Bevölkerung der USA und Frauen noch einmal gesondert betrachtet werden.

Exkurs: Diversität in der Beatliteratur?

Auch wenn es durchaus schreibende Frauen in den Reihen der literarischen Beat-Generation gab, ist nicht von der Hand zu weisen, dass es eine signifikant männlich dominierte Strömung amerikanischer Literatur war:

Four white male writers, two openly homosexual – William S. Burroughs, Gregory Corso, Allen Ginsberg and Jack Kerouac – are the canonized founders of a classic strain of Beat literature, the masculine Romantic protest against restraint, convention, and law; they are the self-proclaimed »daddies« of Beat poetry, a trope of hipster slang that reifies the contradiction of a movement that is dedicated to challenging the patriarchal while being itself a patriarchy.⁶⁹

Wie im Falle so vieler widerständiger Gruppen und Kulturbewegungen dieser Jahre⁷⁰ richtete sich die Beatbewegung gegen einen bürgerlichen und konservativen Lebensstil, der per se stark durch patriarchale Strukturen geformt war. Gleichzeitig aber war

65 Ebd., S. 2.

66 Vgl. ebd., S. 2f.

67 Ebd., S. 4.

68 Vgl. ebd.

69 Ronna C. Johnson: The Beats and Gender. In: Steven Belletto (Hg.): The Cambridge Companion to The Beats, Cambridge 2017, S. 163.

70 Auch im Film der fünfziger Jahre wird die Revolte gegen die etablierten Strukturen mit James Dean und Marlon Brando von Männern angeführt. Gleiches zeigt sich auch mit den Rock'n'Roll Stars in der Musik.

die Beatbewegung selbst patriarchal strukturiert. Die Frauen, die trotzdem geschrieben und veröffentlicht wurden, werden zumeist nach einer langen Reihe von männlichen Schriftstellern genannt. Lediglich Diane Di Prima wird allgemein auch von ihren männlichen Kollegen anerkannt. Dadurch fungiert sie aber auch als die Vorzeigeschriftstellerin im sonst männlichen Kreis, die als Beleg angeführt wird, dass auch Frauen geschrieben haben. Lyrikerinnen und Prosaautorinnen wie Joanne Kyger, Elise Cowen und Bonnie Bremser stehen zumeist in der zweiten, wenn nicht gar dritten Reihe der genannten Repräsentant*innen amerikanischer Beatliteratur.⁷¹ Deutlich zeigt sich auch, dass es diese patriarchalen Grundlagen waren, die zu einer Diskriminierung von schreibenden Frauen in der Beatliteratur führten. Ginsbergs Behauptung, es habe keine Frauen in seinem literarischen Freundeskreis gegeben, deren Literatur »of such power as Kerouac or Burroughs«⁷² gewesen sei, ist weniger eine zuverlässige Aussage über die Qualität der literarischen Werke der Frauen als vielmehr ein Beweis für die männlich geprägte Vorstellung davon, was literarisch wertvoll ist. Genauso ist die Darstellung von Frauen in den Texten von Burroughs, Ginsberg und Kerouac häufig von einer misogynen Grundlage geprägt. Das reicht von offen frauenverachtenden Darstellungen wie in Burroughs' *The Wild Boys*, wo Frauen als »monstrous errors of creation«⁷³ beschrieben sind, über die Darstellung einer rein männlichen Generation in Ginsbergs »Howl« bis hin zu den Frauenfiguren in Kerouacs *On the Road*, die grundsätzlich nur – wenn auch vermeintlich geliebte – Sexualobjekte an verschiedenen Orten in den USA sind.

Für Ginsberg ging mit einer Befreiung der Sexualität, die er selbst als homosexueller Mann durchaus anstrebte, in logischer Folge auch eine Befreiung von Frauen einher. Dass gerade diese vermeintlich logische Folge nicht eintrat, liegt auch gerade daran, dass in Ginsbergs und Burroughs' Kampf für die eigenen Rechte als Homosexuelle und für ihr offenes Ausleben von Sexualität im gleichen Zug eine misogynie Darstellung von Frauen mitklang. Ginsbergs metaphorische Beschreibung von gesellschaftlichen und politischen Repressionen als Hexen, die Männer unterjochten, und die bereits genannte Darstellung von Frauen in Burroughs' *The Wild Boys* sind auch der Versuch einer Liberalisierung strenger Sexualnormen auf dem Rücken von Frauen. Insofern ist Teilen der Forschung zu widersprechen, die der Beatliteratur einerseits zwar zurecht zusprechen, den »Konstruktcharakter von Männlichkeit und Weiblichkeit offen«⁷⁴ gelegt zu haben, indem sie Homosexualität und weiblich codiertes Verhalten bei männlichen Figuren darstellen, die aber andererseits daraus ein grundsätzliches Stärken von weiblichen Positionen und Figuren ableiten, das nicht haltbar ist.⁷⁵

Ähnlich verhält es sich mit der Repräsentation von Schwarzen⁷⁶ Autor*innen und der Darstellung afro-amerikanischer Kultur und Figuren in der Beatliteratur. Auch

71 Vgl. Johnson: *The Beats and Gender*, S. 163.

72 Allen Ginsberg, zitiert nach Johnson: *The Beats and Gender*, S. 165.

73 Ebd., S. 175.

74 Kirsten Okun: *Unbegrenzte Möglichkeiten*. Brinkmann – Burroughs – Kerouac, Bielefeld 2005. S. 273.

75 Wie es zum Beispiel bei Kirsten Okuns in *Unbegrenzte Möglichkeiten*. Brinkmann – Burroughs – Kerouac (2005) der Fall ist.

76 Sowohl der Begriff »Schwarz« als auch »weiß« bezeichnen hier politische und soziale Konstrukte und werden daher in der entsprechenden Schreibweise gehalten.

wenn eine große Affinität der Beat-Generation zu Kultur besteht, die insbesondere mit der Schwarzen Bevölkerung der USA assoziiert wird, was in diesem Fall vor allem die Jazzmusik betrifft, handelt es sich doch um eine vorrangig *weiße* Mittelschichtsgroupierung junger Schriftsteller. Schon die Zeile »dragging themselves through the negro streets at dawn«⁷⁷ in Ginsbergs »Howl« deutet darauf hin, dass auch im Umfeld dieser Literatur die Schwarze Bevölkerung der USA als das kulturell Andere angesehen wurde. Gleichzeitig zeigt sich aber auch in Norman Mailers *The White Negro* die Verbindung, die die *weißen* Autoren der Beatbewegung zwischen sich und der diskriminierten Schwarzen Bevölkerung der Vereinigten Staaten herstellen wollten. Darin äußert sich auch eine Abwehrhaltung gegenüber der eigenen Kultur und der eigenen kulturellen Erfahrung, die sich in einem problematischen Wunsch in Form kultureller Aneignung nach dem Gefühl der existenziellen Bedrohung und dem Ausgestoßensein ausdrückt:

At lilac evening I walked with every muscle aching among the lights of 27th and Welton in the Denver colored section, wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered was not enough ecstasy for me, not enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night.⁷⁸

Die Euphemisierung und Idealisierung der Lebensrealität der Schwarzen Bevölkerung, die Kerouac hier formuliert, ist in dieser Form nur aus der Perspektive einer *weißen* Person möglich, die den strukturellen, offenen und gewalttätigen Rassismus ausblendet, der unter anderem den Alltag der Schwarzen Bevölkerung bestimmte und bestimmt. Stattdessen werden kulturelle Elemente, die man vor allem positiv mit der afroamerikanischen Kultur assoziiert, herausgestellt. Diese Form der kulturellen Aneignung resultiert aus einer Fetischisierung eines Lebensstils, die jedoch nicht aus einer fundierten Auseinandersetzung mit anderen Lebensrealitäten entsteht. Vielmehr werden der systemische Rassismus und die gesellschaftliche Ausgrenzung zur Grundlage einer authentischen und ekstatischen Lebensweise stilisiert, zu der man als Angehöriger der privilegierten Gruppe keinen Zugang zu haben meint. Somit zeigt sich in der Darstellung Schwarzer Menschen in der Beatliteratur Vergleichbares wie in der Darstellung weiblicher Figuren: Im gesellschaftlichen Kontext der Zeit ist der literarische Umgang durch die *weißen* Autoren durchaus respektvoll und fortschrittlich intendiert. Tatsächlich muss jedoch festgestellt werden, dass es sich um einen unreflektierten Blick einer weitgehend privilegierten Gruppe handelt. Dafür spricht auch, dass es genauso wie es kaum sichtbare schreibende Frauen im Kreis der Beatliterat*innen gab, auch nur sehr wenige Schwarze Autor*innen gab, die im Umfeld der literarischen Beat-Generation publizierten. Selbst bei einer Ausweitung der Perspektive lassen sich lediglich LeRoi Jones, Ted Joans und Bob Kaufman nennen.⁷⁹

Hierin zeigt sich auch der divergierende Einfluss des gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrundes auf die jeweilige Beat- und Undergroundliteratur in den USA

77 Ginsberg: *Howl/Das Geheul*, S. 8.

78 Kerouac: *On the Road*, S. 163f.

79 Siehe dazu auch: A. Robert Lee: *The Beats and Race*. In: Belletto (Hg.): *The Cambridge Companion to The Beats*, S. 200ff.

und Deutschland. Während die amerikanischen Autor*innen in einem gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld schrieben, in dem es ein grundlegendes Bewusstsein für die Existenz Schwarzer Communities und der ihnen zugesprochenen Kultur gab, war selbiges in Westdeutschland signifikant weniger präsent.

Die naive Faszination für afroamerikanische Kultur, die sich in den Werken der *weißen* amerikanischen Beatautor*innen ausdrückt, spielte für die deutschen Schriftsteller*innen eine wesentlich geringere Rolle.⁸⁰ Für Ploog, Fauser, Weissner und ihre Generationsgenoss*innen im Westdeutschland der sechziger Jahre dürften neben der generellen Affinität zu amerikanischer Kultur vor allem der Aspekt eines Ausbruchs aus bürgerlichen Strukturen und eines Widerstands gegen gesellschaftliche Normen sowie der Reiz der Provokation die entscheidenden Gründe gewesen sein, sich für die Literatur der amerikanischen Beat-Generation zu interessieren. Gleichzeitig teilten sie mit der amerikanischen Jugend das Grundgefühl in einer Gesellschaft aufzuwachsen, die unter der Spannung einer permanenten Gefahr bei gleichzeitiger Inszenierung einer Idylle stand. Die Wirtschaftswunderjahre in Westdeutschland und das kleinbürgerliche Familienglück, das medial verbreitet und politisch befördert wurde, standen im harten Kontrast zur gleichzeitigen Position der BRD im Kalten Krieg und zu den Trümmern, die zwölf Jahre Nationalsozialismus infrastrukturell und gesellschaftlich hinterlassen hatten. In diesem Grundgefühl einer Gesellschaft und einer Kultur, die sich in ihrer wohligen Kleinbürgerlichkeit eingerichtet zu haben schien, muss die Literatur der Beat-Generation wie ein frischer Wind gewirkt haben, der sowohl literarisch als auch gesellschaftlich für Aufbruch sorgte. Dafür sprechen auch Aussagen, die grundsätzlich dieses Gefühl eines Aufbruchs betonen. Jürgen Ploog spricht von Bewusstseinsräumen, die ihm unbekannt waren⁸¹ und Fauser beschreibt das Gefühl der ersten Lektüre von *On the Road* als beinahe epiphanische Erfahrung: »[...] wie ein Stoß in die Rippen, ein lockeres Schnalzen mit der Zunge, purer Jazz: Go, man, go! Irgendwas lag in der Luft, Veränderung, ein Hauch von Wahnsinn.«⁸² Zwar lässt sich die literarische Beat-Generation nicht allein auf diese Stimmung reduzieren, sie dürfte jedoch der entscheidende Grund für die Anschlussfähigkeit im Kreis von Ploog, Fauser und Weissner gewesen sein.

Charles Bukowski und Underground

Abgesehen von der Beat-Generation spielte insbesondere Charles Bukowski (1920-1994) als Vertreter einer amerikanischen Undergroundliteratur eine entscheidende Rolle, vor allem für Jörg Fauser und Carl Weissner. Über Bukowskis Rolle für eine Entwicklung einer deutschen Beat- und Undergroundliteratur haben sich sowohl Fauser als auch Weissner ausgiebig geäußert. Insbesondere Weissners Einfluss als Übersetzer auf die Popularität Bukowskis im deutschen Sprachraum kann nicht groß genug eingeschätzt werden. Er sorgte dafür, dass das *enfant terrible* der amerikanischen Undergroundli-

80 Am ehesten noch in Jürgen Ploogs *Straßen des Zufalls*.

81 Vgl. Jürgen Ploog: *Straßen des Zufalls*, Bern 1983, zitiert aus: Vetsch: Ploog Tanker, S. 96.

82 Fauser: *Die Legende des Duluo*, S. 385.

teraturszene hierzulande teilweise zu größerer Bekanntheit gelangte als in den USA.⁸³ Zudem verband die beiden eine lange Freundschaft, die sich vor allem in Form unzähliger Briefe ausdrückt, die über fast drei Jahrzehnte von 1966 bis zum Tod Bukowskis im Jahr 1994 reichen.⁸⁴ Ein entscheidendes Vorbild war Charles Bukowski vor allem in den siebziger Jahren für Jörg Fauser. Der lakonische Tonfall der Erzählungen und Gedichte, sein Image als zurückgezogener Trinker, der seine Tage als Gelegenheitsarbeiter, auf Pferderennbahnen, in zwielichtigen Kneipen des Rotlichtmilieus und an der Schreibmaschine verbringt, das alles sind Elemente des Auftretens und Arbeitens als Schriftsteller, die vor allem Fauser für sich übernimmt.⁸⁵ Die Haltung zum Schreiben und Leben als Schriftsteller, die Jörg Fauser für sich selbst beansprucht, findet er bei seinem Vorbild: »Bukowski sieht es so: ›Was macht ein Schriftsteller ohne Schmerzen? Er braucht sie so wie seine Schreibmaschine.«⁸⁶

Bukowski wird durch Texte, die Weissner zunächst in Zeitschriften veröffentlicht, und mit der Publikation von *Post Office*, das in der deutschen Übersetzung als *Der Mann mit der Ledertasche* (1971) erscheint, sowie dem anschließenden Band *Aufzeichnungen eines Außenseiters* in der Übersetzung von Carl Weissner (*Notes of a Dirty Old Man*, 1972) in den siebziger Jahren in Deutschland zum exemplarischen Undergroundschriftsteller aus den USA. Seine Verkaufszahlen gehen bereits nach dem ebenfalls von Weissner übersetzten Band *Gedichte die einer schrieb bevor er im 8. Stock aus dem Fenster sprang* (1974) in den siebziger Jahren in die Zehntausende.⁸⁷ 1978 besuchte er für eine Lesung in Hamburg schließlich Deutschland auch selbst,⁸⁸ das Land, in dem er 1920 geboren wurde.

-
- 83 Siehe dazu: »Bukowski's success in America was (and still is) nothing compared to his success in Europe, and Germany in particular. While in America his poetry collections were published in small editions of around 4000 copies, the anthology *Gedichte die einer schrieb bevor er im 8. Stock aus dem Fenster sprang* sold 50,000 copies in 1974, while *Stories und Romane*, which offered a sample of the novels *Post Office* and *Factotum* and various short stories, sold 100,000 copies in 1977. Bukowski was established as a cult figure. In 1978 Bukowski went over to Germany to give a single reading at the Markthalle in Hamburg. Nowadays it has become something of a cliché to describe the live performance of any fashionable author as resembling a pop or rock music concert, but such a description seems apt for the Markthalle reading: Bukowski made his way on to the stage past outstretched arms attempting to touch him and to the sound of his name being chanted by a large contingent of the 1200-strong audience.« (Jonathan Woolley: »Informationen für das tägliche Überleben«: The Influence of Charles Bukowski on the poetry of Jörg Fauser. In: *Neophilologus* (2008) 92, S. 110.)
- 84 Aus den Briefen Bukowskis an Weissner spricht vor allem eine tiefe Zuneigung des Amerikaners für seinen Freund und Übersetzer und sie zeigen, dass sich Bukowski sehr bewusst war, wem er seinen großen Erfolg in Europa zu verdanken hatte. Veröffentlicht sind sie in der deutschen Ausgabe seiner gesammelten Briefe (Charles Bukowski: *Schreie vom Balkon. Briefe 1958-1994*, deutsche Übersetzung von Carl Weissner, Hamburg 2005).
- 85 Siehe das Kapitel über den Einfluss Bukowskis auf Fauser: »1973-1981: *Die Harry Gelb Story* und Erzählungen – mit Charles Bukowski am literarischen Tresen«.
- 86 Jörg Fauser: *Heiße Kartoffel* (Zu zwei Büchern des amerikanischen Schriftstellers Charles Bukowski). In: *Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987*. Jörg-Fauser-Edition VIII, herausgegeben von Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 178 (keine Angabe des Originalzitats im Text).
- 87 Vgl. Woolley: »Informationen für das tägliche Überleben«: The Influence of Charles Bukowski on the poetry of Jörg Fauser, S. 110.
- 88 Bukowski hat diese Reise nach Deutschland in *Shakespeare never did this* (1979) beschrieben.

Weissner sagt über Bukowski: »Der Vorteil von Bukowkis ist ja gerade, daß die unterschiedlichsten Leute, was mit ihm anfangen können. [...] Das Entscheidende ist, daß die meisten offensichtlich sagen: »Der Mann ist echt. Der überzeugt mich. Dem nehme ich das ab, was er da schreibt.«⁸⁹ Für Fauser sind Bukowskis Texte gar »Informationen fürs tägliche Überleben.«⁹⁰

Wie der Beat in die BRD kam – Entstehung und Verbreitung in Westdeutschland

Als mit Jack Kerouacs Roman *On the Road* unter dem Titel *Unterwegs* die erste eigenständige Publikation der amerikanischen Beatliteratur 1959 in deutscher Sprache bei Rowohlt erschien, nannte Günter Blöcker die Autoren der Beat-Generation in einer der ersten Rezensionen in der FAZ »Eichendorffsche Taugenichtse des Maschinenzeitalters«⁹¹. Damit lieferte er bereits den kulturellen Hintergrund, vor dem die Beatliteratur in Deutschland rezipiert werden würde: Die amerikanische Beatliteratur und ihre Radikalisierung in der Undergroundliteratur trafen in der Bundesrepublik auf einen bildungsbürgerlichen Literaturkanon und mussten sich zudem gegen den Vorwurf wehren, lediglich eine Literatur von amerikanischen Halbstarcken zu sein.

Blöckers durchaus enthusiastische Besprechung dieses »literarischen Dokuments der »Beat-Generation«⁹² steht unter anderem im Kontrast zu dem, was vier Monate später ein ungenannter Verfasser im SPIEGEL schrieb: »In dem wenig artikulierten Gerede der asozialen Wandervögel tauchen Begriffe wie Zen-Buddhismus, Nietzsche oder Tao auf – und fliegen so schnell vorbei wie die Meilensteine am Straßenrand.«⁹³ Die beiden Rezensionen zeigen, wie unterschiedlich der erste Roman der Beatliteratur in deutscher Übersetzung in der Bundesrepublik aufgenommen wurde und stehen so exemplarisch für das Spektrum Umgang mit der Beatliteratur als Ganzes: Während die FAZ ihm kurz nach Erscheinen eine ausführliche und lobende Rezension widmete, die mit den Worten schließt: »Das hat den Klang einer Botschaft, der wir uns nicht verschließen wollen,«⁹⁴ findet sich im SPIEGEL erst vier Monate nach der Veröffentlichung lediglich ein kritischer Hinweis in wenigen Zeilen. Insgesamt aber stießen die ersten eigenständigen Publikationen amerikanischer Beatliteratur in deutscher Übersetzung auf große Resonanz und wurden vielfach besprochen. Die Textsammlung *Beat*.

89 Carl Weissner in einem Interview mit dem *Kulturmagazin*, einer Stadtillustrierten für Wuppertal, Solingen Remscheid 1978. In: Carl Weissner: Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, herausgegeben von Matthias Penzel und Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 143.

90 Jörg Fauser: Informationen fürs tägliche Überleben. In: Jörg Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, herausgegeben von Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 260.

91 Günter Blöcker: Die angeschlagene Generation. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.11.1959, S. 5. Ebd.

92 Unbekannte*r Verfasser*in: Bücher. Neu in Deutschland. In: DER SPIEGEL 14/1960, S. 59.

94 Blöcker: Die angeschlagene Generation, S. 5.

Eine Anthologie (1962) listet in den bibliographischen Hinweisen über 150 Artikel, Aufsätze und Rezensionen auf, die zwischen 1959 und 1961 in deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften erschienen sind⁹⁵ und sich entweder mit einzelnen Werken und Autoren beschäftigen oder die Beat-Generation als jugendkulturelles Gruppenphänomen betrachten.

Zentral für die Betrachtung dieser Literatur in Westdeutschland ist die Frage, wie die Werke der amerikanischen Vorbilder in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg in die Bundesrepublik Deutschland kamen und wie sie sich in die Literatur nach 1945 einordneten. Dazu werden nach einer kurzen Übersicht über die ersten Nachkriegsbestrebungen, amerikanische Literatur in der BRD zu veröffentlichen und sie zu übersetzen, Quellen aus den späten fünfziger und den frühen sechziger Jahren analysiert. Das Anliegen dieser Quellen bestand darin, amerikanische Gegenwartsliteratur und dabei auch Beatliteratur dieser Zeit einer literarisch interessierten deutschen Öffentlichkeit nahezubringen. Auf diese Weise entstanden diskursive Rahmungen und Bilder der Autoren, ihrer Literatur und des Umfelds, in dem sie geschrieben wurde.⁹⁶

Die Schwierigkeiten einer solchen Rezeptionsanalyse sind offensichtlich, da man kaum verlässliche Zeugnisse darüber findet, was für einen Eindruck diese Literatur auf die Leser*innen gemacht hat und vor allem, wie mit der Sprache und den Inhalten, die in den Werken transportiert werden, umgegangen wurde. Auf das Problem einer solchen Rezeptionsstudie geht auch Agnes C. Mueller in *Lyrik »made in USA«. Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik* (1999) ein.⁹⁷ Zwar bezieht sich ihre Studie zur Vermittlung und Rezeption amerikanischer Literatur in Westdeutschland in den ersten Nachkriegsjahrzehnten ausschließlich auf Lyrik, dennoch kann für manche Bereiche eine gattungsübergreifende Gültigkeit der Erkenntnisse angenommen werden. Mueller weist vor allem darauf hin, dass bei der Rezeption fremdsprachiger Literatur ein »doppelter Rezeptionsprozeß«⁹⁸ stattfindet, da zwischen der Literatur und den Leser*innen eine Person als Vermittler*in stehe: »An erster Stelle steht der Rezeptionsprozeß des Vermittlers als Leser, und darauf folgt der Rezeptionsprozeß weiterer Leser, die die Vermittlung rezipieren.«⁹⁹ Auch wenn bei der Vermittlung von Literatur innerhalb einer Sprache ebenfalls dieser hier beschriebene Rezeptionsschritt stattfindet – schließlich wird auch in diesem Fall meist von einer Person bzw. von Verlagen ausgewählt, was publiziert wird – schärft diese Perspektive den Blick dafür, dass bei der Rezeption aus einer Fremdsprache gar ein weiterer, dritter Vermittlungsschritt eingeführt wird, nämlich der der Auswahl aus bereits in der Originalsprache veröffentlichten Literatur und der Übersetzung. Gerade im Falle der Beatliteratur spielt die Frage der Übersetzung

95 Karl O. Paetel (Hg.): *Beat. Eine Anthologie*, Reinbek bei Hamburg, 1962, S. 266-273.

96 Die Rezeptionsanalyse fokussiert sich in diesem Kapitel vorrangig auf die Literatur der Beat-Generation, auch wenn es hier bereits leichte Überschneidungen mit amerikanischer Undergroundliteratur gibt. Eine detailliertere Darstellung dahingehend, wie Charles Bukowskis Literatur nach Deutschland kam und wie sie dargestellt wurde, findet sich im Kapitel: »»Der Mann, der Bukowski erfand« – Carl Weissner als Übersetzer von Charles Bukowski«.

97 Agnes C. Mueller: *Lyrik »made in USA«. Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik*, Amsterdam/Atlanta 1999.

98 Ebd., S. 7.

99 Ebd.

eine entscheidende Rolle, da es sich beim Vokabular der literarischen Beat-Generation zum einen um den idiosynkratischen Soziolekt einer bestimmten Szene handelte, zum anderen eine vergleichsweise große Schöpfung von Neologismen stattfand.

Ebenso merkt Mueller an, dass eine weitere Schwierigkeit einer solchen Rezeptionsanalyse »in der Auffindung des vermittelten Materials«¹⁰⁰ bestehe. Das gilt in Zeiten digitalisierter Archivbestände und des Zentralen Verzeichnisses Antiquarischer Bücher (ZVAB) im Internet zum Teil nicht mehr in der Form, wie Mitte der neunziger Jahre, als Mueller ihre Monographie schrieb. Vor allem literarische Undergroundzeitschriften sind häufig in digitalisierter Form verfügbar, aber gerade Rezeptionszeugnisse, Artikel aus kleineren und/oder regionalen Tageszeitungen der fünfziger und sechziger Jahre sind auch heute noch kaum auffindbar. Der Versuch, einen Eindruck davon zu bekommen, wie die Beatliteratur in der Bundesrepublik der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre wahrgenommen wurde, muss sich demnach auf auffindbare journalistische und literaturwissenschaftliche Texte stützen, die in Kulturzeitschriften, Tages- und Wochenzeitungen erschienen sind oder als Vorworte in Publikationen fungieren und die versuchen, die Werke der Beatliteraten einem deutschen Lesepublikum näher zu bringen. Sie erstrecken sich von beinahe literaturwissenschaftlichen Analysen über einleitende Vorworte in Anthologien und Einzelpublikationen bis hin zu polemischen oder enthusiastischen Rezensionen einzelner Werke. Dabei entsteht weiter das Problem, dass ein Großteil dieser Artikel in Tageszeitungen erschienen ist, die nicht mehr existieren und/oder deren Archive nicht weit genug zurückreichen. Daher wird der Versuch unternommen, anhand der zugänglichen Texte und aus Überschriften nicht zugänglicher Texte, Linien und Tendenzen der Rezeption herauszuarbeiten und auf Äußerungen einiger deutscher Schriftsteller einzugehen, die sich von der Literatur der Amerikaner inspirieren ließen. Ihre Berichte über die eigenen Reaktionen auf die ersten literarischen Zeugnisse der Beat-Generation sind ein Indiz dafür, wie diese Gedichte, Romane und Prosastücke aufgenommen wurden und worauf die Rezeptionsschwerpunkte lagen, die sich wiederum in den Werken der deutschen Schriftsteller widerspiegeln.

Vorläufer – *fragmente*, *Der Mann im Roggen* und andere erste Versuche

Die ersten Spuren amerikanischer Literatur des 20. Jahrhunderts im westlichen Nachkriegsdeutschland finden sich unter anderem in der privatgedruckten Literaturzeitschrift *fragmente. blaetter fuer freunde*, die Rainer Maria Gerhardt mit gerade einmal Anfang zwanzig gemeinsam mit seiner Frau Renate bereits in den späten vierziger Jahren in Freiburg im Breisgau in sehr kleiner Auflage druckte und verbreitete.¹⁰¹ Zu dieser Zeit, noch vor Gründung der Bundesrepublik Deutschland, begannen die amerikanischen Autor*innen der Beatliteratur gerade erst mit dem Schreiben und auch in den USA nahm noch fast niemand Notiz von ihnen, sodass sie auch in den Heften der Gerhardts nicht vertreten sind. In *fragmente* erschienen hauptsächlich Übersetzungen von

100 Ebd., S. 8.

101 Vgl. Uwe Pörksen: Wenn einer dafür lebt was Dichtung ist. Rainer Maria Gerhardts Fragmente, Warmbronn 2002, S. 6.

englischsprachigen Dichtern der Moderne. Wie auch später vor allem bei Ploog und Weissner, spielten auch hier bereits persönliche Kontakte eine entscheidende Rolle. Die Gerhardts waren nicht nur mit einigen der Dichter befreundet, Ezra Pound war auch der Pate ihres nach ihm benannten Sohnes.¹⁰² Anerkennung für ihre Bemühungen um einen literarischen Austausch erfuhren die Gerhardts vor allem im englischsprachigen Ausland.¹⁰³ Auch wenn in *fragmente* keine der späteren Beatschriftsteller*innen Erwähnung finden, lässt sich doch eine Verbindung aufzeigen und zudem eine Vorreiterposition dieser Zeitschrift feststellen. Unter anderem waren Henry Miller, William Carlos Williams, die Dichter des Black Mountain College – die wiederum Kontakte zur Beatliteratur hatten – und Charles Olson vertreten. Wie eng verbunden diese Autoren auch mit der Beat-Generation sind, darauf weist unter anderem hin, dass Carl Weissner 1967 ursprünglich mit einem Fulbright-Stipendium in die USA ging, um an einer Dissertation zu Charles Olson zu arbeiten, die er aber letztlich nicht fertigstellte.¹⁰⁴ Auch die Praxis, Texte amerikanischer Autoren, die man selbst für wichtig erachtet, zu übersetzen und in Deutschland bekannt machen zu wollen, indem man eine eigene Zeitschrift gründet und diese meist auf eigene Kosten und mit privaten Druckmaschinen vervielfältigt, ist eine Parallele zu der hier zu untersuchenden Szene.

Abgesehen von den Bemühungen der Gerhardts, amerikanische Lyrik nach Deutschland zu bringen, gab es in den ersten zehn Jahren nach Kriegsende nur wenige Versuche, Literatur aus den USA in deutscher Sprache zu veröffentlichen. Während sich die amerikanische Populärkultur vor allem in den Bereichen Film und Musik in der jungen Nachkriegsbevölkerung schnell etablierte und Zuspruch gewann, war dies bei der Literatur – gerade der des 20. Jahrhunderts – nur in sehr viel geringerem Maße der Fall.¹⁰⁵

Trotz der spärlichen Aufmerksamkeit für amerikanische Literatur in diesen ersten zehn bis fünfzehn Jahren nach Kriegsende, würde es im Kontext dieser Arbeit zu weit führen, sich allen Übersetzungen amerikanischer Literatur dieser Jahre zu widmen. Auf ein paar sei jedoch an dieser Stelle hingewiesen. Ich beschränke mich hier auf Werke, die eine gewisse stilistische und thematische Nähe zur Beatliteratur aufweisen und die damit auch im anglo-amerikanischen Sprachraum als Vorreiter der Beatliteratur gelten können. Bedingt durch die zwölf Jahre andauernde nationalsozialistische Diktatur wurden viele amerikanische Werke erst lange nach ihrem Erscheinen auch ins Deutsche übersetzt. Andreas Kramer merkt dazu an, dass Ezra Pound und William Carlos Williams aufgrund dieser Rezeptionsverschiebung in Folge der nationalsozialistischen Diktatur und des Zweiten Weltkriegs als »literarische Weggefährten und Zeitgenossen von Ginsberg und Kerouac«¹⁰⁶ wahrgenommen wurden. Diese und andere Beispiele zeigen, dass es vor allem in Bezug auf die amerikanische Literatur Nachholbedarf gab.

102 Vgl. Ebd., S. 8.

103 Siehe dazu: Agnes C. Mueller: Lyrik »made in USA«. Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik, Amsterdam/Atlanta 1999, S. 49-70.

104 Vgl. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Materialsammlung. Antrag Fulbright-Stipendium.

105 Vgl. Goer: Die neuen Barbaren, S. 49.

106 Kramer: Von Beat bis »Acid«, S. 27.

Beispielsweise erschien erst 1953, fast zwanzig Jahre nach der englischen Erstausgabe, eine deutsche Ausgabe von Henry Millers *Tropic of Cancer* (*Wendekreis des Krebses* (1953)), jedoch lediglich in einer einmaligen Auflage von 1.500 Exemplaren.¹⁰⁷ Im darauffolgenden Jahr war J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* zum ersten mal in deutscher Sprache verfügbar, allerdings noch unter dem Titel *Der Mann im Roggen*, erst 1962 wurde es in einer überarbeiteten Übersetzung von Heinrich und Annemarie Böll unter dem heute bekannten Titel *Der Fänger im Roggen* in Deutschland publiziert.¹⁰⁸

An den geringen Auflagen, den oft fehlerhaften oder zumindest inadäquaten Übersetzungen und den privaten Bemühungen zeigt sich, dass in den ersten zehn Jahren nach Kriegsende das professionelle Interesse an der literarischen Kultur Nordamerikas in der Bundesrepublik vergleichsweise gering war. Die meisten Publikationen in deutscher Sprache – Ausgaben in Originalsprache sind hier bewusst ausgenommen – beschränken sich auf private Initiativen wie die von Rainer Maria Gerhardt oder die Vorstöße einzelner Verlage, die aber häufig versandeten und erst Jahre später professioneller wieder aufgenommen wurden.

Die ersten Beschreibungen – Gregory Corso im Mai 1958 in *Akzente*

Die erste ausführlichere Beschreibung der amerikanischen Beatliteratur, die ein im Verhältnis größeres, deutsches Literaturpublikum erreichte, ist Gregory Corsos¹⁰⁹ »Dichter und Gesellschaft in Amerika«, ein Text über Gegenwartsdichtung in den Vereinigten Staaten und ihr Verhältnis zur Gesellschaft, der im Mai 1958 in *Akzente* erschien. Es sei an dieser Stelle schon hervorgehoben, dass Corso, obwohl er sich in dem Text ausgiebig der Beatliteratur widmet, den Begriff *Beat* nicht erwähnt. Zunächst legt er dar, dass der moderne amerikanische Dichter sich nicht mehr allein der Dichtung verschreiben würde, sondern stattdessen auch »andere Arbeiten, »more stable jobs« annehme.¹¹⁰ Diese Situation bringe ihn – den Dichter – in die Situation, dass er sich nicht ausschließlich auf das Schreiben konzentrieren könne, worunter seine Dichtung leide. Er müsse sich aber der Konformität unterwerfen, da er sonst in der »Irrenanstalt« enden würde. Ebenso merke er aber irgendwann, dass er auf diese Weise nicht dichten könne, daher suche er freiwillig die »Irrenanstalt« auf.¹¹¹

Corsos Darstellung der modernen amerikanischen Dichter macht einen wenig konzisen Eindruck und erscheint inkonsequent, da er sich wiederholt selbst widerspricht,

107 Vgl. Unbekannte*r Verfasser*in: Bücher. Neu in Deutschland. In: DER SPIEGEL 38/1955, S. 34f.

108 Siehe dazu: Reinhold Neven Du Mont: »Such a Wonderful Writer«. Der transatlantische Dialog – Aspekte, Erfahrungen, offene Wünsche. In: Uwe Baumann (Hg.): Literaturimport transatlantisch, Tübingen 1997, S. 11-19.

109 Gregory Nunzio Corso (1930-2001), amerikanischer Dichter, lernte 1950 nach einem Gefängnis-aufenthalt Allen Ginsberg kennen und kam so in den Kreis der literarischen Beat-Generation. Er gehört hinter Allen Ginsberg, Jack Kerouac und William S. Burroughs zur zweiten Reihe der Beat-literaten. (Näheres zu Leben und Werk in: Gregory Stephenson: Gregory Nunzio Corso. In: Kurt Hemmer (Hg.): Encyclopedia of Beat Literature, New York 2007, S. 54f.)

110 Gregory Corso: Dichter und Gesellschaft in Amerika. In: *Akzente*. Zeitschrift für Dichtung, hg. v. Walter Höllerer & Hans Bender, 5. Jahrgang 1958, S. 101.

111 Vgl. Corso: Dichter und Gesellschaft in Amerika, S. 102.

wenn er beispielsweise schreibt, die Dichter, die freiwillig in die »Irrenanstalt« gehen würden, würden im Anschluss aber ein paar Monate Gelegenheitsarbeiten verrichten, um sich dann ganz dem Schreiben widmen zu können. Auch wird nicht deutlich, ob er diesen Dichtertypus befürwortet oder nicht.¹¹² Dennoch ist der Text aufschlussreich für den ersten Kontakt, den die deutsche Literaturlandschaft mit der Beatliteratur hatte. Corso erwähnt vor allem wiederholt Allen Ginsberg, dessen Gedicht »Howl« er formalästhetisch analysiert.¹¹³ Insbesondere ist aber seine detailreiche Beschreibung des populären Ursprungsmoments der Beat-Generation, das sogenannte *Six Gallery Reading* am 7. Oktober 1955 in San Francisco, aufschlussreich als Zeugnis davon, wie die literaturinteressierte deutsche Öffentlichkeit zum ersten Mal von den Beatautoren hörte. Wie bereits erläutert, sind viele Texte der Beatliteratur schon in den Jahren vor 1955 entstanden, die Autoren erhielten jedoch erst durch die Lesung im Herbst 1955 eine größere Aufmerksamkeit und wurden im Anschluss veröffentlicht. Corso beschreibt diese Lesung sehr detailreich und stellt sie als das öffentliche Initiationsmoment der Beatliteratur dar:

Im Herbst des Jahres 1955 hat nun eine Gruppe von sechs unbekanntem Dichtern im Zustand trunkener Begeisterung in San Francisco beschlossen, das System der akademischen Dichtung herauszufordern. Sie protestierten gegen die formellen Zeitschriften und gegen die New Yorker Verlegerschaft, gegen den feierlichen Nationalstolz und die traditionelle Geschmacksrichtung, indem sie eine Dichterlesung in einer heruntergekommenen zweitrangigen Galerie für experimentelle Kunst im Negerviertel von San Francisco veranstalteten.¹¹⁴

Zunächst betont Corso den informellen Charakter der Veranstaltung. Er positioniert sie als einen Gegensatz zu einer klassischen Dichterlesung und legt den Fokus auf ihre im Zeitkontext unkonventionelle Form. Es sei »keine traditionelle Dichterlesung«, sondern habe vielmehr »mit jeder beliebigen anderen Veranstaltung mehr Ähnlichkeit« gehabt.¹¹⁵ Der Unterschied sei neben der Lokalität und der (trink)freudigen Atmosphäre auch die »überraschende[r] Hingabe und Freude« gewesen, mit der die Veranstaltung vonstatten gegangen sei, was das Publikum in einem »Zustand des Erstaunens« habe verharren lassen.¹¹⁶ An der Beschreibung zeigt sich, wie ungewöhnlich eine solche Art der Lesung auch in den Vereinigten Staaten damals war¹¹⁷ und wie groß dementspre-

112 Vgl. ebd., S. 103.

113 Irritierend ist allerdings, dass er das Gedicht »America« von Ginsberg abdruckt, es aber einem »unbekanntem Dichter« zuschreibt. Ginsberg und Corso waren zu diesem Zeitpunkt schon befreundet, sodass es unwahrscheinlich ist, dass Corso nicht wusste, dass dieses Gedicht von Ginsberg stammt. (Vgl. Corso: Dichter und Gesellschaft in Amerika, S. 103.)

114 Ebd., S. 107f.

115 Ebd., S. 108.

116 Ebd.

117 Der amerikanische Dichter Donald Hall beschrieb 2012 in einem Artikel für den *New Yorker* seine eigene Dichterlesung in den fünfziger Jahren als eine sehr unangenehme Veranstaltung: »When I first did a full-length poetry reading, three years later, my arms plunged stiff from my shoulders, my voice was changeless in pitch and volume, my face rigid, expressionless, pale—as if I were a collaborator facing a firing squad.«

chend das Echo war, das dieser Abend nach sich zog: »Der Impuls drang weiter bis nach New York durch die Buchveröffentlichungen einiger Autoren aus diesem Kreis. Doch das volle Ausmaß dieser neuen Welle läßt sich noch nicht feststellen.«¹¹⁸

Als den großartigsten »shock (sic!) des San Franzisco-Vortragsabends«¹¹⁹ nennt er Allen Ginsbergs Performance von »Howl«, die den Dichter bekannt machte und zu seiner ersten Veröffentlichung bei City Light Books, dem Verlag von Lawrence Ferlinghetti, führte. Der »merkwürdigste Dichter, der sich in diesem Raum eingefunden«¹²⁰ habe, sei aber Jack Kerouac gewesen, der jedoch selbst nicht auftrat:

Er saß da mit geschlossenen Augen, nickte zu guten Versen und trank in gierigen Zügen aus einer Flasche roten Kalifornierwein. Zuweilen gab er enthusiastisch seine Zustimmung kund oder beantwortete mit Bildern, die ihm spontan einfielen, in Jazzmanier, die langen Zick-Zack-Rhythmen aus »Howl«.¹²¹

Ebenso wie Ginsberg war auch Kerouac zu diesem Zeitpunkt – obwohl er schon eine Veröffentlichung, den Roman *The Town and the City* (1950), vorweisen konnte – weitgehend unbekannt.

Als Corsos Text in der Bundesrepublik veröffentlicht wurde, war das *Six Gallery Reading* bereits drei Jahre her und vor allem Ginsberg und Kerouac waren in den Vereinigten Staaten inzwischen zu bekannten Schriftstellern geworden und der Begriff *beat generation* war dort zumindest in bestimmten Kreisen in aller Munde. Umso bemerkenswerter ist es, dass Corso den Begriff *beat* oder *Beat-Generation* nicht verwendet, er spricht lediglich von einer »starke[n] Bewegung junger Dichter«¹²². Da der Begriff *Beat Literature* für die Werke aus diesem Kreis zu diesem Zeitpunkt zumindest in den USA bereits etabliert war, liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei der Vermeidung um eine bewusste Entscheidung des Verfassers handelt. Der Grund hierfür dürfte in dem Umstand liegen, dass die Beat-Generation zu dieser Zeit bereits eine derart große Popularität erlangt hatte, dass viele ihren Lebensstil imitierten, der Literatur selbst jedoch weniger Aufmerksamkeit zukommen ließen. Vielmehr wurde das Verhalten, das dort vermittelt wurde, als literarische Anleitung zum kurzen Ausbruch aus der Konformität angesehen. Umgekehrt führte die Allgegenwärtigkeit des Begriffes *beat* dazu, dass durch die Medien und die Politik jede Form der Abweichung von der gesellschaftlichen Norm unter ihm subsumiert wurde, die von performativer Nonkonformität bis zu tat-

Auch seine Beschreibungen von Lesungen anderer Dichter*innen der Zeit erwecken einen gänzlich anderen Eindruck als den, den Corso beim *Six Gallery Reading* beschreibt. T. S. Eliot habe seine Gedichte gelesen wie aus einem Telefonbuch, Wallace Stevens habe seine Gedichte monoton und kaum hörbar gesprochen und Marianne Moores Vortragsstil habe es unmöglich gemacht, zwischen den Gedichten und Ansagen dazwischen zu unterscheiden. (Vgl. Donald Hall: Thank you thank you. Unter: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/thank-you-thank-you>, letzter Zugriff: 15.12.2021).

118 Corso: Dichter und Gesellschaft in Amerika, S. 108.

119 Ebd., S. 109.

120 Ebd., S. 111.

121 Ebd.

122 Ebd., S. 112.

sächlicher Kriminalität und Gewalt reichte. Das beklagt auch Jack Kerouac in seinem Beitrag für die Juni-Ausgabe des *Playboy* 1959:

[...] what horror I felt in 1957 and later in 1958 naturally to suddenly see »Beat« being taken up by everybody, press and TV and Hollywood borscht circuit to include the »juvenile delinquency« shot and the horrors of a mad teeming billyclub New York and L.A. and they began to call *that* Beat, *that* beatific.¹²³

Darin liegt auch der Grund dafür, dass viele Beatautor*innen der ersten Stunde diese Bezeichnung später für sich ablehnten, um sich von diesen sogenannten *beatniks* abzugrenzen.¹²⁴ Corso, der selbst zum engeren Kreis gehörte und vor allem mit Allen Ginsberg eng befreundet war, dürfte aus diesem Grund den Begriff vermieden haben.

Die erste Beschreibung der Beatliteratur für das deutsche Publikum, stellt sie also dar, ohne den Begriff zu erwähnen, und legt damit den Fokus erst einmal nicht darauf, eine definierte literarische Bewegung zu präsentieren, sondern eine Gruppe junger Schriftsteller vorzustellen, die für den Verfasser eine neue Richtung vorgibt. Corso nutzte somit die Chance, einem unbedarften Publikum das näher zu bringen, was in den USA zum damaligen Zeitpunkt schon seit drei Jahren unter einer bestimmten Bezeichnung bekannt war. Es verwundert kaum, dass Corso daran gelegen war, die mit ihm befreundeten Autoren als die Hoffnung und die Zukunft der amerikanischen Literatur zu beschreiben, daher ist mit einer kritischen Betrachtung hier nicht zu rechnen. Bemerkenswert ist aber, dass Corso die Beschreibung der Persönlichkeit und des Lebensstils der Autoren mit einer formalästhetischen und inhaltlichen Analyse verbindet. Insbesondere Ginsbergs »Howl« lobt er nicht nur überschwänglich, sondern ordnet es in einer dem Gedicht und ihrem Verfasser sehr gewogenen Kurzanalyse in die amerikanische Dichtungstradition ein, vergleicht den Stil Ginsbergs mit Walt Whitmans Langzeilen-Vers und weist zudem auf Verbindungen zur französischen und spanischen Literatur hin.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Erwähnung einer »rhythmischen Krise der Bachfuge«¹²⁵ in Bezug auf »Howl«. Damit dürfte eine rhythmische Krise in den Versen des Gedichts gemeint sein, wenn das Metrum aus dem bis dahin gehaltenen Versmaß ausbricht. Der Hinweis auf ein ähnliches rhythmisches Phänomen in den Fugen von Johann Sebastian Bach ist ein Beispiel für häufige Versuche der Anbindung von subkulturellen Werken an die sogenannte Hochkultur in Form von Vergleichen. Vor allem im Kontext der deutschen Rezeption kann das als Legitimationsversuch einer Literatur gesehen werden, die aufgrund ihres Ursprungs in der US-amerikanischen Gegenwartskultur als minderwertig gegenüber der europäischen Kulturtradition angesehen wurde. Der Hinweis, dass auch im Werk eines der einflussreichsten Komponisten der klassischen Musik rhythmische Ausbrüche zu finden sind, soll ähnliche Abweichungen

123 Jack Kerouac: The Origins of the Beat-Generation. In: *Playboy*, Juni 1959.

124 Der Begriff *beatnik* geht auf den Journalisten Herb Caen zurück, der ihn 1958 zum ersten Mal benutzte. Er bezeichnet »the much-repeated caricature of a grubby, bearded loser who pretended to art (sic!) as a route to sex.« (Steven Belletto: Introduction. *The Beat Half-Century*. In: Ders. (Hg.): *The Cambridge Companion to the Beats*, Cambridge 2017, S. 1.).

125 Corso 1958, S. 109.

in Ginsbergs lyrischem Werk vor den Augen eines bildungsbürgerlichen Publikums legitimieren. Insgesamt zeigt sich bei Corso, dass hier, verglichen mit den späteren Darstellungen der Beatliteratur in der Bundesrepublik, der Fokus noch stärker auf dem literarischen Text an sich liegt, während er sich später vermehrt zu einer Darstellung und damit auch einer Popularisierung der Verfasser und ihrer Lebenshaltung verlagert.

Walter Höllers »Junge amerikanische Literatur« in *Akzente* – Eine historische Einordnung

Im darauffolgenden Jahr widmet sich Walter Höllers ebenfalls in *Akzente* der »jungen amerikanischen Literatur« und erwähnt nun explizit und mehrfach namentlich die »Beat-Generation«¹²⁶. Dennoch betont er, dass die amerikanischen Schriftsteller sich gegen diesen Begriff gewehrt hätten.¹²⁷ Zudem spricht er sich gegen bisherige Einschätzungen dieser Literatur in Deutschland als eine »Halbstarken-Poesie« oder »neu aufgewärmten Dadaismus« aus.¹²⁸ Sein Ansatz ist noch deutlicher als Corsos darauf bedacht, diese neue Strömung nicht allein als einen rebellischen Angriff *junger Wilder* auf tradierte und etablierte Strukturen der Literatur und der Gesellschaft darzustellen, sondern sie im Gegenteil in einen literaturhistorischen Zusammenhang einzuordnen. Er legt daher den Fokus auch nicht auf das *Dagegen*, sondern betont ein generationsinternes »spontanes Zusammengehörigkeitsgefühl«, das über die Grenzen der Vereinigten Staaten hinausgehe, und erwähnt »gemeinsame[n] Erfahrungen und Entdeckungen«, sowie die »Unmittelbarkeit ihrer Kunst.«¹²⁹ Auffällig ist tatsächlich, wie groß die Bemühungen in dieser Phase der Rezeption noch sind, Beatliteratur als eine in die Tradition eingebundene Literatur darzustellen. Das Spezifikum der Beatliteratur macht Höllers in ihren Kontrasten aus, die sich in einer

wache[n] Skepsis und dem Zynismus gegenüber dem laut Propagierten, aber auch durch das Leiden daran; durch die beharrliche, lauende und verständnisvolle Suche nach Verschüttetem und Bedrängtem, durch eindrucksvolle Gestik der Langeweile *und* des Aufbruchs, der Apathie *und* der Dynamik¹³⁰

zeige. Die Anklänge an die Ästhetik der Literatur des Expressionismus scheinen in dieser Beschreibung schon durch und werden von Höllers auch unterstrichen. Vor allem in den rhapsodischen Gedichten von Allen Ginsberg macht er Parallelen zur »Menschheitsdämmerungsphase der zwanziger Jahre«¹³¹ aus. Darin sieht er auch den Grund,

126 Walter Höllers: Junge amerikanische Literatur. In: *Akzente*. Zeitschrift für Dichtung, hg. v. Walter Höllers; Hans Bender, 6. Jahrgang 1959, S. 29.

127 Vgl. ebd.

128 Ebd.

129 Ebd.

130 Ebd., S. 30f.

131 Ebd., S. 37. Ein Vergleich, der sich immer wieder findet, unter anderem bei Paul Konrad Kurz: *Beat – Pop – Underground*. In: ders.: *Über moderne Literatur III. Standorte und Deutungen*, Frankfurt a.M. 1971, S. 239: »Der deutsche Leser erinnert sich bei diesen rhapsodischen Versen der »Menschheitsdämmerung«, jener von Kurt Pintus 1920 herausgegebenen Anthologie expressionistischer Dichtung.«

warum sich eine solche Literatur im Deutschland der Nachkriegsjahre bis dahin nicht entwickelt habe. Das dieser Form inhärente Pathos sei in Deutschland »durch mancherlei Ereignisse gedämpft und erschüttert.«¹³² Wobei sich hinter dem umständlichen Begriff »mancherlei Ereignisse« vermutlich die Ästhetik der nationalsozialistischen Diktatur und ihre von faschistischem Pathos überladenen Inszenierungen verbergen.

Trotz des fehlenden Pathos in der jungen deutschen Literatur dieser Jahre zieht Höllerer Verbindungen zur amerikanischen Literatur. Während Corso diesen Schritt noch nicht geht, denkt Höllerer den Impuls der Beatliteratur über die Vereinigten Staaten hinaus und sieht die Bewegung nicht nur »über den ganzen Kontinent«, sondern »z.T. auch über Europa verstreut.«¹³³ Er versucht die der Beatliteratur innewohnende Haltung aus der (Nach-)Kriegserfahrung derer zu erklären, die während des Krieges gerade volljährig waren – und daher teilweise Kriegserfahrungen gemacht hatten – oder gerade noch zu jung für die Kriegsteilnahme waren. Höllerer deutet unausgesprochen an, dass er ein grenzenübergreifendes Generationengefühl ausmacht, das zwischen Verzweiflung, Fatalismus und Hoffnung schwankt. Er beschreibt den Grundzustand der direkten Nachkriegsjugend als zerrissen zwischen dem optimistischen Wunsch auf Neuanfang, den Folgen der traumatischen Kriegsjahre und dem gerade aufkommenden Kalten Krieg.

Die Idee, diese junge »Generation ohne Abschied« in Europa, wie Wolfgang Borchert sie in der gleichnamigen Kurzerzählung im 1947 erschienen Erzählband *Die Hundebblume* entwirft, mit der Beat-Generation in Verbindung zu setzen, liegt nicht fern.

Und wir sind die Generation ohne Grenze, ohne Hemmung und Behütung – ausgestoßen aus dem Laufgitter des Kindseins in eine Welt, die die uns bereitet, die uns darum verachten.¹³⁴

Borchert beschreibt eine Nachkriegsgeneration im zerstörten Europa, die sich nicht nur teilweise einer physischen, sondern auch einer transzendentalen Obdachlosigkeit ausgesetzt sieht. Der Text, der als Erzählung veröffentlicht wurde, hat kaum narrative Elemente, sondern entwirft in rhapsodischer Form das Panorama einer jungen Generation, die sich einerseits dem in Trümmern liegenden Europa und andererseits dem Anbruch einer neuen, offenen und vor allem einer vermeintlich – auch im Wortsinn – grenzenlosen Zeit gegenübersteht. Die Motive des permanenten in Bewegungseins, der Suche nach Sinn – wie auch Jack Kerouac sucht Borchert explizit auch nach Gott – und der Grenzenlosigkeit, die die Beatliteratur prägen, finden sich auch bei Borchert. Auch die Spannung zwischen Verzweiflung und dem Gefühl, dass jetzt alles möglich sei, die in diesem Text steckt, zeigt sich in der amerikanischen Beatliteratur, die teilweise in den gleichen Jahren entstanden ist oder zumindest ihren Ursprung hatte, auch wenn sie erst Mitte der fünfziger Jahre veröffentlicht wird:

Wir sind eine Generation ohne Heimkehr, denn wir haben nichts, zu dem wir heimkehren könnten [...] so sind wir eine Generation ohne Abschied geworden und ohne

132 Ebd.

133 Ebd., S. 29.

134 Wolfgang Borchert: Unterwegs. Generation ohne Abschied. In: Wolfgang Borchert. Das Gesamtwerk, hg. v. Michael Töteberg, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 67.

Heimkehr. Aber wir sind eine Generation der Ankunft. Vielleicht sind wir eine Generation voller Ankunft auf einem neuen Stern, in einem neuen Leben.¹³⁵

Deutlich sind auch die Parallelen in der Form, insbesondere zu Ginsbergs »Howl«. Die sich in Anaphern und Parallelismen wiederholenden Satzstrukturen in »Howl« wie hier:

I'm with you in Rockland/where you madder than I am/I'm with you in Rockland/where you must feel very strange/I'm with you in Rockland/where you imitate the shade of my mother¹³⁶

finden sich auch in Borcherts *Unterwegs*:

Wir begegnen uns unter der Kathedrale von Smolensk, wir sind ein Mann und eine Frau – und dann stehen wir uns davon./Wir begegnen uns in der Normandie und sind wie Eltern und Kind – und dann stehen wir uns davon./Wir begegnen uns eine Nacht am finnischen See und sind Verliebte – und dann stehen wir uns davon.¹³⁷

Was Borchert hier für den europäischen Kontinent entwirft, beschreibt Ginsberg einige Jahre später in einer ähnlichen Form für die Vereinigten Staaten. Theoretisch wäre es möglich, dass Ginsberg »Generation ohne Abschied« kannte, als er »Howl« schrieb. Wolfgang Borcherts Drama *Draußen vor der Tür* (1947) wurde 1949 in New York unter dem Titel *Outside the Door* zur Aufführung gebracht¹³⁸, zu einer Zeit als Ginsberg in New York lebte. Der Band unter dem Titel *The Man Outside: The Prose Works of Wolfgang Borchert*,¹³⁹ in dem das Stück 1952 in den USA veröffentlicht wurde, enthielt auch *Generation ohne Abschied* in englischer Übersetzung unter dem Titel *Generation Without Farewell*. Unabhängig jedoch davon, ob eine direkte Verbindung zwischen den beiden Texten besteht, kann festgestellt werden, dass Höllers Hinweis auf diese Nähe von amerikanischer Beatliteratur und Borcherts Generationenbeschreibung nicht allein auf einer generellen thematischen Ebene nachweisbar ist. Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass sich die europäische Generation bei allen Gemeinsamkeiten ganz anderen Herausforderungen gegenüber sah als die amerikanische, die zwar zweifellos vom Krieg in Europa und Asien beeinflusst worden war und darunter gelitten hatte, die jedoch bis auf den Angriff auf Pearl Harbor keine Zerstörungen und Kampfhandlungen im eigenen Land erlebt hatten.

Auf diese Erfahrungsunterschiede geht Höllerer aber nicht weiter ein, vielmehr betont er andere transatlantische Unterschiede, die ein direktes Übernehmen und Übersetzen der beatliterarischen Themen und Formen erschweren:

135 Ebd., S. 69.

136 Ginsberg: Howl/Das Geheul, S. 30.

137 Borchert: *Unterwegs*, S. 68.

138 Eine Rezension dieser Aufführung findet sich unter dem Autor*innenkürzel J. P. S. in der Ausgabe der NEW YORK TIMES vom 2. März 1949 in der Sektion »At the Theatre«. Dort heißt es über Borcherts Stück: »His play is an indictment of the basic human forces that breed wars and their tragic aftermaths.« Auch wenn die Rezension befindet »[t]he concept is not original.« »Outside The Door« is not great drama.«, gesteht sie doch ein » it has been written with a genuine intensity possessed only by those who have known torment and pain.« (NEW YORK TIMES, 02.03.1949, S. 33).

139 Wolfgang Borchert: *The Man Outside: The Prose Works of Wolfgang Borchert*. hg. u. übers. v. David Porter, New York 1952.

Es gibt Unterschiede. Auf den ersten Blick erscheinen drüben die Texte hektischer als hier. Die Anonymität, gegen die sie stehen, ist dichter und überwältigender. [...] Die Bewegung der Empörung [...] ist viel weniger abgestumpft als hier: die Weite des Landes gibt ihr den Atem, und der alte Pionierdrang, der nie ausgestorben ist in Amerika, die Härte. Der Zusammenstoß ist schärfer. Was bei uns in einem fast lautlosen Spiel, Zug um Zug, ausgetragen wird und nur durch verästelte Kanäle die breitere Öffentlichkeit beeinflusst, hat dort das Scheinwerferlicht der großen Versammlungssäle und der Illustrierten, der literarischen Sensationsprozesse und der Life-Artikel.¹⁴⁰

Hier wird vorrangig die US-amerikanische Mentalität, die aber in Verbindung mit der Topografie des Kontinents gesetzt wird, für den Unterschied verantwortlich gemacht. Höllerer sieht eine amerikanische Besonderheit, die sich in dieser Form in der damaligen Bundesrepublik nicht findet. Dabei lässt sich feststellen, dass die amerikanische Situation positiver dargestellt wird als die deutsche. Die »Empörung ist viel weniger abgestumpft«, sie hat mehr »Atem« und mehr »Pionierdrang.« Während »bei uns« alles nur im Hintergrund vor sich geht, ist der Diskurs in den USA im »Scheinwerferlicht«. Die Gegenüberstellung, die Höllerer hier entwirft, ist die eines unfreien und eingegengten diskursiven Umfelds, dem der Bundesrepublik, und eines freien, progressiven und offenen Umfelds, dem der Vereinigten Staaten. Darin artikuliert sich bereits etwas, auf das er am Ende seines Artikels zu sprechen kommt: die Unterschiede in der Sprache:

Das amerikanische Englisch hat eine Schlagfertigkeit einsilbiger Worte, präziser kühler Satzformulierungen, die ohne Nebengeräusche kaum ins Deutsche herüberzubringen ist. Allzugleich schwingt in der deutschen Formulierung »der Dinge romantisches Herz« mit, wo im Amerikanischen die Satzgesten über die Oberfläche gleiten und so eine ›beteiligte Distanz‹ halten.¹⁴¹

Die Unterschiede auf der sprachlichen Ebene sind letztlich dieselben wie auf der thematischen. Das amerikanische Englisch der Beatliteratur sei präziser als das Deutsche. Dahinter steckt der unausgesprochene Kontrast von sprachlicher Konkretion im Englischen und sprachlicher Abstraktion im Deutschen, den Höllerer im Vergleich ausmacht. Mit dieser positiven Darstellung der US-amerikanischen Kultur gerade im Verhältnis zu der der damaligen Bundesrepublik bildet Höllerer eine Ausnahme. Sowohl von der politischen Linken wie auch von konservativer Seite ist ein positiver Blick auf die Kultur der Vereinigten Staaten in diesen Jahren selten.

Aus der Analyse der beiden Beiträge von Gregory Corso und Walter Höllerer, die nur wenige Monate nacheinander in *Akzente* erschienen sind, lässt sich der Versuch erkennen, die Beatliteratur nicht nur als das literarische Produkt eines Lebensstils zu präsentieren. Sie soll eben nicht das literarische Äquivalent zum amerikanischen Film – insbesondere James Deans Filme – und Rock'n'Roll dieser Jahre bilden, sondern als eine eigenständige literarische Bewegung wahrgenommen werden. Beide – Höllerer noch wesentlich mehr als Corso – versuchen die Beat-Generation in eine Tradition einzuordnen und nehmen die Gedichte und Prosatexte als Texte wahr, die in einem historischen

140 Höllerer: *Junge amerikanische Literatur*, S. 33.

141 Ebd., S. 39f.

wie auch einem literarischen Kontext stehen. Dabei spielen die Lebensweisen und Perspektiven der Verfasser nicht die Hauptrolle. Andreas Kramer verweist zudem darauf, in welchem Kontext der Essay von Höllerer erscheint. Die Ausgabe von *Akzente* wird von einem Gedicht von Heinrich Nowak¹⁴² eröffnet, »das den Sprachen-Ragtime und die Dynamik der amerikanischen Großstädte erfassen will.«¹⁴³ Dem folgt, vor den von Höllerer gesammelten Gedichten und seinem Essay, das erste Kapitel von Günter Grass' *Blechtrommel*.¹⁴⁴ Kramer sieht diese bewusste »Verklammerung von Nowak, Grass und den Beats«¹⁴⁵ als Hinweis darauf, dass Höllerer versuchte, Verbindungen aufzuzeigen und affirmativ herzustellen, um so den Impuls der Beatliteratur in das deutschsprachige Feld der Literatur zu bringen. Dass Grass' Text hier auf einer literarischen Ebene mit amerikanischer Kultur und ihrer deutschen Rezeption genannt wird, spricht zumindest dafür, dass zu diesem Zeitpunkt die Trennung zwischen Literatur aus der Gruppe 47 und der Beatliteratur noch nicht vollzogen war. Diese Ausgabe der *Akzente* ist somit auch ein Beispiel für die Aushandlungsprozesse, die der späteren Frontstellung vorausgingen.

Walter Hasenclevers »Zornig – aber nicht jung« und seine Anthologie *Junge amerikanische Literatur – Erste Veröffentlichungen in der Bundesrepublik*

Ein Beispiel dafür, wie sich der Fokus der Rezeption deutlich zu einer autorenzentrierten Perspektive verschiebt, ist die Herangehensweise von Walter Hasenclever, der nicht nur im Oktober 1958 für die Zeitschrift *Der Monat* einen kurzen Essay über die Beat-Generation unter dem Titel »Zornig – aber nicht jung«¹⁴⁶ schrieb, sondern im Jahr darauf auch eine Anthologie mit amerikanischer Literatur herausgab, die neben anderen Texten auch zwei aus Reihen der Beatliteraten¹⁴⁷ enthält.

Bemerkenswert ist, was er, noch bevor Jack Kerouacs *On the Road* offiziell auf Deutsch erschienen war, über die Beatliteratur schreibt. In seinem Text für *Der Monat* setzt Hasenclever das öffentliche Auftreten der Beat-Generation auf das Erscheinungsjahr von *On the Road* 1957 fest.¹⁴⁸ Seine Perspektive folgt also der populären Sicht, die das öffentliche Interesse für die Beatliteratur mit der Veröffentlichung von Kerouacs Roman zusammendenkt und damit den Eindruck erweckt, dies sei auch der Ursprungsmoment der Bewegung. Dabei lässt Hasenclever nicht nur außer acht, dass

142 Durch den Dichter Heinrich Nowak, der sich in den Kreisen der Expressionisten der 1910er Jahre bewegte, wird auch hier eine implizite Verbindung zwischen Expressionismus und Beatliteratur hergestellt.

143 Kramer: Von Beat bis »Beat«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, S. 29.

144 Vgl. ebd.

145 Ebd.

146 Walter Hasenclever: Zornig – aber nicht jung. Amerikas »Beat-Generation«. In: *Der Monat*. Eine internationale Zeitschrift, Heft 121, 11. Jhg., Berlin 1958, S. 74-78.

147 Hier wie auch in den meisten anderen Darstellungen dieser Jahre, spielen die Autorinnen, die es im Kreise der Beat-Generation gab, keine Rolle. Aus diesem Grund wird auch lediglich in Erwähnungen, die sich nicht auf die hier besprochenen Texte beziehen, eine inklusive Bezeichnung verwendet.

148 Vgl. ebd., S. 74.

spätestens das *Six Gallery Reading* 1955 die Beatautoren in einem größeren Rahmen bekannt machte, sondern auch, dass die meisten Werke schon in den Jahren davor, seit Mitte der vierziger Jahre entstanden sind. Das erwähnt er zwar am Ende seiner Betrachtungen, zieht daraus aber keine Konsequenzen für seine Darstellung. Seine Perspektive ist demnach schon geprägt von der popularisierten Sicht, die die Beat-Generation als Kultphänomen und weniger als literarische Strömung betrachtet. Auch wenn er neben Jack Kerouac und Allen Ginsberg auch Lawrence Ferlinghetti und John Clellon Holmes nennt, liegt sein Fokus ausschließlich auf *On the Road*, wodurch auch hier der Eindruck verstärkt wird, es handle sich bei Kerouacs Roman um das mehr oder weniger offizielle Manifest der Beat-Generation.

In einer zentralen Figur des Romans, Dean Moriarty, der dem realen Reisegefährten Kerouacs Neal Cassady nachempfunden ist, macht er den »Nationalheiligen«¹⁴⁹ der Beatliteraten aus. Diese »neue Version des positiven Helden«, wie Hasenclever ihn nennt, beschreibt er als getrieben von »einem gigantischen Hunger nach Speise, Rausch und Sexualität.«¹⁵⁰ Er sei »sowohl Handelnder wie Leidender« und nicht in der Lage, »einem Ereignis als Zuschauer beizuwohnen.«¹⁵¹ Dean Moriarty ist in den Worten von Hasenclever ein »zerlumpter Faust der Landstraße und motorisierter Ahasverus.«¹⁵² Damit erkennt man bei Hasenclever schon die Perspektive, die auch in den folgenden Jahrzehnten die Rezeption der beatliterarischen Bewegung prägt: Die Schriftsteller werden weniger auf ihre literarischen Spezifika und ihr Schaffen hin rezipiert, sondern sie erscheinen wie Elvis Presley oder James Dean als popkulturelle Repräsentanten einer Haltung und als Vorbilder für eine unangepasste Jugend. Eine Trennung zwischen dem Werk und dem Leben des Autors wird nicht vollzogen, sondern die Werke werden grundsätzlich als Ausdruck der Lebensweise ihrer Verfasser wahrgenommen. Sie sind aus dieser Rezeption heraus weniger literarisch überformte und auf Erfahrung basierte Texte, sondern sie sollen Auskunft über das Leben ihrer Verfasser geben, das die Betrachtung der literarischen Werke in den Hintergrund drängt.¹⁵³ Dass sich dieser Blick, der meist aus einer Rezeptionshaltung resultiert, die Texte autobiographisch liest, bald verfestigte und weitergetragen wurde, merkt auch Johannes Ullmaier an: »Denn nur zu oft sind diejenigen, die später in die Literaturhistorie als Herolde des wilden Lebens eingehen, eher dessen Zaungast als Akteur.«¹⁵⁴ Die Wahrnehmung der Autoren anhand ihrer Literatur ist oft nicht deckungsgleich mit der tatsächlichen Positionierung der Schriftsteller.

149 Ebd., S. 75.

150 Ebd.

151 Ebd.

152 Ebd. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass deutlich auffällt, dass die Rezeption der Beatliteratur in Deutschland wiederholt vor dem Hintergrund eines humanistischen Bildungskanon abläuft. Die Vergleiche, die aufgestellt werden, um sich dem Phänomen zu nähern, versuchen meist das Wissen aus diesem Kanon auf das *Neue*, das hier betrachtet wird, anzuwenden.

153 Dass diese Rezeptionshaltung durchaus in den Werken und im Auftreten ihrer Verfasser programmatisch angelegt ist, wird sich im Verlauf der Analyse zeigen. Genauer dazu im Kapitel »Poetik des Erlebens – Poetologische Grundlagen«.

154 Johannes Ullmaier: Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur, Mainz 2001, S. 54.

Hasenclevers zweiter Fokus liegt auf dem *Amerikanischen* als bestimmendes Element der Beatliteratur. Die in seinen Augen genuin amerikanische Haltung finde sich vor allem in einer »verzweifelten Lebenssucht,« die einen Hang zum Mythischen habe, und in den Kontrasten von rauschhaftem Erleben, »furchtbarer Einsamkeit« und »der rasenden Geschwindigkeit, die Lust an der entfesselten Bewegung.«¹⁵⁵ Aber auch die Skepsis gegenüber der Intellektualität, der Jazz, den Hasenclever als das »architektonische Skelett« der Beat-Generation ausmacht, und »die furchtbare Angst vor der Reife« seien amerikanische Elemente, die in diesem Zusammenhang die Grundlage einer Lebensphilosophie bilden.¹⁵⁶ Der Nenner, auf den diese Beschreibungen des genuin Amerikanischen sich einigen können, ist ein Überschreiten des Normalmaßes in allen Bereichen des Lebens. Der Verfasser zeichnet das Bild einer Generation, die vom Hunger nach allem überwältigt ist und sich niemals mit dem Durchschnitt zufriedengibt. Es wird von Hasenclever zwar nicht wörtlich erwähnt, aber in dieser Darstellung läuft im Hintergrund der Kontrast zum *Europäischen* als Gegenbild mit, das diese Merkmale des *Amerikanischen* nicht besitzen soll. Im Unterschied zur Darstellung der US-amerikanischen Kultur bei Walter Höllerer offenbart sich hier aber eine Abneigung gegen diese amerikanischen kulturellen Eigenheiten. Dadurch erscheint die Beatliteratur als ein amerikanisches Phänomen, das nicht auf einen deutschen oder europäischen Kulturraum übertragbar ist.

Die Haltung, die Hasenclever bei dieser Bewegung ausmacht, ist jedoch keine kämpferische Gegenposition zu einer bürgerlichen Lebensweise, sondern stattdessen eine ignorante Außenseiterrolle. Er setzt die *Beats* auf eine Ebene mit den von Norman Mailer beschriebenen Hipstern und macht in deren Lebensphilosophie »das eisige Schweigen des Nicht-Beteiligtseins« aus.¹⁵⁷ Damit wären die Beatautor*innen zumindest im gesellschaftlichen Sinne keine Rebellen, sondern Verweigerer, sie werden damit in eine Außenseiterposition und in die Nähe von Kriminellen gerückt.¹⁵⁸ Eine Gleichsetzung zweier Bewegungen, die sich zwar ähnlich, aber nicht deckungsgleich sind. Auch in anderen Darstellungen werden die Beatautor*innen und die Hipster als die gleiche Gruppe betrachtet. Das führt unter anderem dazu, dass zum Beispiel auch Norman Mailer in manchen Darstellungen der Zeit als ein Vordenker der Beatbewegung genannt wird.¹⁵⁹ Dabei wird übersehen, dass Mailers prägender Essay *The White Negro* zeitgleich mit *On the Road* und zwei Jahre nach Allen Ginsbergs »Howl« erscheint, er demnach also kein vorprägendes Dokument der Beatliteratur sein kann.

Literarische Bezüge nennt Hasenclever nur wenige. Lediglich einen Abschnitt widmet er der tatsächlichen literarischen Produktion der Gruppe und erwähnt ihre Vorbilder. Seine Darstellung der Werke und der Arbeitsweise ist dabei vorrangig negativ. Allen Ginsberg habe »sich Walt Whitman gepachtet, dem er allzu deutlich nachtönt,« Henry Miller erführe durch Kerouac »einen nicht besonders schmackhaften zweiten

155 Hasenclever: Zornig – aber nicht jung, S. 75.

156 Vgl. u. Zitat ebd., S. 76.

157 Ebd.

158 Vgl. Ebd.

159 So zu finden bei Hans Magnus Enzensberger: Die Aporien der Avantgarde. In: MERKUR, 5/1962, S. 415.

Aufguß« und der Grund, warum die Literatur erst jetzt verlegt würde, sei, dass »sie nichts taugte.«¹⁶⁰ Das Fazit fällt dementsprechend abwertend aus. Er vermutet, dass die Beat-Generation in ihrer »Unreife ihr bleibendes Merkmal« finden werde und dass sie am »Enthusiasmus ihrer Anhänger zugrunde gehen« werde.¹⁶¹ Damit spricht auch er den Punkt an, der in dieser Phase der Rezeption wiederholt aufkommt: die unreflektierte affirmative Reaktion der amerikanischen Jugend auf die Beat-Generation. Hasenclever bezeichnet diese Nachahmer*innen – in anderen Kontexten auch abwertend *beatniks* genannt – sinngemäß als *die Geister, die sie riefen*: Junge Männer und Frauen, die den in den Texten beschriebenen Lebensstil adaptieren und in einer Geste der Nachahmung dem Leben von Figuren wie Dean Moriarty bzw. dem angenommenen Leben der Verfasser nacheifern.¹⁶²

Diese Prognose schwächt Hasenclever dann im Vorwort seiner ein Jahr darauf erscheinenden Anthologie *Junge amerikanische Literatur* leicht ab. Noch vor *On the Road* in deutscher Übersetzung, aber im selben Jahr, erscheint sie 1959 bei Ullstein. Darin versammelt Hasenclever etliche junge amerikanische Schriftsteller*innen (Prosaautor*innen ebenso wie Dichter*innen) und ordnet sie in einem langen Vorwort ein. Die Autoren der Beatliteratur stehen diesmal eindeutig nicht im Vordergrund. Mit Lawrence Ferlinghetti und Jack Kerouac sind nur zwei der vertretenen Schriftsteller*innen der Beatliteratur zuzuordnen.¹⁶³ In der umfangreichen Einführung unter dem Titel »Amerikas junge Schriftstellergeneration« nennt er die Beatliteratur als letztes, wodurch er sie aber in eine zukunftsweisende Position rückt.

Auch hier erzeugt Hasenclever das Bild einer provokant-rebellischen Literaturbewegung. Er beschreibt die Beatgeneration mit Begriffen wie »Begeisterung als Dauerzustand«, »aller Vernunft ent schlagen«, »rauschartige Zustände«, »das höhere Leben«, »Pubertät als Selbstzweck« und schließlich nennt er sie eine »entfesselte Generation.«¹⁶⁴ In der Darstellung im Kontext des Vorwortes ist die Beschreibung weniger ausführlich. Sie zielt darauf, die Beatautoren in den Kreis von literarischen Rebellen einzuordnen. Einen längeren Abschnitt verwendet der Verfasser darauf, zu erläutern, wie antibürgerlich, unkonventionell und entfesselt diese Literatur und vor allem ihre Verfasser seien. Wieder wird der Eindruck stark gemacht, dass hier eine enge Verbindung zwischen Literatur und Leben herrscht, die konstitutiv für diese Literaturströmung und ihre Autor*innen ist. Die literaturhistorische und teilweise dichtungstheoretische Sicht, die Corso und Höllerer einnehmen, spielt bei Hasenclever fast keine Rolle mehr. Die oben genannten Phrasen, die Hasenclever zur Beschreibung verwendet, beziehen sich nicht eindeutig auf die Literatur der Schriftsteller, sondern vor allem auch auf sie selbst. Zwar nennt er außer Kerouac keine Namen, aber die Begriffe wendet er meist auf »die *Beat-Generation*«¹⁶⁵ an.

160 Hasenclever: Zornig – aber nicht jung., S. 78.

161 Ebd.

162 Vgl. ebd.

163 Interessanterweise ist der Text von Jack Kerouac ein Auszug aus *On the Road* unter dem Titel »Auf der Straße«.

164 Walter Hasenclever: Amerikas junge Schriftstellergeneration, in: ders. (Hg.): *Junge amerikanische Literatur*, Frankfurt a.M. 1959, S. 12.

165 Ebd.

Deutlich wird aber auch, dass *Beat-Generation* in dieser Darstellung ein sehr vager Begriff ist, noch unpräziser als in »Zornig – aber nicht jung«. Hasenclevers Band ist somit auch keine Anthologie zur Beatliteratur – die erste relevante Anthologie zur Beatliteratur in Westdeutschland erscheint 1962 –, sondern eine Sammlung *Junger amerikanischer Literatur*, die unter vielen anderen auch Texte zweier Beatautoren enthält. Diese sind somit nur eine Gruppe von vielen, die Hasenclever in seiner Einleitung vorstellt. Während er die Literatur der Beat-Generation in seiner Darstellung im Oktober 1958 noch deutlich abgewertet hatte, ist er ein Jahr später im Vorwort seiner Anthologie nun milder: »Ob die *Beat-Generation* eine literarische Zukunft hat, ist noch reichlich ungewiß.«¹⁶⁶

Charis Goer weist anhand dieses Textes – den älteren erwähnt sie nicht – darauf hin, dass Hasenclever der Beatliteratur durchaus kritisch gegenüberstehe und gar aus seiner »Geringschätzung [...] keinen Hehl« mache.¹⁶⁷ Mit Blick auf den ersten Text ist dieser Einschätzung nicht uneingeschränkt zuzustimmen. Im Vergleich revidiert Hasenclever seine Haltung zwar nicht, aber er nimmt sie deutlich zurück. Zwar wirft er der Lyrik vor, »zumeist primitiv und polemisch« zu sein und die »magere Ausbeute ihrer literarischen Existenz« seien »mittelmäßige Jazzromane und Abhandlungen über den Zen-Buddhismus,«¹⁶⁸ was nach harscher Kritik klingt, aber ein zweiter Blick offenbart doch eine größere Ausdifferenzierung dieser Einschätzung durch Hasenclever. Die Tatsache, wie ausgiebig er sich der Beatliteratur widmet (fast die Hälfte der Einführung), weist darauf hin, dass er vermutlich nicht mehr die kategorische Ablehnung des Textes aus *Der Monat* vertrat.

Nachdem in Hasenclevers Sammlung 1959 die ersten Werke der Beatliteratur ihren Weg nach Deutschland gefunden hatten, erschienen in kurzer Folge zwei der einflussreichsten Texte der Beatliteratur in deutscher Sprache: Jack Kerouacs *On the Road* als *Unterwegs* bei Rowohlt und Allen Ginsbergs »Howl« in dem Band *Geheil und andere Gedichte* (in einer zweisprachigen Ausgabe) im Limes Verlag. Zu Ginsbergs Gedichtband schreibt erneut Höllerer ein kurzes Nachwort, in dem er wesentlich kritischer mit der europäischen Literatur dieser Jahre ist als noch in seinem Beitrag für *Akzente* aus dem gleichen Jahr.¹⁶⁹ Er bezeichnet die europäische Literatur als eine »staubfreie europäische Idealkonstruktion«, die lediglich einen »Amerikanismus nachahmt.«¹⁷⁰ Höllerer kann bei der Etablierung amerikanischer Nachkriegslyrik in den fünfziger Jahren – vor allem auch der Lyrik der Beat-Generation – als die treibende deutsche Kraft gelten. Er versucht nicht nur mit seinen Essays und seiner Anthologie zusammen mit Corso der Literatur einen angemessenen Rahmen zu verschaffen, er war auch auf Allen Ginsbergs Empfehlung hin an der Übersetzung der Gedichte in *Geheil und andere Gedichte* beteiligt.

166 Ebd., S. 14.

167 Goer 2015, S. 57.

168 Ebd.

169 Walter Höllerer: Zu Allen Ginsbergs Gedichten. In: Allen Ginsberg: *Das Geheil und andere Gedichte*, Wiesbaden 1959, S. 85/86.

170 Ebd., S. 85.

Zwischenfazit

Aus der Zusammenschau der hier analysierten Beiträge lässt sich erkennen, dass mit dem Ende der fünfziger Jahre die amerikanische Beatliteratur langsam ihren Weg in die Bundesrepublik fand. Innerhalb weniger Monate erschienen die Beiträge von Gregory Corso, Walter Hasenclever und Walter Höllerer und einige Werke der Beatliteraten in deutschsprachigen Einzelausgaben. Deutlich zu erkennen ist dabei der Unterschied in der Darstellungsweise. Gregory Corso schreibt aus der Perspektive des direkt Beteiligten, auch wenn er nicht zur ersten Reihe der Bewegung gehörte. Sein Fokus liegt daher auch darauf, die Literatur als solche ernst zu nehmen und sie nicht hinter dem damals schon populären Label der *Beat-Generation* verschwinden zu lassen. Walter Höllerer nimmt als Literaturwissenschaftler eine dementsprechende Sicht ein und folgt einer analytischen und literaturhistorisch ordnenden Vorgehensweise. In seiner Darstellung ist die Beatliteratur weniger ein Phänomen der Popkultur, sondern eine neue Strömung amerikanischer Literatur, die es wissenschaftlich zu betrachten gilt. Seiner Perspektive kommt zudem zugute, dass er mit etlichen der Autoren persönlich bekannt und durch seine Tätigkeit als Gastprofessor in Chapel Hill, North Carolina mit der amerikanischen Gegenwartskultur der Zeit vertraut war.¹⁷¹ Durch die tiefe Verwurzelung der Beatliteratur in einer dezidiert amerikanischen Gegenwartskultur dieser Jahre macht sich dieser Erfahrungs- und Wissensvorsprung, den Höllerer im Vergleich zu anderen, wie beispielsweise Walter Hasenclever, hat, im Umgang mit der Beatliteratur bemerkbar. Hasenclevers deutlich abwertendere Darstellung ist nicht zuletzt diesem Umstand geschuldet. Zwar lebte auch er einige Zeit in den USA, war jedoch gerade in den für die Beatliteratur entscheidenden Jahren nicht mehr dort. Seine Perspektive ist deutlicher in einer europäischen Sichtweise verankert. Bei ihm erscheinen die Beatliteraten auch schon im Rahmen einer vorrangig (pop)kulturellen und weniger literarischen Rezeption als Jugendbewegung. Doch auch wenn Hasenclever schon auf einen biographischen Bezug zu den Verfassern eingeht, in seinem Vorwort zu *Junge amerikanische Literatur* schon die enge Verbindung von Leben und Werk der Autoren aufzeigt und die *Beat-Generation* nicht mehr allein aus einer literarischen Perspektive betrachtet, sondern schon verstärkt die gesellschaftliche Widerstandshaltung herausstellt, sind die ersten Betrachtungen dieser Literatur noch davon geprägt, die Werke in einen literaturhistorischen Zusammenhang zu stellen.

»Die ›saudumme‹ Generation« – Enzensbergers Rezension von *On the Road* und seine »Aporien der Avantgarde«

Abzugrenzen von diesen literaturwissenschaftlich geprägten Essays zur Beatliteratur, die bei aller Kritik, die Hasenclever äußert, einen analytischen und kulturvermittelnden Ansatz verfolgen, sind Rezensionen, die im Anschluss an die Veröffentlichungen der Übersetzungen erschienen sind und Essays, die die *Beat-Generation* in einem größeren Zusammenhang außerhalb der Literatur betrachten und grundsätzliche und teils harsche Kritik üben. Hier tut sich insbesondere Hans Magnus Enzensberger hervor, der

171 Vgl. Kramer 2003, S. 30.

nicht nur eine Rezension der deutschen Erstausgabe von *On the Road* verfasst, sondern die Beat-Generation und vor allem Jack Kerouac auch in seinem Essay »Die Aporien der Avantgarde« anspricht.

Hans Magnus Enzensberger verrißt *On the Road* 1959 nach dem Erscheinen der deutschen Übersetzung in einer Ausgabe der *Neuen Deutschen Hefte* unter dem Titel »Die Dummheit unterwegs«. Seine Rezension ist offen polemisch und begründet ihre Kritik zunächst vor einer kulturkritischen Kulisse. Enzensberger kritisiert, dass »angegrautete Professoren der Soziologie, gleichsam mit heraushängender Zunge, den im Zeitraffer vorbeijagenden Generationen nach [japsen].«¹⁷² Es ist damit zunächst eine Kritik daran, dass zu diesem Zeitpunkt mit der Beat-Generation wieder eine Generationenbezeichnung für eine unter der jungen Bevölkerung ausgemachte Haltung aufkommt. Anzumerken ist hier, dass Enzensberger seinen Text mit einem versteckten Zitat aus Gustav Schwabs Gedicht »Das Gewitter« einleitet: »In der guten alten Zeit (Urahn, Großmutter, Mutter und Kind) rechnete man auf eine Generation rund dreißig Jahre.«¹⁷³ Erwähnenswert ist dieses Zitat, da sich hier wiederum die in diesem Fall unausgesprochene Einbindung des klassischen Bildungs- und Literaturkanons in der Rezeption der Beatliteratur zeigt. Durch die Erwähnung eines bekannten Gedichts, das vor allem in bildungsbürgerlichen und akademischen Kreisen geläufig sein dürfte, stellt sich Enzensberger auf die Seite des deutschen und europäischen Kanons und kritisiert von dort aus amerikanische Literatur. Damit zeigt sich, dass die Referenz auf sogenannte Hochkultur im Kontext der deutschen Rezeption von Beatliteratur auf zwei Weisen funktioniert. Einmal als Legitimationsstrategie, wie im Falle der Fugen von Johann Sebastian Bach, und einmal als Abgrenzungsstrategie und Distanzierung. Hier wird das Aufrufen der Hochkultur zum Ausweis von klassischer Bildung des Rezensenten, der sich damit die Legitimation zur Erhebung über die vermeintlich minderwertigen Kulturzeugnisse aus den USA verschaffen will.

Enzensbergers Kritik ist vielfältig, zielt jedoch vorrangig auf zwei Punkte: auf die scheinbare Beliebigkeit des Figurenpersonals und auf die Handlung des Romans von Jack Kerouac, den er im spöttischen Ton seiner Rezension »Hohepriester aller Beatniks«¹⁷⁴ nennt. Als die »beiden Hauptbeschäftigungen« der Figuren macht er »endlose Autofahrten und endloses Geschwätz«¹⁷⁵ aus. Zudem erkennt er die Bewegung als das wesentliche Merkmal des Romans. Anstatt dieses leitmotivische Prinzip der permanenten Bewegung jedoch als Ausdruck einer Rastlosigkeit oder einer unterschiedlich gearteten Unbehaustheit zu deuten, stellt Enzensberger fest, die Protagonisten seien in den verschiedensten Städten »ohne daß sie dort das geringste zu suchen hätten.«¹⁷⁶ Sein zweiter Kritikpunkt ist das permanente, scheinbar sinnfreie Sprechen der Figuren, die »klinische[n] Logorrhöe«¹⁷⁷, die er ausmacht und zu deren Darstellung er längere

172 Hans Magnus Enzensberger: Die Dummheit unterwegs. In: Neue Deutsche Hefte. Beiträge zur europäischen Gegenwart. Hg. v. Joachim Günther; Rudolf Hartung. Jhg. 6. 1959/1960, Gütersloh 1960, S. 758.

173 Ebd.

174 Ebd.

175 Ebd.

176 Ebd., S. 759.

177 Ebd.

Dialogpassagen zitiert. Abschließend zieht Enzensberger die höhnische Bilanz, es sei gut, dass dieses Buch veröffentlicht wurde, da »die Welt, die es darstellt, existiert«¹⁷⁸ und es sei »authentisch und aufrichtig bis ins letzte Komma.«¹⁷⁹ Seine Kritik ist die fehlende »Distanz zwischen Darstellung und Dargestelltem«, die den Autor verschwinden lasse: »Es gibt keinen Jack Kerouac.«¹⁸⁰ Enzensberger schließt mit: »Denn Tragik hin, Authentizität her: das hervorragendste Merkmal aller Personen, die »Unterwegs« (sic!) auftauchen, ist ihre Dummheit.«¹⁸¹

Bemerkenswert und aufschlussreich für die frühe Rezeption der Beatliteratur in der Bundesrepublik ist Enzensbergers Verriss – neben der deutlichen Ablehnung und –wertung – aus mehreren Gründen. Einhergehend mit der Kritik an Kerouacs Roman übt Enzensberger auch Kritik daran, dass gerade im zwanzigsten Jahrhundert immer wieder vermeintlich willkürlich von *Generationen* die Rede ist. Enzensberger, zu dieser Zeit selbst Schriftsteller und bis 1957 Rundfunkredakteur, positioniert sich mit dieser Kritik und dem unmarkierten Zitat des Gedichts in einem bildungsbürgerlichen Kanon- und Kulturverständnis und affirmiert die abschätzigste Perspektive auf amerikanische Gegenwartskultur dieser Jahre.¹⁸² In Verbindung damit ist zudem die Kritik an der Sprache des Romans interessant, die er mit Zitaten aus der deutschen Übersetzung belegt, die unter anderem auch von begeisterten Leser*innen Kerouacs kritisiert wird.

Seine inhaltliche Kritik an *On the Road* verkennt – bewusst oder unbewusst – jeden kulturellen Kontext und vermeidet es, einen Sinn in der vermeintlichen Sinnlosigkeit der konsequenten Bewegung und des Reisens zu suchen. Die existenzialistischen wie auch die religiösen Implikationen des Romans übersieht Enzensberger oder erwähnt sie mit Absicht nicht. Ebenso ist die von Kerouac bewusst hergestellte Distanzlosigkeit

178 Ebd.

179 Ebd.

180 Ebd.

181 Ebd.

182 Siehe dazu auch Stefan Höppner: Das Land der »Gespensterschreiber«. Literarische Massenkultur und Ernst-Jünger-Rezeption in Margret Boveris Amerika Fibel für erwachsene Deutsche. In: Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Literatur und Popkultur seit 1945, hg. v. ders. & Jörg Kreienbrock., Berlin 2015, S. 13-46. Durch eine Analyse von Boveris breit rezipierter *Amerikafibel*, die eine Art kulturvermittelndes Werk zwischen der westdeutschen Bevölkerung und der amerikanischen Besatzungsmacht sein sollte, zeigt Höppner auf, dass sich antiamerikanische Topoi aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis in die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg ziehen und auch in den darauffolgenden Jahrzehnten weitergetragen werden. »In vielen Zügen gehören Boveris Ansichten zu den USA vielmehr zum typischen Repertoire des kulturkritischen Amerikadiskurses der 20er und 30er Jahre, besonders der Weimarer Republik. Dies gilt auch und gerade da, wo von kulturellen Produkten die Rede ist. Boveris Buch schreibt diese Auffassungen bis in die Nachkriegszeit hinein fort, und ihre Ansichten sind exemplarisch für einen konservativen Blick auf die USA innerhalb ihrer Generationen. Insofern gehören sie zwar »nur« zur Vorgeschichte der Rezeption amerikanischer Popkultur in der Bundesrepublik, aber sie zeigen doch den Hintergrund, vor dem sich später Leslie Fiedlers Freiburger Vortrag als Provokation ausnehmen musste, und gegen den sich Autoren wie Rainer Maria Gerhardt, Walter Höllerer und noch Rolf Dieter Brinkmann kritisch abheben werden. Erst mit ihnen ist der Weg frei für eine produktive Rezeption der »amerikanischen Götter.« (Höppner: Das Land der »Gespensterschreiber«, S. 46.).

zum Dargestellten und die Vermeidung der Reflektion des Schreibvorgangs für Enzensberger lediglich schriftstellerisches Unvermögen, der Versuch eine poetologische Idee hinter der Schreibweise zu sehen, bleibt hier aus. Das ist insofern erwähnenswert, da der deutschsprachigen Erstausgabe eine dreißig Punkte umfassende Anleitung »Wie schreibe ich moderne Prosa?« vorangestellt ist, in der Jack Kerouac zumindest teilweise das Prinzip der *spontaneous prose* erläutert und in gewisser Weise eine Anleitung zum Verständnis seines poetologischen Ansatzes mitliefert.

Ähnlich deutlich wie Enzensbergers Kritik fällt die Reaktion darauf aus, die Karl O. Paetel, der zwei Jahre später die erste deutschsprachige Beat-Anthologie herausgibt, in einem Leserbrief an die *Neuen Deutschen Hefte* äußert. Hervorzuheben ist hier, dass es Paetel ausdrücklich nicht um prinzipielle Kritik am Roman von Jack Kerouac geht, diese Kritik sei Enzensbergers »gutes Recht«. ¹⁸³ Was er ihm hingegen vorwirft, ist die pauschale Abwertung und die Verleumdung einer ganzen Gruppe in einem »ungewöhnlich ordinären Ton«. ¹⁸⁴ Auch spricht er Enzensberger die Kompetenz ab, »in Bausch und Bogen eine[r] literarische[n] Gruppe« Dummheit vorzuwerfen. Paetels Begründung für die nicht vorhandene Kompetenz Enzensbergers, die er selbst besitze, sei die fehlende Kenntnis der Beat-Generation und ihrer Vertreter:

Hier wird nicht mehr ein Autor kritisiert, ein Buch rezensiert, hier wird aus Ignoranz ein Werturteil über einen Menschentyp abgegeben, den Herr E. in *Rom* ¹⁸⁵ kaum aus eigener Anschauung kennengelernt hat. ¹⁸⁶

Aufschlussreicher noch als Paetels Leserbrief ist die Antwort Enzensbergers darauf, die in der gleichen Ausgabe erscheint. Daraus soll ein Punkt näher beleuchtet werden. Enzensberger behauptet, Paetel würde ihm keine Gründe liefern, warum er das *Dummheits*-Urteil zurücknehmen sollte. Schließlich, so Enzensberger, würde gar Kerouac selbst fordern, man solle beim Schreiben »immer blödsinnig geistesabwesend« ¹⁸⁷ sein, was er als Beleg dafür sieht, dass sein Urteil gerechtfertigt sei. Daran lässt sich feststellen, dass Enzensberger offenbar lediglich die deutsche Fassung für seine Rezension gelesen hat oder das englische Original zumindest bewusst ignoriert. Das von Enzensberger angeführte Zitat von Jack Kerouac bezieht sich auf dessen Aufforderung »Sei immer blödsinnig geistesabwesend«, die in der bereits erwähnten umfassenden Anleitung »Wie schreibe ich moderne Prosa?«, die der deutschen Erstausgabe vorangestellt ist, an sechster Stelle steht.

In der US-amerikanischen Ausgabe ist dieses poetologische Vorwort, wie man es nennen könnte, nicht abgedruckt. Es erschien im Original in der *Evergreen Review* im Frühjahr 1959 unter dem Titel »Essentials of Spontaneous Prose« ¹⁸⁸, also zwei Jahre nachdem *On the Road* zum ersten Mal veröffentlicht wurde. Die Liste entstand etwa 1953

183 Karl O. Paetel: »Die saudumme Generation?«. In: *Neue Deutsche Hefte*, Berlin, Nr. 68, März 1960, S. 1175.

184 Ebd.

185 Hans Magnus Enzensberger lebte zu dieser Zeit in Rom.

186 Paetel: »Die saudumme Generation?«, S. 1175.

187 Hans Magnus Enzensberger: Antwort an Herrn Paetel. In: *Neue Deutsche Hefte*, Berlin, Nr. 68, März 1960, S. 1175.

188 Jack Kerouac: *Essentials of Spontaneous Prose*. In: *Evergreen Review*. Vol 2, No. 5, 1958, S. 72/73.

nach Aufforderung von Freund*innen Kerouacs und ist eine Art Leitfaden zu Kerouacs Prinzip der *spontaneous prose*.¹⁸⁹ Unter dem sechsten Punkt, auf den Enzensberger sich bezieht, heißt es dort im Original »Be crazy dumbsaint of the mind.« Offensichtlich ist die Übersetzung »geistesabwesend blödsinnig« für »crazy dumbsaint« nicht adäquat. Es handelt sich bei *dumbsaint* um einen von Kerouac erdachten Neologismus aus den Worten *dumb* und *saint*. Das *Historical Dictionary of the Beat-Generation* (2012) von Paul Varner erklärt den Begriff folgendermaßen: »The writer should see a spiritual or visionary purpose to his or her own writing that comes only through spontaneity.«¹⁹⁰ Tatsächlich ist es wahrscheinlich, dass es sich hierbei um Kerouacs Forderung handelt, dass sich die schreibende Person nicht durch Reflektion des Erlebten und eine nachträgliche kognitive Verarbeitung beeinflussen lassen, sondern spontan und ohne reflektierenden Filter schreiben sollte.

An diesem Beispiel zeigt sich, was für Schwierigkeiten die amerikanischen Werke der Beatautoren den deutschen Übersetzer*innen machten. Diese Schwierigkeiten entstanden nicht nur, weil ihnen in vielen Fällen die Kenntnisse der US-amerikanischen Kultur fehlten, sondern auch, weil gerade Jack Kerouac, aber auch andere, nicht nur ein sehr kolloquiales und szenespezifisches Englisch geschrieben haben, worauf Paetel auch hinweist, sondern auch eine besondere Vorliebe für Neologismen hatten, die kaum bis gar nicht adäquat ins Deutsche übersetzbar sind. Diese Schwierigkeiten der Übersetzung hatten wiederum starken Einfluss auf die Rezeption, sofern diese nur anhand der deutschen Übertragung geschah.

Drei Jahre später äußerte sich Enzensberger erneut zur amerikanischen Beatliteratur und insbesondere zu Kerouac. In dem Essay »Die Aporien der Avantgarde« behandelt er die Beat-Generation als eine avantgardistische Bewegung ähnlich der konkreten Dichtung oder dem Tachismus. Er wirft Kerouac »ästhetische Beliebigkeit«¹⁹¹ vor und beschreibt einen »strenge[n] Kodex«¹⁹², dem sich die Anhänger unterwerfen müssten. Enzensberger beruft sich hier auf eine Liste, die Norman Mailer erstellt hat, die »Kleidungsstücke, Philosophen, Speiselokale und Jazzmusiker« auflistet, »die der Hipster zu bevorzugen hat.«¹⁹³ Enzensbergers Schlussfolgerung geht hier insofern fehl, da er – durchaus im Sinne seiner »Aporien der Avantgarde« – von der Bewegung ausgeht, welche die Literatur der Beat-Generation mit sich bringt und die dafür verantwortlich ist, dass der Begriff *beat* »im Laufe weniger Jahre zu Schlagworten, ja Warenzeichen«¹⁹⁴ gerinnt, die aber in gewissem Sinne von der literarischen Beat-Generation zu trennen ist.

Auf die Parallelen der Hipsterkultur, wie sie Norman Mailer in *The White Negro* beschreibt, und der Lebenshaltung der literarischen Beat-Generation habe ich bereit hingewiesen, es darf jedoch – wie auch in Bezug zu Hasenclever bereits erwähnt – nicht

189 Paul Varner: *Historical Dictionary of the Beat Movement*, Lanham/Toronto/Plymouth 2012, S. 22.

190 Ebd.

191 Enzensberger: *Die Aporien der Avantgarde*, S. 415.

192 Ebd.

193 Ebd.

194 Ebd.

zu einer Gleichsetzung dieser beiden kulturellen Strömungen kommen. Zumal Mailer weder von den Beatautoren selbst noch von der Forschung zur literarischen Beat-Generation gezählt wird. Enzensberger bezeichnet Kerouac als das »Oberhaupt der Beatnik-Sekte, von seinen Anhängern als Holy Jack kanonisiert«¹⁹⁵ und trifft damit einen Punkt, den auch Hasenclever anspricht: Die Vereinnahmung der literarischen Beat-Generation und der von ihr vermittelten Lebensgefühl durch jugendliche Anhänger*innen, die die Literatur als Verhaltens- und Lebenskodex wahrnehmen, um ihren Idolen nachzueifern. Die Distanzierung der Initiatoren von dieser Form der Bewegung, die Enzensberger in allen avantgardistischen Bewegungen feststellt, wertet er als »kokkett« ab.¹⁹⁶ Es ist nicht bestreitbar, dass die Beat-Generation in kürzester Zeit zu einer Bewegung wurde, die weit über das Literarische hinausreichte, und *beat* zum Slogan einer Lebenshaltung wurde, die Hasenclever deutlich abwertend als die von »Millionen von Querköpfen, haltlosen Existenzen, Halbstarke, verkommenen Genies, Kriminellen und Perversen«¹⁹⁷ ausmacht.

Was Enzensberger bei aller berechtigten Kritik an dem Prinzip der Avantgarde, das darauf fuße, dass Avantgarden aus sich selbst heraus zu doktrinären Strukturen führen und gleichzeitig zu »Warenzeichen« verkommen würden¹⁹⁸, übersieht, ist, dass sich die Beat-Generation in diesem konkreten Sinne nicht mit den Avantgarden der Vorkriegsjahrzehnte (den historischen) und den Avantgarden der sechziger Jahre vergleichen lässt, auch wenn Parallelen im Detail sichtbar werden, wie später noch deutlich werden wird. Anders als beispielsweise der Futurismus oder der Surrealismus entzieht sich die Beat-Generation bis heute einer klaren Definition anhand literarischer Spezifika, was sich unter anderem damit begründen lässt, dass es kein offizielles Manifest der Beat-Generation gibt oder manifestähnliche poetologische Weisungen veröffentlicht wurden.¹⁹⁹ Den Manifestcharakter, den Enzensberger nicht nur in »Die Aporien der Avantgarde«, sondern auch in seiner Rezension zu *On the Road* Jack Kerouacs Roman zuschreibt, ist im Werk selbst nicht angelegt und auch nicht vom Autor intendiert. Das beschreibt auch Ann Charters in ihrer Einleitung zu *On the Road*:

In *On the Road* Kerouac had supposedly defined a new generation, and he was besieged with questions about the life-style he had described in his novel. The reporters didn't care who he was, or how long he'd been working on his book, or what he was trying to do as a writer.²⁰⁰

195 Ebd.

196 Ebd.

197 Hasenclever: Amerikas junge Schriftstellergeneration, S. 14.

198 Vgl. u. Zit. Enzensberger: Die Aporien der Avantgarde, S. 414f.

199 Die bereits erwähnte Liste »Belief and Technique for Modern Prose«, die Jack Kerouac als Anleitung zur *spontaneous prose* verfasste, kann noch am ehesten als poetologisches Manifest gesehen werden. Sie beruht jedoch auf einer Bitte von Freunden des Schriftstellers und ist zudem allenfalls Grundlage für Kerouacs Schreiben, nicht aber für ein spezifisch beatliterarisches Schreiben. Der programmatische Abdruck in der deutschsprachigen Erstausgabe von *On the Road* ist zudem keine Entscheidung des Autors gewesen.

200 Charters im Vorwort zu Kerouac: *On the Road*, 1991, S. viii.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass der Mythos, der sich um die Entstehungsgeschichte von *On the Road* rankt und auch im Umfeld von Kerouac weitergetragen wurde, dazu beigetragen hat, dem Roman eine Stellung zukommen zu lassen, die ihn in die Nähe eines Manifests gerückt hat, aber auch Charters Einwand, dass diese Perspektive vor allem von den Medien forciert und an den Autor herangetragen wurde, ist richtig. Insbesondere an Enzensbergers Äußerungen über die Beat-Generation zeigt sich, wie elementar eine Berücksichtigung der Rezeption im Hinblick auf diese Literatur ist. Charters betont an dieser Stelle auch ein Rezeptionsphänomen, auf das an anderer Stelle noch detaillierter eingegangen werden wird, das aber hier schon kurz zur Sprache kommen soll:

The other problem was that his portrait of ›Dean Moriarty‹ in the novel was so exhilarating that reporters expected him to live up to its image, despite his insistence that he was the character ›Sal Paradise‹, who had ›shambled after‹ Dean in their cross-country trips.²⁰¹

Die unbewusste Verwechslung oder Parallelisierung von Jack Kerouac mit der Figur Dean Moriarty führt unter anderem zu den Reaktionen auf *On the Road*, die Enzensberger nicht ganz zu unrecht kritisiert, die er aber nicht von der literarischen Produktionsseite trennt.

Die polemische und stellenweise respektlose persönliche Kritik Enzensbergers sowohl an der dargestellten Beat-Generation als auch am Roman und an Kerouac persönlich²⁰² ist vielleicht die heftigste Ablehnung, die der Beatliteratur kurz nach ihrem Erscheinen in Deutschland entgegengebracht wurde. Zwar ist die Rezension mit ihrem polemischen Tonfall nicht direkt vergleichbar mit den literaturwissenschaftlichen Essays von Walter Höllerer und Walter Hasenclever (Gregory Corso sei an dieser Stelle als direkt Beteiligter außen vor gelassen), aber sie zeigt in ihrem Ansatz und ihrer Form, dass die Beatliteratur, als sie in Übersetzungen nach Deutschland kam, auf einen kulturellen Boden fiel, der, verwurzelt in einem klassischen Bildungs- und Literaturkanon, häufig nicht offen war für eine (zudem amerikanische) Literatur, die sich diesen Idealen verweigerte und eben gegen jene akademisierte Literatur und ihre Sprache anscrieb.²⁰³ Insbesondere Enzensberger ist für den Umgang des deutschsprachigen Feuilletons mit der amerikanischen Literatur dieser Jahr bezeichnend. Denn obwohl Enzensberger Kerouac als Schriftsteller und Person, er bezeichnet ihn als »dummen

201 Ebd., S. ix.

202 Stefan Höppner und Jörg Kreienbrock stellen in der Einführung zu ihrem Band *Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Literatur und Popkultur seit 1945* ebenfalls fest, dass Enzensberger »Jack Kerouac auf fast schon groteske Weise Gewaltverherrlichung, Nähe zum Faschismus und absichtliche Verdummung des Publikums unterstellt.« Sie führen diese Kritik, die mit Enzensberger von links-intellektueller Seite kam, auf den Bezug auf Adorno/Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* zurück. (Vgl. Stefan Höppner; Jörg Kreienbrock: Einleitung. In: *Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Literatur und Popkultur seit 1945*, hg. v. dies., Berlin 2015, S. 8.)

203 Zu dem ambivalenten Amerika-Bild des deutschen Literaturbetriebs und des Feuilletons siehe auch: Mueller: Lyrik »made in USA«, S. 24-31.

Schläger und Hurra-Rufer«,²⁰⁴ ebenso ablehnt wie die Generation, die Kerouac vermeintlich vertritt, verehrt er nach eigener Aussage den »hochbegabten Rhapsoden Allan [sic!] Ginsberg.«²⁰⁵ Das ist vor allem vor dem Hintergrund interessant, dass Ginsberg sich ohne Weiteres zur gleichen literarischen Generation wie Kerouac zählte, mag man sie Beat-Generation nennen oder nicht. Vor allem der Vergleich mit der Darstellung der Beatliteratur durch Walter Höllerer zeigt, wie fremd die Literatur von Kerouac, aber auch von Ginsberg und anderen auf einen deutschen Kultur- und Literaturbetrieb wirkte, dem der amerikanische kulturelle Hintergrund unbekannt war. Dies begründet beispielsweise auch die vorsichtige und bedachte Haltung, die Paetel im Vorwort seiner Anthologie 1962 einnimmt.²⁰⁶ Sie gründet auf der berechtigten Sorge, dass dem deutschen Literaturbetrieb dieser Jahre die Schreibweisen, Themen und Haltungen, die die Beatliteratur konstituieren, fremd sind.

Walter Höllerer besaß das entsprechende kulturelle Wissen und Verständnis, um die Werke der Beatliteratur nicht nur einzuordnen und zu analysieren, sondern auch um an ihnen eine differenzierte und begründete Kritik zu üben. Sein Ansatz baut daher viel eher auf der Frage auf, was diese Literatur an Impulsen für eine Entwicklung der deutschen Literatur bereithalten könnte und was sie an gesellschaftlichen Tendenzen nicht nur impliziert, sondern unter Umständen sogar vorantreibt: »Insgesamt stellt Höllerer die Dichtung dieser Autoren als Versuche dar, die amerikanische Lyrik aus formaler Erstarrung und literaturwissenschaftlicher Vereinnahmung durch den New Criticism zu befreien.«²⁰⁷ Dafür, dass für das Verständnis und die Einordnung der amerikanischen Beatliteratur in diesen Jahren eine Perspektive obligatorisch ist, die notwendigerweise eine Kenntnis der amerikanischen Kultur- und Gesellschaftsverhältnisse miteinschließt, spricht auch, dass die erste offizielle deutschsprachige Anthologie zur Beatliteratur von jemandem herausgegeben wurde, der nicht in der Kultur des Nachkriegsdeutschlands verwurzelt ist.

Die erste Anthologie in deutscher Sprache – Karl O. Paetel *Beat – Eine Anthologie*

Drei Jahre nach Hasenclevers Band zur jungen amerikanischen Literatur und nach zahlreichen Einzelveröffentlichungen von Kerouac, Ginsberg, Corso u.a., erschien 1962 beim Rowohlt Verlag die erste offizielle Anthologie zur Literatur der Beat-Generation in der Bundesrepublik, herausgegeben von Karl O. Paetel. In diesem Band sind zum ersten Mal Werke der Beatliteratur aus den Gattungen Lyrik und Prosa von mehr als dreißig Autor*innen²⁰⁸ in deutscher Übersetzung versammelt. Bemerkenswert ist auch, dass es sich nicht nur um literarische Primärtexte handelt, sondern dass die Anthologie mit Essays aus den Reihen der Beat-Generation eingeleitet wird, die Ursprünge, Lebens-

204 Enzensberger: Antwort an Herrn Paetel, S. 1176.

205 Ebd.

206 Paetel (Hg.): *Beat. Eine Anthologie*, 1962.

207 Kramer: Von Beat bis »Beat«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, S. 29.

208 Tatsächlich ist mit Lenore Kandel eine Autorin vertreten.

philosophie und Einstellung zur Literatur der Verfasser*innen darlegen. Insbesondere ist bemerkenswert, aus welchem Kontext Karl O. Paetel selbst stammt.

[...] er der in der Weimarer Republik dem Nationalbolschewismus nahe stand, mit Ernst Jünger befreundet war und bis zu seinem Tod 1975 in den USA blieb. Damit stand er weit abseits eines Literaturbetriebs, der vor allem von den Vertretern der »Gruppe 47« geprägt war.²⁰⁹

Paetel ist dementsprechend nicht nur, wie auch Walter Höllerer, mit der amerikanischen Gegenwartskultur der fünfziger Jahre vertraut, sondern er steht zudem außerhalb des deutschen Literaturbetriebs. Sein Blick auf die Literatur der Beat-Generation ist somit zwangsläufig ein anderer und offenkundig auch besser informiert als der von Hans Magnus Enzensberger. Paetel ist sehr daran gelegen, ein umfassendes Bild der Beat-Generation, ihrer Haltung zu Kultur und Gesellschaft und vor allem ihrer Literatur zu zeichnen. Im Anhang der Anthologie finden sich daher, neben einem »Beat-Diktionär«,²¹⁰ das die sprachlichen, vor allem lexikalischen Besonderheiten der Beatautoren erläutern soll, auch ausführliche biographische Angaben zu den Schriftsteller*innen, Quellennachweise und bibliographische Hinweise.

Wie Hasenclever leitet Paetel seine Sammlung mit einem langen Vorwort ein und stellt diesem gar noch eine Vorbemerkung voran, in der er auf die – vor allem sprachlichen – Besonderheiten der Beatliteratur hinweist. Hier zeigt sich, wie ungewöhnlich diese Texte damals wenigstens auf einen Teil der deutschen Leserschaft gewirkt haben dürften und dass man Unverständnis oder zumindest Irritation erwartete. Paetels Intention ist es, die Autor*innen der Beatbewegung in deren eigenen Worten »dem deutschen Leser« vorzustellen.²¹¹ Allerdings nicht ohne diese deutschen Leser*innen auf das vorzubereiten, was sie erwartet: es würden »slang-Ausdrücke« benutzt, merkt er an, Begriffe aus dem »Jargon der Jazzmusiker« und dem »Milieu der Rauschgiftsüchtigen« verwendet, ebenso würde nicht vor »offenbaren Obszönitäten« zurückgeschreckt, außerdem weist er auf die Nichtbeachtung der Interpunktion hin.²¹² Dies alles begründet Paetel mit dem Vorhaben, die »emotionelle Atmosphäre dieser ›Rebellen ohne Ziel‹« wiederzugeben.²¹³ Auch hier steht die Darstellung der Beatautor*innen als provokante und non-konformistische Schriftsteller*innen im Vordergrund und nicht zuletzt wird betont, dass die Texte in einem gewissen Sinne authentisch sind oder ein authentisches Bild abgeben, was wiederum mit der unpolierten und stellenweise obszönen Sprache begründet wird. Auch wenn Paetel hier in gewissem Sinne eine Warnung formuliert, die unvorbereitete Leser*innen auf einen vermutlich ungewohnten Sprachstil vorbereiten

209 Höppner/Kreienbrock: Einleitung, S. 3.

210 Agnes C. Mueller bezeichnet dieses Diktionär als »scherzhaftes Rubrik« (Mueller: Lyrik »made in USA«, S. 187). Aus heutiger Perspektive mag das so wirken. Aber die Schwierigkeiten der Übersetzung, die damals offenkundig waren, zeigen, dass eine solche Verständnishilfe durchaus Sinn ergab. Mehr zu Übersetzungen im Kapitel: »Carl Weissners Übersetzungen – Etablierung einer Sprache des Undergrounds«.

211 Paetel: Beat. Eine Anthologie., keine Paginierung an dieser Stelle.

212 Ebd.

213 Ebd.

soll, steckt in diesen Vorbemerkungen auch eine Charakterisierung der folgenden Texte. Durch diese Hinweise zur Sprache kreiert Paetel das, was Alexander Fischer einen »Vorraum, durch den der Text betreten wird«²¹⁴, nennt. Die Texte werden nicht mehr unvoreingenommen rezipiert, sondern der Paratext hat sie schon in den Kontext einer ungewöhnlichen und provokanten Sprache gesetzt, sodass eine Erwartung entstanden ist, die beim Lesen automatisch erfüllt wird.

Im Vorwort entwirft Paetel zunächst ein ganz ähnliches Bild, wie es schon drei Jahre zuvor Hasenclever getan hat. Auch er geht vom Allgemeinen ins Spezifische, indem er zunächst die Affinität junger Menschen zum Widerstand und ihren Widerschein in der Kunst beschreibt. Vor allem betont er, dass es nicht einer offensichtlich repressiven Gesellschaft bedarf, um einen solchen Widerstand auszulösen, der sich einfach in der Überschreitung der »Grenzen dessen, was die Umgebung noch zuzulassen bereit ist« zeige.²¹⁵ Hier deutet sich schon an, dass Paetel weit über das rein Literarische hinausdenkt und auch in Bereiche wie »Stil des Zusammenlebens« und »Abkehr von überholten Formen« vorstößt.²¹⁶ Er formuliert als Basis dieses Vorwortes erst einmal das grundlegende Widerstandsgefühl einer jungen Generation und verbindet diese in seinen Augen universale Rebellion mit dem Avantgardismus und dadurch mit künstlerischem Ausdruck.²¹⁷ Erst dann benennt er die aktuelle Generation in den USA als die Beat-Generation und verweist auch darauf, dass es sich dabei nicht nur um eine literarische Bewegung handle. Seine Darstellung der Beatliteratur ist schon weit detaillierter und vor allem wieder literaturhistorisch fundierter als die Hasenclevers, dennoch betont Paetel ähnliche Motive. Besonders hervorgehoben werden die erfahrungsbasierte Qualität der Literatur und die gesellschaftliche Außenseiterstellung, die etliche der Schriftsteller*innen einnehmen würden. Herausgestellt werden vor allem die Unwägbarkeiten, die Leiden und die persönlichen Hindernisse, welche die Beatliterat*innen zu überwinden hatten und die wiederum zu ihrem Schriftstellertum geführt hätten.

Aus heutiger Perspektive ungewöhnlich ist, dass Paetel im Folgenden mehrere Absätze darauf verwendet, die religiösen Kontexte der Beatliteratur aufzuzeigen. Während in der Rezeption der darauffolgenden Jahrzehnte zwar immer deutlich wurde, dass viele Schriftsteller*innen dieser Strömung eine Affinität zum Buddhismus hatten, wurde der christliche Aspekt meist verschwiegen. Umso auffälliger erscheint daher, wie stark Paetel ihn betont. Zwar sei diese Religiosität unbestimmt und erstrecke sich vom »ästhetisierenden Katholizismus über pantheistische, panerotische Variationen bis zum buddhistischen Rationalismus mit magischen Einsprengseln«²¹⁸ und den meisten ginge es auch eher um »neue dichterische Ausdrucksformen als um »theologische« Aussagen,«²¹⁹ aber dennoch ist diese Betonung der Religiosität bemerkenswert. Mehr noch da der erste Text der Anthologie, ein Essay von Jack Kerouac über den »Ursprung einer

214 Alexander Fischer: *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Heidelberg 2015, S. 52.

215 In der Einleitung zu Paetel: *Beat. Eine Anthologie.*, S. 8.

216 Ebd.

217 Vgl. Ebd.

218 Ebd., S. 10.

219 Ebd.

Generation,«²²⁰ mit einer dezidierten Betonung der christlichen Implikationen seines Schreibens einsetzt. Kerouac beschreibt, wie es dazu kam, dass er auf einem Foto für das Magazin *Mademoiselle*, das auch zum Autorenfoto in *On the Road* wurde, ein deutlich sichtbares Kreuzifix trug. Dieses sei von etlichen Zeitungen und Magazinen, die das Foto abdruckten, retuschiert worden, außer von der *New York Times*. Kerouac betont, wie wichtig ihm persönlich die Religiosität sei: »Ich schäme mich nicht, das Kreuzifix meines Heilands zu tragen. Weil ich nämlich beat bin, glaube ich an Beatitude und daß Gott die Welt so sehr geliebt hat, daß er ihr seinen einzigen Sohn gab.«²²¹ Dieser religiöse Kontext geht in der deutschen Rezeption der amerikanischen Beatliteratur bald verloren. Als 2010 die Originalfassung von *On the Road* (der sogenannte *Original Scroll*) in deutscher Übersetzung erschien und etliche Feuilletons darüber berichteten, wurde diese Dimension beatliterarischen Schreibens kaum bis gar nicht erwähnt.

Insgesamt aber legt Paetel großen Wert auf die Darstellung der gesamtgesellschaftlichen Dimension der Beatliteratur. Sie drücke eine »kritische und illusionslose Haltung gegenüber der Wirklichkeit« aus und die Autor*innen versuchten, »einen allen gemeinsamen Zustand geistiger Unbehaustheit zu formulieren.«²²² Bei Paetel wird auch deutlich, dass es sich bei der Rebellion der Beat-Generation um eine subjektive Rebellion handelt. Es ist nicht die Formulierung eines Umsturzversuchs, sondern vielmehr die Akzeptanz einer »anscheinend ausweglosen Situation.«²²³ Stärker noch als bei Corso, Höllerer und Hasenclever geht Paetel auf die Konstitution der Beatbewegung als »Außenseiterbewegung«²²⁴ ein. Dabei sieht er ihre Besonderheit in Abgrenzung zu anderen solchen Bewegungen in ihrer Skepsis. Am Ende der Überlegungen stünde »die hoffnungslose Einsicht, daß man nichts ändern kann – nur abseits gehen, sich heraushalten.«²²⁵ Diese vermeintlich unpolitische Haltung macht er auch in der Auswahl ihrer literarischen Vorbilder aus, dabei weist er darauf hin, dass einige von ihnen eine »diametral entgegengesetzte politische oder weltanschauliche Haltung«²²⁶ vertreten würden, dabei stünden aber die Unkonventionalität, der Stil und das »Außenseiterische«²²⁷ eines Ezra Pound oder eines Louis Ferdinand Céline im Vordergrund »und nicht die Weltanschauung.«²²⁸

Paetel kommt zu dem Schluss, dass die Beat-Generation in der Rezeption einen ähnlichen Status habe wie einst die Avantgarden der literarischen Moderne, betont aber auch, dass sie »keine Fahne, kein Programm«²²⁹ hätten. Und widerspricht damit der Einschätzung Enzensbergers, der ein Programm, gar ein doktrinäres, in der Beatbewegung ausmacht. Hier ist wieder auf die nicht unwichtige Trennung zwischen Rezep-

220 Jack Kerouac: Beat-Glücklich. Über den Ursprung einer Generation, in: Paetel (Hg.): Beat. Eine Anthologie, S. 24.

221 Vgl u. Zitat ebd.

222 Paetel: Einleitung, S. 15.

223 Ebd.

224 Ebd., S. 16.

225 Ebd., S. 17.

226 Ebd., S. 18.

227 Ebd.

228 Ebd.

229 Ebd., S. 20.

tion und Werk hinzuweisen. Paetel erkennt in der Haltung und der Literatur, die in dieser Gruppe in den USA aufscheint, eben nicht eine auf einem Programm gründende avantgardistische Bewegung, die ein unter Umständen doktrinäres Konzept verfolgt, sondern eine Bewegung ohne »Ansichten, Parolen oder Bekenntnisse«²³⁰, die an »einem Brevier der schöpferischen Unruhe«²³¹ schreibe.²³² Unabhängig davon, ob sich Paetel mit diesen Äußerungen zur Beatliteratur auf Enzensbergers Vorwurf in Bezug auf avantgardistische Bewegungen bezieht, lässt sich feststellen, dass Paetel deutlich macht, was die Beat-Generation von anderen – auf den ersten Blick ähnlich gelagerten – literarischen Bewegungen unterscheidet. Natürlich ist auch hier ein Wunsch nach Veränderungen in der Literatur nicht von der Hand zu weisen, aber er äußert sich nicht in Form eines Manifests. Die Idee von Leben und Literatur und ihrer Verbindung ist vielmehr im Werk impliziert als dass sie formuliert würde. Bei Karl O. Paetel zeigt sich daher auch deutlich, wie die autorenbiographisch zentrierte Rezeption und literaturwissenschaftliche Annäherung zusammengebracht werden können und wie eng diese beiden Ebenen gerade in der Beatliteratur verbunden sind.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass mit Beginn der sechziger Jahre die Beatliteratur aus den Vereinigten Staaten in die Bundesrepublik gekommen war, Aufmerksamkeit erregt hatte, teilweise kontrovers besprochen wurde und in Form einiger Einzelveröffentlichungen und der Anthologie bei Rowohlt auch den Status einer legitimen Strömung der amerikanischen Literatur erhalten hatte. Das zeigt sich vor allem in den beiden Essays von Walter Höllerer und Gregory Corso und in der Anthologie von Karl O. Paetel. Sie stellen eine »erlebnisnahe und wirklichkeitsorientierte Schreibweise vor, die man entweder als neuen Kanon der (von Deutschland aus gesehen) jungen amerikanischen Literatur oder aber als Alternativkanon zur vorherrschenden deutschen Literatur sehen«²³³ kann. Insgesamt lassen sich zwei Linien der Rezeption herausarbeiten, eine kritisch-ablehnende und eine affirmativ-literarisch orientierte Haltung.

Die kritisch-ablehnende Haltung verfolgt selbst noch einmal zwei Schlagrichtungen. Zum einen eine literaturkritische Perspektive, aus welcher der Beatliteratur die literarische Qualität und Relevanz abgesprochen werden. Es soll nicht in Frage gestellt werden, dass berechtigte Kritik an diesen Werken geübt werden kann, es fällt jedoch eine deutliche Tendenz zur generellen Abwertung auf, die nicht allein durch literarische Kriterien begründet wird, sondern die vor allem auf einer Ablehnung der Haltung und der Sprache beruht. Dieser teils abschätzige Blick auf amerikanische Gegenwarts-kultur vor dem Hintergrund der eigenen traditionsreichen (literarischen) Kultur dürfte nicht zuletzt auch einem kulturellen Antiamerikanismus geschuldet sein, der über viele Jahrzehnte auch im Feuilleton der Bundesrepublik Deutschland vorhanden war.²³⁴

230 Ebd.

231 Ebd.

232 An dieser Stelle muss dennoch darauf hingewiesen werden, dass Paetel durchaus in Bezug auf die *Beat-Generation* von einer »Avantgarde« (Paetel: Einleitung, S. 8.) spricht, ihr aber nicht die eine Avantgarde konstituierenden Elemente im Sinne Enzensbergers zuweist.

233 Kramer: Von Beat bis »Acid«, S. 28.

234 Höppler: Das Land der »Gespensterschreiber«. Literarische Massenkultur und Ernst-Jünger-Rezeption in Margret Boveris Amerika Fibel für erwachsene Deutsche, S. 13-46.

Des Weiteren, das zeigt sich unter anderem bei Walter Hasenclever und insbesondere bei Hans Magnus Enzensberger, sehen viele Kommentator*innen im literarischen und gesellschaftlichen Nonkonformismus der Beat-Generation eine »Scheinbewegung«²³⁵ oder stellen in der Überschrift fest: »Die Revolution findet nicht statt. Amerikas »Beatniks« wurden bereits bürgerlich.«²³⁶ In diesen Kommentaren steckt die Kritik, dass es sich bei der Beat-Generation nur um eine scheinbar revolutionäre Bewegung handle, der vorgeworfen wird, entweder nur auf hedonistische Zerstreuung aus zu sein oder sich in den von Enzensberger formulierten Aporien der Avantgarde zu verstricken. Auffällig ist bei beiden Richtungen innerhalb der kritisch-ablehnenden Haltung, dass in den meisten Fällen eine umfassende und vor allem informierte Beschäftigung mit der Literatur nicht stattfindet, sondern dass meistens allein von der Wahrnehmung der Beat-Generation ausgegangen wird. Findet eine konkrete, teilweise wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Literatur statt, werden die Einschätzungen differenzierter und sind weniger kategorisch ablehnend. Das zeigt sich vor allem bei Hasenclever, der zwar eine kritische Haltung einnimmt, jedoch durchaus eine literaturhistorische Perspektive hat, wodurch sein Zugang wesentlich positiver ist als der Enzensbergers.

Auch die affirmativ-literarische Haltung lässt sich in zwei Richtungen teilen. Da ist einerseits eine eher soziologische Perspektive. Hier liegt der Fokus auf dem durch die Beatliteratur und ihre Verfasser*innen vermittelten Lebensstil und ihrer Positionierung zu Gesellschaft und Kultur. Dabei stehen die Autor*innen selbst als Held*innen eines gesellschaftlichen Widerstands oder als selbstgewählte Außenseiter*innen im Fokus. Es findet eine Rezeption statt, die sich vor allem mit den Themen beschäftigt, die in den literarischen Texten behandelt werden, und die die Werke vorrangig als authentischen und teilweise autobiographischen Ausdruck eines gelebten Erfahrungsschatzes betrachtet. Häufig ist diese Einordnung bereits in der Überschrift zu finden. So betitelt Wolfgang Maier einen Text mit »Rausch entfesselten Lebens. Die »Beat-Generation«²³⁷ und Klaus Ulrich Reinke schreibt von »Amerikas wilde[n] Beatniks.« Auch wenn es sich hier nur um Schlagzeilen handelt, ist ein gemeinsames Vokabular erkennbar, in dem über die Beatliteratur gesprochen wird. Häufig finden sich in den Titeln der Zeitungsartikel Begriffe wie *Barbaren*, *Anarchie*, *Rausch*, *Außenseiter*, *Rebellen*, *Gangster*. Aus diesen Begriffen entsteht ein Wortfeld, das wiederum Assoziationen auslöst, die mit dem beschriebenen Umfeld verbunden werden. Dadurch setzt in Teilen der kulturinteressierten Gesellschaft eine Rezeption einer literarischen Bewegung ein, die außerhalb und in Unkenntnis ihrer literarischen Werke stattfindet und stattdessen vielmehr aufgrund von diskursiven Zuschreibungen funktioniert.

235 Josef Reding: Die Legende von der »Beat-Generation«. Anmerkungen zu einer literarischen Scheinbewegung in den USA. In: Panorama, München, III, 10. Oktober 1959, S. 7. (zitiert nach Paetel: Beat. Eine Anthologie, S. 268.)

236 Julius Houben: Die Revolution findet nicht statt. Amerikas »Beatniks« wurden bereits bürgerlich. In: Deutsche Volkszeitung, Düsseldorf, 11. März 1960 (zitiert nach Paetel: Beat. Eine Anthologie, S. 267.).

237 Wolfgang Maier: Rausch entfesselten Lebens. Die »Beat-Generation«. Ginsberg und Kerouac. In: Diskus, Frankfurter Studentenzeitung, Nr. 10, Dezember 1959. (zitiert nach Paetel: Beat. Eine Anthologie, S. 268.).

Andererseits gibt es eine Rezeption, die die amerikanische Beatliteratur als literarische Bewegung ernst nimmt und ihr dementsprechend gerecht werden will. Solche Perspektiven sind insbesondere die von Walter Höllerer und Karl O. Paetel. Während Höllerer vor allem in seinem ersten Essay für *Akzente* die amerikanischen Werke nicht nur literaturhistorisch einordnet, Parallelen zu deutschen Strömungen zieht, sondern sie auch teilweise formalästhetisch analysiert, ist Paetel eher daran gelegen, ein Verständnis dafür zu schaffen, wie sich eine junge, amerikanische Literaturbewegung in Opposition zu eingefahrenen Strukturen und zu gesellschaftlichen Zuständen entwickelt hatte. In beiden Fällen aber zeigt sich, dass die Beatliteraten als Schriftsteller und Dichter ernstgenommen werden und nicht versucht wird, ihre Sicht- und Schreibweisen grundlegend zu diskreditieren.

Reaktionen von Schriftstellern

Es gibt leider kaum deutschsprachige Rezeptionszeugnisse, die Aufschluss darüber geben, wie diejenigen jungen Männer, die sich später die Beatliteratur zum literarischen Vorbild nehmen würden, auf die ersten Berührungen mit dieser Literatur reagierten. Zwar finden sich selbstverständlich Äußerungen von allen wichtigen Autoren der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur zu den amerikanischen Schriftsteller*innen, auch sind diese Beschreibungen der eigenen Leseerfahrung meist sehr ausführlich, sie entstehen jedoch zum größten Teil in der Rückschau und sind somit keine spontanen Reaktionen auf diese neue Literatur. So sind sie meist eingebettet in das Konstrukt des literarischen Erweckungserlebnisses durch die amerikanische Beatliteratur.

In dem Essay »Die Legende des Duluo« beschreibt Jörg Fauser 1978 zum einen sein Verhältnis zu und seine Wahrnehmung von Jack Kerouac, zum anderen liefert er eine Kurzbiographie des amerikanischen Autors. Immer unter dem Vorbehalt, dass es sich hierbei um eine Rückschau im Abstand von etwa zwanzig Jahren zu der ersten deutschsprachigen Veröffentlichung von *On the Road* handelt, zeigt sich, dass sich die Wahrnehmung der Beatliteratur durch eine literarisch interessierte Jugend so vollzog, wie sich anhand der zuvor analysierten zeitgenössischen Darstellungen von Beatliteratur vermuten lässt. Fauser beschreibt zwar den elektrisierenden Effekt, den Kerouacs Roman insbesondere vor der Kulisse der biedereren Wirtschaftswunderzeit in Westdeutschland gehabt habe: »Hier gab es Bewegung, Farbe, Rhythmus, Rausch²³⁸ [...]«; und er betont vor allem auch den vorbildhaften Charakter der Literatur: »Wir lasen Jack K, zogen los, entdeckten die Straßen, beatific, entdeckten vielleicht sogar uns²³⁹ [...]«, aber er geht auch auf die Schwierigkeiten der Übersetzung ein und reflektiert aus der Retrospektive die Tatsache, dass Jack Kerouac eben nicht nur der wilde Draufgänger war, als den man ihn sehen wollte, zumindest nicht mehr zu der Zeit, als er schließlich breit rezipiert wurde.²⁴⁰

238 Jörg Fauser: Die Legende des Duluo, S. 385.

239 Ebd., S. 386.

240 Vgl. ebd.

Ganz Ähnliches schreibt auch Jürgen Ploog wenige Jahre nach Fauser über seine ersten Erfahrungen mit der amerikanischen Beatliteratur:

Die Intensität von Kerouacs »On the Road« allerdings stellte alles in den Schatten. Diese Prosa war spontan, direkt, hemmungslos und entsprach damit genau einem ersehnten Lebensgefühl.²⁴¹

Bei beiden fällt zudem auf, dass sie in der Rückschau nicht nur den Vorbildcharakter betonen, sondern insbesondere auch die literarischen Idiosynkrasien. Sowohl Fauser als auch Ploog erwähnen die rhythmische Grundierung der Sprache, die sich auf den Versuch zurückführen lasse, die Rhythmen des Jazz, genauer des Bebop, in Sprache umzusetzen. Auch stellen beide fest, dass die Übersetzungen an diesem sprachlichen Rhythmus scheiterten:

In Kerouacs Prosa tauchen viele Hinweise auf die Musikszene der damaligen Zeit auf. Dieser musikalische Hintergrund vervollständigt sie, ohne ihn bleibt sie unverständlich. [...] Sein Selbstverständnis als Schreiber umfasste auch & gerade den Tonfall der Sprache, der sich kaum in eine andere übertragen lässt.²⁴²

Vor allem Ploog führt diese Unzulänglichkeiten der Übersetzer auch auf »das ganze Dilemma einer akademisch-germanistisch regulierten Literatur« zurück, die sich »hierarchisch auf eine kanonisierte »Hochkultur« ausrichtet.«²⁴³ Er spricht damit jene Problematik an, die sich unter anderem im Umgang Enzensbergers mit dem Werk von Kerouac zeigt. Der hermeneutisch geprägte Zugang der germanistischen Forschung der fünfziger Jahre stieß an seine Grenzen, wenn es darum ging, einer Literatur gerecht zu werden, die nicht mit den Maßstäben betrachtet werden konnte, die man an die Werke, mit denen man sich sonst auseinandersetzte, anlegte.

Die Ähnlichkeiten der Einschätzung der Beatliteratur aus der Distanz von etwa zwanzig Jahren sind deutlich erkennbar. So gehen sowohl Fauser als auch Ploog darauf ein, dass die Verbindung zwischen Leben und Werk der Autoren elementar sei, es sei eine »totale Ehrlichkeit & totale Exhibition«²⁴⁴ gefordert, so Ploog. Beide erwähnen aber auch, dass eine übersteigerte und verfälschende Wahrnehmung der Autoren als Ikonen eines wilden Lebens herrschte: »Kerouac war nicht dieser »Hippie-Homer«, zu den ihn die Medien hochstilisierten [...]«²⁴⁵

Während Fauser und Ploog Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre also einen reflektierten Blick auf ihre Wahrnehmung der Beatliteratur aufweisen und offensichtlich dazu in der Lage sind, sowohl ihre eigene Wahrnehmung zwanzig Jahre zuvor als auch die Realität hinter den Idealen der Beatliteratur miteinzubeziehen, hält Wolf Wondratschek, als er 1977 für einige Vorträge an Universitäten durch die USA reist, an dem idealisierten Bild der amerikanischen Vorbilder fest:

241 Jürgen Ploog im Gespräch mit Hadayatullah Hübsch. Unter www.satt.org/literatur/t1_05_ploog.html (letzter Zugriff: 15.12.2021).

242 Ebd., S. 13.

243 Ebd., S. 19.

244 Ebd., S. 13.

245 Ploog 1998, S. 21.

Über den Büchern, die ich liebte, lag noch etwas. Eine große Last, eine enorme Abenteuerbereitschaft, Ekel, Absonderlichkeit, Krankheit. Das waren nicht Autoren, es waren wirklich Menschen. Nicht die Gattung des Kunstwerks wurde erfüllt, sondern eine Moral. Jack Kerouac. Ken Kesey. Ginsberg. Burroughs. Später Dylan. Galionsfiguren. Vaterfiguren, die sich wie Halbwüchsige, wie Verrückte, wie Propheten aufführten, sündig, süchtig, frei. Ich wurde zur Lektüre verführt durch die Autorität ihres Lebens. Mir gefiel, daß sie sich nicht hinter der Kunst verschanzten oder Theorien verteidigten, ihr Leben unleserlich machten beim Schreiben. Diese Burschen widmeten – wie es Oscar Wilde einmal von sich behauptet hatte – ihrer Kunst nur ihr Talent, ihrem Leben aber ihr ganzes Genie.²⁴⁶

Hier zeigt sich die klassische Rezeption der Beatschriftsteller als Propheten eines vermeintlich wilden Lebens. Auffällig ist vor allem, dass die Literatur in dieser Beschreibung fast keine Rolle spielt. Allein die Verfasser und das Leben, das ihnen qua ihrer Literatur und ihrer Darstellung in den Medien zugeschrieben wird, werden als Grund für die Faszination, die von der literarischen Bewegung der Beat-Generation ausgeht, genannt. Die Qualität der Literatur und ihre Funktion als Flucht aus einer als bieder wahrgenommenen deutschsprachigen Literatur ist – folgt man Wondratscheks Aussage – allein auf ihre Verfasser zurückzuführen, sie sind durch »die Autorität ihres Lebens« die Garanten für den Effekt und die Qualität der Literatur, wobei deutlich gesagt werden muss, dass es sich hier um ein zugeschriebenes und teilweise bewusst inszeniertes Leben handelt.

Historische Avantgarden, Sturm und Drang und andere

Aus Äußerungen wie den eben zitierten, der Begeisterung für US-amerikanische Kultur und den Freundschaften, die bald mit amerikanischen Beatautoren geschlossen wurden, ließe sich der Schluss ziehen, dass sich aus einer Ablehnung der etablierten, deutschen Literatur der ersten Nachkriegsjahrzehnte eine deutsche Beat- und Undergroundliteratur entwickelte, die sich ihre Vorbilder in den USA suchte. Doch schon die amerikanische Beatliteratur selbst findet ihre Vorgänger teilweise in europäischen Literaturströmungen:

Es liegt nahe, sich bei einer Betrachtung der Beat-Generation nach außer-amerikanischen Parallelen umzusehen, und sie sind auch durchaus vorhanden. Der französische Surrealismus und Existenzialismus, der europäische Expressionismus und Dadaismus, vor allem aber auch die deutsche Jugendbewegung der ersten Jahre weisen Züge genug auf, an denen sich die Ungleichzeitigkeit des gleichen Phänomens nachweisen ließe.²⁴⁷

Hat man diese Tür zu den Vorgängern dieser Bewegung einmal aufgestoßen, so finden sich zahlreiche andere Beispiele. Paetel, von dem dieses Zitat stammt, nennt au-

246 Wolf Wondratschek: Sie schreiben eben, wie sie leben. In: ders.: Menschen Orte Fäuste. Reportagen und Stories, Zürich 1987, S. 271.

247 Karl O. Paetel: Einleitung. In: Karl O. Paetel (Hg.): Beat. Eine Anthologie, Reinbeck 1962, S. 16.

ßerdem die französischen Schriftsteller Louis Ferdinand Céline, Guillaume Apollinaire und Antonin Artaud sowie Samuel Beckett als weitere Bezugsgrößen.²⁴⁸ Carl Weissner bezeichnet zudem den Dadaisten Tristan Tzara als Vorbild für Burroughs Cut-up-Technik²⁴⁹ und Jürgen Ploogs Umgang mit der Cut-up-Produktion lässt sich auch an surrealistische Arbeitsweisen der *écriture automatique* anschließen.

Denn auch eine literarische Bewegung wie die Beat- und Undergroundliteratur – amerikanischer wie auch deutscher Couleur –, die sich selbst als Erneuerer der Literatur begreift, entwirft diese Neuerungen natürlich nicht aus dem Nichts heraus, sondern reiht sich vielmehr wie jede andere Bewegung in eine Tradition ein. Die deutschen Beat- und Undergroundautoren ebenso wie ihre amerikanische Vorbilder stehen daher in einer Reihe junger, meist männlich geprägter Literaturbewegungen, die antraten, die Literatur ihrer Zeit zu verändern und gänzlich neue Wege zu beschreiten.

Die beiden Literaturepochen, die am offensichtlichsten als vorbildgebend erscheinen, sind auch diejenigen, die im Umfeld der amerikanischen und deutschen Beatliteratur wiederholt als literarische Bezugsgrößen genannt werden: die Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts und die literarischen Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, insbesondere der Expressionismus und der Dadaismus. Mit dem Dadaismus verbindet sie vor allem die der Cut-Up-Methode inhärente Sprach- und Machtkritik, wie sie William S. Burroughs formuliert hat. Ähnliche sprachkritische Ansätze und Poetiken des Zufalls finden sich schon bei Tristan Tzara, der Wörter aus einem Hut ziehen ließ und auch Hans Arp beschreibt sein Vorgehen beim Dichten nicht unähnlich der Cut-Up-Technik:

Wörter, Schlagworte, Sätze, die ich aus Tageszeitungen und besonders aus ihren Inseraten wählte, bildeten 1917 die Fundamente meiner Gedichte. Öfters bestimmte ich auch mit geschlossenen Augen Wörter und Sätze in Zeitungen, indem ich sie mit Bleistift anstrich. [...] Ich schlang und flocht leicht und improvisierend Wörter und Sätze um die aus der Zeitung gewählten Wörter und Sätze.²⁵⁰

Dieser Umgang mit Sprache, das Umgehen etablierter Methoden des Schreibens und der Zufall als Faktor beim literarischen Arbeiten sind Elemente, die sich vor allem bei Burroughs und Ploog finden lassen, die aber auch in den Texten von Jörg Fauser und den frühen Arbeiten von Weissner immer wieder auftauchen.

Ein anderes Kernelement der Literatur, die hier behandelt wird, ist die Provokation, die Stellung gegen den kulturellen Strom des Etablierten, die Auflehnung gegen die Vorangegangenen oder anders gesagt der literarische Vatermord. Diese Haltung wird in der deutschen Literaturwissenschaft mit Blick auf die Literatur der Neuzeit vorrangig auf den Sturm und Drang zurückgeführt,²⁵¹ dessen Schriftsteller durchaus als die

248 Vgl. ebd., S. 18.

249 Vgl. Carl Weissner: Das Anti-Environment der Cut-up Autoren, In: Carl Weissner: Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, herausgegeben von Matthias Penzel und Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 39.

250 Hans Arp: wortträume und schwarze sterne. auswahl aus den gedichten der jahre 1911-1952, Wiesbaden 1953, S. 6.

251 Matthias Luserke-Jacqui beschreibt im Handbuch des Sturm und Drang: »Sturm und Drang wird damit zu einer Binnenrebellion, einem Aufstand gegen die Vaterinstanz in der Fremdbestimmt-

inoffiziellen älteren Geschwister im Geiste der Beat- und Undergroundliteratur gelten können. Nicht umsonst wird in Kerouacs *On the Road* eine direkte Verbindung zwischen der Beatliteratur und der Literatur des Sturm und Drang hergestellt, wenn der Erzähler Sal Paradise die Menschen beschreibt, die ihn faszinieren und anfügt: »What did they call such young people in Goethe's Germany?«²⁵² Was Kerouac an dieser Stelle nicht ausschreibt oder seinen Erzähler vergessen lässt, ergänzte später Jürgen Ploog:

Ja, wie wurde ihr Lebensgefühl genannt? Sturm & Drang. Es scheint auch wir haben den Ausdruck vergessen, jene Worte, die uns, die wir den Sturz aus den zerstörerischen Ideen Europas überlebt haben, wieder zu uns selbst zurückführen könnten.²⁵³

Während Kerouac die Verwandtschaft zu den (literarisch) aufständischen jungen Männern des 18. Jahrhunderts lediglich über den Namen Goethes andeutet, erwähnt Ploog die Stürmer und Dränger gar als die legitimen Vorfahren seiner Literatur. Fast als wolle er bewusst den »Mut« aufbringen, zu sagen, was Kerouac nicht ausgesprochen hatte, wiederholt er dessen Frage und beantwortet sie.²⁵⁴ Es überrascht geradezu, dass die Autoren des Sturm und Drang nur selten als Referenzgrößen genannt werden, wenn es um Vorbilder und Vorgänger der Beat- und Undergroundliteratur geht. Eine Aussage wie die von Matthias Luserke-Jaqui im Metzler-Handbuch zum Sturm und Drang: »Ihre Literatur setzt sich bewusst formal wie inhaltlich ab von den bewährten Mustern der aufgeklärten Literatur der 1760er Jahre, sie verweigert sich deren unveränderter Fortschreibung«²⁵⁵, könnte man durch ein simples Ersetzen der sieben in der Jahreszahl beinahe unverändert auf die deutsche Beatliteratur der sechziger und siebziger Jahre anwenden. Auch das Besetzen neuer Themen, die bis dahin als literarische ebenso wie gesellschaftliche Tabus galten, ist ein Vorgehen, das sich auch schon bei dem jungen Goethe und seinen literarischen Gesinnungsgenossen finden lässt:

Die Sturm-und-Drang-Literatur ist gesellschaftlich-politisch sensibel, sie sucht neue Themen (die Schlagworte sind Kindsmord, Volkslieder, Genieästhetik, Shakespearea-nismus) oder bringt alte Themen neu zur Anschauung (Liebe, Sexualität, Standesunterschiede, poetologische und ästhetische Fragen).²⁵⁶

heit. Das Thema der feindlichen, sich befehdenden und schließlich einander umbringenden Brüder wird im Sturm und Drang zum Thema der Selbstzerstörung des Individuums. Brudermord, Vtermord und Kindsmord erweisen sich als jene Themenbereiche, in denen die neue Literatur des Sturm und Drang ihre revolutionärste Darstellung findet. (Matthias Luserke-Jaqui: Einleitung – Sturm und Drang. Genealogie einer literaturgeschichtlichen Periode, in: Handbuch Sturm und Drang, hg. v. Matthias Luserke-Jaqui, Berlin/Boston 2017, S. 3.)

252 Kerouac: *On the Road*, S. 8.

253 Jürgen Ploog: *Straßen des Zufalls*, Berlin 1998, S. 11.

254 Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass in der ersten Auflage von *Straßen des Zufalls* der Begriff *Sturm und Drang* nicht erwähnt wird. Ploog beschränkt sich hier auf die gleiche Andeutung, die auch Kerouac in *On the Road* macht (Jürgen Ploog: *Straßen des Zufalls*. Über William S. Burroughs & für eine Literatur der 80er Jahre, Bern 1983, S. 14). Erst in der überarbeiteten Wiederauflage von 1998 schreibt Ploog, wie hier zitiert, wörtlich von »Sturm & Drang«.

255 Matthias Luserke-Jaqui: Einleitung – Sturm und Drang. Genealogie einer literaturgeschichtlichen Periode, S. 1.

256 Ebd., S. 2.

Nicht nur, dass der Anspruch, eine neue, unverbrauchte und ekstatische Literatur zu schreiben, die moralisch und ästhetisch gesetzte Normen verletzte, die Beatliterat*innen mit den Stürmern und Drängern verbindet, auch die Wirkung auf ihre Rezipient*innen ist vergleichbar.

Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) zog eine große Begeisterung für das im Roman ausgedrückte Lebensgefühl nach sich und die sogenannte ›Werther-Tracht‹ wurde zum Symbol der Anhängerschaft dieser literarischen Figur.²⁵⁷ Sowie die Werther-Figur, die viele (vor allem männliche) Leser nicht ganz unverständlichweise in die Nähe ihres Erfinders Goethe rückten, lösten auch die Figuren der Gedichte und Romane der amerikanischen Autor*innen Nachahmungen unter den Leser*innen aus:

Young people who wanted to escape their middle-class roots began to pour in. Their view of that scene was distorted by a media image of a Beat lifestyle that focused only on carefree, irresponsible behavior and ignored the whole intellectual basis for the group.²⁵⁸

Während sich im Sturm und Drang Vergleichsmöglichkeiten im Hinblick auf den Umgang mit Themen und dem Verhältnis zwischen Leben und Werk der Verfasser finden lassen, offenbaren sich mit Blick auf den Expressionismus zunächst einmal vor allem strukturelle Gemeinsamkeiten.

Der literarische Expressionismus liegt als Referenzgröße für die Beat- und Undergroundliteratur auf den ersten Blick nicht ganz so nahe wie der Sturm und Drang, ist ihr aber wohl dennoch näher. Wie auch in Bezug auf Beat- und Undergroundliteratur ist es literaturwissenschaftlich nicht zu rechtfertigen, den Expressionismus als eine Epoche der deutschen Literatur zu begreifen. Das inzwischen in den Standardwortschatz der Literaturwissenschaften übergegangene Diktum der *Gleichzeitigkeit des Ungleichen*, das unter anderem darauf verweist, dass neben Werken, die dem Expressionismus zugerechnet werden, in den Jahren des sogenannten expressionistischen Jahrzehnts zwischen 1910 und 1920 auch Werke veröffentlicht wurden, die weder von ihren Verfasser*innen noch von der Wissenschaft dem Expressionismus zugerechnet werden,²⁵⁹ gilt auch für die Beat- und Undergroundliteratur.

Die deutschsprachigen Beat- und Undergroundautoren machten – wie auch ihre amerikanischen Vorbilder – keinen Hehl aus ihren Bezügen auf Vorbilder, die weiter zurücklagen als ihre Kollegen aus den USA. Insbesondere Jörg Fauser erwähnt häufig seine Vorliebe für Teile der deutschen Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und dabei insbesondere seine Liebe zum literarischen Expressionismus:

Die Expressionisten haben mich sehr beeinflusst. Wenn mich überhaupt jemand in Deutschland beeinflusst hat, außer Joseph Roth, dann sicher die Expressionisten. Denn

257 Vergleichbares zeigt sich beispielsweise darin, dass Johnny Depp Jahrzehnte nach Kerouacs Tod dessen alte Regenjacke für 15.000\$ kaufte. Auch hier wird ein Kleidungsstück zu einem Symbol für die Anhängerschaft einer bestimmten literarischen Bewegung, wenn auch in deutlich distanzloserer Form, da es sich nicht um die gleiche Jacke, wie Kerouac sie trug, handelt, sondern um dieselbe. (Vgl. Leland: *Why Kerouac matters*, S. 5).

258 Morgan: *The Typewriter Is Holy*, S. 174.

259 Vgl. Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 4f.

als ich anfang Lyrik zu schreiben in den 60er Jahren, war das ja das Einzige. Und dann Benn, einer meiner Titanen, der unter anderem auch immer gegen Adjektive war. Daran bin ich nicht vorbeigekommen. Man kann sich ja nicht nur auf Amerikaner beziehen.²⁶⁰

Dabei sticht vor allem seine Bewunderung für Gottfried Benn, von ihm beinahe liebevoll ›Dr. Benn‹ genannt, heraus, doch auch Karl Kraus, den er immer wieder anzitiert,²⁶¹ findet häufiger Erwähnung. Vermutlich hat sich Fauser unter anderem zum Expressionismus hingezogen gefühlt, weil er eine unterschwellige Wesensverwandtschaft zu den literarischen Kreisen empfunden hat, in denen er sich selbst bewegte. Insbesondere für Fauser spielte bei seiner Bewunderung für den Expressionismus auch eine Rolle, dass die Dichter dieser literarischen Strömung sich nicht scheuten, sprachliche Grenzen des Darstellbaren auszutesten. Vor allem in seinen frühen Texten, seinem Debütroman *Tophane* oder der in der Zeitschrift *Gasolin* 23 erschienenen Cut-up-Erzählung *Die ersten Tage der Raumfahrt* nimmt die Beschreibung der Materialität des Körpers eine entscheidende Größe ein. Zerfallerscheinungen des durch Drogen geschundenen Körpers, dessen Sekrete und teils animalische Sexualität werden detailliert geschildert. Fauser äußert sich dazu in einem Interview mit der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*:

Ich glaube, dies ist eine literarische Tradition, die man bewußt oder auch unbewußt übernimmt. Der Expressionismus – siehe Benn – hat angefangen damit, »Krebsbaracke«, dann auch Henry Miller, den ich eine Zeitlang sehr mochte. Schockieren! Durch Überreizung Klima herstellen. Ich meine Kunst hat ja nichts mit Geschmack zu tun.²⁶²

Auch hier erwähnt er den Expressionismus und vor allem sein persönliches Vorbild Gottfried Benn. Und auch der für Teile der expressionistischen Lyrik prägende Reihungsstil in charakteristischen Gedichten wie Jakob van Hoddis' »Weltuntergang« oder Alfred Lichtensteins »Die Dämmerung« weist deutliche Parallelen auf mit den Beschreibungen von Szenerien durch aneinandergereihte Momentaufnahmen, die typischerweise bei der Arbeit mit der Cut-Up-Methode entstehen. Über stilistische Parallelen hinaus sind auch die Themen wie Leben in der Großstadt, Zivilisationsmüdigkeit und Widerstand gegen etablierte Strukturen des Literaturbetriebs und der Gesellschaft Gemeinsamkeiten zwischen dem deutschen Expressionismus und der amerikanischen wie auch deutschen Beat- und Undergroundliteratur.

Die Feststellung von Anz, dass der Expressionismus nicht »als eine umfassende Epoche zu begreifen«²⁶³ sei, sondern vielmehr »als eine in sich relativ geschlossene

260 Jörg Fauser: »Wir Schriftsteller existieren eigentlich nur in unseren Texten.« Ein Interview mit Jörg Fauser von Ralf Firlé. In: Jörg Fauser: *Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987*. Jörg-Fauser-Edition VIII, herausgegeben von Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 1514.

261 Beispielsweise trägt eine Cut-up-Erzählung, die in der ersten Ausgabe von *Gasolin* 23 erschien, den Titel *Die ersten Tage der Raumfahrt*, was als eine Anspielung auf Kraus' Weltkriegs-drama *Die letzten Tage der Menschheit* verstanden werden kann.

262 Fauser: »Wir Schriftsteller existieren eigentlich nur in unseren Texten.« S. 1514.

263 Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 24.

und nach außen abgeschlossene Sub-, Rand-, Gegen- oder Intellektuellenkultur mit eigenen Zeitschriften, Verlagen, Kreisen, Klubs, Kabarets und Cafés,²⁶⁴ die sich »nur zögernd vom etablierten Kulturbetrieb vereinnahmen«²⁶⁵ ließ, trifft mit geringen Unterschieden auch auf die Beat- und Undergroundliteratur der BRD zu.

Dabei zeigt sich auch am Expressionismus, wie unterschiedlich die Wahrnehmung einer literarischen Bewegung ausfallen kann, wenn man ihren Zeitkontext mit der historisch arbeitenden Literaturwissenschaft vergleicht. Die expressionistischen Gruppierungen um das Neopathetische Cabaret und den Neuen Club sind zu ihrer Zeit ein literarisches Randphänomen, das zumindest anfangs in den Feuilletons der Zeit kaum eine Rolle spielt, während heute häufig das Bild einer expressionistischen Epoche entsteht und man dem Eindruck erliegen könnte, der Expressionismus sei das vorherrschende literarische Paradigma seiner Zeit gewesen.²⁶⁶ Diese Perspektive findet man zwar in Bezug auf die deutschsprachige Beat- und Undergroundliteratur der sechziger und siebziger Jahre nicht – die Literaturwissenschaft hat im Gegenteil diese literarische Strömung bisher beinahe vollständig vernachlässigt – aber vermutlich kann man dem literarischen Expressionismus zu seiner Entstehungszeit vor 1918 eine ähnlich geringe Bedeutung und Aufmerksamkeit zusprechen, wie sie der deutschen Beat- und Undergroundliteratur bei ihrem Erscheinen auf der literarischen Bildfläche gegen Ende der sechziger Jahre entgegengebracht wurde.²⁶⁷

Wie auch der Expressionismus fand die deutsche Beat- und Undergroundliteratur im deutschen Feuilleton der Zeit quasi keine Erwähnung und wenn doch, so ereilte sie dasselbe Schicksal, das auch der Expressionismus erleiden musste, wenn eine Zeitung einmal über die Literatur aus dem Kreis schrieb. In einem Bericht über einen Abend im Neopathetischen Cabaret, erschienen in der *Münchener Allgemeinen Zeitung* vom 16. Juli 1910, beschreibt Hans Hentig mit bissigem Spott den Vortragsabend, den er im kleinen Kreis von fünfzig Personen erlebt. Schon das Verrücken der Tische durch die Veranstalter vor Beginn der Veranstaltung ist für ihn Anlass zum Amüsement über »die überschwellende Kraft [...], von der sie nachher so viel reden werden.«²⁶⁸ Der polemische Grundton des Berichts offenbart, wie lächerlich Hentig nicht nur die vorgetragenen Texte von Georg Heym, Erwin Loewenson und anderen gefunden haben muss, sondern wie absurd und unverständlich ihm auch das Auftreten der Mitglieder des Neopathetischen Cabarets erscheint:

Ein magenkrank aussehender Herr (*gemeint ist Loewenson, Anm. d. V.*) erklärt, er müsse platzen, wenn er uns nicht eine Stelle aus Nietzsche vorlesen dürfe. Wir haben Mitleid mit ihm und erlauben ihm das. Er aber hat gar kein Mitleid mit uns und liest so lange

264 Ebd.

265 Ebd.

266 Vgl. Ebd.

267 Thomas Anz beschreibt den Expressionismus der Zeit um 1910-1918 als »für die Feuilletons damaliger Zeitungen bis zur Mitte des Jahrzehnts nahezu inexistent und noch bis 1918 ein wenig beachtetes Phänomen.« (Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 24).

268 Hans Hentig: Bei den Neopathetischen. In: Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 25, ursprünglich in der *Münchener Allgemeinen Zeitung*.

und mit so falscher Betonung, daß Zwischenrufe laut werden. Dieser Mensch ist im höchsten Grade langweilig.²⁶⁹

Auch über die anderen Auftritte weiß Hentig nichts Gutes zu sagen, über Jakob van Hoddis befindet er abschließend, er habe »selten so etwas bodenlos Häßliches gehört.«²⁷⁰ Sein Fazit lautet, man müsse die Menschen vor Hoddis und den Neopathetikern warnen, das sei man »der geistigen Hygiene Berlins schuldig.«²⁷¹

Dieser Bericht zeigt in Bezug auf die Vergleichbarkeit von Expressionismus und deutscher Beat- und Undergroundliteratur zweierlei. Die abwertende und ironisch-überhebliche Haltung, die Hentig den jungen Dichtern der expressionistischen Bewegung entgegenbringt, ähnelt stark dem ablehnenden Unverständnis, das auch die Beat- und Undergroundliteratur, insbesondere deutscher Provenienz, aushalten musste. Liest man jedoch den Inhalt dieses Berichts ohne den polemischen und ironischen Ton, gleicht die Beschreibung, die von einem Abend im Neopathetischen Club geliefert wird, den Beschreibungen der informellen Dichterlesungen in Kneipen im Kreis der Beatliteratur.²⁷²

Ähnlichkeiten finden sich zudem in der Organisations- und Distributionsstruktur. Die expressionistische Bewegung im Bereich der Literatur schuf sich ebenso wie auch die Beat- und Undergroundliteratur – sowohl in den USA als auch in Deutschland – eigene Distributionswege durch Gründung von literarischen Zeitschriften und Kleinstverlagen. In diesem Zusammenhang zeigt sich auch die bereits erwähnte Wesensverwandtschaft, die Fauser im Expressionismus gesehen haben dürfte: Die teilweise selbst gewählte kulturelle und gesellschaftliche Randstellung und das private Engagement, Literatur auf alternativen Wegen zu vertreiben, sind Erfahrungen, die sowohl die Dichter des Expressionismus als auch die Beat- und Undergroundautoren gemacht haben. Die Begründung, die Anz in seiner Monographie zur Literatur des Expressionismus für die zahlreichen Zeitschriftengründungen der Zeit bietet, lässt sich eins zu eins auch auf die Gründungen von literarischen Undergroundzeitschriften in Westdeutschland beziehen:

Zeitschriften boten am ehesten die Möglichkeit, die ökonomischen Zwänge des damals vehement expandierenden Literaturmarktes zu unterlaufen. Sie wurden vielfach von den Herausgebern selbst verlegt, redaktionell in Privaträumen bearbeitet, auf zeitungähnlichem Papier gedruckt und nicht selten auf Subskriptionsbasis ohne Beteiligung des Sortimentbuchhandels vertrieben.²⁷³

Gerade in den sechziger Jahren läuft ein signifikanter Teil der Publikation deutsch- und englischsprachiger Beat- und Undergroundliteratur über privat gedruckte Literaturzeitschriften. Nicht zuletzt in der 1965 von ihm selbst gegründeten Zeitschrift *Klactoveedseseeten* publizierte Carl Weissner in kleinen Auflagen mehrere Ausgaben mit Tex-

269 Ebd., S. 25f.

270 Ebd. S. 26.

271 Ebd.

272 Insbesondere die Lesung in der Six Gallery 1955 dürfte einem Abend im Neopathetischen Cabaret geähnelt haben.

273 Ebd., S. 41.

ten amerikanischer, britischer und deutscher Autor*innen und nahm als Herausgeber Kontakt zu amerikanischen Literaturzeitschriften auf.²⁷⁴ Auch die Zeitschrift *UFO*, die Ploog, Fauser und Weissner mit Udo Breger herausgaben²⁷⁵ und *Gasolin 23* sind Beispiele für die lebhafteste Zeitschriftenkultur im literarischen Underground dieser Jahre. Während die expressionistischen Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Aktion* aber zumindest in literaturwissenschaftlichen Kreisen große Aufmerksamkeit erfahren haben, sind Zeitschriften der deutschen Beat-Generation weiterhin eher ein Thema einer eingeweihten Interessentenschaft.

Bei all diesen strukturellen und literarischen Gemeinsamkeiten ist es doch erstaunlich, dass sich der Expressionismus – glaubt man den Worten von Kurt Hiller – im Gegensatz zur Beat- und Undergroundliteratur durchaus damit rühmen wollte, den Durchschnittsleser*innen unverständlich zu sein: »Der literarische Künstler hat geradezu die Aufgabe, so zu schreiben, daß die Müllers und Schulzes ihn nicht begreifen können.«²⁷⁶ Nicht dass die deutschen Beat- und Undergroundautoren davon ausgegangen wäre, dass das Bildungsbürgertum oder das Feuilleton den Sinn ihrer Texte verstehen würden, aber viele von ihnen – wesentlich mehr noch als die amerikanische Kolleg*innen – waren getrieben von der Grundidee des unverstellten und zugänglichen Schreibens im Unterschied zu einer Literatur, die ganz bewusst im Elfenbeinturm verharren wollte. Dennoch lässt sich die folgende Aussage Ralf-Rainer Rygullas nicht widerspruchslos unterschreiben:

Sprache tritt für die Underground-Autoren nie als Problem auf. Die in den Texten verwendete Sprache ist immer die ihre. Dadurch entsteht nicht die Alternative: einmal Sprache als Sprache und zum anderen Sprache als Kunstform.²⁷⁷

Gerade für Schriftsteller wie Ploog, der über Jahrzehnte mit der Cut-up-Methode gearbeitet hat und bis zu seinem Tod einen hermetischen Stil pflegte, ist die Sprache an sich das Problem, dem er durch das Zerschneiden von Wörtern, durch das literarische Zertrümmern der Syntax entgegenzuwirken versuchte. Auf Schriftsteller wie Fauser hingegen trifft die Aussage Rygullas spätestens ab den siebziger Jahren uneingeschränkt zu. Sein literarischer Ansatz liegt eben in der Zugänglichkeit. Ohne politisch sein zu wollen und einen sozialistisch-revolutionären Ansatz offensiv zu unterstützen, widmet sich sein Schreiben den von der Gesellschaft Abgehängten, den Proletarier*innen oder

274 In Weissners Bibliothek findet sich eine große Zahl literarischer Zeitschriften aus den USA und Großbritannien wie *APO33*, *Intrepid* und *LINES*, die Weissner im Austausch gegen Klacto bekommen hat. Die erste Ausgabe von *Klactoveedsesteen* vom Juni 1965 ist noch sehr einfach gehalten, auf dünnem Papier gedruckt, einfach gebunden und der Druck heute nahezu verblasst. Im Verlauf der folgenden Ausgaben, die Weissner in seiner selbstgegründeten PANic-Press, Heidelberg herausgab, steigern sich jedoch Anspruch und Qualität des Magazins enorm. Eine detailliertere Darstellung dieser Zeitschrift findet sich im Kapitel »Carl Weissner als Vermittler zwischen der amerikanischen und der deutschen Szene« in dieser Arbeit.

275 Vgl. Penzel & Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 83.

276 Kurt Hiller, zitiert nach Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 37.

277 Rygulla im Nachwort: Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): *Fuck you! Underground Gedichte*, Berlin 1980, S. 119.

anders ausgedrückt den »kleinen Leuten«. Dementsprechend schreibt er eben so, dass es auch die von Hiller abgelehnten »Müllers und Schulzes« verstehen könnten.

Es hat sich gezeigt, dass die deutsche Beat- und Undergroundliteratur zwar durch die amerikanischen Vorbilder wie durch einen Katalysator vorangetrieben wurde, dass ihre Traditions- und Verbindungslinien zur Literaturgeschichte aber noch weiter zurück und nicht nur in die USA reichen. Es ist unbestreitbar, dass der Einfluss amerikanischer Alternativkultur, der in den Nachkriegsjahrzehnten, insbesondere durch die besatzungsbedingte Nähe der westdeutschen Republik zu den USA, signifikant war und dass eben dieser Einfluss auch die Rezeption der Beat- und Undergroundliteratur und die Faszination, die von ihr ausging, begünstigte. Dennoch lassen sich die Grundlagen, welche die Beatbewegung für die deutsche Jugend interessant machten, nicht von ihren Vorgängern trennen.

Exkurs: Die Frage der Avantgarde

Anschließend an die Vorbildfunktion des Expressionismus und anderer historischer Avantgarden soll hier kurz auf die Frage eingegangen werden, inwiefern man die Beat- und Undergroundliteratur in der BRD ebenso wie in den USA unter dem Begriff der Avantgarde fassen kann. Der Begriff der Avantgarde oder des Avantgardistischen taucht – wie bereits deutlich geworden sein dürfte – häufig auf, allerdings meist nur als attributiver Zusatz, dessen konkreter Bezug zur Avantgardeforschung nicht dargestellt wird. Gerade im Kontext der zeitgleich auftretenden neo-avantgardistischen Bewegungen der sechziger Jahre stellt sich diese Frage aber offensichtlich.

Festzustellen ist zunächst, dass sich vereinzelte Verbindungen zu den neo-avantgardistischen Bewegungen erkennen lassen. Am deutlichsten ist diese Verbindung auf deutscher Seite in der Person von Carl Weissner sichtbar, der in den sechziger Jahren mit dem Grafiker Klaus Staeck bekannt war und einen Beitrag für den Katalog des von Staeck organisierten Kunstfestivals *intermedia 69* schrieb.²⁷⁸ Auch seine Übersetzungen literarischer Arbeiten von Andy Warhol und Wolf Vostell bringen ihn die Nähe künstlerischer Kreise wie der *FLUXUS*-Bewegung. Mit Vostell verbindet ihn insbesondere auch, dass einige von dessen Collagen Texte von Weissner begleiten.²⁷⁹ Darüberhinaus lässt sich aber vor allem eine Nähe im Hinblick auf den Bruch mit Traditionen der jeweiligen künstlerischen Ausdrucksform ausmachen. Darin besteht vermutlich die engste Verbindung zwischen den Neo-Avantgarden und der deutschen Beat- und Undergroundliteratur. Sie entstehen in einem gesellschaftlichen und künstlerischen Kontext, in dem grundsätzlich etablierte Denkweisen und Ausdrucksformen in Frage gestellt werden.

Der erkennbare Bruch mit Traditionen ist ein Kernelement avantgardistischer Bewegungen. Sandro Zanetti bezeichnet ihn gar als »Hauptmerkmal von Avantgardebewegungen insgesamt« und führt alle anderen Eigenheiten solcher Bewegungen auf diesen »Grundimpuls des Bruchs« zurück.²⁸⁰ Zanettis Versuch, Kriterien für die Konsti-

278 Vgl. Bibliographie von Carl Weissner unter: http://carl-weissner-biblio.com/carlweissner_biblio2.html (letzter Zugriff: 15.12.2021).

279 Vgl. Carl Weissners *Hall of Fame*. In: Weissner: Eine andere Liga, S. 11.

280 Vgl. und Zitat: Sandro Zanetti: »Heute spucken wir die Vergangenheit aus«. Avantgarde, Archiv und Archiv-Avantgarde. In: Andreas Mauz, Ulrich Weber und Magnus Wieland (Hg.): Avantgarden

tution einer künstlerischen Bewegung als Avantgarde zu finden, bietet hier auch einen fruchtbaren Ansatz, um die Beat- und Undergroundliteratur zumindest in das Begriffsfeld *Avantgarde* und *avantgardistisch* einzuordnen, ohne eine abschließende Zuordnung leisten zu wollen. Neben dem Bruch mit der Tradition als zentrales Merkmal nennt Zanetti außerdem den »Anspruch, neu, vorne, revolutionär, zukünftig zu sein«²⁸¹, darunter differenziert er sieben weitere Grundsätze avantgardistischer Bewegungen, die aus diesem Anspruch hervorgehen und auf dem Konzept der Überwindung beruhen. Überwunden werden in Avantgardebewegungen, Zanetti folgend, Grenzen der Einzelkünste, nationale Grenzen, die Differenz zwischen Werk und Leben, egozentrische Arbeitsweisen, die Fixierung auf gegenständliche Werke und die Kriterien der Dauerhaftigkeit und der Sinnhaftigkeit.²⁸² Schon hier ist erkennbar, dass die Beat- und Undergroundliteratur mehrere dieser Grenzen selbst überwindet oder zumindest den Anspruch hat, sie zu überwinden. Insbesondere mit Blick auf die Cut-up-Literatur gilt das auch für die Grenzen der Einzelkünste und der Sinnhaftigkeit.

Anhand dieser Kriterien wäre die Beat- und Undergroundliteratur den Avantgardebewegungen zuzurechnen. Andere Eigenheiten zahlreicher avantgardistischer Bewegungen wie beispielsweise ein gemeinsames Manifest sind allerdings nicht vorhanden. Dennoch kann man mit Blick auf die von Zanetti aufgestellten Kriterien und den klaren Vorsatz der Autoren mit Traditionen und etablierter Literatur zu brechen, zumindest von einem avantgardistischen Ansatz sprechen, der Möglichkeiten zur Auseinandersetzung im Kontext von historischen und neo-avantgardistischen Bewegungen bietet.

Gemeinsamkeiten der Vorbilder

Wendet man sich Aussagen der deutschen Autoren zu, so finden sich vor allem bei Fauser, der neben seinen lyrischen und erzählerischen Werken eine große Zahl von journalistischen und essayistischen Texten verfasste, deutliche Hinweise auf Einflüsse, die nicht in die Reihe der bisher genannten einzuordnen sind. Seine literatur-journalistischen Arbeiten, die meist aus einer Bewunderung für die jeweiligen Schriftsteller*innen entstanden, erstrecken sich von Christian Dietrich Grabbe über Else Lasker-Schüler und Hans Fallada bis hin zu Joseph Roth, wobei das nur den deutschen Sprachraum abdeckt. Dabei stechen vor allem seine Bewunderung für Grabbe, Fallada und Roth hervor. Anhand der Nähe dieser drei Schriftsteller lassen sich auch Kriterien für Fausers literarische Vorlieben herauslesen. Die Beschreibungen, die er für diese drei findet, ähneln sich stark. Grabbe nennt er den »Irrwisch, der im biedermeierlichen Muff seiner Umgebung krepirt war wie der sprichwörtliche arme Hund«, den »Held meiner Kindheit«, »der im finalen Säufer-Koma gelegen und an den Folgen der Welt krepirt war.«²⁸³ Auch Fausers Biographen finden ähnliche Worte für die Begeisterung

und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation, Göttingen/ Zürich 2018, S. 45-62, hier S. 49.

281 Ebd. S. 50.

282 Vgl. ebd.

283 Jörg Fauser zitiert aus Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 24f.

des jungen Fauser für Grabbe: »Grabbe ist der im Provinzmief eingesperrte Schriftsteller, der seine gesamte Existenz in den Ring wirft, der aus der gelebten Radikalität schöpft, der großenwahnsinnige Hypersensible, der die Spannung hält, bis es ihn zerreißt.«²⁸⁴ Über Rudolf Ditzen alias Hans Fallada schreibt Fauser: »Rudolf Ditzen war sein ganzes Leben lang süchtig – auf Alkohol, auf Alkaloide, am meisten auf den Rausch des Schreibens [...].«²⁸⁵ und »[I]n der Tat – ein Junkie und Alkoholiker, ein Paranoider und Schizoider, ein Drogen- und Todessüchtiger [...].«²⁸⁶ Joseph Roth schließlich beschreibt er anhand dreier Fotos: »Sie (*die Fotos, Anm. d. V.*) enthalten Glanz, Melancholie, Fröhlichkeit, Schwermut, Charme und alles Elend dieses Mannes, dessen Leben nicht aufhören kann, mich zu faszinieren [...].«²⁸⁷

Die Art und Weise, wie Fauser über diese drei literarischen Vorbilder schreibt, deutet darauf hin, worum es ihm geht und wonach er seine Referenzgrößen auswählt; dieser Ansatz lässt sich hier auf Ploog und Weissner ausweiten. Gemeinsam ist Fallada, Grabbe und Roth ihre Drogen-, meist Alkoholsucht und die Außenseiterstellung zu ihrer Lebenszeit, das trifft vor allem für Grabbe und Fallada zu, die sowohl im privaten wie auch im beruflichen Sinne als Schriftsteller Schwierigkeiten hatten und erst lange nach ihrem Ableben für ihr Werk anerkannt wurden. Gerade Grabbes literarischer Lebens- und Leidensweg ist ohne Weiteres mit Fausers eigenem Weg und dem von Ploog und Weissner in Teilen vergleichbar, fast als hätte der junge Fauser, der nach eigener Aussage »mit Grabbe [...] praktisch lesen«²⁸⁸ gelernt hat, in Grabbes Leben sein eigenes vorausgesehen. Grabbes Erstlingswerk, der *Gothland*, findet zunächst kaum positive Rückmeldung, »[d]abei wird es mit seinen Pfeilen gegen die nunmehr ältliche Romantik und das Biedermeier viele junge Menschen zwar begeistert, aber auch ratlos gelassen haben.«²⁸⁹ Ebenso wie Fauser musste Grabbe feststellen, dass im literarischen Establishment seiner Zeit kein Platz für ihn war und er den Zugang zu demselben aber auch nicht unbedingt anstrebte. Dabei ist das Problem offenbar nicht Grabbes Weltverdross und auch nicht sein Zynismus, den findet man rein inhaltlich auch bei dem weit besser gelittenen Heine. Der Stein des Anstoßes war vielmehr die sprachliche Grobheit Grabbes, während man Heine eher »Weltschmerz à la Byron« attestierte.²⁹⁰ Ähnlich verhält es sich mit Jörg Fausers ersten Gehversuchen in der literarischen Welt eineinhalb Jahrhunderte später. Es ist seine sprachliche Provokation, die viele abschreckt, darüber sagt er rückblickend 1985: »Da muß jetzt einfach »wachsen« stehen, sonst ist das nebulös. Dabei habe ich natürlich an Null Leser gedacht, sondern einfach: Das muß raus.«²⁹¹ Ähnliches zeigt sich bei Fausers Bewunderung für Fallada. In einer Reporta-

284 Ebd., S. 25.

285 Jörg Fauser: Fallada. In: Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987, S. 1036.

286 Ebd., S. 1040.

287 Jörg Fauser: Hommage für Joseph Roth. In: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987, S. 410.

288 Jörg Fauser: Kein schöner Land. In: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987, S. 974.

289 Jörg Aufenanger: Das Lachen der Verzweigung. Grabbe. Ein Leben, Frankfurt a.M. 2001, S. 61.

290 Vgl. u. Zitat: Ebd., S. 64.

291 Fauser: »Wir Schriftsteller existieren eigentlich nur in unseren Texten.«, S. 1514.

ge über ihn, betitelt schlicht *Fallada*,²⁹² beschreibt er, wie er selbst nach Neumünster fährt, wo Fallada sowohl eine Zeit lang im Gefängnis saß als auch später als Journalist gearbeitet hat. Die Beschreibung dieser literarischen Erkundungstour auf den Spuren des Autors ist eine Suche nach dem Menschen Fallada, in deren Verlauf Fauser in Eckkneipen sitzt und durch das verregnete und graue Neumünster läuft. Auch hier ist es das Gefühl einem Leidensgenossen nachzuspüren, das Fausers Reportage durchdringt.

Deutlich wird bei allen Annäherungen an die Vorbilder, dass die Faszination, die Fauser für Grabbe, Fallada und Roth und gemeinsam mit Weissner für Bukowski empfand, zu einem großen Maße aus deren drogenbedingten Brüchen in der Biografie, ihren Kämpfen mit der Welt um sie herum und sich selbst und ihrem Außenseitertum entspringt. Nicht dass Fauser nicht auch ihr literarisches Werk ausgiebig gelesen und es sich zum Vorbild genommen hätte, aber darüber sagt er sehr wenig, viel eher geht es ihm darum, sich selbst in die Reihe von am Leben und der eigenen Zeit gescheiterten Schriftstellern zu stellen. Diese Haltung liegt in einem bestimmten Bild von der Existenz als Schriftsteller begründet, das Fauser einerseits in den Galionsfiguren seiner persönlichen Literaturwelt entdeckt, das er aber auch auf sich selbst angewendet wissen will: Das Bild des Schriftstellers, der aus einem Leiden an sich selbst und seiner Umwelt heraus geradezu zum Schreiben gezwungen wird. In *Rebell im Cola-Hinterland*, der Fauser-Biographie von Penzel und Waibel, wird Fauser mit den Worten zitiert: »Ich werde verrückt vor Angst, die Qualen eines Schriftstellers erleiden zu müssen, ohne ein Schriftsteller zu sein.«²⁹³ Schriftsteller zu sein ist für Fauser untrennbar mit Leid und Qual verbunden, die als Grundvoraussetzung für literarisches Schreiben angesehen werden und dieses schließlich nobilitieren. Die Literaturgeschichte ist voll mit Beispielen für diese Haltung und gerade die mediale Vermittlung einiger Autor*innen zielt darauf, Schriftsteller*innen als Leidende und Gequälte darzustellen, dennoch ist bemerkenswert, was für eine große Rolle dieser Ansatz für Fauser spielt, wie sehr für ihn Literatur und Lebensrealität eines Autors zusammenhängen und der Weg zur Literatur über das Leben der Verfasser*innen führt.²⁹⁴

Und sowohl Fauser als auch Ploog zitieren Burroughs mit den Worten: »Ein Schriftsteller, der über Dinge schreibt, die er nicht kennt, ist wie ein Stierkämpfer, der die Bewegungen macht, ohne daß ein Stier da ist.«²⁹⁵ Auch Ginsberg äußert sich ähnlich:

292 Enthalten in: Jörg Fauser: *Der Strand der Städte*. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, herausgegeben von Alexander Wewerka, Berlin 2014.

293 Zitiert nach Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 42.

294 Dass es sich hierbei durchaus um einen gängigen Topos der Inszenierungspraxis von Schriftsteller*innen und ihrer Literatur handelt, darauf verweist auch Johannes Franzen und erwähnt neben Jörg Fauser auch Rainald Goetz, der durch seinen legendär gewordenen Rasiermesserschnitt in die eigene Stirn beim Ingeborg-Bachmann-Preis die Leidenserfahrung sogar direkt am eigenen Körper vollzogen habe: »Die Investition des eigenen Lebens erfolgt also zunächst auf Kosten des Autors selbst, der im Dienste seines Schreibens das äußerste persönliche Opfer einer radikalen Selbstpreisgabe erbringen muss.« (Johannes Franzen: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960-2015*, Göttingen 2018, S. 260).

295 Jörg Fauser: *Die Legende des Duluoz*, S. 391, ein ähnliches Zitat von Burroughs findet sich auch bei Ploog, Jürgen: *Straßen des Zufalls*. Über W.S. Burroughs, Wiederauflage, Berlin 1998, S. 21: »Der Unterschied ist derselbe wie zwischen einem Stierkämpfer, der einen Stier vor sich hat und einem kleinen Scheißer, der nur so tut, als sei ein Stier da.«

»Es sollte keinen Unterschied geben zwischen dem, was wir niederschreiben, und dem, was wir wirklich wissen, so wie wir es jeden Tag miteinander erfahren. Und die Heuchelei in der Literatur hat ein Ende.«²⁹⁶ Während wiederum Fauser ihn fast paraphrasiert: »[...] aber ein Schriftsteller, der den Namen wert ist, gewinnt noch dem schäbigsten Material, nach dem er seine Legenden schreibt, Reichtum ab, sein Reichtum heißt Wirklichkeit.«²⁹⁷ Und Weissner antwortet auf die Frage »Wie soll ein Schriftsteller also schreiben« mit: »Akribisch genau, aber er sollte sich auf Dinge einschließen, von denen er etwas versteht. Und nicht auf einer Ebene agieren, wo ohnehin jeder mitreden kann.«²⁹⁸

Aus all diesen Aussagen, seien es die Einschätzungen der Vorbilder von Fauser oder seien es die poetologischen Aussagen über das Verständnis der eigenen Existenz als Schriftsteller, lässt sich deutlich die entscheidende Gemeinsamkeit erkennen, die zwischen den amerikanischen Beat- und Undergroundautor*innen und ihren deutschen Nachfolgern bestand: Leben und Literatur sollen programmatisch untrennbar miteinander verbunden sein und nur die subjektive Wiedergabe der eigenen Erfahrung ist gerechtfertigtes Schreiben. Anhand dieses Ansatzes lässt sich auch erläutern, was die Beat- und Undergroundliteratur der USA und damit auch die Literatur, die aus ihrer Rezeption in Westdeutschland entstand, ausmachte und worin sich, das soll dieses Buch deutlich machen, der Kern dieses Schreibens zeigt, der es rechtfertigt hier von einer Gruppenidentität zu sprechen.

296 Allen Ginsberg zitiert nach: Jörg Fauser: Die Legende des Duluo, S. 407.

297 Ebd., S. 387.

298 Weissner: Eine andere Liga, Interviewauszüge, S. 104.

Poetik des Erlebens - Poetologische Grundlagen

Aufhebung der Grenze zwischen Literatur und außerfiktionaler Lebensrealität

Grundlagen einer Poetik des Erlebens

Peter Bürger schreibt in seiner *Theorie der Avantgarde* (1974): »Ein charakteristisches Merkmal der historischen Avantgarden besteht nun gerade darin, daß sie keinen Stil entwickelt haben; es gibt keinen dadaistischen, keinen surrealistischen Stil.«¹ Anschließend an die zuvor aufgestellten Kriterien für avantgardistische Bewegungen, lässt sich auch für dieses Spezifikum feststellen, dass es auch für das literarische Schreiben der hier behandelten Autoren gilt: Die Texte unterscheiden sich insbesondere auf stilistischer, aber auch teilweise auf inhaltlicher Ebene stark voneinander. Zwar arbeiteten sowohl Burroughs, Ploog, Weissner als auch Fauser in einer frühen Phase mit der Cut-up-Methode, das ist aber weitgehend die einzige Gemeinsamkeit auf literarisch-stilistischer Ebene. Gerade in den Anfangsjahren zeigen sich zwar noch häufiger Querverbindungen unter den deutschen Autoren, diese nehmen jedoch schnell ab. Bereits die ersten größeren Veröffentlichungen von Fauser und Ploog weisen kaum Parallelen auf. Damit lässt sich die Aussage, die in einem der ersten Kapitel dieses Buches bereits über ihre amerikanischen Kolleg*innen gemacht wurde, auch die deutschen Autoren übertragen: »no one could ever mistake a piece of writing by Burroughs for one by Kerouac, or a poem by Corso for one by Ginsberg.«²

Auf der reinen Textoberfläche lassen sich also nur wenige Gemeinsamkeiten finden, die eine Zusammenführung der Werke von Jörg Fauser, Jürgen Ploog, Carl Weissner und der Literatur ihrer amerikanischen Vorbilder unter einem gemeinsamen Label rechtfertigen würden. Dass sie sich aber tatsächlich zu einer Gruppe zusammenfassen lassen, wird sich in diesem Buch nicht nur anhand der häufigen Verweise der deutschen Autoren untereinander und auf ihre amerikanischen Vorbilder, sondern auch aufgrund der bestehenden Kontakte und Freundschaften zeigen. Auch die enge Zusammenarbeit der deutschen und amerikanischen Schriftsteller*innen ist ein deutliches Indiz dafür, dass es sich hier um eine interkontinentale Literaturströmung handelt, die in den USA

1 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974, S. 23f.

2 Morgan: *The Typewriter Is Holy*, S. XVIII.

ihren Anfang nahm.³ Damit stellt sich jedoch die Frage, ob es über die sozialen Verbindungen hinaus weitere Gründe gibt, um die Literatur dieser Autor*innen zu einer gemeinsamen Strömung zusammenzufassen.

Der Weg zu diesen Gründen führt über etwas, das Bürger auch für die historischen Avantgarden feststellt. Das verbindende Element, das er trotz des fehlenden gemeinsamen Stils für die historischen Avantgarden ausmacht, ist, dass dort »der Schock zum obersten Prinzip künstlerischer Intention«⁴ geworden sei. Zum einen gilt selbiges in geringerem Maße für die Beat- und Undergroundliteratur, zum anderen kann strukturell ähnliches außerdem auch über die hier behandelten Autoren gesagt werden.

Die gruppenkonstituierenden Elemente sind demnach nicht nur in sozialen Gründen zu finden, wie beispielsweise Bill Morgan argumentiert⁵, sondern eine gemeinsame Haltung zum Verhältnis von Leben und Literatur und zu der Auffassung dessen, was Literatur ist und wie sie produziert werden sollte, hält diese Autor*innen als Gruppe zusammen. Vor der Betrachtung eines Teils der literarischen Werke bedarf es daher zunächst einer Annäherung an die interkontinentale Beat- und Undergroundliteratur, die die literarische Strömung aus einer theoretischen Perspektive betrachtet. Am Ende dieser Annäherung steht zunächst die Darstellung einer Perspektive auf Literatur an sich, die alle Autoren, die in dieser Arbeit eine signifikante Rolle spielen, auf der Grundlage einer gemeinsamen Haltung gegenüber Literatur und Leben zusammenbringt.

Sämtliche Autor*innen, die in mehr oder weniger enger Verbindung zur Beat- und Undergroundliteratur stehen, nehmen gegenüber ihrem Schreiben eine programmatische Haltung ein, die eine rezeptionsästhetische Trennung von Autor und Werk nicht zulässt. Die Grundlage dafür ist die Annahme, dass alltägliches Leben und Literatur in diesen Kreisen programmatisch miteinander verbunden sind, sie sollen sich gegenseitig bedingen und bedienen.

Grundsätzlich findet sich diese Perspektive auf das Verhältnis zwischen der realen Erlebenswelt und der fiktionalen Welt der Werke in etlichen Aussagen über das eigene Schreiben und das der Schriftstellerkollegen. Das zeigt sich unter anderem an einer Beschreibung von Jack Kerouac durch Fauser: »Kerouac als Schriftsteller: ein Mann, dem jede Erfahrung spontan zu Literatur geriet.«⁶ Jürgen Ploog äußert Ähnliches über Allen Ginsberg:

Ginsbergs poetisches Programm forderte vom Schreiber totale Ehrlichkeit & totale Exhibition. Er hielt sich daran, auch auf die Gefahr hin, in banale Intimität abzurutschen & ohne Rücksicht auf Schamgrenzen. [...] Ähnlich wie bei Walt Whitman oder Thomas Wolfe verkörpern solche Texte in hohem Mass den Bewusstseinszustand des Verfassers, der quasi in ihnen lebt, statt als ›Schreibfigur‹ hinter ihnen zurückzutreten.⁷

Dass sich in dieser Verschränkung der realen Lebenswelt des Autors mit der Welt seiner Literatur ein signifikantes, wenn nicht das herausragende Element der Beat- und Un-

3 Vgl. ebd.

4 Bürger: Theorie der Avantgarde, S. 24.

5 Vgl. Morgan: The Typewriter Is Holy, S. XIX.

6 Fauser, Jörg: Die Legende des Dulou, S. 387.

7 Jürgen Ploog: Straßen des Zufalls. Über W. S. Burroughs, Berlin 1998, S. 18.

dergroundliteratur findet, deutet sich bereits in den Anfängen der deutschsprachigen Rezeption amerikanischer Beatliteratur an, wie ein Blick in die Anthologie von Paetel zeigt. Er erkennt schon in den sechziger Jahren:

Am glaubwürdigsten wirken die Beat-Autoren da, wo sie ihre Aussagen von den eigenen Erlebnissen und Erfahrungen ableiten. Nicht wenige ihrer bekannten und unbekanntem Schlüsselfiguren haben kürzere oder längere Bekanntschaften mit Gefängnissen, Irrenanstalten, Rauschgiftentziehungsanstalten gemacht, haben auf der Landstraße ihr Brot mit Vagabunden geteilt oder in äußerster Armut gelebt. Und diese Erfahrungen haben sie nicht zu Sozialrevolutionären und nicht zu Gangstern gemacht, sondern zu – Poeten, Schriftstellern – ausdrucks- und schönheitsdurstigen Adepten bizarrer Freiheitsvorstellungen [...].⁸

Im letzten Satz dieses Abschnitts trifft Paetel den Kern der Einstellung zum eigenen Schreiben, der sich bei den amerikanischen und auch den deutschen Autoren findet: Die Gesamtheit des Erlebens und der Erfahrungen, die sie im Verlauf ihres Lebens machen, ist für sie der Steinbruch für ihr Schriftstellerdasein. Dabei sind zwei Aspekte erwähnenswert. Es handelt sich bei den hier genannten Erfahrungen um solche, die ein gewisses Leidenspotential beinhalten, das von Paetel als konstituierend für diese Art von Literatur angesehen wird, gleichzeitig betont er, und das ist der zweite Aspekt, dass diese unter Umständen leidvollen und entbehrungsreichen Erfahrungen keine politischen oder sozialen Konsequenzen haben, sondern kreative. Die Entbehrung und die durchlebte Gefahr sind demnach nicht vorrangig Ansporn zur aktiven Veränderung und zum gesellschaftlichen Einsatz, sondern sie sind der kreative Kern des Schriftstellerseins.⁹

Dieses Schöpfen aus dem eigenen Erlebnisschatz geht so weit, dass der eigene Lebensweg teilweise auf dieses Erleben ausgerichtet wird, das später literarisch verarbeitet werden kann. Dieses Vorgehen findet sich auch bei Charles Bukowski:

In 1941, Bukowski dropped out of journalism college and embarked on travels around the USA in order to collect experiences that enable him – like Fante – to write about the »real world« of rooming houses, casual labour and bars.¹⁰

Der Schriftsteller begibt sich in bestimmte Situationen und sucht bestimmte Orte auf, wodurch er sich Erfahrungen erhofft, die ihn zum Schreiben befähigen. Dabei sind diese Lebensweise und die damit verbundenen Erlebnisse nicht Selbstzweck, sondern sie konstituieren in der Vorstellung dieser Autoren das Schriftstellersein. Dahinter steht der Anspruch, authentische und im eigenen Selbstverständnis »wahre« – und das heißt in diesem Fall »wahrhaftige« – Literatur zu schreiben. Was es in diesem Kontext heißt, »wahrhaftig« zu schreiben lässt sich mit einer Aussage von Bill Morgan über Allen Ginsberg beschreiben, der in Bezug auf Texte von Neal Cassady sagt:

8 Karl O. Paetel (Hg.): Beat. Eine Anthologie, Reinbek bei Hamburg, 1962, S. 12.

9 Lediglich bei Allen Ginsberg entwickelt sich im Verlauf der sechziger Jahre ein starkes politisches Bewusstsein, das schließlich auch in entsprechendem Aktivismus mündet.

10 Woolley: »Informationen für das tägliche Überleben«, S. 11.

Allen could see that Neal had the ability to write about anything and make it interesting, no matter how mundane the topic. Allen recognized that literature didn't have to be epic to be good as long as it was from the heart.¹¹

Das entscheidende Qualitätskriterium ist auch hier, dass über etwas geschrieben wird, was man selbst erlebt hat und kennt. Morgan erwähnt zudem einen weiteren Punkt, wenn er feststellt, dass es nicht um die Außergewöhnlichkeit (*epic*) des Erzählten gehe, sondern um die Kategorie der authentischen Wiedergabe des Erlebten (*from the heart*). Damit beschreibt Morgan mit Bezug auf Ginsberg und Cassidy das gleiche, was auch Fauser meint, wenn er vom »poetischen Potential«¹² spricht, das man in einer ansonsten neutralen Umwelt sehen könne. Die Umwelt wird demnach immer schon mit einem Blick für die literarische Verwertung wahrgenommen. Durch dieses Vorgehen wird jede Wahrnehmung des Schriftstellers zum literaturfähigen Erlebnis.

Der Erlebnisbegriff hat seit Wilhelm Dilthey immer wieder neue Verwendungen und Definitionen erfahren. Hier wird besonders die Verwendung des Begriffs durch Karol Sauerland relevant. Er unterscheidet mit Blick auf Diltheys Dickens-Essay zwischen der Umweltwahrnehmung des gewöhnlichen Menschen und der des »Genies«, wie Dilthey ihn nennt. Während der gewöhnliche Mensch zielgerichtet durch sein Leben gehe und daher die Umwelt nur als »Zeichen, an denen er seinen Weg abmißt«¹³ wahrnehme, habe das Genie die Fähigkeit zum »interesselosen Wahrnehmen und Erleben«¹⁴, es betrachte »[a]lles, was ihm begegnet, um sein Selbst willen.«¹⁵ Der Schriftsteller ist in diesem Verständnis ein Mensch, der das, was er sieht und erlebt, auf dessen literarische Verwendung hin betrachtet und erlebt.

Daraus resultiert ein schriftstellerisches Selbstbild, das sich mit H. C. Artmanns Eröffnung seines *poetischen Acts* beschreiben ließe: »daß man Dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben.«¹⁶ Diese Haltung wird bei den Beatautor*innen und ihren Mitstreiter*innen auf die nächste Ebene gehoben, hier wird quasi in einem Vorgang Existenz zu Literatur und Literatur zu Existenz. Die Kernaussage des Zitats von Artmann zielt darauf ab, dass Schriftstellersein sich in diesem Verständnis nicht allein durch Schreiben konstituiert, sondern dass es eine bestimmte Haltung und eine bestimmte Wahrnehmung der Umwelt voraussetzt. Dieser poetologische Ansatz zeigt sich beispielhaft an der Entstehungsgeschichte von Jack Kerouacs *On the Road*.

11 Morgan: *The Typewriter Is Holy*, S. 59.

12 Jörg Fauser: Playboy-Interview mit Charles Bukowski. In: *Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987*. Jörg-Fauser-Edition VIII, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 293.

13 Karol Sauerland: *Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs*, Berlin 1972, S. 93.

14 Ebd., S. 94.

15 Ebd., S. 94.

16 Abgedruckt in: Gerhard Rühm: *Die Wiener Gruppe*. Vorwort. In: Gerhard Rühm (Hg.): *Die Wiener Gruppe*. Achtleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 9.

Wahrnehmung und Literatur am Beispiel von *On the Road*

Die Idee zu *On the Road* entstand, so legt es Howard Cunnell im Vorwort zu der ursprünglichen Fassung dar, bereits vor den Reisen, die letztlich im Roman beschrieben werden. Somit folgte das Schreiben auch keiner spontanen Eingebung ausgelöst durch die Erfahrung der Reisen, sondern es war der finale Prozess einer langen Vorbereitung, die das Erleben bestimmter Situationen voraussetzte, um so die Erfahrungen zu sammeln, die schließlich zu Literatur werden sollten.¹⁷ Kerouac sei mit der Idee des Romans auf Reisen gegangen, um diesen dann mit den entsprechenden authentischen Erfahrungen unterfüttern zu können.

The places where the imagined book and the lived experiences intersect are the places where what the book is to become are negotiated. What is being negotiated is the relationship between fiction and truth, where truth is understood by Kerouac to mean, »the way consciousness *really* digs everything that happens.«¹⁸

Das Zitat offenbart etwas, was auf die meisten Werke aus dem Bereich der amerikanischen wie auch der deutschen Beat- und Undergroundliteratur zutrifft. Diese Literatur ist auf eine bestimmte Weise ein literarisches Amalgam aus fiktionalen und faktualen Elementen. Relevant ist, dass Kerouac zwar bewusst auf Reisen geht, um Material für seinen Roman zu sammeln, dass er sich aber bereits mit Vorstellungen von diesem Material auf den Weg macht. Die literarische Verarbeitung der Erfahrung ist schon im Moment des Erlebens mitgedacht. Dass die Reise oder die Situation, in die sich die Schriftsteller begeben, zu *Literatur gerät* – wie Fauser es ausdrückt –, ist eben kein – wie es scheinen mag – zufälliger Vorgang, vielmehr ist die literarische Verwertung schon zuvor beabsichtigt und ist im Wahrnehmungsvorgang bereits mitinbegriffen.

Zentral ist der Dreischritt: Im ersten Schritt besteht die Idee zu *On the Road* bereits, als Kerouac die Reisen, die später im Roman geschildert werden, unternimmt. Die Fahrten sind also schon zuvor im Sinne einer späteren Verschriftlichung literarisch überformt und werden schließlich, im zweiten Schritt, von Kerouac mit dem Filter des »imagined book« erlebt. Ebenso wie der Roman selbst nicht »out of clear blue air« entsteht, so geschieht auch die Reise nicht unvoreingenommen. Der dritte Schritt besteht im tatsächlichen Verfassen des Werkes. Dieser Dreischritt aus dem Willen zu Schreiben, dem Erleben und dem Verfassen ist konstituierend für das Schreiben der Autoren der Beat- und Undergroundliteratur. Die Wahrnehmung ist in der Konsequenz schon narrativ gerahmt und in einen Erwartungshorizont platziert, bevor sie aktiv einsetzt und dann literarisch umgesetzt werden soll. Ein entscheidendes Kriterium für diese Perspektive auf literarisches Schreiben ist imaginative Narrativierung im Moment des Wahrnehmens. Bukowski äußert diesen Umstand beinahe wörtlich: »[...] egal, was passiert, ein Schriftsteller schreibt im Kopf ständig mit.«¹⁹

17 Vgl. Howard Cunnell: *Fast This Time. Jack Kerouac and the Writing of On the Road*. In: Jack Kerouac: *On the Road. The Original Scroll*, hg. v. Howard Cunnell, London 2007, S. 5.

18 Ebd.

19 Charles Bukowski in: Fauser: *Playboy-Interview mit Charles Bukowski*, S. 306.

Auch die Literatur des Sturm und Drang setzt teilweise auf eine Verarbeitung des Selbsterlebten und folgte damit einer Poetik des Erlebens, in der unter anderem auch der insbesondere für die Stürmer und Dränger virulente Begriff der *Erlebnisdichtung*²⁰ seinen Ursprung findet. Nicht zuletzt die teilweise semi-faktuale Rezeption von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und die daraus resultierenden Gerüchte über Suizide junger Männer, die sich dem leidenden Werther verbunden fühlten, deuten darauf hin, dass auch hier die fiktionale Literarisierung realen Erlebens des Verfassers eine gewisse Faszination bewirkte. Goethe schrieb Jahrzehnte später in seinen Memoiren, als er längst nicht mehr der junge, ungestüme Autor der Sturm-und-Drang-Generation war, über den *Werther*:

Wie ich mich nun aber dadurch erleichtert und aufgeklärt fühlte, die Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben, so verwirrten sich meine Freunde daran, indem sie glaubten, man müsse die Poesie in Wirklichkeit verwandeln, einen solchen Roman nachspielen und sich allenfalls selbst erschießen; und was hier im Anfang unter wenigen vorging, ereignete sich nachher im großen Publikum, und dieses Büchlein, was mir so viel genützt hatte, ward als höchst schädlich verrufen.²¹

Goethe beschreibt an dieser Stelle den durchaus relevanten Unterschied zwischen »Wirklichkeit in Poesie« und »Poesie in Wirklichkeit« zu verwandeln. Das führt darauf zurück, dass sich die in Poesie transformierte Wirklichkeit immer noch der Fiktionalität bedient und gerade nicht als faktual angesehen werden kann, sondern aus faktischen Erlebnissen gestaltete Fiktion ist. Die Poesie in Wirklichkeit zu verwandeln, also fiktionale Narrative als faktual zu rezipieren und sie sich, wie im Falle des *Werthers* zum Vorbild zu nehmen, würde bedeuten, diesen Schritt der fiktionalen Gestaltung von Wirklichkeit zu ignorieren und quasi eine Rückübersetzung vorzunehmen.

Eben dieser Unterschied ist auch im Umfeld der Beat- und Undergroundautoren relevant. Kerouac hat zwar in *On the Road* tatsächlich erlebtes Geschehen in Literatur verwandelt, jedoch keine Autobiographie geschrieben:²² »His books are based on what happened to him and his friends, but they are a brilliant blend of fiction and autobiography [...].«²³ *On the Road* war demnach keine faktuale Darstellung von erlebten Reisen, sondern die Darstellung tatsächlicher Ereignisse »with the license of a novelist.«²⁴ Es läge daher nahe, Kerouacs Roman als Schlüsselroman zu bezeichnen.²⁵ Etliche Figu-

20 Ähnlich wie bei der Verarbeitung von Erlebtem in der Beat- und Undergroundliteratur ist auch die Erlebnisdichtung keine lyrische Wiedergabe eines faktischen Ereignisses, sondern »die Erfahrung und Bildung von Sinn, die für jedes seelische Leben grundlegend ist und in der Dichtung einen objektivierten Ausdruck finden kann.« (Dieter Burndorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moeninghof (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. 3. Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, S. 205).

21 Johann Wolfgang von Goethe: Werke Band V. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, München 1973, S. 531.

22 Vgl. Leland: Why Kerouac matters, S. 4.

23 Ann Charters: Introduction. In: Jack Kerouac: On the Road, London 1991, S. XX.

24 Leland: Why Kerouac matters, S. 4.

25 Ausgehend von der Minimaldefinition, die Johannes Franzen in seiner Monographie zu Theorie und Praxis des Schlüsselromans anwendet, wäre Kerouacs Roman als solcher zu bezeichnen. Da heißt es, Schlüsselromane sind »Romane, die sich über den Paratext ihrer Gattungsbezeichnung als fiktional ausgeben, allerdings durch textexterne und -interne Signale eine Rezeption heraus-

ren, die darin auftreten, lassen sich durch geringen Rechercheaufwand mit Personen aus dem Umfeld des Verfassers parallelisieren.²⁶ In der Originalfassung des Romans sind sie mit den Namen ihrer realweltlichen Referenzpersonen benannt und erst das Einschreiten des Verlags führte zu der Umbenennung.²⁷ Wie stark das Bewusstsein für die Grundlage und die faktuale Wirkungsweise von *On the Road* ist, lässt sich auch daran erkennen, dass auch Ploog ganz selbstverständlich die Figuren mit den Personen gleichsetzt:

Es war eine dieser Nächte, in denen Neal Cassady Allen Ginsberg kennenlernte. »2 durchdringende Augen sahen in 2 durchdringende Augen – der heilige Hochstapler mit dem glitzernden Verstand...« So schildert Kerouac die Szene in *On the Road*.²⁸

Für ihn spielt die fiktionstheoretische Differenz, die zwischen den Personen Neal Cassady und Allen Ginsberg und den Figuren des Romans (Dean Moriarty und Carlo Marx) besteht, keine Rolle. Das reale Erleben und dessen literarische Verarbeitung sind derart miteinander verknüpft, dass es für die Rezeption irrelevant wird, dass es sich um einen Roman, also einen qua Status fiktionalen Text, handelt.

Damit liegt hier mit Blick auf die Frage von Fiktionalität ein Sonderfall vor. Geht man von der institutionellen Theorie der Fiktionalität aus, dann beruht der Status *fiktional* »auf einer sozialen Praxis koordinierten, konventionsbasierten Handelns.«²⁹ Fiktional ist ein Text in diesem Fall dann, wenn

der Text mit der Absicht hervorgebracht wurde, gemäß den Konventionen der Fiktionalitätsinstitution rezipiert zu werden. Für diese Rezeption ist wesentlich, dass Leser den Text einerseits zur Grundlage einer imaginativen Auseinandersetzung mit dem Dargestellten nehmen und andererseits von bestimmten Schlüssen vom Text auf Sachverhalte in der Wirklichkeit absehen; so darf man insbesondere nicht davon ausgehen, dass die Sätze des Werkes wahr sind oder vom Autor des Werkes für wahr gehalten werden.³⁰

Hier zeigt sich bereits die komplexe Rezeptionssituation, in die Texte der Beat- und Undergroundliteratur geraten können. Sie sind theoretisch im Sinne des Institutions-

fordern, die reale Vorbilder hinter den scheinbar fiktiven Figuren identifiziert. Die markierten Verschlüsselungen durch den Autor verlangen nach einer Entschlüsselung durch den Leser.« (Johannes Franzen: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960-2015*, Göttingen 2018, S. 101). Der entscheidende Unterschied zu den Romanen, die häufig mit dem Begriff belegt werden, besteht jedoch darin, dass *On the Road* eine Entschlüsselung nicht explizit fordert und die Verschlüsselung, also die Fiktionalisierung der auftretenden Figuren durch andere Namen, keine Entscheidung des Autors war, sondern eine Vorgabe des Verlags.

26 Eine unvollständige Liste der Figuren aus Kerouacs Werk inklusive ihrer *Entschlüsselung* findet sich unter: www.beatdom.com/the-beat-generation/whos-who-a-guide-to-kerouacs-characters (letzter Zugriff: 15.12.2021).

27 Der sogenannte *Original Scroll*, die unbearbeitete Erstfassung mit den echten Namen, erschien 2007.

28 Ploog: *Straßen des Zufalls*, 1998, S. 9.

29 Tilmann Köppe: Die Institution Fiktionalität. In: Tobias Klauk, Tilmann Köppe: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014, S. 35.

30 Ebd.

modells fiktionale Texte, da sie nicht eindeutig als faktual markiert sind und nicht davon ausgegangen werden kann, dass »die Sätze des Werkes wahr sind«, gleichzeitig wollen die Autor*innen ihre Texte als eine – wenn auch fikionalisierte – Wiedergabe ihres Erlebens und ihrer Lebensrealität verstanden wissen und auf diese Weise werden sie auch rezipiert. Es kommt also zu einer Spannung zwischen einer teilweise faktualen Rezeptionshaltung und dem qua institutioneller Theorie fiktionalen Status der Texte. Auch wenn der Status der Texte als fiktional anzusehen ist, werden sie mit dem Anspruch verfasst und rezipiert, die Lebensrealität des Autors zu transportieren.

Diese Grenzauflösung zwischen faktischer Lebensrealität und fiktionaler Literatur ist kein Alleinstellungsmerkmal der Beat- und Undergroundliteratur. Diese Autor*innen waren nicht die ersten und nicht die letzten, die auf diese Weise mit ihrem eigenen Erleben verfahren. Auch der bereits erwähnte Joseph Roth erkannte die Verknüpfung von Leben und Literatur und die Literarisierung von erfahrener Realität als eine Grundkonstante seines Schreibens. In Abgrenzung zu der Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre spricht er sich dafür aus, das Erfahrene nicht objektiv, eben nicht sachlich, literarisch zu verarbeiten, sondern in Form einer künstlerischen Überformung. Die Erfahrung soll sich im literarischen Text »wie Erz im Stahl, wie Quecksilber im Spiegel«³¹ wiederfinden. Es soll sich demnach nicht um autobiographische Literatur im wörtlichen Sinne handeln, sondern um die Grundierung von fiktionaler Literatur mit realen Erfahrungen. Diese sind nicht als solche markiert, sollen dem Text aber eine implizite Authentizität verleihen.³²

Die Frage des autobiographischen und des autofiktionalen Schreibens

Die Grundlage des poetologischen Zugangs programmatisch fiktionale Literatur mit faktualen Erlebnissen zu grundieren, wirft die Frage auf, ob es sich um autobiographisches Schreiben bzw. um Autobiographien handelt. Das Problem, das an dieser Stelle auftritt, entsteht durch die Schwierigkeit der Gattungszuordnung literarischer Texte aus dem Feld der Beat- und Undergroundliteratur. In der geläufigsten Definition der Autobiographie³³ von Philippe Lejeune in *Le pacte autobiographique* (1975) heißt es, es handle sich um »die retrospektive Schilderung in Prosaform, die eine real existierende Person ihres Daseins gibt, wobei sie den Hauptakzent auf das individuelle Leben legt, insbesondere auf die Lebensgeschichte der eigenen Persönlichkeit.«³⁴ Als Grundlage

31 Joseph Roth: Schluß mit der »Neuen Sachlichkeit«. In: Joseph Roth: Werke 3. Das journalistische Werk 1929-1939. Hg. v. Klaus Westermann, Köln 1989, S. 155.

32 Siehe dazu auch: Simon Sahner: »Schluss mit Mythen«. Die Erlebnishaftigkeit des ›Normalen‹ in den Erzählungen von Jörg Fauser. In: Mathis Lessau; Nora Zügel (Hg.): Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven, Baden-Baden 2019, S. 189-203, v.a. S. 192ff.

33 Zur Begriffsgeschichte siehe: Michaela Holdenried: Autobiographie, Stuttgart 2000, vor allem S. 19-24.

34 Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt, übers. v. Dieter Hornig & Wolfram Bayer, Frankfurt a.M. 1994, S. 14.

des Rezeptionsverhältnisses zwischen Verfasser und Leser führt Lejeune den »autobiographischen Pakt« ein.³⁵ Michaela Holdenried weist darauf hin, dass sich in dieser Definition auch der Unterschied zu den Memoiren zeige, da diese den Fokus »mehr auf den gesellschaftlichen statt auf den individuellen Aspekt legen.«³⁶ Allerdings treffe Lejeunes Beschreibung des Begriffs nicht auf jede Form der Autobiographie zu und beziehe sich vor allem auf die »subjektive Biographie.«³⁷ Holdenried sieht daher auch die Definition von Georg Misch als die »offenste und zugleich brauchbarste«³⁸ an. Misch bezeichnet eine Autobiographie als »die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*).«³⁹ Aufgrund ihrer Offenheit sei diese Annäherung »sowohl für historische Formen als auch für die moderne Autobiographik gleichermaßen brauchbar.«⁴⁰

Unter der Definition von Misch lassen sich aber nicht jene literarischen Texte fassen, die zwar streng genommen keine Autobiographie sind und auch nicht vorgeben eine zu sein, jedoch zugleich als autobiographisch bezeichnet werden können; fiktionale Texte also, die paratextuell auf das Leben ihrer Verfasser*innen verweisen oder autobiographische Stellen aufweisen, ohne an sich eine Autobiographie zu sein. Es sei daher an dieser Stelle auch auf die Unterscheidung zwischen *Autobiographie* und *autobiographisch* hingewiesen, die hier gelten soll. Während eine Autobiographie ein im engeren Sinne als solches ausgewiesenes Werk meint, in dem der Verfasser entweder zu Beginn oder im Paratext erklärt, dass es sich um eine Autobiographie oder zumindest um die Darstellung des eigenen Lebens mit faktuellem Geltungsanspruch handelt, kann sich *autobiographisch* unter Umständen auch auf Textbestandteile oder auf einzelne Handlungsabschnitte eines an sich fiktionalen Textes beziehen, ohne dass der grundsätzlich fiktionale Status in Frage gestellt wird. Lejeune definiert einen autobiographischen Roman dementsprechend als »alle fiktionalen Texte, in denen der Leser aufgrund von Ähnlichkeiten, die er zu erraten glaubt, Grund zur Annahme hat, daß eine Identität zwischen Autor und *Protagonist* besteht, während der Autor jedoch beschlossen hat, diese Identität zu leugnen oder zumindest nicht zu behaupten.«⁴¹ Die Frage, ob es sich bei dem gerade beschriebenen poetologischen Ansatz, Erleben in Literatur zu verarbeiten, jedoch um das Verfassen von Autobiographien, um autobiographisches Schreiben oder keines von beidem handelt, gestaltet sich aufgrund von zwei Faktoren schwierig.

Auch wenn es sich bei den meisten Texten der Beat- und Undergroundliteratur in Teilen um Literarisierungen des Lebens der Verfasser*innen handelt, so haben diese

35 Ebd., S. 27f.

36 Holdenried: Autobiographie, S. 21.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Zitiert nach Holdenried: Autobiographie, S. 21 (Originalzitat überprüft bei Georg Misch: Begriff und Ursprung der Autobiographie. In: Günter Niggel (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, Darmstadt 1989, S. 38). Misch weist zudem darauf hin, dass es sich bei der Autobiographie gar um eine Gattung handle, die sich einer Definition »noch hartnäckiger [entziehe] als die gebräuchlichsten Formen der Dichtung.« (Ebd.).

40 Ebd.

41 Ebd., S. 26.

Texte immer noch einen fiktionalen Status im Sinne des Institutionsmodells. Die Definition einer Autobiographie als faktualer Text, der ausschließlich das Leben des Autors erzählt, schließt somit die Klassifizierung eines Romans wie *On the Road* als Autobiographie aus. Gleiches trifft auch auf Jörg Fausers *Tophane* oder auf Jürgen Ploogs *RadarOrient* zu. In allen diesen Texten ist der biographische Hintergrund der jeweiligen Verfasser deutlich erkennbar, es handelt sich jedoch um fiktionale Texte, die sich dessen bedienen, was Johannes Franzen mit Bezug zum Schlüsselroman als *Lizenzen der Fiktion* beschreibt:

Die Rede von den ›Lizenzen der Fiktion‹ umfasst in den meisten fiktionstheoretischen Einlassungen die ästhetischen Möglichkeiten, die fiktionale Texte im Gegensatz zu faktualen besitzen. Ein Romancier ›darf‹ mehr als ein Journalist, ein Theaterautor hat mehr Freiheiten als ein Historiker. [...] Fiktionale Texte sind nicht an Einschränkungen und Regeln gebunden, denen faktuale Texte unterliegen.⁴²

Diese Freiheiten nehmen sich auch die Autor*innen der Beat- und Undergroundliteratur, sodass es sich bei ihren Texten, so realitäts- und vor allem lebensnah sie in manchen Fällen auch sein mögen, nicht um Autobiographien handeln kann. Der Begriff des autobiographischen Schreibens als ein Schreiben, das sich trotz des fiktionalen Status des Textes auf das Leben des Verfassers bezieht, liegt in diesem Fall näher, ist aber auch nicht ohne Einschränkungen passend. Das liegt zunächst auch daran, dass die Autor*innen den Bezug zwischen ihren Texten und sich selbst nicht leugnen, sondern ihn stattdessen bewusst inszenieren, in Teilen also eine Herbeiführung eines Bezugs besteht.

Ein zentrales Kriterium für autobiographisches Schreiben über alle definatorischen Probleme hinweg ist die Auseinandersetzung mit dem eigenen Subjekt. Rolf Haubl weist darauf hin, dass es beim »autobiographischen Erzählen nicht um Wahrheit, sondern um narrative Identität, um eine (bis auf weiteres) plausible und unwidersprochene Antwort auf die Frage ›Wer war ich früher?‹ – ›Wer bin ich heute?‹ – ›Wer werde ich morgen sein (können)?«⁴³ gehe. Hier finden nun trotz des Bezugs auf die Identität des realen Autors die Lizenzen der Fiktion Anwendung. Entscheidend ist aber der Begriff der narrativen Identität, die auf die schreibende Auseinandersetzung des Autors mit sich selbst hindeutet. Unter diesen beiden Umständen, dem Bezug zu und der Erzeugung einer narrativen Identität, könnten manche Texte der Beat- und Undergroundliteratur unter dem Begriff des autobiographischen Schreibens gefasst werden.⁴⁴

Eine gewisse Nähe besteht auch zur Autofiktion oder zum autofiktionalen Schreiben. Wie beim autobiographischen Schreiben oder der Autobiographie steht auch bei

42 Johannes Franzen: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960-2015*, Göttingen 2018, S. 90f.

43 Rolf Haubl: *Autobiographisches Erzählen: Sprechen und Schreiben*, in: Erben, Dietrich & Zervosen, Tobias (Hg.): *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte*, Bielefeld 2018, S. 334.

44 Darunter würden unter anderem Jack Kerouacs *On the Road*, Jörg Fausers *Tophane* und *Rohstoff*, William S. Burroughs' *Junkie* und einige andere fallen.

der Autofiktion eine – in diesem Fall an die Psychoanalyse angelehnte – Selbstbetrachtung im Mittelpunkt des Schreibens. Diese Ausrichtung ist schon in der ersten Erwähnung des Begriffs bei Serge Doubrovsky angelegt.⁴⁵ Die Schwierigkeit den Begriff *Autofiktion* zu definieren und seine daraus resultierende Offenheit führen dazu, dass Autofiktion inzwischen eine breite Anwendung über die ursprüngliche Verwendung bei Doubrovsky hinaus gefunden hat.⁴⁶ Während Claudia Gronemanns Definition im Handbuch für Autobiographie und Autofiktion: »An autofictional text purports to be both fictional and autobiographical, and thus represents a paradox in the traditional understanding of genre«⁴⁷ eine recht klare Bestimmung zu liefern scheint, wird im Verlauf ihres Überblicks über die Bestrebungen der Wissenschaft, des Begriffs habhaft zu werden, deutlich, dass es sich so einfach nicht verhält. Doubrovskys eigene Definition »Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction«⁴⁸, also eine Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten, liest sich wie ein unauflösbares Paradox. Bei Doubrovsky nimmt der psychoanalytische Aspekt der Selbstbetrachtung im Schreiben eine wichtige Stellung ein. Die Unerreichbarkeit des Selbst im Schreiben führt letztlich auf dieses Paradox zurück.⁴⁹

Der Umgang mit dem Terminus hat sich seit den späten siebziger Jahren sowohl in der Literaturwissenschaft als auch im nicht-akademischen Diskurs verändert und bezeichnet inzwischen auch eine Fiktionalisierung des Selbst des Autors als Autofiktion, wenn es sich dabei lediglich um eine Verwischung der Grenze zwischen Faktualität und Fiktionalität handelt, die nicht auf Fakten und realen Ereignissen beruht und sich auch nicht als psychoanalytische Selbstbeschau betrachtet.⁵⁰ In der deutschsprachigen Wissenschaft hat sich vor allem Frank Zipfel mit dieser definitorischen Unschärfe des Begriffs beschäftigt. Er sieht in der Autofiktionsdefinition von Doubrovsky tatsächlich nur eine versteckte Autobiographie, die in Wahrheit keine fiktionale Ebene enthält und nur vorgibt nicht gänzlich faktual zu sein.⁵¹ Die erweiterte Definition des Begriffs, die Zipfel vor allem im französischen Diskurs und insbesondere bei Genette ausmacht, bezieht literarische Texte mit ein, in denen eine Figur vorkommt, die den Namen des Autors trägt, dabei jedoch nicht die Fiktionalität des Textes in Frage stellt.⁵² Eine dritte Perspektive auf Autofiktion findet Zipfel in der Definition von Marie Darrieussecq, nach der ein Text dann autofiktional ist, wenn »dem Leser sowohl der autobiographische Pakt wie auch der Fiktionspakt angeboten«⁵³ wird und er gleichzeitig nicht »die

45 Siehe dazu: Claudia Gronemann: *Autofiction*. In: Martina von Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Berlin 2019, S. 241f.

46 Siehe dazu auch: Gronemann: *Autofiction*, S. 241-246.

47 Ebd., S. 241.

48 Serge Doubrovsky auf dem Umschlagtext von: Serge Doubrovsky: *Fils*, Paris 1977.

49 Vgl. Gronemann: *Autofiction*, S. 241f.

50 Vgl. ebd., S. 243.

51 Vgl. Frank Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?* In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin 2009, S. 299f.

52 Vgl. ebd., S. 302.

53 Ebd., S. 305.

Möglichkeit an die Hand bekommt, den Text ganz oder teilweise nach einem der beiden Pakte aufzulösen.«⁵⁴ Insbesondere sieht aber auch Zipfel in der Autofiktion vor allem eine literarische Umsetzung der Unmöglichkeit der Selbstfindung, die sich dem Gedanken einer autobiographischen Darstellung eines linearen Lebensweges entgegenstellt.⁵⁵

Damit lässt sich feststellen, dass sich die Werke der Beat- und Undergroundliteratur nur teilweise in den Bereich der Autofiktion einordnen lassen. Sie entsprechen nicht der engen Definition von Doubrovsky, stehen aber der erweiterten Perspektive durchaus nahe. Sie bieten zwar nicht im Sinne Darrieussecqs sowohl einen fiktionalen als auch einen faktualen Pakt an, bewegen sich aber je nach Fall mal mehr und mal weniger im inszenierten Grenzbereich von Fakt und Fiktion. Allerdings ist die als grundlegend zu sehende Namensidentität des Autors mit einer Figur so gut wie nie gegeben.⁵⁶ Auch wenn es sich also bei den Texten der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur nicht grundsätzlich um Autofiktion handelt, können aber zumindest Parallelen erkannt werden, die für eine Darstellung des Verhältnisses von Fakt und Fiktion in den hier behandelten Texten herangezogen werden können.

Es kann also lediglich festgehalten werden, dass es sich bei den hier zu behandelnden Texten nicht um Autobiographien unter programmatisch gänzlich faktualen Gesichtspunkten handelt. Dieser kategorische Ausschluss ist beim autofiktionalen und beim autobiographischen Schreiben unter durchaus teilweise fiktionalen Maßstäben nicht grundsätzlich haltbar. Die Schwierigkeit, die sich aber auch hier offenbart, liegt im Selbstverständnis der Beat- und Undergroundliteratur begründet. Die Literatur ist in diesem Fall kein Instrument der literarischen Selbsterkundung zum Zweck einer Suche nach dem eigenen Selbst oder zur Formung einer subjektiven Identität, sondern sie ist eine mal stärkere und mal schwächere Überformung der Lebenswirklichkeit des Verfassers. Die sich daraus ergebenden Texte sind per se nicht immer autobiographisch, ihnen ist jedoch das Erleben der Verfasser eingeschrieben und sie transportieren es.⁵⁷ Aus diesem Zugang zum Schreiben entsteht somit ein produktives Wechselspiel zwischen der Literatur und einer inszenierten Lebensrealität der Verfasser*innen, das sich in den Werken niederschlägt: Die Erfahrungen fließen in den Text ein, dieser wiederum formt teilweise Bild, das der Autor von sich selbst als Schriftsteller präsentiert wissen

54 Ebd.

55 Vgl. ebd., S. 307.

56 Im Gegenteil kommt es gerade im Fall von Bukowski und Fauser zu der Situation, dass sich die Autoren ein literarisches Alter Ego schaffen, dessen Namen sie teilweise auch für sich selbst verwenden. Dadurch kommt es zu einer Wechselwirkung zwischen dem fiktionalen literarischen Text und dem faktualen Paratext, auf die im Kapitel »Das paratextuelle Netz – Der Autor als Teil seines eigenen Werkes« detailliert eingegangen wird.

57 Die Komplexität dieser Einordnung lässt sich beispielsweise daran erkennen, dass der Roman *Rohstoff* von Jörg Fauser durchaus zum autobiographischen Erzählen gezählt werden kann, die Erzählungen der siebziger Jahre, die in dieser Arbeit eine zentrale Rolle spielen jedoch nicht. Letztlich folgen aber sowohl *Rohstoff* als auch die Erzählungen dem gleichen poetologischen Grundgedanken. Jürgen Ploogs literarische Arbeiten wiederum weisen einen deutlichen Bezug zu seinen Erfahrungen als Pilot auf, sind jedoch in noch geringerem Maße als Fausers Erzählungen autobiographisch grundiert.

will, und es wird zudem durch öffentliche Auftritte und Selbst- und Fremdsinszenierung vervollständigt. Dieses Bild wiederum wirkt auf die Rezeption der Texte. Dieses produktive Wechselspiel hat somit nicht nur Auswirkungen auf die Literatur, sondern auch auf die Repräsentation des Lebens der Autoren selbst.

Um diese abstrakte Vorstellung eines Wechselspiels zwischen der Ebene der Literatur und der des Lebens zugänglicher zu machen, kann an dieser Stelle noch einmal auf H. C. Artmanns *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes* von 1953 zurückgegriffen werden:

Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, dass man Dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben. Vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte Wunsch, poetisch handeln zu wollen. Die allogische Geste selbst kann, derart ausgeführt, zu einem Act ausgezeichnete Schönheit, ja zum Gedicht erhoben werden. Schönheit allerdings ist ein Begriff, der sich hier in einem sehr erweiterten Spielraum bewegen darf.⁵⁸

Auch wenn sich das poetologische Programm Artmanns, das er in acht Punkten entwirft, nicht genau auf den hier dargestellten Ansatz übertragen lässt, so lassen sich doch Parallelen erkennen, die zu einer Klärung herangezogen werden können. Die Idee, »dass man Dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben«, setzt eine Wahrnehmung voraus, die die Realität bereits unter den Vorzeichen einer literarischen – oder mit Artmann gesprochen poetischen – Perspektive sieht. In diesem Ansatz ist nicht das tatsächliche Verfassen von Literatur das konstituierende Merkmal für einen Schriftsteller, sondern die für einen Schriftsteller spezifische Weltwahrnehmung. Die Bedingung für eine solche Wahrnehmung ist wiederum »der mehr oder minder gefühlte Wunsch, poetisch handeln zu wollen.«

Für die Beat- und Undergroundliteratur bedeutet das programmatisch, dass die Narrativierung der Verschriftlichung schon vorausgehen soll, da die Narrativierung in diesem Fall ein Teil des Wahrnehmungsprozesses ist. Bukowski bringt diese Dopplung in einer Anekdote zum Ausdruck, in der er davon berichtet, die Sorge gehabt zu haben, seine Freundin wäre von einem Stalker entführt worden. Während er zum Haus des vermeintlichen Entführers fährt, malt er sich aus, sie sei möglicherweise ermordet worden. Diese Szene seiner Fantasie stellt er sich als den Schluss seines Romans vor. Er denke in diesem Moment »wirklich auf zwei Ebenen«⁵⁹, sagt er. Die Tatsache, dass sich seine Vorstellung als falsch herausstellt und seine Freundin in Sicherheit ist, enttäuscht ihn für einen kurzen Moment, da er nun immer noch kein Ende für seinen Roman hat: »Essig mit meinem schönen Schluss.«⁶⁰ Poetologisch bedeutet das zum einen, dass er vorgibt, nur das literarisch schreiben zu können, was sich auch wirklich zugetragen hat, zum anderen aber auch, dass er – so behauptet er es – sein Leben selbst unter literarischen Wahrnehmungsmaßstäben reflektiert. Die Wahrnehmung seines eigenen Erlebens geschieht bereits unter literarischen Vorzeichen, um es mit Artmann zu sagen: Er ist in seiner Selbstsicht Schriftsteller, auch wenn er nicht schreibt.

58 Abgedruckt in: Rühm: Die Wiener Gruppe. Vorwort, S. 9.

59 Charles Bukowski in: Fauser: Playboy-Interview mit Charles Bukowski, S. 306.

60 Ebd.

Sehnsucht nach Authentizität

Aus der zuvor erläuterten poetologischen Sicht auf das Selbstverständnis als Schriftsteller resultiert ein Authentizitätsanspruch. Für die Zeit der sechziger und siebziger Jahre stellt Christoph Zeller fest, dass »[v]ermittelte Unmittelbarkeit«¹ und damit eine »Ästhetik des Authentischen« ein zentrales Paradigma für Literatur und Kunst darstelle. Zu Authentizität im Allgemeinen äußert sich Susanne Knaller: »Offensichtlich gibt es in westlichen Kulturräumen eine weit verbreitete, sozial und kulturell erzeugte Sehnsucht nach Unmittelbarkeit, nach Echtheit und Wahrhaftigkeit und nicht zuletzt nach Eigentlichkeit [...].«² Mit den hier genannten Schlagwörtern steckt Knaller ein Wortfeld ab, das letztlich als Grundlage für den definitorisch schwierigen Begriff *Authentizität* genutzt werden kann. Das Wortfeld umreißt am ehesten eine Distanzlosigkeit zwischen Signifikat und Signifikant. Alle genannten Begriffe stehen für eine Verringerung des Abstandes zwischen dem Repräsentierten und seiner Repräsentation. Eine brauchbare Definition von *Authentizität* ist damit aber noch nicht gegeben.

Relevant für eine detailliertere Eingrenzung des Begriffs sind zwei Feststellungen, die Antonius Weixler macht. Zum einen entscheide Authentizität »über die Glaubwürdigkeit und Wertigkeit von Personen, Objekten und medialen Kommunikationen unabhängig von deren Präsentationsformen und dem Bereich, aus dem sie stammen«³ und zum anderen könne der Inhalt alleine – in diesem Fall der eines literarischen Werkes – »nicht mehr die empirische, ontologische, ästhetische oder moralische Qualität einer Person oder eines Produktes garantieren, vielmehr muss durch eine kontextuelle Konstruktion oder eine Erzählung eine Zuschreibung des Qualitätsmerkmals ›authentisch‹ angeregt werden.«⁴ Authentizität stellt in diesem Kontext demnach den Maßstab dar, an dem bemessen wird, ob ein literarisches Werk glaubwürdig ist. Allerdings könne die

1 Christoph Zeller: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin/New York 2010, S. 8.

2 Susanne Knaller: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg 2007, S. 7.

3 Antonius Weixler: *Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt*. In: Antonius Weixler (Hg.): *Authentisches Erzählen: Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin 2012, S. 1.

4 Ebd., S. 2.

Authentizität, so Weixler, nicht erzeugt, sondern lediglich von außen zugeschrieben werden. Das stellt unter anderem auch Zeller fest.⁵ Diese Zuschreibung kann jedoch unterstützt und zumindest wahrscheinlicher gemacht werden durch das, was Weixler eine »kontextuelle Konstruktion oder eine Erzählung« nennt, die sich paratextuell um ein literarisches Werk entfaltet.

Damit einem Werk Authentizität zugeschrieben wird, bedarf es einer Autorisierung im Sinne dessen, was Weixler Autor-Authentizität nennt. Die Autorisierung kann entweder erfolgen, indem nachgewiesen wird, dass eine Person Urheber*in eines bestimmten Werkes ist, oder – und das ist entscheidend für die Beat- und Undergroundliteratur – sie kann »über die Persönlichkeit und Individualität eines Autors/Urhebers erfolgen.«⁶ Letzteres verweist darauf, dass manchen Personen aufgrund ihrer nachgewiesenen Erfahrungen oder ihres zumindest nach außen vermittelten Lebensstils diskursiv das Recht sowie die Fähigkeit zugeschrieben werden, »authentisch« über etwas zu schreiben, und anderen nicht. An diesem Punkt fällt die Autor-Authentizität mit etwas zusammen, das Weixler Individual-Authentizität nennt, also der Authentizität, die nicht einem Werk oder einem Objekt zugeschrieben wird, sondern einem Individuum.⁷ Das bedeutet, der Autorbezug »besitzt damit keine referentielle oder gar ontologische Qualität, sondern muss stets diskursiv entweder durch eine Institution oder mindestens durch einen Paratext (Autorname) relational hergestellt werden.«⁸ Es kann demnach mit Weixler festgestellt werden, dass es letztlich bei der Zuschreibung von Authentizität nicht um die Frage geht, ob das Dargestellte wahr ist, sondern ob seine Darstellung als wahrhaftig angesehen wird, daher würde also ein »referentieller Begriff von Authentizität durch einen relationalen Authentizitäts-Begriff abgelöst.«⁹

Wie sich diese theoretische Betrachtung des Begriffs *Authentizität* in Bezug auf die hier behandelte Literatur fruchtbar machen lässt, wird an der Wahrnehmung der Beatliteratur in den bereits zitierten Worten von Wolf Wondratschek deutlich. Er beschreibt sein Verhältnis zur Literatur der amerikanischen Autoren und drückt dabei in gewisser Weise das aus, was Knaller in ihrer These einer »Sehnsucht nach Unmittelbarkeit« feststellt:

Ich wurde zur Lektüre verführt durch die Autorität ihres Lebens. Mir gefiel, daß sie sich nicht hinter der Kunst verschanzten oder Theorien verteidigten, ihr Leben unleserlich machten beim Schreiben.¹⁰

Die Literatur der von Wondratschek erwähnten Beatautoren wird von ihm als authentisch wahrgenommen, weil sie qua der Autorität ihrer Verfasser vermeintlich einen Zugang zum Leben der Schriftsteller bietet und damit die Möglichkeit einer literarischen Co-Erfahrung an einem Leben, das man selbst nicht kennt. Der virulente Begriff

5 Vgl. Zeller: *Ästhetik des Authentischen*, S. 5.

6 Ebd., S. 15f.

7 Weixler: *Authentisches erzählen – authentisches Erzählen*, S. 12.

8 Ebd., S. 16.

9 Ebd., S. 2.

10 Wondratschek: *Menschen. Orte. Fäuste*, S. 271.

in Wondratscheks Aussage ist *Autorität* – ein Begriff, der sich auch bei Weixler findet. Damit eine Kongruenz zwischen der Wahrnehmung des Autors als Person und der seines Werkes entsteht, muss sich der Verfasser in der (medialen) Öffentlichkeit und seinem Werk derart inszenieren oder inszeniert werden, dass das dadurch vermittelte Bild mit der Wahrnehmung seiner Literatur übereinstimmt und dass ihm die Autorität zugeschrieben wird, seiner Literatur Authentizitätspotenzial zu verschaffen. Die beschriebene Verbindung von Autor- und Individual-Authentizität beglaubigt die Werke dieser Autor*innen. Authentizität wird daher in Bezug auf diese Literatur dann zugesprochen, wenn das Bild des Autors in der Öffentlichkeit mit Form und Inhalt der Texte übereinstimmt, das heißt, wenn eine »Übereinstimmung von Form und Selbst« vorhanden ist, wenn die »mediale Selbstdarstellung und Kommunikation [...] den biografischen, psychologischen und physischen Besonderheiten« entsprechen¹¹ und wenn das Werk als das Produkt eines möglichst unvermittelten und direkten Entstehungsprozesses erscheint.¹²

Was an dieser Stelle als das Bild eines Autors beschrieben wird, knüpft letztlich an Wayne C. Booths Konzept des *implied author* an, mit dem er in seiner 1961 erschienenen Monographie *The Rhetoric of Fiction* neben dem Erzähler den impliziten Autor als eine weitere Instanz zwischen dem realen Autor und dem Rezipienten einsetzte. Der implizite Autor ist dabei »eine Art textuelles, zweites Selbst (*second self*) des realen Autors.«¹³

Dieser in der Literaturwissenschaft lange Zeit kontrovers diskutierte Begriff¹⁴ soll an dieser Stelle nicht zu neuen Ehren gelangen. Es kann aber an Genette angeknüpft werden, der, obwohl er Kritik an dem Konzept übt, einräumt, dass »der narrative Text, wie jeder andere auch, durch verschiedene punktuelle oder globale Anzeichen über den Erzähler (selbst den extradiegetischen hinaus) eine *Vorstellung vom Autor* induziert [...]«. ¹⁵ Dass diese Vorstellung vom Autor, die jeder textuellen und paratextuellen Äußerung grundsätzlich inhärent ist, Teil des booth'schen Konzepts ist, veranlasst Sandra Heinen dazu, den impliziten Autor nicht vollständig zu verwerfen, sondern ihn stattdessen zu modifizieren. Sie plädiert dafür, den diskussionsbeladenen Begriff des *implied author* nach Booth nicht neu zu besetzen, sondern stattdessen einen Terminus einzuführen, der zwar Teilaspekte des ursprünglichen Konzepts übernimmt, sich aber dennoch von der literaturwissenschaftlich kontroversen Diskussion befreien kann. Sie führt stattdessen das »Bild des Autors« ein. Heinen geht dabei davon aus, dass jeder Text auf seinen Produzenten verweist. Die Frage sei daher weniger, »ob ein Text die Zeichen seiner Künstlichkeit und mit ihnen einen Verweis auf seinen Urheber trägt, sondern welche Relevanz dies für die Literaturwissenschaft hat.«¹⁶ Auch wenn die

11 Knaller: Ein Wort aus der Fremde, S. 22.

12 Siehe dazu auch Zeller: Ästhetik des Authentischen, S. 8f.

13 Sandra Heinen: Literarische Inszenierungen von Autorschaft. Geschlechterspezifische Autorschaftsmodelle in der englischen Romantik, Trier 2006, S. 34.

14 Siehe zu dieser Diskussion: Heinen: Literarische Inszenierung von Autorschaft, S. 36ff.

15 Gérard Genette: Implizierter Autor, implizierter Leser? In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez & Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 244, zitiert nach Heinen: Literarische Inszenierung von Autorschaft, S. 44f.

16 Zitat und Vgl.: Heinen: Literarische Inszenierung von Autorschaft, S. 42.

folgende Feststellung von Heinen evident oder gar trivial ist, ist sie für die Analyse der hier zu analysierenden Werke von immenser Wichtigkeit:

Bücher werden u.a. gekauft oder gelesen, weil man ein bestimmtes Bild von ihrem Autor hat, weil man glaubt, er schreibe interessant, unterhaltend oder raffiniert. Bei der Lektüre wird dieses Bild, das der Leser vom Autor hat, gefestigt, modifiziert oder substituiert. Hat man vor dem Lesen keine Vorstellung von einem Autor, bestimmt alleine das Buch das Autorbild.¹⁷

Die Texte der amerikanischen und der deutschen Beat- und Undergroundautor*innen ziehen ihre Faszination zu großen Teilen aus dem Bild des Autors, das im Text und im Paratext erkennbar ist. Das Bild des Autors wird von Heinen als ein Konstrukt der Leser*innen bezeichnet, wobei darauf hingewiesen werden muss, dass es sich vielmehr um ein Wechselspiel aus einem Konstrukt der Leser*innen und des Autors handelt. Heinen betont, dass das Sprechen vom ›Bild des Autors‹ es ermögliche, die »Rückbindung einer Textinterpretation an den Urheber des Textes«¹⁸ wiederaufzunehmen, dabei sei es aber wichtig, das »Leserkonstrukt ›Autorbild‹ keinesfalls mit dem Autor gleichzusetzen, die ontologische wie epistemologische Differenz ist unüberwindbar.«¹⁹ Das Bild des Autors setzt sich aus verschiedenen Quellen zusammen. Nur eine dieser Quellen ist der literarische Text, ebenso müssen Peritexte, Interviews (in Zeitungen, im Fernsehen oder im Radio), Fotos und Aussagen anderer Schriftsteller*innen, Journalist*innen und der Autor*innen selbst miteinbezogen werden.

Offenkundig ist die gerade beschriebene Bedeutung des Bildes des Autors für jedes literarische Werk relevant und somit kein Alleinstellungsmerkmal der hier analysierten Werke. Hervorzuheben ist jedoch, dass das Bild des Autors hier nicht nur grundsätzliche Relevanz erfährt, sondern im Falle der Beat- und Undergroundliteratur neben dem literarischen Text im Zentrum der Rezeption steht. Beide, das Bild des Autors und der literarische Text, werden durch die aufgelöste Grenze zwischen Literatur und Leben sowie zwischen Autor und Werk gleichermaßen zu Objekten der Rezeption. Ein Umstand, der gegen Ende dieses Buches im Konzept des paratextuellen Netzes konkret auf die Situation der Beat- und Undergroundliteratur angewendet wird.

Dabei handelt es sich um ein Phänomen, das bereits Martin Walser 1970 in einem Beitrag im SPIEGEL erkennt. Darin stellt er abschätzig mit Blick auf die »Autoren der Neuesten Stimmung«²⁰ fest, dass man diese kennen könne, »fast ohne Ihre Werke zu lesen«²¹. Das bringt ihn auf die pointierte Aussage »Der Autor ist die Botschaft«²². Die Voraussetzung dafür, dass der Autor zur ›Botschaft‹ werden kann, ist ein Bild des Autors, das in der Öffentlichkeit entsteht und von den Autor*innen selbst befördert wird.

17 Ebd., S. 43.

18 Ebd., S. 48.

19 Ebd.

20 Martin Walser: Über den Ekel kommt keiner hinaus. In: DER SPIEGEL, 13/1970, S. 202. Mit der »Neuesten Stimmung« sind in diesem Fall die Thesen von Leslie Fiedler gemeint.

21 Ebd.

22 Ebd.

Dadurch, dass der Autor selbst zur Botschaft wird, wird er selbst zum rezipierbaren Objekt, das auch unabhängig von seinem Werk in ein Narrativ eingebunden ist. Erst im Zusammenspiel dieses Narrativs mit dem Werk entsteht das konstituierende Element der hier behandelten Literatur.

Die Inszenierung des Autors als Grundlage für ein Authentizitätsversprechen

Damit das Bild des Autors nach außen getragen wird bzw. infolgedessen überhaupt erst entsteht, bedarf es einer Inszenierung des Autors. Mit den Inszenierungsstrategien von Schriftsteller*innen hat sich Alexander Fischer in seiner Monographie *Posierende Poeten* (2015) auseinandergesetzt. Er führt in seiner Studie den Habitus-Begriff an, anhand dessen eine Auseinandersetzung darüber stattfindet, wie die Inszenierung dieser Autor*innen und ihre Positionierung im literarischen Feld zusammenhängen. Fischer verweist auf Bourdieus Habitus-Begriff: »Der Begriff *Habitus* bezeichnet im Grunde eine recht simple Sache: wer den Habitus einer Person kennt, der spürt oder weiß intuitiv, welches Verhalten dieser Person versperrt ist.«²³

Während sich der Habitus eines Akteurs nach Bourdieu vor allem in dessen Verhalten zeigt, kann ein Habitus durch Inszenierung auch nach außen projiziert werden. Durch ein bestimmtes Verhalten inszeniert sich der Schriftsteller in der Weise, dass ein entsprechender Habitus mit ihm assoziiert wird. Daraus entsteht eine Erwartungshaltung an das Verhalten und an das Werk des Autors, oder im Sinne Bourdieus: Der an einer Person wahrgenommene Habitus erzeugt ex negativo die Erwartung, dass ein bestimmtes Verhalten bei dieser Person nicht auftritt. Dieser Umstand lässt sich ebenso auf die literarischen Werke dieser Person anwenden. Je nachdem, mit welchem Habitus das Bild eines Autors assoziiert wird, werden bestimmte literarische Werke von ihm erwartet. Fischer fügt dem Habitus-Begriff von Bourdieu noch den Begriff des »Labels« von Dirk Niefanger hinzu. Er legt nahe, dass man den Namen des Autors als dessen Label verstehen müsse:²⁴ Der Autorname gebe »Hinweise über den Wert (etwa das latente symbolische Kapital) eines Textes, über dessen Positionierung im jeweiligen Diskurs und den Ort des Autors im kulturellen Feld; er vermittelt ein Image und verspricht eine bestimmte Qualität.«²⁵ Dieser Punkt ist entscheidend für die Rezeption der Beat- und Undergroundautor*innen. Der Autorname als Autor-Label »vermittelt ein Image«, das durch den Namen des Schriftstellers aufgerufen wird. Es beeinflusst, noch bevor der Rezipient den Text lesen kann, dessen Herangehensweise an das Werk. Der Name des Autors bildet, wie Fischer es ausdrückt, einen »Vorraum, über den der Text betreten wird.«²⁶

23 Bourdieu zitiert nach Fischer 2015, S. 36 (Originalquelle: Pierre Bourdieu: Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg 1992, S. 33).

24 Vgl. Fischer: *Posierende Poeten*, S. 44.

25 Dirk Niefanger, zitiert nach Fischer: *Posierende Poeten*, S. 45.

26 Ebd. Vermutlich spielt Fischer hier mit dem Begriff des *Vorraums* auf die Paratexttheorie von Genette an, die im Original mit dem Titel *Seuils* (frz. Schwelle) eine ähnliche Metapher beinhaltet.

Damit der ›Vorraum des Textes‹ in der Imagination der Rezipient*innen entsteht, muss der Autor sich und das Werk inszenieren. Diese Inszenierung ist nicht die Sache des Autors alleine, sondern wird auch durch Journalist*innen, Verlage und Schriftstellerkolleg*innen vorgenommen. Ein Beispiel dafür ist eine der ersten Veröffentlichungen aus dem weiteren Umfeld der deutschen Beat- und Undergroundliteratur, der 1969 von Vagelis Tsakiridis herausgegebene Band *Super Garde. Prosa der Beat- und Pop-Generation*. Darin versammelt der Herausgeber junge Autoren im Alter von 22 bis 36 Jahren. Der Band schließt mit einem biografischen Fragebogen, den alle versammelten Beiträger ausgefüllt haben. Die Fragen und ihre Antworten dienen der genannten Inszenierung als Außenseiter des literarischen Feldes. Auf Fragen wie »Welche Art von Sex mögen Sie?« antwortet beispielsweise Peter O. Chotjewitz »Ficken ist schön und es macht auch Spaß; [...]«²⁷, Wolfgang Tumlner antwortet auf »Wie beschaffen Sie Ihr Geld?« mit »Versicherungsbetrug und Erbschaften«, während Gert Loschütz angibt, in einer Kommune zu wohnen.²⁸ Daraus entstehen Bilder dieser Autoren, die auf die Texterwartung zurückwirken.

Im Hinblick auf die Frage der Autorinszenierung und des dadurch mitentstehenden Autorkonstrukts ist, so Heinen, die Erkenntnis zentral, dass der Autor diese Inszenierung und dadurch die Wahrnehmung seiner Person – in gewissen Grenzen – steuern kann. Er kann zum einen seine Texte kontrollieren. Das ist die offensichtliche Möglichkeit des Einflusses. Er kann aber zum anderen zumindest teilweise ebenso beeinflussen, wie er in der (medialen) Öffentlichkeit erscheint. Zwar bleibt hier eine gewisse Unfreiheit bestehen, da er nicht bestimmen kann, wie andere Schriftsteller*innen über ihn sprechen oder wie Journalist*innen ihn darstellen, aber er kann das Bild beeinflussen: sei es durch die Wahl der Kleidung, die Wahl der Sprache, die Wahl des Themas in Interviews, durch Fotos, die veröffentlicht werden, oder durch das Auftreten in der Öffentlichkeit.²⁹

Ein konkretes Beispiel einer solchen Inszenierung und ihrer Auswirkungen lässt sich im Vergleich zwischen Günter Grass als Repräsentant des etablierten Literaturbetriebs und Carl Weissner als Beispiel für die deutschsprachige Undergroundliteratur darstellen.

Eines der ältesten Fotos, das sich von Carl Weissner findet, zeigt ihn – leicht unscharf – Mitte der sechziger Jahre mit großen zeittypischen Kopfhörern. Er ist schlank, trägt seine schwarzen Haare in einer ungeordneten Pilzkopffrisur, eine breitrandige Brille, einen schwarzen Rollkragenpullover und blickt wie von der Kamera überrascht dem Betrachter entgegen, in der rechten Hand eine Zigarette.³⁰ Vergleicht man dieses Bild mit einer Fotografie von Günter Grass von 1960, zeigen sich die unterschiedlichen

27 Vagelis Tsakiridis: *Super Garde. Prosa der Beat- und Pop-Generation*, Düsseldorf 1969, im Anhang.

28 Ebd.

29 Vgl. Fischer: *Posierende Poeten.*, S. 48f.

30 Entstanden ist dieses Foto vermutlich bei William S. Burroughs' Besuch in Carl Weissners Wohnung in Heidelberg im Sommer 1966. Es findet sich in verschiedenen Publikationen. (siehe dazu: <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/the-top-23-most-interesting-burroughs-collectibles/16-klacto-23-international/>, letzter Zugriff: 15.12.2021).

Wahrnehmungen, die die Darstellungen über das Werk des jeweiligen Autors auslösen. Grass, damals 33 Jahre alt, blickt mit einem angedeuteten verschmitzten Lächeln in die Kamera, er trägt ein vermutlich braunes Jackett, weißes Hemd und eine schwarze Krawatte, seine dunklen Haare sind kurz geschnitten und zu einer akkuraten Frisur gekämmt, im rundlichen Gesicht trägt er einen dicken Schnauzbart. Seine linke Hand mit einer Zigarette ragt von unten in das Bild hinein, ein Ehering ist deutlich zu erkennen. Im Hintergrund an der Wand hängt ein Gemälde, das eine Küstenszenerie mit Schiffen zeigt.³¹ Beide Fotos finden sich häufig zur Illustration von Beiträgen über die jeweiligen Autoren, meist in Verbindung zu ihren frühen Jahren als Schriftsteller.

Während die Darstellung von Weissner ihn aufgrund der entsprechenden Elemente (Kopfhörer, Rollkragenpullover und die sogenannte Beatlesfrisur) und der unprofessionellen Fotografie der jugendlichen, popkulturell-beeinflussten und antibürgerlichen Szene zuordnet, setzt die Fotografie von Grass ihn in ein bürgerlich-intellektuelles Umfeld. Allein durch diese beiden Darstellungen setzen bei den Rezipient*innen Assoziationen über das jeweilige Werk und das Umfeld ein, in dem sich der Autor bewegt. Ulrich Kinzel spricht vom »in Szene setzen einer Lebensweise.«³² Es handelt sich also um die Inszenierung eines Lebensstils, der dazu führt, dass dem Autor ein entsprechender Habitus zugesprochen wird.

Fügt man den Bildern nun Interviewaussagen der beiden hinzu, entwickelt sich der durch das Foto entstandene erste Eindruck weiter. Dabei ist nicht relevant, ob die Fotos gemeinsam mit den Aussagen publiziert werden, entscheidend ist lediglich, dass beides öffentlich zugänglich und im Publikationsdiskurs um die jeweiligen Autoren auffindbar ist. In einem Interview mit der Heidelberger Studentenzeitung *ruprecht* von 2003 berichtet Weissner über seine Zeit in den literarischen Undergroundkreisen von New York im Jahr 1966:

Viele Literaten wohnten auf der Lower East Side, weil man dort für 37 Dollar ein Vier-Zimmer-Appartement mieten konnte – natürlich total verwantzt, aber was soll's? Wir hatten andere Dinge im Kopf. Deshalb war das die richtige Gegend für mich. Jeder war innerhalb von fünf Minuten zu erreichen. Die Vielfalt damals war wirklich faszinierend. Die Leute konnten ihre Sachen auch problemlos veröffentlichen. Heute würde man sich die Hacken ablaufen und wahrscheinlich nicht einmal einen Kleinstverlag finden, der das Risiko eingeht und das Zeug druckt.³³

Das Bild Weissners wird durch diese Darstellung eines vermeintlich wilden Lebens in heruntergekommenen Vierteln unter vielen anderen Schreibenden im New York der sechziger Jahre entsprechend geformt. Während Carl Weissner 1966 in einer »total verwantzt(en)« Wohnung auf der Lower East Side in New York unter Undergroundlite-

31 Das Foto entstand 1960 in der Wohnung der Fotografin Barbara Pflaum. (<https://media1.faz.net/ppmedia/aktuell/473577874/1.3223553/default/1960-in-der-wohnung-der.jpg>, letzter Zugriff: 15.12.2021).

32 Ulrich Kinzel: Das fotografische Porträt Thomas Manns. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld 2014, S. 199.

33 Interview mit Carl Weissner in der Studentenzeitung *ruprecht* 2003, unter: <http://2006-2013.ruprecht.de/ausgaben/44/kultur.htm> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

rat*innen lebte und die literarischen Erzeugnisse von sich und anderen beinahe geringschätzig als »Sachen« und »Zeug« bezeichnet, berichtet Grass über sein Leben in den frühen sechziger Jahren in einem Interview mit dem österreichischen Magazin *profil* im Jahr 2013 zwar Ähnliches, doch es entsteht ein anderes Bild:

Unsere Wohnung lag in einem halbzerstörten Haus in Berlin-Schmargendorf. Ich hatte noch das Atelier über uns gemietet, um dort »Hundejahre« zu schreiben. An die verkohlten Balken habe ich Zettel mit Notizen gepinnt. Es war eine wunderbare Atmosphäre. Wenn der Wind ging, hatte man immer Ziegelsplitt zwischen den Zähnen, von den Trümmern.³⁴

Durch diese Quellen entsteht bei den Rezipient*innen bereits eine Vorstellung von der Literatur der beiden Autoren, ohne auch nur eine Zeile ihres Werkes gelesen zu haben. Wenn Weissner seine Wohnung in New York mit »natürlich total verwandt, aber was soll's?« beschreibt, so steckt bereits in diesem kurzen Nebensatz eine Inszenierung. Aus ihm spricht eine lakonische Haltung gegenüber den ärmlichen Lebensumständen, deren Relevanz hinter dem Auftreten in einem bestimmten Umfeld zurücktritt. Die literarische Produktion dieser Jahre war – so die Aussage hinter dem Zitat – ebenso hart und ruhmlos wie das Leben, aus der sie entstand. Was geschrieben wurde, ist keine Lyrik, sind keine Romane, keine Dramen, es sind – in den Worten von Weissner – »Sachen« und »Zeug«. Ebenso drückt sich eine unterschwellige Idealisierung eines Lebensstils einer antibürgerlichen Bohème aus.

Auch wird der Stadt New York und den USA in Weissners Beschreibung eine besondere Bedeutung zugewiesen: Er war einen Teil der zweiten Hälfte der sechziger Jahre eben nicht in der Bundesrepublik Deutschland, sondern in den popkulturellen Zentren der USA, in New York und Kalifornien. Interessanterweise legt Günter Grass ebenfalls die Betonung auf den schlechten Zustand seiner Wohnung, der zwar auch ins positive Licht gerückt wird, da er das richtige Umfeld zum Schreiben bietet, aber hier wird das Heruntergekommene auf andere Weise romantisiert. Der Unterschied besteht in der Wortwahl: Während Weissner darauf bedacht ist, das Raue und Zügellose des Lebens in der Lower East Side darzustellen, wird das Verfallene bei Grass poetisiert. Formulierungen wie »Wenn der Wind ging, hatte man immer Ziegelsplitt zwischen den Zähnen, von den Trümmern« verleihen der Zerstörung eine ästhetisierte Ruinenhaftigkeit, die ein kaputtes und brüchiges Umfeld umdeutet. Zudem nennt Grass mit dem Roman *Hundejahre* distinkt das Werk, das er dort geschrieben hat, und verknüpft damit auch die Bedeutung des Romans mit dem romantisierten Zustand des Ortes seiner Entstehung.

Fischer stellt fest, dass eine zusätzliche Form der Inszenierung »die Einschreibung von Autobiographemen in fiktionale Texte«³⁵ sein kann. Durch die daraus resultierende »Faktualisierung von erzählten Ereignissen, Erfahrungen, Figuren, Reflexionen, Reden etc.« entstehe »ein Amalgam [...] aus literarischer Fiktion und der Biographie des Au-

34 Interview mit Günter Grass, <https://www.profil.at/gesellschaft/guenter-grass-interview-tod-kunstpolitik-jugendverfehlungen-370323> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

35 Fischer: Posierende Poeten, S. 52.

tors.«³⁶ Auf diese Weise bieten die Texte dem Rezipienten sowohl den fiktionalen als auch den faktualen Pakt an, Fischer spricht im Hinblick darauf von »partieller Autofiktion«.³⁷ Zipfel schreibt dazu, dass durch Autofiktion in einer möglichen Interpretation ihrer Anwendung die »Überwindung der Grenze zwischen literarischem Werk und Autor-Biographie, und damit zwischen Kunst und Leben inszeniert werden soll.«³⁸ Es entstehe dadurch eine »Rückbindung des literarischen Textes an die Lebenswelt des Autors und damit eine Zurücknahme der Konzeption des Werkes als autonomes, vom Leben des Autors abgetrenntes Kunstobjekt.«³⁹ Hier zeigt sich noch einmal, wie komplex sich die Einordnung des Schreibens der hier behandelten Autoren in ein Gefüge von Faktualität, Autofiktion und Fiktionalität gestaltet. Auch wenn an dieser Stelle, wie bereits zuvor erläutert, nicht dezidiert von Autofiktion die Rede sein soll, so ist die hier gegebene Teildefinition des Begriffs anwendbar, da sie den Punkt trifft, der im Schreiben der Beat- und Undergroundliteratur virulent ist: Eine Trennung zwischen Leben und Literatur, zwischen Leben und Kunst soll in der öffentlichen Wahrnehmung nicht existieren und dafür ist die Existenz eines Images des Autors zentral, das »geprägt [wird] durch seine Texte und seine öffentlichen Selbstdarstellungen, aber auch von seiner medialen (Weiter-)Vermittlung durch andere Akteure des kulturellen Feldes.«⁴⁰

Die Autor*innen der deutsch- wie auch der englischsprachigen Beat- und Undergroundliteratur durchziehen ihre literarischen Texte mit einem referentiellen Netz auf einer autobiographischen Substruktur.⁴¹ Damit bezeichne ich eine poetologische Strategie, die sich mit dem bereits zitierten Verhältnis von realen Ereignissen und Erfundemem darstellen lässt, das Joseph Roth mit »wie Erz im Stahl, wie Quecksilber im Spiegel«⁴² beschreibt. Die Realität des Lebens des Autors soll sich derart im literarischen Schreiben wiederfinden, dass sie nicht mehr direkt identifizier- und bestimmbar, aber ebenso nicht mehr aus dem Endprodukt herauslösbar ist, weil sie das unverzichtbare Rohmaterial bildet.

Bei allen hier behandelten Autoren zeigt sich diese Strategie in Form einer autobiographischen Grundierung der literarischen Texte, die in den folgenden Kapiteln deutlich werden wird. Bildlich gesprochen werden die Texte auf eine autobiographische Substruktur gelegt, die als darunterliegende Ebene in den literarischen Texten zu erkennen ist. Die Figur des Harry Gelb in Jörg Fausers Werk bildet dabei beispielsweise eine Referenz zum Leben des Autors und ist ein Alter Ego. Die Nähe zwischen der Figur Gelb und ihrem Autor Fauser ist gerade in dem Debütroman *Tophane* und später in *Rohstoff* so eklatant, dass die Bezüge zwischen Leben und Werk direkt erkennbar sind und teilweise gar über die Romane hinausreichen: Fauser hat häufig private Briefe mit *Harry*, dem Namen seines fiktiven Alter Ego, unterschrieben.⁴³ An anderen Stel-

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität, S. 310f.

39 Ebd.

40 Fischer: Posierende Poeten, S. 57.

41 Siehe dazu: Sahner: »Schluss mit Mythen«, S. 189-203.

42 Roth: Schluß mit der »Neuen Sachlichkeit«, S. 155.

43 Dazu u.a. ein Brief an Carl Weissner vom 23. Februar 1976 (Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jörg Fauser. Inzwischen sind die Briefe in einer umfassenden Aus-

len ist das referentielle Netz in Fausers Werk feiner und daher weniger offensichtlich. So taucht die Frankfurter Kneipe *Schmales Handtuch* in mehreren Erzählungen⁴⁴ und im Roman *Rohstoff* auf. Zudem spielen die meisten Erzählungen an Orten, an denen Fauser selbst gelebt hat. Erzählerfiguren in Fausers Texten haben häufig Berufe, die auch der Autor zeitweise ausübte⁴⁵, oder sie sind selbst Dichter oder Schriftsteller, und Figuren seiner Erzählungen haben die gleichen Namen wie Freunde und Bekannte des Autors.⁴⁶ Durch faktuale Texte der Autoren und Interviews sind diese Referenzen für die Rezipient*innen identifizierbar.

Eine andere Form der autobiographischen Grundierung wählt Jürgen Ploog in Form der Pilotenfigur. Vor allem die von ihm immer wieder hervorgehobene programmatische Verbindung seiner Tätigkeit als Langstreckenpilot und seines Schreibens in Form der Cut-up-Methode zeigt die bewusste autobiographische Substruktur, die Ploogs Werk zugrundeliegt.

Auch das schmale literarische Werk von Carl Weissner weist diese Form einer autobiographischen Grundlage auf. In seinen Erzählungen der frühen siebziger Jahre geschieht das vor allem durch die Erwähnung anderer bekannter Schriftsteller oder Personen aus anderen kulturellen Bereichen, die Weissner nachweislich persönlich kannte. In der Erzählung »Die Eingeschlossenen von der Lower East Side« berichtet der Erzähler aus der Ich-Perspektive von harten Wintertagen, die er mit Ray, dem »größten Jazzpoeten der Beat-Generation«⁴⁷ und Jim in einem »alten Backsteinhaus an der Ecke East 6th Street und Avenue C«⁴⁸ verbringt. Ray ist leicht als der amerikanische Dichter Ray Bremser zu identifizieren, genauso wie das beschriebene Haus im East Village von Manhattan problemlos zu finden ist. Sehr deutlich ist dieses poetologische Vorgehen auch in der Erzählung »Last Exit to Mannheim«, die in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Gasolin* 23 erschienen ist. Ein Ich-Erzähler, der offensichtlich wie Weissner selbst zeitweise ein deutscher Schriftsteller in den USA ist, berichtet darin von einer Party in der Umgebung von San Francisco, auf der unter anderem Claude Pélieu, Lawrence Ferlinghetti und Janis Joplin anwesend sind und man später zum Haus von Charles Bukowski fährt.⁴⁹ Durch das Wissen um die Freundschaften, die Weissner zu diesen Personen hatte und durch seinen eigenen langen Aufenthalt in New York City und Kalifornien schafft auch Weissner hier Referenzlinien zwischen seinem Leben und seinem Werk.

Mit diesen theoretischen Überlegungen ist die Grundlage geschaffen, auf der im Folgenden ein sowohl literaturhistorischer wie auch analytischer Blick auf die deut-

wahl erschienen: Jörg Fauser, Carl Weissner: Eine Freundschaft. Briefe 1971-1987, Zürich 2021). Auch Charles Bukowski unterzeichnet seine Briefe mit dem Vornamen seines Alter Ego Hank Chinaski. Weissner nennt ihn auch in seinen Texten über Bukowski häufig bei diesem Namen.

44 Unter anderem in *Die Bornheimer Finnin*, siehe dazu: Sahner: »Schluss mit Mythen«, S. 195f.

45 Wie auch Fauser eine Zeit lang ist auch der Erzähler in *Der Sieger kehrt heim* Nachtwächter.

46 Wie die Figur des Carl in *Alles muß ganz anders werden* und *Requiem für einen Goldfisch*, die namentlich an Carl Weissner erinnert.

47 Carl Weissner: Die Eingeschlossenen von der Lower East Side. In: Jürgen Ploog, Pociao & Walter Hartmann (Hg.): Amok Koma. Ein Bericht zur Lage, Bonn/Hamburg 1980, S. 176.

48 Ebd.

49 Vgl. Carl Weissner: Last Exit to Mannheim. In: *Gasolin* 23, Nr. 2, April 1973, S. 31-34.

sche Beat- und Undergroundliteratur – insbesondere in Person von Fauser, Ploog und Weissner – geworfen werden soll.

Protagonisten deutscher Beat- und Undergroundliteratur

Hinführung

Beat- und Undergroundliteratur in der Literatur der sechziger Jahre

Als die erste Welle der amerikanischen Beatliteratur in Form von Einzelpublikationen, ihnen folgenden Rezensionen und der Anthologie von Paetel in die Bundesrepublik gekommen war, konnte noch nicht von einer deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur die Rede sein. Diese entwickelte sich erst in den folgenden Jahren. Eine der ersten literarischen Publikationen in deutscher Sprache, die ausdrücklich im Titel *Beat* erwähnt, ist die bereits genannte Textsammlung *Supergarde. Prosa der Beat- und Pop-Generation*, wobei hier auch schon auffällt, dass die Begriffe der *Beatliteratur* und des *Beat* als musikalische Stilrichtung innerhalb der Popkultur zusammenfallen. Bevor näher beleuchtet wird, welche deutschsprachigen Schriftsteller sich an der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur orientierten und sich anschickten, etwas Vergleichbares in der eigenen Sprache und dem eigenen Kulturraum entstehen zu lassen, wird ein kurzer Blick darauf geworfen, wie sich der Begriff der *Beat-* bzw. der *Undergroundliteratur* in den zehn Jahren seit dem ersten Auftauchen in Deutschland bis zu dem Zeitpunkt, an dem man von einer deutschsprachigen Literatur dieser Strömung sprechen kann, verändert hat.

In *Welt und Wort* setzt sich Walther Huder 1969 – zehn Jahre nach der deutschen Veröffentlichung von *On the Road* – mit der »Pop-, Beat-, Hippie- und Underground-Generation und ihre[r] Literatur«¹ auseinander. Interessant ist bereits im Titel die unklare Trennung der Pop-, Beat-, Hippie- und Underground-Generation und ihrer Literatur, wobei unklar bleibt, was die jeweilige Generation ausmacht oder ob es sich gar um ein und dieselbe Generation handelt. Allerdings ließe sich davon ausgehen, dass aufgrund der nominellen Trennung ein gewisser Unterschied bestehen muss. Huder führt in seine Betrachtung dieser literarischen Strömungen wie folgt ein:

Pop-, Beat- und Hippieliteratur sowie deren Radikalisierung in Underground-Texten ist eine Sache der westlichen Subkultur, der nichtherrschenden Gesellschaftsschicht

1 Walther Huder: Die Pop-, Beat-, Hippie- und Underground-Generation und ihre Literatur. Frage, Antwort und Bericht. In: *Welt und Wort. Literarische Monatsschrift*, 24. Jhg. 1969, S. 139-145.

intellektueller Söhne und Töchter, der antiautoritären Jugend, jenseits aller akademischen Kulturanalyse und altväterischen Literaturgeschichte, ja zum großen Teil selbst außerhalb der kommerziellen Verlagsanstalten. Sie existiert als unmittelbarer Vortrag in Beat-Kellern, auf Hippie-Wiesen, ferner auf handgeschriebenen oder hektographierten Zetteln, in einigen schnelllebigen Zeitschriften, gelegentlich in Publikationen wagemutiger oder attraktionslüsterner Blätter [...]. Wenn die Wochenendausgabe der Frankfurter Allgemeinen Zeitung gelegentlich einen lyrischen Underground-Text publiziert, wirkt so etwas wie das Ergebnis eines perversen Liebesaktes zwischen Jungfrau und Tier. Der Verlag Kiepenheuer & Witsch hat sich innerhalb des deutschen Sprachbereichs mit dem Autor Rolf Dieter Brinkmann einen ersten Salonlöwen derartiger Produktion in den Stall geholt.²

Deutlich zeigt sich, dass vor allem das Skandalpotential dieser Literatur hervorgehoben wird. Noch prägnanter als in den ersten Rezeptionszeugnissen zehn Jahre zuvor wird betont, dass diese Literatur »jenseits aller akademischen Kulturanalyse und altväterlichen Literaturgeschichte« angesiedelt sei. Auffällig ist zudem, dass zunächst nur über die Wahrnehmung dieser Literatur gesprochen und der Versuch unternommen wird, ihren Status als das Abseitige der Kultur zu festigen. Bemerkenswert ist Huders Einschätzung, dass »für den Beat-Literaten [...] die klassischen Literatursymptome wie Symbol, Metapher oder Verfremdung kaum mehr als Popanz, als aufmöbelnder Intellektualismus, als großkotziger Akademismus«³ bedeuten würden.

Es kam in den zehn Jahren der Rezeption seit 1959 im deutschsprachigen Raum demnach zu einer Wahrnehmungs- und Bedeutungsverschiebung des Begriffs *Beatliteratur*, hin zu einem Verständnis von Beatliteratur als einer Literatur, die sich vor allem durch ihre Alltäglichkeit, ihre Gegenwartsorientierung und vor allem durch ihre unkonventionelle, vulgäre Sprache und durch das Ablehnen von »klassischen Literatursymptomen« auszeichnet. Die Literatur, die Ende der fünfziger Jahre unter diesem Begriff nach Deutschland kam, war jedoch ganz im Gegenteil durchaus reich an Symbolen, Metaphern sowie Verfremdungen – Merkmale »klassischer« Literatur – und auch einen gewissen Intellektualismus kann man selbst den frühen Gedichten von Allen Ginsberg nicht absprechen. Gerade seine Lyrik steht in ihrem Metaphernreichtum und ihrer Symbolik durchaus in einer klassischen Lyriktradition. Lediglich von der akademisierten Wahrnehmung literarischer Werke hatte sich die Beatliteratur schon damals entfernt, oder besser, sie war nie in ihrer Nähe gewesen.

Die Inszenierung der Beatliteratur als Literatur, die alles negiert, was unter hochkulturellen Vorzeichen bis dahin als literarisch galt, ist Nachweis einer Bedeutungsverschiebung. Was Huder an dieser Stelle beschreibt, trifft auf eine bestimmte Strömung der Undergroundliteratur zu, die sich in Deutschland zu dieser Zeit vor allem aus der Rezeption amerikanischer Autoren wie Charles Bukowski, den Huder auch erwähnt, entwickelt. Aber gerade beispielsweise in Bezug zur Cut-up-Literatur von Jürgen Ploog, dessen erste Einzelpublikation *Cola-Hinterland* 1969 beim Melzer-Verlag erschien und der sich auf die literarischen Experimente des Beatliteraten William S. Burroughs

2 Ebd., S. 139.

3 Ebd.

bezieht, kann von einer Ablehnung von Symbolen, Metaphern und Verfremdungen keine Rede sein. Im Beitrag von Huder zeigt sich auch, warum eine Trennung von Beat- und Undergroundliteratur im deutschen Sprachraum spätestens ab Ende der sechziger Jahre kaum noch vollzogen werden kann. In der populären Rezeption werden beide Strömungen als eine wahrgenommen und gleichgesetzt.

Auch im Weiteren verharrt Huder bei der Betrachtung der Beatliteratur als Literatur, die sich im Ablehnen aller literarischen Traditionen erschöpft und nur Ausdruck der Auflehnung einer subkulturellen Strömung gegen die sogenannte Hochkultur ist. Die Beatliteratur sei eine »Vergöttlichung des Abfalls« und damit eine kritische Affirmation der von ihm diagnostizierten Wegwerfgesellschaft.⁴ Diese literarischen Wegwerfprodukte wollen – so Huder – »keine Produktion mit Ewigkeitswert, keine Inhalte mit Transzendenz.«⁵ Auch hier muss festgestellt werden, dass Huder von der Wahrnehmung literarischer Werke ausgeht, die sich unter den von ihm genannten Labels der *Pop-, Beat-, Hippie und Underground-Generation* fassen lassen, jedoch ignoriert, dass diese vier Strömung nicht gleichgesetzt werden können. Es mag teilweise auch für Werke der anderen drei Bereiche gelten, insbesondere für die Beatliteratur amerikanischer Prägung jedoch lässt sich eine Neigung zur Transzendenz unter keinen Umständen leugnen – allein die Betonung des katholisch-christlichen Glaubens Kerouacs und die Beschäftigung von Ginsberg und Kerouac mit dem Buddhismus sind deutliche Hinweise darauf, dass gerade in der amerikanischen Beatliteratur Transzendenz und gar Glauben eine entscheidende Rolle einnehmen.

Trotz dieser auffälligen Betonung einer ablehnenden Haltung einem traditionellen Literaturverständnis gegenüber, verfällt Huder in die Strategie einer Anbindung an anerkannte literarische Strömungen zur Legitimation der von ihm beschriebenen Literatur. Seine Feststellung »Beat-Lyrik verwendet kein sogenanntes gutes Deutsch,«⁶ verteidigt er mit dem Hinweis, dass auch Georg Büchner, Gerhart Hauptmann und »erst recht die Dadaisten« darauf verzichtet hätten.⁷ In dieser Spannung zwischen dem Anspruch, eine literarische Widerstandshaltung gegen den akademisierten und kanonisierten Literaturbetrieb einzunehmen, und der Notwendigkeit, sich auch vor den Augen der Vertreter*innen eben jenes Literaturbetriebs zu legitimieren, zeigt sich eine Konstante der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur, die in den folgenden Kapiteln noch weiter ausgearbeitet wird.

Weniger lässt sich dieser definitorisch ungenaue Umgang mit den Begriffen Beat-, Pop- und Undergroundliteratur bei Paul Konrad Kurz erkennen, der 1971 in *Über moderne Literatur III. Standorte und Deutungen* ein Kapitel über »Beat – Pop – Underground« schreibt.⁸ Er unterteilt seine Betrachtung der drei genannten Strömungen in getrennte Abschnitte und trägt damit dem Umstand Rechnung, dass es sich um unterschiedliche

4 Zitat u. Vgl. Huder: Die Pop-, Beat-, Hippie- und Underground-Generation und ihre Literatur, S. 142.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Paul Konrad Kurz: Beat – Pop – Underground. In: ders.: Über moderne Literatur III. Standorte und Deutungen, Frankfurt a.M. 1971, S. 233-279.

literarische Bereiche handelt. Sein Blick auf die Beatliteratur stellt diese in eine Reihe mit den historischen Avantgarden und dem französischen Existenzialismus als literarische Bewegungen, die »den Ausbruch aus der Tradition, das Nein zum überlieferten Kulturverständnis«⁹ vorangetrieben hätten. Damit verleiht er der Beatliteratur zu diesem Zeitpunkt den Status einer anerkannten Literaturströmung, die sich in die Tradition derer einfügt, die »den Protest der Jungen gegen die Väter, das Nein zu einem autoritären und autoritär aufrecht erhaltenen Credo« literarisch betrieben haben. Er geht sogar so weit, sie in eine »Linie der ›Anti-Kultur‹« zu stellen, die er bei Marx und Nietzsche ansetzt.¹⁰

Der Begriff der *Beatliteratur*, der – wenn auch definatorisch schwierig zu fassen – auf eine kleine Gruppe amerikanischer Schriftsteller*innen angewendet worden war, wurde zehn Jahre nach dem ersten Auftreten im deutschen Sprachraum vor allem mit Pop- und Undergroundliteratur zu einem Sammelbegriff für Literatur, die sich sprachlich und thematisch durch bewusste Provokation und Grenzüberschreitungen von einem traditionellen Literaturverständnis absetzte. Sie wurde vor allem als eine Literatur wahrgenommen wurde, die sich an den als solche verstandenen Randzonen der Gesellschaft abspielte und durch permanente Grenzüberschreitungen geprägt war. Beatliteratur war zum Label für alles geworden, was sich nicht in die kanonisierten Reihen des literarischen Feuilletons einfügen ließ. Diese Unschärfe im Umgang mit Begriffen zeigte sich deutlich in der Entwicklung einer eigenständigen deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur.

Im Gefüge der deutschen Literatur der sechziger Jahre

Die Entwicklung der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur muss im Zusammenhang der Dynamiken des Literaturbetriebs der BRD gesehen werden. Diese Entwicklung wird anhand der Werke von Jörg Fauser, Jürgen Ploog und Carl Weissner dargestellt, die als repräsentativ für die Literatur dieser Bewegung in Westdeutschland gelten können. Ihr literarisches und übersetzerisches Schaffen vollzieht sich innerhalb einer literarischen Alternativkultur als Gegenbewegung zum etablierten Literaturbetrieb. Daher bedarf es einer detaillierteren Einordnung dieser Literatur in den literaturhistorischen Kontext der späten sechziger Jahre. Dazu muss die Literaturlandschaft, in der das Werk dieser Schriftsteller und damit ein repräsentativer Teil deutscher Beat- und Undergroundliteratur entsteht, skizziert werden. Gerade für die Betrachtung einer subkulturellen Bewegung ist diese Grundlage signifikant. Denn die Ablehnung der Gruppe 47 durch die deutschen Beat- und Undergroundliteraten bezieht sich nicht nur auf die Literatur an sich und das Selbstverständnis vom Schriftstellersein, die in ihrer Wahrnehmung im Kreis um Hans Werner Richter vorherrschte, sondern auch auf den Literaturbetrieb, der in dieser Form überhaupt erst durch die Gruppe entstanden war. Die enge Vernetzung zwischen den Autor*innen der Gruppe 47, den Verlagen und dem Feuilleton, die dafür sorgte, dass ein literarischer Organismus, der sich im Sinne eines

9 Ebd., S. 233.

10 Vgl. Ebd., S. 233ff.

Perpetuum mobile selbst am Leben hielt, verhinderte den Zugang anderer Literatur, die sich abseits der großen Verlagshäuser abspielte. Für die Autoren des literarischen Undergrounds in Deutschland bedeutete das eine Zwickmühle. Einerseits wendete man sich entschieden gegen die in der Gruppe 47 entstandene deutschsprachige Literatur, andererseits war es genau diese Literatur, die den Literaturbetrieb speiste und umgekehrt. Wenn man also die Literatur ablehnte, musste man im eigenen Selbstverständnis auch die Verlage, die Feuilletons und das dahinterstehende System ablehnen, das diese Literatur publizierte, rezensierte und am Leben erhielt.

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre zeigten sich bei der Gruppe 47 erste Abnutzungserscheinungen. Das Treffen im April 1966 an der Universität in Princeton offenbarte Spannungen innerhalb der Gruppe – insbesondere zwischen den Arrivierten wie Günter Grass, den Kritikern wie z.B. Walter Jens und den jüngeren Teilnehmern wie F. C. Delius und Peter O. Chotjewitz.¹¹ Auch zeigte sich das Problem, dass hier eine offiziell allein von Richter ausgewählte Gruppe nolens volens als Botschafter der deutschsprachigen Literatur in die USA reiste¹², die zwar den im Feuilleton am stärksten präsenten Teil der Literatur weitgehend repräsentierte, jedoch nicht mit der deutschsprachigen Literatur der sechziger Jahre gleichzusetzen ist. Zu diesem Zeitpunkt, als Peter Handke 1966 in Princeton seinen Kollegen der Gruppe 47 »Beschreibungsimpotenz« vorwarf und die Gruppe 47 im darauffolgenden Jahr auf dem letzten Treffen der Gruppe den Vorwurf des »Papiertigers«¹³ über sich ergehen lassen musste, kannten sich Jörg Fauser, Jürgen Ploog und Carl Weissner noch nicht. Dass das in der Nähe von Prag geplante Treffen der Gruppe 47, auf dem Hans Werner Richter die Gruppe offiziell auflösen wollte, aufgrund der Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 nicht stattfinden konnte, war einerseits ein unglücklicher Umstand, mit dem niemand gerechnet hatte, andererseits verschwand das Projekt, das angetreten war, die deutschsprachige Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg zu reformieren und neu aufzustellen, auf diese Weise still und leise von der literarischen Bildfläche. Das bedeutete selbstverständlich nicht, dass seine Protagonist*innen nicht weiterhin diejenigen waren, die den Literaturbetrieb diskursiv und literarisch bestimmten.

Als die Gruppe 47 im April 1966 nach Princeton reiste, war Jörg Fauser gerade zum ersten Mal per Anhalter nach Istanbul gekommen,¹⁴ eine Stadt, die sein Leben und seine literarische Karriere in den nächsten Jahren prägen würde. Im Oktober desselben Jahres begann er auf einer Krebsstation des Heidelberger Bethanien-Krankenhauses seinen Zivildienst, wo er zum ersten Mal in Kontakt mit Barbituraten kam, und verschwand

11 Von Walter Jens ist überliefert, dass er dem letzten Treffen der Gruppe im Jahr 1967 unter anderem wegen der jüngeren Schriftsteller fernblieb. Böttiger zitiert ihn mit: »Ich habe einfach keinen Kontakt mit diesen ganzen Chotiewitzen oder wie immer sie heißen, es erscheint mir widerwärtig und grauenerregend, daran denken zu müssen, wieder die Meier-Typen sehen zu müssen, die Grass-Claqueure und wer noch dazu gehört.« (zitiert nach Böttiger: Die Gruppe 47, S. 409).

12 Dazu, wie bereits zitiert, Diете E. Zimmer: »Denn ob es der Gruppe recht ist oder nicht, sie wird begrüßt, als handelte es sich um den repräsentativen Verband der deutschen Schriftsteller, der sie weder sein kann noch jemals sein wollte.« (Dieter E. Zimmer: Gruppe 47 in Princeton, in: DIE ZEIT, 6. Mai 1966. Unter: www.zeit.de/1966/19/gruppe-47-in-princeton, letzter Zugriff: 15.12.2021).

13 Vgl. Böttiger: Die Gruppe 47, S. 412.

14 Vgl. Penzel/Waibel: Rebell im Cola-Hinterland, S. 32.

bald wieder für einige Monate nach Istanbul. Spätestens dort wurde er heroinabhängig. Im Oktober 1966 schrieb er, der schon früh eine Schriftstellerlaufbahn einschlagen wollte, an seine Eltern über die ersten Wochen im Krankenhaus: »Hier sammle ich Material, bis ich nur so platze. Manchmal könnte ich schreien vor Vergnügen.«¹⁵

Ungefähr zur gleichen Zeit, im Dezember 1966, stellte Carl Weissner, damals noch unter dem Namen Karl Wiessner, einen Antrag auf ein Fulbright-Stipendium, um in den USA an seiner Dissertationsschrift zum Werk des amerikanischen Dichters Charles Olson zu arbeiten.¹⁶ Mitte des Jahres 1967 ging er für ein Jahr in die USA und verschaffte sich dort, anstatt für seine Dissertation zu recherchieren, Kontakte in die literarische Undergroundszene. Zu diesem Zeitpunkt hatte er nicht nur bereits die Zeitschrift *Klactoveedsesteen* gegründet, sondern stand auch im schriftlichen Kontakt mit William S. Burroughs.¹⁷ Jürgen Ploog hingegen war zu dieser Zeit bereits Pilot der Lufthansa und hatte schon in kleineren Zeitschriften veröffentlicht.

Während den Schriftsteller*innen um die Gruppe 47 gegen Ende der sechziger Jahre deutlich gemacht wurde, dass ihre Sicht auf Literatur nicht mehr widerspruchslos Akzeptanz fand, entwickelte sich eine literarische Gegenbewegung. Den Grundgedanken und seine Definition dieser Gegenbewegung fasste Rolf Dieter Brinkmann in Worte:

Underground heißt zunächst einmal ein allgemeines Verhalten, das sich abgesetzt hat von dem Verhalten der älteren Generation, die eben nur noch permanent sich selbst repräsentieren kann, ein Establishment repräsentieren kann. Und man hat sich davon abgesetzt und geht seine eigenen Wege.¹⁸

Johannes Ullmaier, aus dessen Überblickswerk zur deutschsprachigen Popliteratur hier zitiert wird, sieht die Unterscheidung zwischen Underground und Establishment, die Brinkmann aufmacht, »in der äußeren Erscheinung *und* im Habitus *und* in der weltanschaulichen *und* der ästhetischen Gesinnung«¹⁹ deutlich markiert. Es handelt sich demnach um eine Gegenbewegung, die sich zwar innerhalb des literarischen Feldes abspielt, aber auch darüber hinaus sichtbar ist und sich nicht allein im literarischen Schaffen der Autor*innen zeigt. Diese Literatur vollzog sich, so Ullmaier, »im möglichst autarken und zugleich authentischen Nachvollzug dessen, was die amerikanischen Beat-Poeten und deren Underground-Ausläufer vorgelebt bzw. vorgeschrieben hatten.«²⁰ Damit sind die literarischen Strömungen, auf die sich diese jungen Autor*innen vordergründig berufen, klar benannt.

Weitaus schwieriger gestaltet sich eine Eingrenzung dieser Literatur innerhalb der Bundesrepublik. Da es sich bei dem deutschsprachigen Äquivalent zur amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur nicht um eine klar definierte Gruppe handelt, ist es

15 Jörg Fauser am 05.10.1966 an seine Eltern. In: Jörg Fauser: »Ich habe eine Mordswut.«. Briefe an die Eltern 1956-1987, Frankfurt 1993, S. 27.

16 Siehe dazu: Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Materialsammlung. Antrag Fulbright-Stipendium.

17 Siehe dazu den Brief von Burroughs an Weissner in: Weissner: Eine andere Liga, S. 59.

18 Rolf Dieter Brinkmann, zitiert nach: Ullmaier: Von Acid nach Adlon, S. 49.

19 Ploog: Princeton von aussen, S. 32f.

20 Ebd., S. 51.

nur bedingt möglich eine finite Anzahl von Schriftstellern (es handelte sich zu dieser Zeit selbst nach ausführlicher Recherche ausschließlich um Männer) zu benennen. An vorderster und sichtbarster Front steht mit Sicherheit Rolf Dieter Brinkmann, der nicht nur die – wie der SPIEGEL konstatierte – »unvermeidliche Einladung zur »Gruppe 47« ausschlug,«²¹ sondern auch an Marcel Reich-Ranicki gewandt gedroht haben soll: »Wenn dieses Buch ein Maschinengewehr wäre, würde ich Sie jetzt über den Haufen schießen,«²² und damit öffentlichkeitswirksam seine Widerstandshaltung zur Schau stellte. Seine Leistungen für eine transatlantische Literaturvermittlung zeigen sich nicht zuletzt in dem gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla herausgegebenen Band *Acid. Neue Amerikanische Szene* (1969), der bis heute als eine der wichtigsten Sammlungen amerikanischer Beat- und Undergroundlyrik in deutscher Übersetzung gilt. Genau diese Popularität wird ihm jedoch innerhalb seiner Szene zum Verhängnis. Vom Literaturbetrieb zwar als das *Enfant terrible* abgestempelt, brüstet man sich eben doch gern damit, dem »Salonlöwen«²³ des literarischen Undergrounds eine Bühne zu geben: Schließlich erschien Brinkmann ab 1965 bei Kiepenheuer & Witsch, wurde zur Gruppe 47 eingeladen (lehnte aber ab) und verbrachte mit einem Stipendium ein Jahr in der Villa Massimo.

Während Brinkmann bereits Mitte der sechziger Jahre vor allem durch Kontakte in den etablierten Literaturbetrieb eine gewisse Bekanntheit über die Szene hinaus erlangte, formierte sich dahinter eine kleine Gruppe von Autoren, die etwas weniger Aufmerksamkeit erfuhren, aber immer noch verhältnismäßig bekannt wurden. Hubert Fichte, der mit *Die Palette* (1968) einen viel beachteten Roman schrieb, und Wolf Wondratschek waren wie Peter O. Chotjewitz, der ebenso wie Brinkmann ein Jahr in der Villa Massimo verbrachte, zumindest einer literarisch interessierten Öffentlichkeit ein Begriff und etablierten sich in den darauffolgenden Jahrzehnten im literarischen Feld. Aber schon Namen wie Hadayatullah Hübsch (der vor der Konversion zum Islam unter dem Namen Paul Gerhardt Hübsch veröffentlichte) und Christoph Derschau sind bis heute meistens nur einem sehr kleinen Kreis von Interessierten bekannt. Auf Verlagsseite sind besonders der Maro Verlag, 1969 von Benno Käsmayr gegründet, der unter anderem Jörg Fauser verlegte und zu dem deutschen Verlag von Charles Bukowski wurde, der Melzer Verlag, der sich vor allem durch die Veröffentlichung amerikanischer Beatliteratur in Übersetzung und explizit pornographischer Literatur hervortat, und der März Verlag zu nennen. Der größte Teil dieser literarischen Subkultur ist aber weitgehend unbekannt geblieben.

Hubert Fichtes *Die Palette* – Der erste deutsche Beatroman?

Teilweise wird der Roman *Die Palette* von Hubert Fichte über das gleichnamige Kellerlokal in Hamburg als der erste deutsche Beatroman bezeichnet, so auch in der aktuellen Taschenbuchausgabe des S. Fischer Verlags, auf deren Klappentext es heißt: »Hubert

21 Unbekannte*r Verfasser*in: Brinkmann. So im Gange. In: DER SPIEGEL 25/1968, S. 127.

22 Vgl. Christoph Zeller: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin 2010, S. 239f.

23 Huder: *Die Pop-, Beat-, Hippie- und Underground-Generation und ihre Literatur*, S. 139.

Fichtes berühmter Roman über die ›Beatgeneration‹.²⁴ Mit Blick auf diese Bezeichnung ist es notwendig, verschiedene Aspekte zu betrachten. Wiederholt wird in der Rezeption nach Erscheinen des Romans im Jahr 1968 in Rezensionen darauf hingewiesen, dass es eine Verbindung dieses Romans zum *Beat* gäbe, gemeint ist in diesem Fall meistens die musikalische Stilrichtung, für die vor allem *The Beatles* und andere britische Musikgruppen prägend sind. Darauf weist zum Beispiel Dieter E. Zimmer hin, der nicht nur den Roman selbst bespricht, sondern auch von einer Lesung berichtet, die der Autor gemeinsam mit der Beat-Band *Ian & The Zodiacs* im Hamburger Star-Club veranstaltete, dort, wo auch die *Beatles* die ersten Erfolge feierten.²⁵ Wenn Zimmer hier von *Beat* spricht, ist also keineswegs die amerikanische Beat-Generation gemeint. Wenn aber Wolfgang Nagel in seiner Besprechung des Romans erläutert, dass Fichte »das Vokabular der Gammler und Beatniks«²⁶ verwende, dann ist eine Verbindung zu den jugendlichen Nachahmer*innen der amerikanischen Beatautor*innen nicht zu leugnen. An den beiden Beispielen zeigt sich vor allem erneut die Bedeutungsunschärfe, die dem Begriff im deutschen Sprachraum zukam, da er einerseits in seiner Bezeichnung als amerikanische Literaturströmung an Schärfe verlor und andererseits durch die Bezeichnung für die Musik aus Großbritannien eine weitere Bedeutungsebene bekam. An der Gleichsetzung von *Gammler* und *Beatniks* lässt sich zudem erkennen, dass auch in der Bundesrepublik eine ähnliche Generalisierung des Begriffs wie in den USA vorgenommen wurde: als Chiffre für unangepasste Jugendliche.

Bertil Madsen findet in seiner Monographie *Auf der Suche nach Identität. Studien zu Hubert Fichtes Romantetralogie* (1990) sogar deutliche Parallelen in Fichtes Roman zu Jack Kerouacs *On the Road*. Es liegt nahe, dass Fichte den Roman gelesen und ihn sich teilweise zum Vorbild genommen hat, dennoch ist dieser Vergleich mit Vorsicht zu betrachten. Madsen kommt zu dem Schluss, Fichte habe einen Roman »nach dem stilistischen Muster der amerikanischen Beat-Generation [schreiben wollen], aber weniger sentimental.«²⁷ Er erläutert anhand von Parallelen von Fichtes Roman zu *On the Road*, die er vorrangig auf Ebene der Figurenkonstellationen ausmacht, warum eine Vergleichbarkeit der Motive und der Figuren vorliege. Zwar ist nicht von der Hand zu weisen, dass sich die Motive und die in beiden Romanen beschriebenen Subkulturen ähneln, es führt allerdings zu weit, von einer deutlichen Orientierung an Kerouac zu sprechen, die zudem eine Bezeichnung als Beatliteratur rechtfertigen würde. Des Weiteren ist die ähnliche Beschreibung zweier Subkulturen kein ausreichendes Kriterium, um den Nachweis einer bewussten Vorbildnahme zu erbringen, zumal die gesamte westdeutsche Jugendkultur der sechziger Jahre maßgeblich von der US-amerikanischen (und britischen) Kultur dieser Jahre beeinflusst war.

Warum *Die Palette* im Kontext dieser Arbeit nicht als Beispiel für die deutschsprachige Beat- und Undergroundliteratur geeignet ist, begründet sich zudem aus dem Kon-

24 Hubert Fichte: *Die Palette*, Frankfurt a.M. 2005.

25 Dieter E. Zimmer: Fichte und Beat. Dichterlesung ohne Verlegenheit. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1985, S. 29-31.

26 Wolfgang Nagel: Stoff aus Wörtern. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1985, S. 40.

27 Ebd., S. 81.

text, in dem der Roman entstanden ist. Aus dem Roman selbst und aus den Rezensionen geht hervor, dass Hubert Fichte den Text von Beginn an als literarische Arbeit mit journalistischem Hintergrund geplant hatte. Hellmuth Karasek weist in seiner Besprechung darauf hin, dass Fichte die Nächte zur Recherche in der Palette mit einem Vorschuss des Rowohlt-Verlags finanzierte.²⁸ Der Roman, der ohne Zweifel den Anspruch hat, ein authentisches Bild des Hamburger Clubs *Die Palette* zu zeichnen, ist demnach ein vom Literaturbetrieb, in diesem Fall von einem größeren Verlag, finanziertes Rechercheprojekt und damit von Beginn an auch unter ökonomischen Gesichtspunkten entstanden. Die Vermutung liegt nahe, dass Rowohlt die Entstehung des Romans auch finanzierte, weil man sich durch Affirmation einer Jugendkultur einen kommerziellen Erfolg erhoffte. Dieser Umstand bringt den Roman zum einen in eine Rezeptionsästhetische Spannung zwischen Literatur und Journalismus, auf die auch Karasek eingeht, wenn er Fichtes Position als teilnehmender Beobachter mit einem Auftrag beschreibt:

Einer der mitmacht, der ›in‹ ist – und der doch in dem Augenblick ›ausgestiegen‹ sein muß, weil er an Rowohlts Vorschuß, an sein Buch denken muß – das ist die Crux, die der Autor der *Palette* offen vor uns eingesteht.²⁹

Zum anderen ist die Spekulation auf kommerziellen Erfolg zwar nicht verwerflich, widerspricht aber in ihrer thematischen Kalkulation den Prinzipien der Beat- und Undergroundliteratur in den hier angelegten Maßstäben. Die beatliterarische Poetologie mag von einer romantisierenden Vorstellung des Erlebens und Schreibens als untrennbarem Vorgang ausgehen, der nur teilweise umsetzbar ist und auch der Inszenierung dient, die Entstehungshintergründe von Fichtes Roman aber widersprechen diesen Grundsätzen. Das zeigt zudem, wie relevant das produktionsästhetische Entstehungsumfeld der Beatliteratur nicht nur für die Wahrnehmung, sondern auch für das Selbstverständnis der literarischen Beat-Generation ist. Letztlich entscheidend ist Karaseks Fazit: »Aber alles in allem: der Autor gehört zu wenig zu ihnen, um ihr Villon, ihr Genet zu sein.«³⁰

Im Kontext dieser Arbeit ist daher vor allem die »literarische Mannschaft«³¹ um Jörg Fauser, Jürgen Ploog und Carl Weissner relevant. Der Fokus auf diese drei Schriftsteller liegt in ihrer besonderen Position innerhalb dieser subkulturellen Szene begründet. Brinkmann und auch Wolf Wondratschek mögen bekannter und vor allem auch schon damals anerkannter sein, sie sind jedoch durch ihre relative Popularität und ihren ökonomischen Erfolg innerhalb des subkulturellen-literarischen Feldes keine Repräsentanten einer Undergroundliteratur im hier angelegten engen Maßstab mehr.

Andere Schriftsteller, wie die bereits genannten Hubert Fichte, Hadayatullah Hübsch oder auch Christoph Derschau, wandten sich nach wenigen Jahren von der entsprechenden Szene ab und veröffentlichten entweder in anderen Bereichen oder kehrten dem literarischen Betrieb gänzlich den Rücken zu. Die Besonderheit der Position von Ploog, Weissner und Fauser ergibt sich aus mehreren Gründen,

28 Vgl. Hellmuth Karasek: *Gammler – zu Prosa kleingehackt*. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1985, S. 34.

29 Ebd., S. 35.

30 Karasek: *Gammler – zu Prosa kleingehackt*, S. 38.

31 Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 73.

die in ihrer Zusammenschau diese drei Literaturschaffenden³² zu den idealen Repräsentanten der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur dieser Jahre machen. Zum einen blieben alle drei bis zu ihrem jeweiligen Ableben der literarischen Produktion treu, zum anderen legten sie großen Wert auf ihre Positionierung als *Underground* innerhalb des literarischen Feldes³³ und sie hatten durch enge Kontakte zu amerikanischen Schriftsteller*innen eine direkte Funktion für die transatlantische Literaturvermittlung und den kulturellen Transfer. Nicht zu unterschätzen ist auch die Gründung der literarischen Zeitschrift *Gasolin 23* durch Fauser, Ploog und Weissner, die in ihrer Professionalität und ihrer Radikalität bereits mit ihrer ersten Ausgabe 1973 den Standard der in Deutschland zu dieser Zeit weit verbreiteten Undergroundzeitschriften überragte und sich selbst als Sprachrohr dieser literarischen Bewegung positionierte. Außerdem stehen sie jeweils für drei Bereiche der deutschen Beat- und Undergroundliteraturszene.

32 Der Begriff ist hier bewusst gewählt, da besonders Carl Weissner nicht nur als Schriftsteller, sondern vor allem als Übersetzer und Literaturagent in Erscheinung trat.

33 Die daraus entstehende Spannung zwischen der Notwendigkeit eines gewissen ökonomischen Erfolgs und dem Selbstanspruch, unter allen Umständen eine opportunistische Haltung gegenüber dem etablierten Literaturbetrieb zu vermeiden, spielt eine herausragende Rolle in der Selbstinszenierung der drei Schriftsteller, auf die im Verlauf der Arbeit noch eingegangen wird. Selbst als Jörg Fauser zu Beginn der achtziger Jahre mit Kriminalromanen Erfolg hatte, legte er in der Literatursendung *Autor-Scooter* mit Hellmuth Karasek großen Wert auf seine Außenseiterposition im Literaturbetrieb.

Die Entstehung von *Gasolin 23* als Bildung einer literarischen Szene

Mit der ersten Ausgabe von *Gasolin 23* positionierten Fauser, Ploog und Weissner die Zeitschrift 1973 programmatisch als das einzig gültige Publikationsorgan des deutschen literarischen Undergrounds und formulierten den Anspruch, die deutschen Repräsentanten einer transatlantischen Literaturszene zu sein. Daher eignet sich die Entstehungsgeschichte der Zeitschrift insbesondere, um die Entwicklung dieser Szene darzustellen. Ihre Gründung ist nicht nur das sichtbarste Ergebnis der Zusammenarbeit der drei, sondern auch der deutlichste Versuch, eine transatlantische Literaturszene zu repräsentieren.

Sehr geehrter Herr Weissner: Durch Zufall las ich Ihre Montagen im EARTHQUAKE (Nr 2/68), die ich für eine interessante Fortsetzung von Burrough's Cut-up und Fold-in Methoden betrachte. Ich selbst stelle seit einiger Zeit fast ausschliesslich montierte Texte her und bin deshalb an Ihren Arbeiten und der PANic Press interessiert. Haben Sie auch in deutscher Sprache veröffentlicht? Was sagen Sie zur deutschen Szene? Mit besten Grüßen, Jürgen Ploog.¹

Ausgesprochen höflich und formell nahm Ploog im März 1968 Kontakt mit Weissner auf, der zu dieser Zeit in San Francisco lebte, in der dortigen literarischen Undergroundszene aktiv war und an mehreren Zeitschriften mitarbeitete.² Der offizielle Ton und der förmliche Stil des Schreibens des damals 33jährigen Ploog an den fünf Jahre jüngeren Weissner wichen nur wenige Monate später der Anrede »Good old man« und einem amerikanisierten Stil. Der formelle Briefton wurde durch einen dezidiert provokativen und lockeren Ton ersetzt:

[...] die Messe war/ist wie jedes Jahr Tummelplatz übergeschnappter Idioten, die ihren jährlichen Auftritt wittern/es riecht nach Literatur Schnaps gescheitem Gerede und ich

-
- 1 Jürgen Ploog in einem Brief an Carl Weissner, März 1968. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jürgen Ploog.
 - 2 Unter anderen am im Brief genannten *San Francisco Earthquake*, aber auch an *Fruit Cup* und *Intrepid*. Siehe dazu: Sigrid Fahrer: *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*, Würzburg 2009, S. 62.

ging schon mit einem ausgesprochenen fuck-off Gefühl hin/man trifft dauernd Leute die von der Scheisse reden, in der sie heftig mitrühren [...]³

Schon an dieser Stelle sind die ablehnende Haltung und die eigene Positionierung im Literaturbetrieb der Bundesrepublik deutlich erkennbar. In den kommenden Jahren entwickelte sich vor allem im Rhein-Main-Gebiet mit den Eckpunkten Mannheim, Frankfurt und Darmstadt eine lose Gruppe von jungen Schriftstellern, die sich als literarische Gegenbewegung zur etablierten Literatur verstanden.⁴ Aus dieser Gruppe stechen Ploog, Weissner und Fauser hervor, deren Zusammenarbeit und gemeinsames Auftreten nicht erst mit Gründung von *Gasolin* 23 begann.

Aus den Briefen der drei untereinander geht hervor, dass man sich durchaus bemühte, mit den eigenen Werken auch im etablierten Literaturbetrieb zu reüssieren, was jedoch von Beginn an nicht von Erfolg gekrönt war. Ploog beklagte sich im Juni 1970 in einem Brief an Carl Weissner über die mangelnde Anerkennung:

Did you read what the guy in POT has to say about the Conspiracy (*ein literarisches Projekt von Weissner, Anm. d. V.*)? it looks like that could be the only sensible word on us within the next years...& someone like that is in the small press business.seems to prove my hunch that that's the place to find our men.fuck the feuilletons & the rest of the jerks.⁵

Solche Klagen über gescheiterte Versuche, einen Verlag für die eigenen Texte zu finden, durchziehen die gesamte Korrespondenz der drei Autoren bis in die achtziger Jahre. Diese Aussage Ploogs enthält neben dem Unmut darüber, dass die eigene Literaturvorstellung vom etablierten Betrieb nicht geteilt wird, auch eine Erkenntnis, die zur Gründung eigener Publikationsorgane führte. Ploog schreibt, dass sich die Möglichkeiten zur Veröffentlichung im »small press business« finden lassen und macht ebenso deutlich, dass er innerhalb der etablierten Strukturen des literarischen Feldes keine Publikationsoptionen für die Werke aus der eigenen Szene sieht. Schon früher, Mitte der sechziger Jahre – noch bevor er Bekanntschaft mit Ploog und Fauser machte – erkannte Carl Weissner in den literarischen Undergroundmagazinen, die er in den USA entdeckte, eine Möglichkeit, die eigenen Texte und die seiner Mitstreiter zu veröffentlichen, ohne den Umweg über die Verlagshäuser gehen zu müssen. Wie weit fortgeschritten die subkulturelle Literaturpresse in den USA schon im Jahr 1968 war, zeigt sich zum Beispiel schon rein äußerlich an Ausgaben des *San Francisco Earthquake*, an dem Weissner teilweise mitarbeitete. Das dicke Papier, die stabile Bindung und ein hochwertiger

3 Jürgen Ploog Brief an Carl Weissner, September 1968, zitiert nach Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 43. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass – wie es in privater Korrespondenz nicht unüblich ist – in den Briefen, die sich die Herausgeber untereinander schrieben, keine Rücksicht auf grammatikalische Korrektheit genommen wurde. Da Tippfehler und grammatische Inkorrektheiten in überproportionaler Menge vorkommen, wird in den Zitaten nicht jede Irritation im Textbild durch [sic!] gekennzeichnet werden.

4 Vgl. Enno Stahl: Untergrund-West. Ploog, Fauser, Hübsch und die Folgen. Unter: www.pop-zeitschrift.de/2014/05/31/untergrund-westploog-fauser-hubsch-und-die-folgenvon-enno-stahl31-5-2014/ (letzter Zugriff: 15.12.2021).

5 Jürgen Ploog in einem Brief an Carl Weissner, Juni 1970. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jürgen Ploog.

Druck zeigen, dass die amerikanische Alternativpresse schon früher wesentlich professioneller auftrat als die deutsche. Das in Layout und Aufmachung sehr einfach gehaltene Magazin mit Namen *Klactoveedsesteen* (abgekürzt *Klacto*), das Weissner 1966 selbst ins Leben rief, erschien immerhin zwei Jahre lang und diente vorrangig dem Austausch mit amerikanischen Kollegen.⁶

Das Magazin *UFO*, der nächste Versuch, eine Plattform für die literarische Produktion einer deutschen Undergroundszene zu etablieren, war bereits eine Zusammenarbeit des Verlegers und Schriftstellers Udo Breger mit Ploog, Fauser und Weissner.⁷ Zwischen Juli 1971 und März 1972 erschienen drei Ausgaben, die es in der Szene schon zu weitaus größerer Bekanntheit brachten, jedoch noch nicht die Erwartungen der Herausgeber erfüllten. Auf die Rückseite eines Briefes an die Redaktion vom 8. Mai 1972 schrieb Ploog eine persönliche Notiz an Weissner, in welcher er seinen Unmut über die Entwicklung von *UFO* ausdrückte: »auf zur *UFO* 4 — ich weiss die Lust ist weitgehend verklungen — könnte sein dass es die letzte Nr. wird.«⁸

Nachdem diese Ausgabe von *UFO* tatsächlich nicht mehr erschien, war auch dieser Versuch einer literarischen Undergroundplattform nach drei Ausgaben innerhalb von neun Monaten beendet. Aus einem Brief vom November 1972 von Ploog an Weissner, der die Idee zu einem neuen Versuch formuliert, geht hervor, dass man sich durchaus bewusst war, dass es nötig sein würde, die eigene literarische und strukturelle Ausrichtung ein wenig zu verändern. Ploog informierte Weissner, dass er mit Fauser das »Project einer Text-Zeitschrift« besprochen habe und erläuterte das Konzept:

Wollen versuchen, unseren Standpunkt nicht literarisch, sondern sozio-psychologisch (mit literarischen Mitteln) zu konkretisieren. Wer wir sind, wo kommen wir her, wie sind wir in Bezug auf das, was uns umgibt. Briefe, Vorfälle, wet dreams etc.⁹

Das hier angekündigte Magazin, das schließlich im 1973 in seiner ersten Ausgabe erschien, ist *Gasolin 23*. Der Name geht laut Weissner auf eine Idee von Fauser zurück und setzt sich zusammen aus dem Titel des Gedichtbandes *Gasoline* von Gregory Corso und der Zahl 23, da Burroughs, mit dem Weissner und Ploog bereits seit einigen Jahren befreundet waren, über Flugzeugabstürze Buch führte, bei denen die Zahl eine Rolle

6 In Weissners Bibliothek findet sich eine Vielzahl an literarischen Zeitschriften aus den USA und Großbritannien wie *APO33*, *Intrepid* und *LINES*, die Weissner im Austausch gegen *Klacto* bekommen hat. Die erste Ausgabe von *Klactoveedsesteen* vom Juni 1965 ist noch sehr einfach gehalten, auf dünnem Papier gedruckt, einfach gebunden und der Druck heute nahezu verblasst. Im Verlauf der folgenden Ausgaben, die Weissner in seiner selbstgegründeten *PANic-Press*, Heidelberg herausgab, steigern sich jedoch Anspruch und Qualität des Magazins enorm.

7 Vgl. Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 83.

8 Jürgen Ploog in einem Brief an Carl Weissner: Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jürgen Ploog.

9 Jürgen Ploog in einem Brief an Carl Weissner, November 1972, Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jürgen Ploog.

spielte.¹⁰ Weitere Namen, die zur Diskussion standen, waren *GASOLIN CITY*, *TRAK*, *PERDIDO*, *DILDO CITY*, *MUGWUMP*, *ZOMBIE* und *APO 23*.¹¹

Aus der Korrespondenz von Fauser und Weissner geht zudem hervor, dass man bereit war, ein gewisses finanzielles Risiko einzugehen und den Druck und Vertrieb der ersten Ausgabe aus eigener Tasche zu finanzieren. Fauser nennt eine Summe von 750,- DM, die man sich teilen müsse.¹² Eine Summe, die angesichts der prekären Situation, in der sich Fauser zu dieser Zeit befand, nicht gering einzuschätzen ist – er schreibt im Mai 1973: »kann übrigens von 250 erstmal nur 150 aufbringen, Rest end of next month, muß Schuhe kaufen[...]«. ¹³ Man war also bereit, für eine professionellere und erfolgreichere Positionierung auch selbst finanziell einzustehen.¹⁴ Insbesondere wird einem Brief von Fauser an Ploog deutlich, mit welchen Hindernissen man bei der Herausgabe einer solchen Zeitschrift, die an keinen Verlag gebunden war, zu kämpfen hatte. In einem Brief vom 12. Juni 1973 beschreibt Fauser die Schwierigkeiten beim Druck von *Gasolin*:

[...] jetzt die Frage was ist mit Gasolin, and here we go, the shit's coming down: diese Typen haben offensichtlich den Druck versaut, offensichtlich weil wir nur den Prospekt bekommen haben der z.T. kaum lesbar ist, Carl forderte daraufhin Probedrucke an, wir hörten nichts, bekamen nichts, schließlich jagte er einen Brief hoch der mit Anwalt droht falls nicht bis 9.6. die Vorlage zurück hätte, der 9.6. long past & nichts hier...so schauts aus. Carl urlaubt in Italien, ich allein auf weiter Flur & was soll ich jetzt machen, ich fürchte wir können die Nr. 2 in den Wind schießen. Sollten wir die Vorlage doch noch bekommen lassen wir hier im Reha- Release-Center drucken, falls nicht...schöne Scheiße. 15min später: Marconis long-play hit...tja tja die Norddeutschen...habe eben mit Fuhrberg telefoniert, die Zeitschrift liegt komplett in Mannheim bahnpostlagernd & wartet auf C.W. der wie gesagt in Italy hockt daying & jetzt bange Frage wann kommt er zurück & ist das Paket dann noch da...F. behauptet der Druck sei okay...kann ihm ja schlecht von hier & jetzt das Gegenteil beweisen....ich muss sagen diese ganze An-

10 Vgl. Interview mit Carl Weissner in: konkret. Politik & Kultur, Ausgabe 06/2010, S. 62.

11 Jörg Fauser in einem Brief an Carl Weissner: Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jörg Fauser.

12 Vgl. Jörg Fauser in einem Brief an Carl Weissner: Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jörg Fauser.

13 Ebd.

14 Walter Hartmann, der ab der zweiten Ausgabe als Mitherausgeber fungierte, äußert sich über die finanzielle Lage der Herausgeber von *GASOLIN 23* in *Rebell im Cola- Hinterland*, der Fauser-Biografie: »Bezahlt wurde immer nur der Drucker, soweit ich mich entsinne. Die drei Herausgeber hatten wohl beim ersten Heft eine entsprechende Einlage geleistet, und Abi Melzer hatte einen günstigen Drucker an der Hand. Wenn genug Geld durch Verkäufe da war, konnte man eine neue Nummer ins Auge fassen. Der Druck wurde ja nicht billiger, es gab später dann auch mehrfarbige und sogar mal ein Vierfarb-Cover. Nach der letzten Nummer wurde vorhandenes Geld an Autoren verteilt...wie das nun genau abließ, weiß ich nicht mehr.«, in: Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 91f.

gelegenheit ist heillos verwirrend, auch deshalb weil F. behauptet er habe Cw x-mal angerufen & nie erreicht [...].¹⁵

Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass die erste Ausgabe bereits im April 1973 erscheinen sollte und auch auf diesen Monat datiert ist. Die Probleme, die aufgrund des Drucks und des Versands entstanden, führten jedoch dazu, dass die erste offizielle Nummer erst in den Wochen nach dem zitierten Brief erschien, also erst Ende Juni 1973. Im selben Brief offenbart sich auch ein weiteres Hindernis, das die Produktion einer solchen Zeitschrift unter den gegebenen Umständen innerhalb einer subkulturellen Szene erschwerte. Dadurch, dass die drei Herausgeber nicht an einem Ort wohnten, – Carl Weissner lebte zu dieser Zeit in Mannheim, Fauser und Ploog in Frankfurt, wobei Ploog oft lange Zeit im Ausland weilte – ergaben sich Probleme bei der Absprache. Die auch daraus resultierten, dass es sich bei *Gasolin 23* um ein rein privates Projekt ohne Anbindung an einen Verlag handelte:

[...] in Zukunft wärs besser wir machen sowas nur wenn alle Editoren vorhanden, vereinigt & auch sonst komplett sind, das zerfasert, zerläppert & zerschleißt sich sonst mit xmal hin und her & nobody answering, fuck, also sehn wir zu was jetzt wird.¹⁶

Des Weiteren wird deutlich, dass eine kleine Publikation von den Herausgebern absolutes Engagement erforderte und sämtliche Arbeiten von wenigen Beteiligten erledigt werden mussten.

Aus dieser Position ergab sich aber auch die entsprechende inhaltliche und ästhetische Unabhängigkeit, die man unbedingt bewahren wollte. Es zeigt sich zudem, dass die Herausgeber auch Jahrzehnte später Wert darauf legten, den Underground-Charakter der Publikation zu erhalten. Weissner beschreibt in einem Interview mit der Zeitschrift *konkret* im Jahr 2010 die Ausrichtung von *Gasolin 23* als gerichtet »gegen das Etablierte, den verengten deutschen Horizont, die Fußgängermentalität der deutschen Prosa, wie Ploog es nannte«¹⁷. Ploog erklärte mir noch 2015, dass man der etablierten deutschen Literatur dieser Jahre das eigene Verständnis des Schreibens gegenüberstellen wollte:

Tatsächlich waren wir von dem, was die damalige deutsche Literatur als Antworten auf die sich abzeichnenden Umwälzungen zu bieten hatte, enttäuscht. Alles sog. Avantgardische zeigte kaum ästhetischen oder formalen Mut. Einerseits wurde Literatur als »bürgerlich« abgetan, andererseits begnügten sich die damals Arrivierten mit inhaltlicher Ausrichtung. (Chotjewitz, Karsunke, Weiss, nicht zu sprechen von Walser und Böll).¹⁸

Das Inhaltsverzeichnis der ersten Ausgabe verdeutlicht, was für einer Literatur Fauser, Ploog und Weissner mit *Gasolin 23* stattdessen Raum geben wollten. Mit Texten von Charles Bukowski, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Claude Pélieu, Harold Norse, den drei

15 Jörg Fauser in einem Brief an Jürgen Ploog, 12. Juni 1973: Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Fauser, Briefe von ihm an Jürgen Ploog.

16 Ebd.

17 Interview mit Carl Weissner in: konkret. Politik & Kultur, Ausgabe 06/2010, S. 62.

18 Jürgen Ploog im Interview mit dem Verfasser, Januar 2015.

Herausgebern selbst, Wolf Wondratschek und einem Schriftsteller mit dem Pseudonym *Mr. Schizo* ist ein repräsentatives Umfeld der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur vertreten, ergänzt durch Texte der Herausgeber und ihrer engeren Bekannten. Schon die Auswahl zeigt die Ausrichtung von *Gasolin 23*, die wenig gemein hatte mit dem, was im Jahre 1973 im literarischen Feuilleton besprochen oder in den großen Verlagen publiziert wurde.

Die erste veröffentlichte Ausgabe war der Versuch, mit allen Mitteln ein Statement der Antihaltung zu setzen und deutlich zu machen, dass man sich mit *Gasolin 23* abseits der vom Feuilleton wahrgenommenen und bewerteten Literatur positionieren wollte. Die provokanten Texte benötigten in der ersten Ausgabe noch keine manifestartige Selbstverortung, sondern drückten selbst durch das Überschreiten ethischer wie auch sprachlicher Normgrenzen eine rebellische Grundhaltung aus. Poetologisch stand die erste Ausgabe ganz im Sinne dessen, was man aus der Literatur der Beatbewegung mitgenommen hatte. Die graphischen Komponenten mit der New Yorker Skyline auf dem Cover und weiteren Abbildungen aus dem Kontext der amerikanischen Populärkultur (unter anderem Marilyn Monroe und ein pornographischer Pin-up-Comic) sowie die zahlreichen amerikanischen Autoren evozieren den Eindruck einer kulturellen Aneignung aus dem US-amerikanischen Raum und weniger den Versuch, eigene kulturelle und literarische Äquivalente zu finden.

Lediglich die erste Ausgabe wurde von Fauser, Weissner und Ploog herausgegeben. Schon die zweite Publikation im darauffolgenden Jahr wurde von Ploog und Walter Hartmann verantwortet, während Weissner und Fauser nur noch als Mitarbeiter angegeben werden. Bis zu ihrer offiziellen Einstellung im Jahr 1986 erschienen lediglich acht Ausgaben der Zeitschrift, zwischen denen die Abstände immer länger wurden. Während die ersten drei Ausgaben noch eine klare provokative Haltung aufweisen und darauf abzielen, sich selbst als Außenseiter im literarischen Betrieb zu positionieren, entwickelte sich *Gasolin 23* ab der vierten Ausgabe zunehmend zu einem Szeneblatt für junge Schriftsteller*innen.¹⁹ Dadurch verschob sich auch der Schwerpunkt, der sich bis dahin deutlich auf Seiten der amerikanischen Kultur und Literatur befunden hatte, in Richtung der deutschen Sprache und Kultur. Die Verbindung zu den Wurzeln in der amerikanischen Beatliteratur wird aber nie vollständig aufgegeben. Noch die vorletzte Ausgabe unter dem Thema *Reisen* greift deutliche Motive aus Kerouacs *On the Road* auf und enthält einen Text seiner Tochter Jan Kerouac.

Vergleicht man die erste und die letzte Ausgabe, lässt sich die Entwicklung, die *Gasolin* über die acht Ausgaben nahm, schon am Erscheinungsbild deutlich erkennen. Während die Abbildungen, die zur visuellen Unterstützung der Literatur in der ersten Ausgabe verwendet wurden, allesamt dem amerikanischen Kulturraum entstammten, beziehen sich die Graphiken und Fotos der letzten Ausgabe fast vollständig auf Nachkriegsdeutschland. Auch die Professionalität des Layouts, die sich durch Übersichtlichkeit, einheitliches Schriftbild und die Spaltenaufteilung der Texte zeigt, stellt einen bemerkenswerten Gegensatz zum fragmentiert und ungeordnet wirkenden Erscheinungsbild der ersten Ausgabe dar.

19 In den späteren Ausgaben in den achtziger Jahren wurden auch zunehmend Texte von Autorinnen veröffentlicht. Die männlichen Schreibenden blieben jedoch in der klaren Überzahl.

Als die letzte Ausgabe 1986 erschien, war Weissner beinahe ausschließlich mit Übersetzungen beschäftigt, während Fauser mit den Romanen *Der Schneemann* (1981) und *Rohstoff* (1984) inzwischen auch ökonomische Erfolge feierte. Ploog hingegen war bis zur letzten Ausgabe aktiv an der Zeitschrift als Herausgeber beteiligt, konstatierte jedoch 2016 in einem Gespräch: »Die Zusammenarbeit der Herausgeber war nicht eng genug, um Kontinuität entstehen zu lassen.« Außerdem habe eine Enttäuschung über die eingesandten Beiträge bestanden, die nicht mehr der ursprünglichen Ausrichtung von *Gasolin 23* entsprochen hätten: »Gasolin sollte eben keine Zeitschrift sein, die veröffentlicht, was gerade vorhanden war.«²⁰ Spätestens mit dem Ende der Zeitschrift ist auch die enge und sichtbare Zusammenarbeit von Ploog, Fauser und Weissner beendet.

Auch wenn sie beinahe zwanzig Jahre immer wieder gemeinsame literarische und publizistische Projekte in Angriff nahmen, weisen ihre jeweiligen literarischen und übersetzerischen Werke große Unterschiede auf und repräsentieren jeweils einen eigenen Teil deutschsprachiger Beat- und Undergroundliteratur, sowie einen eigenen Zugang zu und Umgang mit den amerikanischen Vorbildern

20 Aussagen von Jürgen Ploog in einem privaten Interview im Februar 2016.

Jörg Fauser – Ein ›amerikanischer‹ Autor in der BRD

Hinführung – »In den 70ern wurde es ernst, der Spaß war vorbei.«

Sich Jörg Fauser zu nähern, bedeutet auch, sich den siebziger Jahren im bundesrepublikanischen Deutschland zu nähern, der postrevolutionären Stimmung nach dem Aufblenden des studentischen Widerstands Ende der sechziger Jahre, dem Übergang von den Protesten auf der Straße von einigen Tausend hin zum bewaffneten Terrorismus von wenigen im Untergrund. Es heißt auch, sich mit den Randzonen der damaligen Gesellschaft auseinanderzusetzen: mit denen, die ihre Tage und Nächte in den Spiel- und Trinkhallen, den Eckkneipen und Rotlichtetablissemments verbringen und vielleicht nur im Vorbeigehen mitbekommen haben, was an den Universitäten und einem anderen Teil der Gesellschaft geschehen ist.¹ Denn vor allem aus den Menschen, die das alles eher am Rande erlebt haben, setzt sich Fausers Figurenpersonal zusammen. Nicht zuletzt heißt es, sich damit zu befassen, was geschieht, wenn der Hype vorbei ist, wenn die Ekstase des Widerstands in den Kater übergeht, wenn die Wirkung der Drogen umschlägt und wenn aus Befreiung des Geistes Sucht und aus freier Liebe Einsamkeit wird, wie Fauser es häufig beschreibt. Ein Text, der bei seinem Erscheinen 1977 – etwa sechs Jahre nach dem Tod seines Verfassers – als die subjektive Chronik dieser Phase galt, ist Bernward Vesper's *Die Reise*:

Es ist Zeit, [aus meinem Traum zu erwachen] das zu registrieren. Es ist Zeit, die Dinge zu sehn, wie sie sind, die Projektionen zu knacken, die mir das Unerträgliche erträglich erscheinen lassen, [es ist Zeit, zu begreifen,] es ist Zeit zu zerstören, was man mir als Schönheit andrehte, es ist Zeit, die Schönheit der Zerstörung zu begreifen: den Erfahrungen zu vertrauen, die Erfahrungen in Haß, den Haß in Energie verwandeln.²

1 Auch wenn medial, damals wie heute, der Eindruck entsteht, es habe sich um ein Aufbegehren gehandelt, das große Teile der westdeutschen Gesellschaft erfasst hatte, muss man sich vor Augen führen, dass zum damaligen Zeitpunkt lediglich 350.000 Student*innen eingeschrieben waren. Faktisch wurde die sogenannte 68er-Revolution nur von einem sehr kleinen Teil der Gesellschaft getragen. (Vgl. Gunnar Hinck: *Wir waren wie Maschinen. Die bundesdeutsche Linke der siebziger Jahre*, Berlin 2012, S. 14f.)

2 Bernward Vesper: *Die Reise. Romanessay*. Ausgabe letzter Hand, Hamburg 1983, S. 14.

Was Vesper, der Sohn des nationalsozialistischen Dichters Will Vesper, hier Anfang der siebziger Jahre schreibt, wird später als Ausdruck eines Gefühls gelten, das zur damaligen Zeit noch nicht bewusst in Worte gefasst wurde. Besonders prägnant beschreibt Peter Weiss in seinen publizierten Notizbüchern diese Stimmung in Westdeutschland mit Verweis auf Vespers Roman:

Mit dem Buch von Bernward Vesper (*Die Reise*) war der intellektuelle Höhepunkt der Bewegung des Jahres 1968 erreicht worden. Sein Selbstmord stand bereits unterm Zeichen des rapiden Niedergangs, der Verzweiflung. Die aufrührerische Generation geriet jetzt, z. gr. Teil, in die Lethargie, und die Desperatesten gerieten in die Raserei.³

Weiss bezeichnet mit den Begriffen *Lethargie* und *Raserei* die beiden Pole, die sich nach dem Abflauen der Studierendenbewegung mit Beginn der siebziger Jahre bildeten: einerseits der Rückzug ins Private und die Selbstbeschau in dem, was die Literaturkritik später als die *Neue Subjektivität* bezeichnete, und andererseits den Übergang vom Widerstand durch Demonstrationen und Worte zum vermeintlich revolutionären Kampf durch Terrorismus. Der Zerfall und die Desillusionierung, die nur wenige Jahre nach dem Höhepunkt des studentischen Aufbegehrens einsetzten, entstanden auch aus einem Sinnvakuum heraus. Nach 1968 waren nicht nur die größten Feindbilder der APO (Außerparlamentarischen Opposition) weggefallen, sondern auch der durch ein Attentat schwerverletzte Rudi Dutschke war nicht mehr als die mediale und ideologische Führungsfigur präsent.⁴ Für Gunnar Hinck, der in seiner Monographie *Wir waren wie Maschinen* (2012) die siebziger Jahre aus einer linkspolitischen Perspektive darstellt, ist es zurecht verwunderlich, dass diesem Jahrzehnt das Bild einer düsteren Dekade anhängt. Was auf den ersten Blick aufgrund des medial-präsenten RAF-Terrors nicht unlogisch erscheint, erweist sich auf den zweiten als eine Täuschung durch Bilder. Während sich 1968 als Symbol für den Widerstand, auch durch die Bilder von unbedeckten WG-Bewohner*innen, lässigen sogenannten *Studentenführern* und durch die von ihnen geschaffenen Eindrücke, in das kollektive Gedächtnis eingebrannt hat, sind die siebziger Jahre »seltsam bilderlos geblieben und überhaupt nicht sexy. Überliefert sind bezeichnenderweise nur schreckliche Fotos, nämlich die von entführten oder ermordeten Terroristenopfern. In den 70er Jahren wurde es ernst, der Spaß war vorbei.«⁵

Während die Angst vor dem Kommunismus und die damit verbundene Jagd auf alle Personen, die im geringsten Verdacht standen, dieser politisch-gesellschaftlichen Ideologie anzuhängen oder nahe zu stehen, die späten vierziger und die fünfziger Jahre in den USA prägte und den zeithistorischen Hintergrund für die ursprüngliche Beatliteratur lieferten, bildeten in Westdeutschland die siebziger Jahre mit ihrer Desillusionierung und der Angst vor dem Terror der RAF und der daraus entstehenden Paranoia die Folie für die Underground- und Beatliteratur dieser Jahre. Insbesondere Jörg Fauser erfasst diese Stimmung in der Bundesrepublik und lässt seine Gesellschaftsdiagnosen immer wieder in seine literaturkritischen, journalistischen Texte einfließen: »Gerade meiner Generation aber, die nach dem scheinbaren Aufbruch der sechziger Jahre sich

3 Peter Weiss: Notizbücher 1971-1980, Frankfurt a.M. 1981, S. 672f.

4 Vgl. Hinck: *Wir waren wie Maschinen*, S. 104f.

5 Ebd., S. 17.

heute kaputt und resigniert, ramponiert und oft ratlos in der ziemlich gespenstischen Szenerie unserer Gegenwart zurechtfinden muß, liefert Bukowski genau das, was wir von der Literatur verlangen: Informationen fürs tägliche Überleben.«⁶ Und zwei Jahre zuvor stellt Fauser in einer Rezension zu Charles Bukowski eine Diagnose über dessen Literatur, die sich ohne Mühe auch auf sein eigenes Werk anwenden lässt: »Nach Acid und Fernweh und Ausflippen, nach Mystik und Junk und Nirwana zeigt uns Bukowski die Welt, in die wir zurückgekehrt sind, und er zeigt uns, daß es richtig war, in sie zurückzukehren [...].«⁷

Ein Beobachter von außen – Eine Literatur der Ränder

Jörg Fausers Werk, insbesondere die Texte, die zwischen 1970 und 1980 entstanden sind, bevor er durch seine Thriller mehr oder weniger erfolgreich wird, ist eine Chronik der Bundesrepublik in den 1970er Jahren aus der Perspektive eines Schriftstellers, der die Gesellschaft nicht von oben, sondern von unten betrachtet. Fauser ist in den siebziger Jahren der Beobachter der Kehrseite des Hippie-Ideals. Überblickt man das Gesamtwerk Fausers – sowohl das literarische als auch das journalistische – wird deutlich, dass er den Zeitgeist immer mehr von außen verfolgte, als darin aufzugehen. Während Ende der sechziger Jahre deutsche Student*innen den gesellschaftlichen und politischen Aufstand probten, um die Universitäten und die Gesellschaft vom sprichwörtlich gewordenen *Muff von tausend Jahren* zu befreien, befand sich Fauser in Istanbul, genauer im Stadtteil Tophane, und versuchte zwischen Geldnot und Heroinsucht seinen ersten Roman zu schreiben; »in Berlin und Frankfurt beginnen studentenbewegte Zeiten, doch Fauser hockt in Istanbul, eine Kanüle in der Armbeuge«.⁸ Als er schließlich gegen Ende des Jahres 1968 nach Deutschland zurückkehrte und in Berlin in einer Kommune lebte, war der erste große Schwung der Revolte schon vorbei. Fauser wurde nun eher zum Beobachter als zum Teilnehmer der linkspolitischen Grabenkämpfe, die im Nachklang der Revolutionsstimmung aufflammten.

Diese Beobachtungsposition durchzieht sein Werk. Geschult am Journalismus und diesem auch in seiner literarischen Arbeit immer sehr eng verbunden, ist Fausers Schreiben geprägt von Betrachtungen seiner direkten Umwelt. Sein Biograf Matthias Penzel sagt über ihn, er sei einer, »der zwar oft der Action sehr nahe war, zugleich aber immer mehr als Zeuge denn Agitator.«⁹ Während andere also in der hippiesken Euphorie der späten sechziger Jahre und der politischen Aufbruchsstimmung dieser Zeit aufgingen, bewegte sich Fauser immer an den Rändern dieser Strömungen und spürte diesen nach: »Schon zu den Früh- und Hochzeiten der Apo hatte Fauser nicht recht Anschluss gefunden an die Macher, Schnellen und Schönen rund um SDS, Ki

6 Fauser: Informationen fürs tägliche Überleben, S. 260.

7 Fauser: Heiße Kartoffel, S. 178.

8 Matthias Penzel: Es ist wie im Rausch...Jörg Fauser, sein Leben und Werk, Tod und Nachwirken. In: Kritische Ausgabe 1/2005, S. 21.

9 Matthias Penzel: Jörg Fauser zum 65. Geburtstag. Unter: <http://culturmag.de/litmag/jorg-fauser-zum-65-geburtstag/676> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

und Spontis, er blieb unter ihnen »die unterbelichtete triste Vorstadtmoräne.«¹⁰ Für Fauser war von Anfang an weniger die politische Ausrichtung seiner Generation literarisch ausschlaggebend, sondern er orientierte sich – ganz im Gegensatz zu vielen seiner eher anti-amerikanisch eingestellten Generationengenoss*innen – sehr bald an der amerikanischen Kultur:

Bemerkenswert am ›Fall Fauser‹ ist [...], daß die Politisierung bzw. Radikalisierung der späten 60er Jahre mehr oder minder spurlos an ihm vorübergeht, ja, daß statt dessen und zur selben Zeit schon ein offensives *Bekanntnis zur amerikanischen Popkultur* abgelegt wird. An die Stelle von Marx und Coca Cola rücken bei Fauser Hochprozentiges und die Bücher von Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Charles Bukowski.¹¹

Auch hier wird deutlich, wo Fauser seine Themen fand. Seine Affinität zur amerikanischen Literatur und Kultur setzte bereits in den fünfziger Jahren ein. Es handelt sich damit weniger um die Hippiekultur der späten sechziger Jahre, sondern um die Beatliteratur, die zehn bis zwanzig Jahre zuvor aufkommt. Über eines der ersten großen Vorbilder Fausers, Jack Kerouac, schreibt Howard Cunnell 2007 im Vorwort zum sogenannten *Original Scroll*¹² des Romans *On the Road*: »His most persistent desire in those days was to chronicle what was happening on those margins.«¹³ Während sich Kerouac den Rändern der amerikanischen Gesellschaft der fünfziger Jahre widmete und seine Figuren auf den Highways, unter den Feldarbeiter*innen, den Landstreichern und in den Großstädten der USA fand, suchte Fauser sein Personal in den Abgründen des Hippietraums und des gesellschaftlichen Umbruchs im bundesrepublikanischen Deutschland. Treffender als Johannes Ullmaier es in seiner *Reise durch die Popliteratur Von Acid bis Adlon und zurück* (2001) beschreibt, lässt sich diese Position Fausers wohl kaum in Worte fassen:

Wo man einst den Traum beschwor, zeigt Fauser das Erwachen, statt dem Rausch Ernüchterung, statt In-Sein Out-Sein, statt Revolte Selbstbetrug und Defätismus, kurz statt Frühling in Haight Ashbury das Frankfurter Bahnhofsviertel im November.¹⁴

Fausers Werk lässt sich grob in drei Phasen aufteilen. In jeder dieser Phasen sind die gesellschaftlichen Schattenseiten und Ränder, die er portraitiert, andere, je nachdem, an welcher Stelle er sich selbst gerade positioniert. Will man Werkphasen setzen, so lässt sich eine erste etwa von 1966-1972 verorten. Vor 1966 schreibt Fauser zwar neben journalistischen Texten auch schon Lyrik und Prosa, die aber nicht veröffentlicht werden.

10 Ambros Waibel: Exemplarisches Leben. Zum 20. Todestag Jörg Fausers. Unter: <https://literaturkritik.de/id/10933> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

11 Werner Jung: »Let's go, man, go!« Jörg Fauser und sein Amerika. Mit einem Seitenblick auf Rolf Dieter Brinkmann. In: Jochen Vogt & Alexander Stephan (Hg.): *Das Amerika der Autoren*. Von Kafka bis 09/11, München 2006, S. 327.

12 D.h. die unbearbeitete Originalfassung von *On the Road*, die erst fünfzig Jahre nach der ersten Ausgabe erschien.

13 Howard Cunnell: *Fast this time*. In: Jack Kerouac: *On the Road. The Original Scroll*, hg. v. Howard Cunnell, London 2007, S. 8.

14 Ullmaier: *Von Acid nach Adlon und zurück*, S. 77.

Die erste eigene literarische Veröffentlichung – der Suchtroman *Tophane* – erscheint erst 1972, die Arbeit daran jedoch beginnt Fauser spätestens mit seiner ersten langen Reise nach Istanbul 1967.

In den Jahren bis zur Veröffentlichung von *Tophane* entstanden verschiedene Fassungen, von denen eine beinahe vollständig verloren ging. Diese knapp sechs Jahre sind Fausers Zeit der Heroinsucht und der Experimente mit der Cut-up-Methode von William S. Burroughs. Die zweite Phase lässt sich von 1973-1981 ansetzen. In diesen Jahren arbeitete Fauser einerseits viel journalistisch, auch um sich dadurch zu finanzieren, andererseits entstanden auch zahlreiche Gedichte und Erzählungen, die sich als Milieustudien fassen lassen und teilweise stark an Bukowski orientiert sind. Erzählungen schrieb er zwar auch noch in seiner dritten Werkphase von 1981 bis zu seinem unerwarteten Tod 1987, allerdings erscheinen in diesen Jahren die drei erfolgreichen Romane *Der Schneemann* (1981), *Rohstoff* (1984) und *Das Schlangenmaul* (1985) und prägen durch ihren Erfolg und die Aufmerksamkeit, die ihnen und damit auch Fauser zukommen, das Bild vom Schriftsteller Fauser als Verfasser von *hard-boiled* Kriminalromanen.

Innerhalb dieser zwanzig Jahre, in denen Fauser schriftstellerisch aktiv ist und versucht, vom Schreiben zu leben, entstehen beinahe durchgängig kurze Erzählungen, Gedichte und vor allem journalistische Arbeiten. Die drei Abschnitte sind aber anhand von Schwerpunkten in Fausers Schreiben voneinander abgrenzbar. Den drei Werkphasen lassen sich jeweils literarische Vorbilder zuordnen, einige begleiten ihn sein Leben lang – wie Gottfried Benn, Joseph Roth und Hans Fallada –, aber in jeder der drei Phasen gibt es Vorbilder, die besonders hervorstechen. In den ersten Jahren (1966-1972) sind das Jack Kerouac und William S. Burroughs. Während Burroughs aufgrund der Cut-up-Technik, die wohl niemand so konsequent umgesetzt hat wie er, meist als Gewährsmann für Fausers ersten längeren Prosatext – man scheut sich Roman zu sagen – genannt wird, tritt Kerouac eher in den Hintergrund.

Betrachtet man das Werk, mit dem Fauser auf der – wenn auch noch sehr kleinen – literarischen Bühne erschien, den mäandernden literarischen Trip *Tophane*, in Verbindung mit dem, was man über seine Lektüre dieser Zeit weiß, zeigt sich sehr deutlich, an was und wem Fauser sich orientierte. In der Biografie von Penzel/Waibel heißt es, er habe »Nelson Algren während des Ersatzdienstes, Kerouac bei den ersten Fluchten, Burroughs in Istanbul«¹⁵ gelesen. Für Fauser entsteht seine eigene Literatur vorrangig aus zwei Quellen: der Literatur, die er selbst liest, und dem, was er erlebt: »Im Lesen, so scheint es, hat er nach dem Leben gesucht. Im Leben nach dem Stoff, über den zu schreiben sich lohnt.«¹⁶ Daraus ergibt sich das zuvor dargestellte Literaturverständnis, das eine Trennung zwischen dem eigenen Leben und dem Schreiben ausschließt. In der Beschäftigung mit dem Werk von Jörg Fauser muss daher insbesondere in der ersten und zweiten Schaffensphase ein produktionsästhetischer Ansatz gewählt werden, der dieser Auffassung gerecht wird, vor allem, wenn es darum gehen soll, dass dieser Ansatz konstituierend für die Beat- und Undergroundliteratur ist. Ausgehend davon muss eine Beschäftigung mit Fausers Literatur gleichzeitig eine Beschäftigung mit der Person(a) Jörg Fauser sein.

15 Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 141.

16 Penzel: *Jörg Fauser zum 65. Geburtstag*.

Im Folgenden werden daher beispielhaft für die literarische Rezeption amerikanischer Beat- und Undergroundliteratur durch Fauser Teile seiner Lyrik sowie seines Prosawerks näher betrachtet. Bei der Lyrik liegt der Fokus auf dem Band *Die Harry Gelb Story* (1973).¹⁷ Repräsentativ für die Prosa werden sein literarisches Debüt *Tophane* ((1972), zuvor erschien noch *Aqualunge* (1971), das aber zeitlich erst nach *Tophane* entstand), kürzere Texte aus der Zeit davor und Erzählungen aus den Jahren 1973 bis 1981 analysiert. Aufgrund der Fokussierung auf die literarische Rezeption der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur wird der dritten hier angesetzten Werkphase kein eigenes Kapitel gewidmet werden. Lediglich dem autofiktionalen Roman *Rohstoff* wird in Bezug auf Fausers poetologischen Ansatz etwas mehr Aufmerksamkeit zukommen. Diese letzten Lebens- und Schaffensjahre werden hier vernachlässigt, da nach 1981 durch die Veröffentlichung von *Der Schneemann* ein breiteres Publikum auf Fauser aufmerksam wurde. Fausers Schaffen ging damit in eine Phase über, in der er durch den schriftstellerischen und finanziellen Erfolg suchte und dafür auch eine stärkere Marktkonformität in Kauf nahm.¹⁸

Diese Phase ist zwar gerade für die Entwicklung Jörg Fausers als Schriftsteller eminent wichtig, für die Analyse der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur aber nicht mehr besonders relevant. Blickt man auf das Gesamtwerk von Fauser, stellt man fest, dass es als Ganzes bisher in der literaturwissenschaftlichen Forschung nur in einem sehr engen Rahmen Aufmerksamkeit erfahren hat, obwohl bereits mehrere Werkausgaben vorliegen. Bereits 1990 sind, aufgrund der herausgeberischen Bemühungen von Carl Weissner, große Teile von Fausers Werk bei Rogner & Bernhard erschienen. Zwischen 2004 und 2007 wurde beim Alexander Verlag durch Alexander Wewerka eine neue Ausgabe publiziert. Seit 2019 werden sie bei Diogenes in einer weiteren Werkausgabe erneut veröffentlicht.¹⁹ Die spärliche Forschung, die bisher zu Fauser publiziert wurde, vor allem die Aufsätze von Jonathan Woolley und Stephan Resch, und die bisher einzige Monographie von Maciej Jędrzejewski, fokussiert meist die Romane der achtziger Jahre (*Der Schneemann*, *Das Schlangenmaul* und *Rohstoff*) und die Lyrik der zweiten Hälfte der siebziger Jahre. Während sich Stephan Resch zumindest teilweise noch *Tophane* zuwendet, finden sich zu *Die Harry Gelb Story* und den Erzählungen der siebziger und frühen achtziger Jahre kaum Forschungsarbeiten.

Meine Analyse konzentriert sich daher vor allem auf die bisher vernachlässigten Texte und verfolgt vorrangig folgende Untersuchungsziele: Es soll herausgearbeitet werden, wie Fauser einen seinen poetologischen Zugang zum Schreiben entwickelt.

17 In den vom Alexander Verlag herausgegebenen gesammelten Werken ist auch eine große Zahl an Lebzeiten unveröffentlichten Gedichten aus dem Nachlass veröffentlicht worden. Diese Gedichte werden in dieser Arbeit jedoch keine Rolle spielen, da sie aus einer Werkphase stammen, die für Betrachtungen dieser Arbeit nicht relevant ist.

18 Vgl. Jörg Fauser: Schreiben ist keine Sozialarbeit. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung »Autor-Scooter« vom 25.9.1984. In: Jörg Fauser: *Rohstoff*. Werkausgabe in neun Bänden. Hg. v. Alexander Wewerka, Band 2, Zürich 2009, S. 296-319, hier S. 312.

19 Da die neue Werkausgabe bei Diogenes seit 2019 über mehrere Jahre erscheint und zum Zeitpunkt des Abschlusses dieses Buches noch nicht vollständig ist, verwende ich größtenteils die Taschenbuchausgabe von Diogenes, die der Ausgabe im Alexander Verlag folgt.

Dabei steht im Sinne dieses auch komparatistisch ausgerichteten Buches das Verhältnis Fausers zu seinen literarischen Vorbildern – vorrangig den US-Amerikanern William S. Burroughs und Charles Bukowski – im Vordergrund. Der Fokus der Werkanalyse liegt daher darauf herauszuarbeiten, wie sich das Verhältnis zu seinen amerikanischen Vorbildern entwickelt, darstellt und im eigenen Werk niederschlägt.

In seinen literatur-journalistischen Arbeiten, die Fauser über seine gesamte schriftstellerische Karriere hinweg geschrieben hat, gibt er zahlreiche Hinweise darauf, an welchen Autor*innen er sich orientiert. Für Fauser ist dieses bewusste Orientieren an anderen Schreibenden ein Teil seiner Poetik.²⁰ Dabei ist es prinzipiell nicht nur deren Werk, sondern das Werk in Verbindung mit dem Leben der Autor*innen, das für Fauser ausschlaggebend ist. Die Untrennbarkeit von Werk und Autor*in ist nicht nur für Fausers Wahrnehmung von Literatur entscheidend, sondern sie ist auch das konstituierende Element seines eigenen Schreibens.

Seinem Vorbild Burroughs folgend ist für Fauser die Voraussetzung, die für den Schriftsteller konstituierend ist, das eigene Leben bzw. die eigenen Erlebnisse als die Grundlage des Schreibens zu nutzen. Literarisches Schreiben ist aus dieser Perspektive ein narrativierender Wahrnehmungsvorgang, bei dem das Verschriftlichen lediglich den letzten Schritt darstellt. Wie sich das mit Fausers Blick auf Literatur verbinden lässt, wird durch die Worte deutlich, die Fauser seinem Alter Ego Harry Gelb in den Mund legt:

Was konnte einem Schriftsteller Besseres passieren, als in diesem Dreck zu sitzen und das Überleben zu trainieren? Es waren Orte wie dieser, wo Schriftsteller hingehörten. Es waren Orte wie dieser, wo Mythen entstanden, sich fortsetzten und triumphierten. Ich dachte an Gorki, an Algren, an Fallada.²¹

Der Ort, von dem hier die Rede ist, ist ein Gefängnis in Istanbul, in dem der heroinabhängige Protagonist von Fausers Roman *Rohstoff* (1984) gelandet ist. Offenkundig ist Harry Gelb nicht freiwillig in diesem Gefängnis, aber er äußert aufgrund der daraus entstehenden Erfahrung beinahe Freude darüber. Daraus lässt sich auf eine weitere Komponente von Fausers Vorstellung des Schriftsteller-Seins schließen: Ein Schriftsteller muss an Grenzen gehen und eine gewisse Leidensfähigkeit und Lust am Leiden aufweisen. Erst durch Leid und Entbehrung, durch das Berühren der Grenzen der Existenz sind in Fausers Vorstellung die Erfahrungen möglich, die das Schreiben und Schriftsteller-Sein konstituieren. Um zu diesen Erfahrungen zu gelangen, muss sich

20 Maciej Jędrzejewski nennt in seiner Monographie zur Fausers Werk: »William Seward Burroughs, Charles Bukowski, Jack Kerouac, Ted Allbeury, Nelson Algren, Allen Ginsberg, Eric Ambler, Neal Cassady, Ross Thomas, Mickey Spillane, Chester Himes, James Hadley Chase, Raymond Chandler, Graham Greene, Louis-Ferdinand Céline, Christian Dietrich Grabbe, Jürgen Ploog, Else Lasker-Schüler, Karl Günther Hufnagel, Knut Hamsun, Gottfried Benn, Joseph Roth, Hans Fallada, Hans Frick, George Orwell, James Dean, Bob Dylan sowie Marlon Brando.« (Maciej Jędrzejewski: »Und siehe, der Rebell kam, sah und siegte«. Zum Leben und Werk Jörg Fausers. Versuch einer Monographie, Warschau 2011, S. 46.) Zwar ist diese Auflistung teilweise, gerade was die literarische Vorbildstellung angeht, in Frage zu stellen, jedoch lassen sich ohne Zweifel Erwähnungen all dieser Künstler als Orientierungsgrößen in Texten von Jörg Fauser finden.

21 Fauser: *Rohstoff*, S. 26.

der Schriftsteller in entsprechende Umstände begeben und bestimmte Situationen suchen.

Ambros Waibel, Mitverfasser der Fauser-Biographie *Rebell im Cola-Hinterland*, antwortet in einem Interview auf die Frage, ob es sich bei Figuren um Doppelgänger des Autors handle: »Es geht um Ausdruck. Ein Kern im Fauserischen Werke ist der Ausdruckswille des eigenen Ichs. Eigentlich geht es immer von dem Ich aus.«²² Dem ist hier zu widersprechen. Zwar geht ein Schriftsteller, der sein Werk so eng mit seinem eigenen Erleben verbindet, grundsätzlich von sich aus, es handelt sich jedoch im Fall von Fauser nicht um den »Ausdruckswille[n] des eigenen Ichs,« sondern um das Grundverständnis, dass ein Schriftsteller nur auf diese Weise schreiben könne; als Literarisierung des eigenen Erlebens. Im selben Interview äußert Waibel über Fausers Literaturverständnis: »Jörg Fauser war halt naiv. Leben ist Literatur und Literatur ist Leben – das war so sein Ding.«²³ Genau genommen steht diese Aussage Waibels zu seiner zuvor zitierten im Widerspruch: Ein Literaturverständnis, das – naiverweise – Leben und Literatur gleichstellt, setzt keinen »Ausdruckswillen des eigenen Ichs« voraus, um die Literatur aus dem eigenen Erleben zu konstruieren. Die im Moment des Erlebens vorgenommene Literarisierung ist dann nicht dem Wunsch nach Ausdruck des eigenen Ichs geschuldet, sondern basiert auf der im Moment narrativierenden und literarisierenden Wahrnehmung, die als poetologische Strategie der Beat- und Undergroundliteratur bereits herausgearbeitet wurden.

1966 – 1972: *Tophane* und erste literarische Versuche als Junkie

Auch wenn Jörg Fauser bereits seit seinem fünfzehnten Lebensjahr journalistisch arbeitete – der erste Text erschien 1959 unter dem Titel »Die Blumen von Lyon. Erlebnisse eines Schülers« – und bereits als Jugendlicher erste literarische Gehversuche machte, kann man erst ab der Zeit seines Zivildienstes, den er im Oktober 1966 in Heidelberg-Rohrbach antrat, von einer ernsthaften literarischen Produktion sprechen. Am 27. Oktober 1966, nach etwa einem Monat Arbeit im Bethanien-Krankenhaus, schrieb er seinen Eltern, wie ihm die dortige Arbeit bei seinen schriftstellerischen Ambitionen zugutekomme:

Das eigentlich Interessante hier ist, daß ich auf diese Weise mit Typen des Deutschen Volkes zusammenkomme, die einem Asphaltliteraten²⁴ eigentlich höchst selten unter die Nase kommen – pfälzischen Winzern, badischen Eisenflechtern, schwäbischen

22 Ambros Waibel: Ein Gespräch über Jörg Fauser mit dem polnischen Germanisten Maciej Jędrzejewski. Unter: www.ambros-waibel.de/2010/03/11/ein-gesprach-uber-jorg-fauser-mit-dem-polnischen-germanisten-maciej-jedrzejewski-auszuge/ (letzter Zugriff: 15.12.2021).

23 Ebd.

24 Diese Selbstbezeichnung taucht bei Jörg Fauser lediglich an dieser Stelle in einer privaten Korrespondenz als sehr junger Mann auf, weswegen sie nicht überbewertet werden sollte. Ob dem jungen Fauser die historische Bedeutung von *Asphaltliterat* als herabsetzender Begriff, den die Nationalsozialisten auf Autor*innen anwendeten, die ihrer völkischen Ideologie widersprachen, bewusst war, ist schwer einzuschätzen. Da Fauser jedoch gerade die so bezeichneten Schriftsteller intensiv rezipiert hatte, ist es durchaus denkbar, dass er den Ausdruck im Sinne eines Reclamings

Handwerkern etc. [...] Man schaut also einem Volk aufs Maul – und so hautnah wie im Krankenhaus wohl nie mehr.²⁵

Bereits in diesem frühen Zeugnis seines Lebens als Schriftsteller lassen sich Wahrnehmungsmuster erkennen, die sich durch Fausers literarisches Leben ziehen. Seine Begeisterung über die Menschen und deren als authentisch wahrgenommene Sprech- und Lebensweise, die er als Material für das eigene Erleben und Schreiben sieht, weisen auf den beschriebenen poetologischen Zugang hin, der sich neben persönlichen und fremden Leidenswegen vor allem für Alltäglichkeiten interessiert, denen Fauser mit seinen Erzählungen die Dignität des Erzählbaren verleiht.

Diese literarische Grundüberzeugungen prägt auch die ersten beiden eigenständigen Veröffentlichungen. Auch wenn Fauser bereits Ende des Jahres 1966 ernsthafte literarische Ambitionen hegte und vermutlich spätestens während der Aufenthalte in Istanbul im Winter 1966/67 und dem darauffolgenden Jahr an seinem ersten Roman schrieb, wurde erst 1971 mit *Aqualunge* ein literarischer Text als eigenständige Publikation veröffentlicht. Zuvor hatte er zwar bereits das Manuskript seines ersten Romans *Tophane* beendet, der aber erst 1972 im Maro Verlag erschien. Über die Entstehung des ersten Romans finden sich etliche Hinweise in *Rohstoff* (1984). Doch auch wenn sich Fauser in *Rohstoff* erkennbar am eigenem Lebensweg orientiert hat und der Roman trotz der Aussage des Autors, es handele sich beim Protagonisten um »eine fiktive Figur«, »die nur das transportiert«, was Fauser »am eigenen Leib erlebt« hat,²⁶ in großen Teilen faktenbasiert sein dürfte, kann er im Zuge einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung nicht als faktuale Quelle für die autobiographischen Daten des Autors gelesen werden.²⁷ In der Biographie *Rebell im Cola-Hinterland* heißt es über die Entstehung von *Tophane*: »Irgendwann und irgendwo bleibt eine Fassung liegen, ein paar Blätter werden verheizt, verlegt, vergessen. Vielleicht gut so, vielleicht auch nicht. Vielleicht auch alles nur halluziniert.«²⁸ Fakt ist lediglich, dass er im Juli 1968 seinen Eltern aus Istanbul schrieb, er sei fast mit seinem ersten Roman fertig.²⁹ Diese Fassung wurde offenbar wieder verworfen oder ging verloren und erst Ende des Jahres 1969 wendete sich Fauser zum ersten Mal an einen Verlag.³⁰

Diese ersten Jahre des literarischen Schaffens waren gleichzeitig die Jahre von Fausers Abhängigkeit von Morphin-Derivaten, die auch den thematischen und ästhetischen Kern seines Schreibens stark beeinflusste. Maciej Jędrzejewski nennt die

verwendete. Eine Einordnung des Begriffs findet sich bei Cornelia Schmitz-Berning: *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin/New York 2007, S. 71-73.

25 Fauser: »Ich habe eine Mordswut«, S. 28.

26 Fauser: *Schreiben ist keine Sozialarbeit*, S. 300.

27 In der bisherigen Forschung zu Fauser wird *Rohstoff* jedoch häufig als Quelle für den Lebensweg Jörg Fausers genutzt und zitiert. So zitiert Sigrid Fahrer zur Beschreibung, wie Fauser zur Cut-up-Technik kam, eine Passage aus *Rohstoff* und liest es als faktuale Quelle für eine Darstellung der Entstehung von *Tophane*., Sigrid Fahrer: *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*, Würzburg 2009, S. 70.

28 Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 48.

29 Fauser: »Ich habe eine Mordswut«, S. 43.

30 Vgl. Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 55.

Schriften dieser Frühphase daher »in gewisser Weise komplexe, teilweise unverständliche und verzwickte Gedankenflüge, individuell-sonderbare Selbstreflexionen, die Fausers langjährige Rauschgiftsucht spiegeln[...]«. ³¹ Die intensive literarische Auseinandersetzung mit der Heroinsucht liegt auch in der literarischen und habituellen Verwandtschaft begründet, die Fauser in diesen Jahren zu William S. Burroughs spürte. Sie ist in beinahe allen Texten dieser Jahre unübersehbar. Burroughs ist in Fausers gesamten dichterischen und journalistischen Arbeiten so etwas wie die *graue Eminenz* im Hintergrund. Fauser schreibt nie so ausführlich über ihn wie beispielsweise über Jack Kerouac in »Die Legende des Duluoz« oder über Hans Fallada und Joseph Roth und erst recht nicht so detailliert wie über Charles Bukowski, dem nicht nur mehrere Rezensionen und Essays gewidmet sind, sondern den er auch für den PLAYBOY interviewte. Doch auch wenn sich in Fausers gesamtem journalistischen und essayistischen Œuvre – das in der gesammelten Ausgabe immerhin knapp 1.500 Seiten umfasst – kein Text findet, der sich speziell mit Burroughs auseinandersetzt, so taucht er doch in etlichen Texten als Referenz, mit einem Zitat oder als Beispiel auf. ³²

Die Bezüge zu Burroughs im Werk von Fauser sind aber bisher kaum erforscht worden, vermutlich auch, weil sich die sprachlichen Kaleidoskope, die Burroughs mit seiner Cut-up-Technik erzeugte und die Fauser wiederum als Referenz für seine eigenen Werke verwendete, kaum entschlüsseln lassen. Die Verwendung der Cut-up-Technik beschränkte sich bei Jörg Fauser auf wenige Jahre, die sich vorrangig mit der Zeit seiner Abhängigkeit von Heroin decken. Sigrid Fahrer weist zurecht darauf hin, dass Fausers »Cut-up-Jahre [...] weitgehend unbeachtet [bleiben], obgleich diese Phase eine wichtige Etappe war, ohne die die nachfolgenden Werke im Stil des »dirty realism« kaum möglich gewesen wären.« ³³ Es bleibt jedoch zweifelhaft, ob insbesondere *Tophane* durch Anwendung der Burroughs'schen Methode entstanden ist; Penzel/Waibel stellen in der Fauser-Biographie *Rebell im Cola-Hinterland* fest, dass es sich bei Fausers erstem Roman nicht um einen Cut-up-Text handelt, sondern lediglich um eine vergleichbare Ästhetik: »Kein Cut-up, wohl aber ein vergleichbar zersplittertes Mosaik.« ³⁴ Offenkundig aber hat Fauser in der Schnitttechnik wie Burroughs sie verwendet und popularisiert hat, eine »adäquate und authentische Darstellungstechnik für Drogen- und Suchterfahrung« ³⁵ gesehen. Auch wenn Fauser mit Cut-up experimentiert und einige Texte veröffentlicht hat, die unzweifelhaft durch diese Methode entstanden sind, so erscheint die Orientierung an der daraus entstehenden Sprachästhetik für ihn wichtiger als die tatsächliche Anwendung der Textproduktionstechnik. Fahrer merkt auch an, dass sich Fausers Cut-up-Arbeiten auf die Jahre des Heroinkonsums beschränken und bezeichnet

31 Jędrzejewski: »Und siehe, der Rebell kam, sah und siegte«, S. 123.

32 Es bleibt unklar, warum er sich über ein so prägendes Vorbild und eine derart wichtige Bezugsgröße nicht in einem eigenen Text geäußert hat. Lediglich in einem kurzen Text zu Cut-up geht er ausführlicher auf Burroughs ein. (Jörg Fauser: Cut-up. In: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987, S. 89/90).

33 Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 70.

34 Penzel/Waibel: Rebell im Cola-Hinterland, S. 57.

35 Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 71.

den Umgang mit der Technik als »Durchlauferhitzer für Fausers literarischen Werdegang.«³⁶

Aus diesem Grund werde ich im Folgenden nicht detailliert auf eine technische Umsetzung der Cut-up-Methode im Werk Fausers eingehen,³⁷ sondern vielmehr darstellen, wie er die daraus entstehende Ästhetik zur Versprachlichung einer Wahrnehmung unter Einfluss von Opiaten einsetzt. Darin lässt sich auch die naheliegendste literarische Verwandtschaft mit William S. Burroughs sehen. Beide waren lange Jahre heroinabhängig und thematisieren diese Abhängigkeit in ihrem literarischen Werk. Während bei Burroughs die schreibende Auseinandersetzung mit seiner Heroinsucht jedoch vor seinen Cut-up-Jahren lag (etwa 1944-1959), fallen die beiden Phasen bei Fauser zusammen. Daher hat die Cut-up-Methode für Burroughs auch einen wesentlich politischeren und gesellschaftskritischeren Impetus, der für Fauser praktisch keine Rolle spielt; für ihn ist Cut-up ein sprachliches Vehikel zum Schreiben über Suchterfahrungen. Fauser übernimmt also verschiedene Aspekte aus unterschiedlichen Werk- und Lebensphasen von Burroughs und fügt sie für sich passend zusammen: die Sucht- und Junkie-Thematik aus *Junky* (1953) und *Naked Lunch* (1959) in Verbindung mit der Ästhetik der Cut-up-Methode, die Burroughs konsequent erst in seiner Cut-up-Trilogie (1961-1964), bestehend aus *The Soft Machine*, *Nova Express* und *The Ticket That Exploded*, anwendet. Diese engen Bezüge, die sich teilweise in Übernahmen von Wortfolgen aus dem Werk von Burroughs zeigen oder durch Erwähnung ähnlicher oder identischer Motive, die Fauser in den Tiefen der Burroughs'schen Texte findet, sind nur durch eine detaillierte vergleichende Werkstudie exakt zu bestimmen und durchaus Teil einer an Cut-up orientierten poetologischen Strategie. Eine solche Arbeit würde eine eigene Monographie zum Werk Jörg Fausers erfordern. Im Folgenden soll stattdessen anhand von Beispielen aufgezeigt werden, wie sich Fauser Themen und Ästhetik von Burroughs für sein eigenes literarisches Schaffen angeeignet hat.

Meist vollzieht sich Fausers Orientierung an einem Idol nicht nur im Schreiben, sondern ganz besonders auch im Lebenswandel: Die enge Verquickung von Leben und Literatur zeigt sich bei Fauser nicht nur darin, dass er die beiden Sphären nicht trennt, sondern grundsätzlich das eine gleichzeitig als die *conditio sine qua non* des anderen wahrnimmt, sondern auch darin, dass er sich Orientierungspersonen sucht, denen er in beiden Bereichen nacheifert. Insbesondere ist diese Orientierung in *Tophane* und *Aqualunge* und dem etwa gleichzeitig entstandenen »Junk City I« zu erkennen.³⁸ Aber

36 Ebd., S. 73.

37 Vorausgeschickt sei an dieser Stelle jedoch, dass es sich bei Cut-up um eine Methode zur Textproduktion handelt, die auf dem Prinzip beruht, unterschiedliche Texte (fremde und eigene) in Streifen zu schneiden, diese nebeneinander zu legen und über die Bruchstellen hinwegzulesen. Daraus entstehen fragmentierte, elliptische und diskontinuierliche Texte, die entweder roh übernommen werden können, deren Bruchstellen geglättet werden können oder die als Inspirationsgrundlage dienen. Dabei spielen je nach Autor unterschiedliche ideologische oder sprachkritische Implikationen eine Rolle.

38 Weitere kürzere Texte aus dieser Phase sind: »Die alte Bange«, »Nirwana im Norden«, »Szene 23«, »Wer erschoss Graham Greene«, »Der innere Kontinent«, »Äther Jukebox«, »Dr. Morgan lächelte« und das im Gedichtband *Die Harry Gelb Story* erschienene »All you need is Istanbul«.

auch sein journalistischer Bericht *Junk – Die harten Drogen* über seine eigenen Erfahrungen mit der Sucht und über Möglichkeiten des Entzugs, der 1971 in der *twen* erschienen ist, weist eine intensive Auseinandersetzung mit Burroughs auf.

Junk City I – Eine literarische Fingerübung

Ebenso wie Burroughs' *Junky* ist Fausers Prosaskizze »Junk City I«, die er Penzel/Waibel zufolge 1971 verfasst hat³⁹, eine Beschreibung der eigenen Abhängigkeit aus der Distanz desjenigen, der sein eigenes Suchtverhalten reflektieren kann. Insbesondere der Einstieg dieses Textes, der erst nach Fausers Tod in der Werkausgabe erschienen ist, weist deutliche Parallelen zu Burroughs' *Junky* auf:

My first experience with junk was during the War, about 1944 or 1945. I had made the acquaintance of a man named Norton who was working in a shipyard at the time.⁴⁰

Ich wurde zum erstenmal süchtig im Winter 1966/67, und mit süchtig meine ich nicht die Opiumpfeife dann und wann [...] mit süchtig meine ich die fünfzig Milligramm pro Tag, Tag für Tag.⁴¹

Bei beiden fällt der nüchterne und distanzierte Blick auf den eigenen Drogenkonsum auf, der sich vor allem in der narrativen Struktur des Textes zeigt, die eine Chronologie der Sucht nachzeichnet. Der protokollartige Stil, der sowohl die ersten Abschnitte von Burroughs' Text als auch den Anfang von Fausers Kurzerzählung prägt, ist durch Faktualitätssignale gekennzeichnet. Die Nennung von konkreten Orten und Namen von Personen, die sich mit den bekannten Biographien der beiden Autoren decken, gibt den Texten den Charakter eines autobiographischen Berichts. Im Fokus der beiden Darstellungen einer Sucht steht die rückblickende Narrativierung des eigenen Weges in das Leben eines Drogenabhängigen. Das geschieht jedoch nicht aus der Perspektive eines reuig Geläuterten, sondern mit dem Blick des vermeintlich *siegreichen Helden*, der von seinen erlebten und überstandenen Abenteuern berichtet, auch wenn sowohl Burroughs als auch Fauser für den Rest ihres Lebens von Rauschmitteln unterschiedlicher Art abhängig geblieben sind oder sie zumindest konsumiert haben. Insbesondere Fauser stellt seinen Umgang mit Rauschmitteln in einen direkten Zusammenhang mit seiner Position innerhalb der Gesellschaft und der Kultur:

Sucht ist wahrscheinlich der konsequenteste Ausdruck von Amoral und Zynismus einer Zivilisation, die von Begriffs-Injektionen abhängig ist wie andere von Sexriten und dem Wort des Schamanen.⁴²

39 Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 46.

40 William S. Burroughs: *Junky: The definitive text of »Junk«*. Edited and with an introduction by Oliver Harris, London 2003, S. 1.

41 Jörg Fauser: *Junk City I*. In: Jörg Fauser.: *Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa I*. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 297.

42 Ebd. S. 298.

Auffällig ist auch die Beschreibung des Konsums und vor allem der Beschaffung der Drogen. Sowohl Burroughs als auch fast zwanzig Jahre später Fauser legen ihren Texten eine dichte Informationsstruktur zugrunde, die beide vermutlich auch als authentischen Bericht eines Direktbeteiligten verstanden wissen wollen, der über das Sujet aus der Perspektive des Erfahrenen berichtet und damit eine Gegensicht zu der Darstellung in Presse und durch die Medizin liefern will. Der Konsum von Morphin-Derivaten, der vor allem bei Burroughs explizit vom Konsum anderer Rauschmittel wie Alkohol oder Marijuana abgegrenzt wird⁴³, ist aus dieser Perspektive kein kurzzeitiger »kick«, sondern ein »way of life«⁴⁴, der bestimmte Verhaltensweisen und Lebensrealitäten bedingt sowie den Alltag strukturiert und bestimmt. Das rechtfertigt für beide Autoren den neutralen und sachlichen Umgang mit der eigenen Abhängigkeit.

Trotz dieser deutlichen Bezüge zum Vorbild Burroughs stellt »Junk City I« nicht das deutschsprachige literarische Äquivalent zu *Junky* dar. Während Burroughs in einem kurzen Roman von seinen Erfahrungen als Junkie im New York der vierziger Jahre berichtet, ist Fausers »Junk City I« ein literarisches Puzzle als Ergebnis einer schreibenden Aneignung des Burroughs'schen Werkes.

Fauser übernimmt im mäandernden *Tophane* bestimmte ästhetische Eigenheiten aus dem Werk des Vorbildes, modifiziert sie für sich und denkt sie weiter. Für seine Reportage »Junk – die harten Drogen« wählt er den distanzierten und informierten Zugang des erfahrenen Süchtigen, den er ebenfalls von Burroughs übernimmt, und verschärft ihn dem aufklärenden Charakter des Textes entsprechend. »Junk City I« schließlich ist der Versuch, all das miteinander zu verbinden. Die Beschreibungen des eigenen Suchtverhaltens, des Konsums und der Beschaffung werden kontrastiert mit zwei Passagen, die die paranoide Wahrnehmungsstruktur des Sucht- und Rauscherlebens in Sprache fassen.

Diese zwei Abschnitte, die den nüchternen Bericht aus dem Alltag mit der Sucht unterbrechen, weisen erkennbare Bezüge zu dem deskriptiven Perzeptionsstil auf, den Fauser auch in *Tophane* verwendet. Fauser nutzt diese Passagen innerhalb des autobiographischen Suchtberichts zur Darstellung der abhängigkeitsinduzierten Wahrnehmung und des Verhaltens eines Junkies. Die Figur Harry Gelb dient in diesem Fall als das Gegenüber des Erzählers und markiert hier die Zweiteilung der Persönlichkeit des Abhängigen:

Harry Gelb – aber ein Gelb, wie er sein könnte, nicht wie er ist – Gelb und ich fahren in die Stadt. [...] Wir beobachten einander, Gelb und ich. Es ist ein langer Trip. Wir sind die einzigen im Abteil. [...] Ich halte Gelb für meinen Tod. Wir belauern einander. »Zigarette?« »Nein, jetzt nicht.« Rauch. Hitze. Ekel. »Auch ›n Schluck?« »Was...?« Er hat mich beim Einnicken überrascht. Verlassene Strände. Wellblechhütten Drahtverhaue. In der Ferne der Widerschein der Stadt, deren Namen ich vergessen habe. Ein langer Trip. Wenn einer austritt, geht der andere mit. Im Abteil häuft sich der Abfall.⁴⁵

43 Vgl. Burroughs: *Junky*, S. xli.

44 Ebd.

45 Fauser: *Junk City I*, S. 298f.

Die Figur Harry Gelb, der als Alter Ego des Autors innerhalb des Gesamtwerks von Fauser verschiedene Funktionen einnimmt, aber grundsätzlich in enger Verbindung zum Autor selbst steht,⁴⁶ verkörpert im Kontext von »Junk City I« die Sucht des Erzählers als Gegenüber. In der Darstellung ist die personifizierte Sucht zunächst kein heimlicher Verfolger, sondern ein Begleiter, der immer anwesend ist. Die Fahrt in die Stadt mit der Sucht in Gestalt der persona Harry Gelb kann als Metapher der Abhängigkeit gelesen werden, der sich der Erzähler schließlich nicht mehr widersetzen kann: »Plötzlich sein Atem und im gleichen Augenblick die Nadel, die in meinen Halswirbel dringt.«⁴⁷ Die Beschreibung der Zugfahrt in eine unbenannte Stadt durch zerstörte und brachliegende Vorstädte, die dem *Moloch* in Allen Ginsbergs »Howl« ähneln, evoziert den Schrecken einer durch Drogenkonsum induzierten Wahrnehmung: »Die Stadt kommt näher. Ein Autofriedhof in der Lagune. Flugechsen gleiten im Tiefflug wie Haie übers schillernde Wasser. Wolkenkratzer, Bohrtürme, Lunaparks, brennende Müllkippen. Ein langer Trip.«⁴⁸ Deutlich wird auch hier die enge Anlehnung an die Motivstruktur, die auch Burroughs in *Junky* verwendet.

One afternoon, I closed my eyes and saw New York in ruins. Huge centipedes and scorpions crawled in and out of empty bars and cafeterias and drugstores on Forty-second Street. Weeds were growing up through cracks and holes in the pavement. There was no one in sight.⁴⁹

Der halluzinatorische Effekt der Droge lässt die Umwelt als Schreckensvision einer untergegangenen Zivilisation erscheinen. Die deutlich erkennbaren Motive der menschlichen Einsamkeit in der Umwelt, die statt von Menschen von Insekten und Wassertieren bevölkert wird, und der zerstörten Städte finden sich ebenso bei Jörg Fauser:

Auf den Plätzen zwischen den hohen grauen Häusern hocken die Junkies in ihren schwarzen Mänteln wie Krähen auf den Betonbänken und warten auf den Doktor. [...] Grüne Polizisten mit Fischmäulern sitzen in der Cafeteria und trinken einen Milkshake. Ich warte auf einen der Harry heißt. Bestelle mir einen Krapfen, breche ihn durch und ein glitschiger Polyp rutscht heraus.⁵⁰

Hervorstechend ist in beiden Texten die fehlende Kommunikation des Süchtigen mit der Umwelt, die entweder leer oder bevölkert von Lebewesen ist, mit denen nicht kommuniziert werden kann und deren natürlicher Lebensraum für den Menschen normalerweise unbewohnbar ist. Während Burroughs aber den Modus der strukturiert nuch-

46 Auf die Figur *Harry Gelb* wird im Verlauf der Arbeit noch detaillierter eingegangen werden. Sie nimmt im Gesamtwerk Jörg Fausers eine entscheidende Position als eine Figur ein, die unterschiedliche Beziehungen zum Autor Jörg Fauser annimmt. Während Gelb in den frühen Texten, vor allem in *Junk City I*, noch als ein abgespaltener Teil der Autorenpersona auftaucht, wird er in späteren Werkphasen deutlicher zum Alter Ego von Jörg Fauser, durch das der Autor Facetten seiner eigenen Persönlichkeit fiktional verarbeitet (so vor allem in dem autofiktionalen Roman *Rohstoff* (1984)).

47 Fauser: *Junk City I*, S. 299.

48 Ebd., S. 299

49 Burroughs: *Junky*, S. 23.

50 Fauser: *Junk City I*, S. 301.

ternen Deskription seiner Zeit als Junkie beibehält und die Spezifika der Wahrnehmung unter Einfluss von Morphin-Derivaten aus der Metaperspektive beschreibt, bildet bei Fauser die Struktur des Textes selbst die Perspektive des Abhängigen ab.

»Junk City I« ist in Fausers Werk ein Zwischentext, der anders als *Tophane* keine herausragende Position einnimmt, an dem sich aber beispielhaft darstellen lässt, welche Elemente Fauser aus Burroughs Schreiben übernimmt, da er sie in seiner relativen Kürze dennoch alle in sich vereint. Während Fauser sich für *Tophane* und *Aqualunge* an einer spezifischen Ästhetik Burroughs orientiert, ist die literarische Fingerübung »Junk City I« die schreibende Aneignung verschiedener Aspekte aus Burroughs' Werk zwischen 1950 und 1960, bevor dieser in der literarischen Cut-up-Methode einen Weg fand, seine Vorstellung einer literarisch umgesetzten Wahrnehmungsstruktur zu verwirklichen.

Exkurs: Cut-up – Entstehung und Erläuterungen

Vor einer eingehenden Betrachtung von Fausers erstem Roman, müssen zunächst einige Grundlagen der Textproduktionsmethode des Cut-up erläutert und in einen theoretischen Rahmen eingeordnet werden. Eine umfassende Darstellung dieser Methode, die eine literaturhistorische Verortung, eine Vorstellung der wichtigsten Autor*innen und eine detaillierte Analyse der Ästhetik und der Funktionen vornimmt, leistet Sigrid Fahrner in ihrer Monographie *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*. Die folgenden Erläuterungen orientieren sich daher, wenn nicht anders angegeben, an Fahrners Darstellungen.⁵¹

Bei der Cut-up-Methode handelt es sich um eine ursprünglich von Brion Gysin in dieser Form entdeckte und letztlich von William S. Burroughs ausgearbeitete und theoretisierte Technik zur Textproduktion. Auch wenn durchaus tatsächliches Schreiben dabei stattfindet, steht ein technisches Vorgehen im Mittelpunkt, das mehr einem Produktions- als einem Schreibvorgang gleicht, bei dem zwei oder mehrere Texte zerschnitten und neu zusammengefügt werden. Die vielfach zitierte und nacherzählte Ursprungslegende über die Entstehung dieses Verfahrens geht auf eine Begebenheit im Herbst 1959 zurück, die Barry Miles in seiner Burroughs-Biografie *William S. Burroughs: A Life* (1994) schildert:

Around lunchtime on the first of October 1959, Brion Gysin was in room 25 of the Beat Hotel, cutting mounts for some drawings, slicing through the mat boards with his Stanley knife and simultaneously slicing through the pile of old copies of the New York Herald Tribune he was using to protect the table. When he finished, he saw that where the strips of newsprint were sliced, they peeled back and the words on the next page showed through and could be read across, combining stories from different pages. He found some of the combinations so amusing that the people in the next room knocked on the door, concerned that he was having a hysteria attack. Burroughs had been to lunch with two reporters from Life magazine, and on his return, Gysin excitedly showed him his discovery. Bill agreed that the results were amusing, but immediately recognized its importance as a technique and pronounced it to be »a project for disastrous

51 Vorrangig: Fahrner: *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*, S. 96-136.

success.« He could see that cut-ups literally enabled you to »read between the lines« and find out what the newspapers were really saying.⁵²

Bis auf kleinere Details gleichen sich die verschiedenen Versionen dieser Entstehungsgeschichte⁵³ alle, heben aber verschiedene Faktoren hervor, die jeweils wichtige Grundlagen der Methode Cut-up erläutern. Grundsätzlich wird der Faktor des Zufalls zentral erwähnt, dem eine entscheidende Funktion zukommt. Miles legt einen zusätzlichen Schwerpunkt auf die erkenntnisfördernde Qualität der Cut-up-Methode, die zutage bringe, »what the newspapers were really saying.« Signifikant verändert hat sich die Vorgehensweise seit diesem ersten Zufall im Pariser Beat Hotel nicht.

Der entscheidende Schritt in der Entstehung eines Cut-up-Textes ist, wie die Bezeichnung es andeutet, der Schnitt. Dem voraus geht eine Materialauswahl, die die Grundlage für das folgende Arbeiten bildet. Theoretisch ist die Cut-up-Methode nicht auf eine Arbeit mit Text beschränkt, sondern es kann auch zu einer Verwendung von Ton-, Bild- und Filmmaterial kommen, das auch wiederum miteinander verschnitten werden kann, wobei dem Verfasser grundsätzlich keine Grenzen gesetzt sind. Im Zentrum steht jedoch die Arbeit mit Text, der gerade bei Ploog durch eingefügtes Bildmaterial erweitert wird. Am häufigsten werden laut Fahrer eigene fiktionale Texte der Autor*innen verwendet, theoretisch ist aber jede Kombination von Texten möglich. Diese Texte werden nun in unterschiedlicher Weise zerschnitten. Fahrer unterscheidet hier vier verschiedene Vorgehensweisen. Während bei dem zufälligen Schnitt willkürlich Rohmaterial zerschnitten wird, folgt der gesteuert-zufällige Schnitt einem zuvor festgelegten Schnittmuster, wie zum Beispiel der Vorgabe von Burroughs, der eine Vorgehensweise unabhängig vom Rohmaterial vorschlägt: »Take a page. Like this page. Now cut down the middle and across the middle. You have four sections: 1 2 3 4.«⁵⁴

Ähnlich funktioniert die Fold-In-Methode. Dabei werden zwei Texte in der Mitte gefaltet und dann an der Faltstelle aneinandergelegt, hier entstehen nur zwei statt vier Teile. Die dritte Variante ist der autorintentional-gesteuerte Schnitt. Der Schnitt wird dann nicht willkürlich gesetzt, sondern an semantischen Einheiten entlanggeführt oder es werden bewusst semantische Strukturen aufgebrochen. Die Schnittpunkte werden im Text häufig durch Markierungen kenntlich gemacht. Diese Vorgehensweise erscheint auf der Oberfläche als die am häufigsten angewendete, obwohl sie in größerem Maße dem Grundgedanken des Zufalls widerspricht als andere. Eine theoretisch denkbare, vierte Möglichkeit ist der mentale Schnitt, der lediglich im Kopf geschehen soll, dieser wird jedoch weitgehend als dem Grundgedanken der Methode zuwiderlaufend abgelehnt.

Der dritte und letzte Schritt ist das Arrangement, das sich nach den gleichen drei Variationsmöglichkeiten wie im Falle des Schnitts gestaltet. Das zufällige Arrangement ist wie auch der zufällige Schnitt selten zu finden. Fahrer weist darauf hin, dass sich

52 Barry Miles: William S. Burroughs: A Life, London 2014, S. 362f.

53 Brion Gysin selbst berichtet, es sei nicht in Zimmer 25 des Beat Hotel, sondern im Zimmer 15 gewesen und auch nicht im Oktober 1959, sondern im »cold Paris spring of 1958« (zitiert nach Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 26).

54 William S. Burroughs: The Cut-up Method of Brion Gysin. In: ders. & Brion Gysin: The Third Mind, New York 1978, S. 30f. (siehe auch Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 125.).

eine rein zufällige Anordnung der Textteile nur durch eine Reproduktion, also ein Kopieren oder Fotografieren der Seite herstellen lasse, da sich kein grammatikalisch korrekter Satz bilden lässt, den man abschreiben könnte.⁵⁵ Das gesteuert-zufällige Arrangement funktioniert parallel zum gesteuert-zufälligen Schnitt, indem die unterschiedlichen Textteile nach einem bestimmten Muster angeordnet werden, es wird häufig in Verbindung mit dem entsprechenden gesteuert-zufälligen Schnitt angewendet. Vorrangig ist aber das nachbearbeitete, autorintentional-gesteuerte Arrangement zu finden. In diesem Fall werden durch zufälliges oder gesteuert-zufälliges Arrangement entstandene Textteile ausgewählt, neu geordnet und auf Syntax- und Wortebene geglättet. Entscheidend ist dabei, dass ein zufälliger Schritt weiterhin vorhanden bleibt, da es sich sonst um Montage handeln würde.

Mit der zentralen Frage des Zufalls setzt sich auch Jürgen Ploog auseinander: »Wie beliebig ist beliebig? Ist es Zufall, dass ich diese oder jene Seite aufgreife, um sie zur Materialvorlage zu machen?«⁵⁶ Das Bewusstsein für den Überrest einer Intention, der grundsätzlich bleibt, ist teilweise also durchaus vorhanden. Entscheidend ist demnach kein vollkommener Zufall, sondern die Aufgabe bestimmter Kontrollinstanzen des eigenen, normierten Denkens beim Schreiben, um konditionierte Sprachmuster zu vermeiden. Daher ist auch eine nachträgliche Bearbeitung der Texte häufig Teil des Prozesses. Hierbei können entweder Bruchstellen geglättet werden, sodass grammatikalisch korrekte Sätze entstehen, oder die entstandenen Texte werden lediglich als Inspirationsgrundlage genutzt. Bei der Nachbearbeitung entsteht daher auch eine beinahe unvermeidbare »Aporie des Cut-up«⁵⁷, da nachträgliche Überarbeitung der ideologischen Basis eigentlich widerspricht.

Die Anwendung des Verfahrens hat für die Verfasser*innen verschiedene Gründe, Implikationen und poetologische Hintergründe. Johannes Ullmaier nennt vier mögliche Ansätze einer Verwendung der Cut-up-Methode,⁵⁸ deren gemeinsamer Nenner sich in der Umgehung konditionierter Sprach- und Denkstrukturen finden lässt. Die psychedelische Verwendung ist diejenige, die nicht zuletzt Jörg Fauser in Cut-up gesehen hat: Der Versuch durch die elliptische und fragmentierte Textstruktur die Wahrnehmung unter dem Einfluss halluzinogener Drogen literarisch umzusetzen. Ploog hingegen sieht in Cut-up zwei Verwendungen, die auch Ullmaier nennt. Die psychoanalytische Verwendung soll Zugang zu einem sonst unerreichbaren Unterbewusstsein ermöglichen und steht damit in der Tradition der *écriture automatique*.⁵⁹ Die zweite ist die »kommunikations- beziehungsweise bewusstseins(industrie)kritische«⁶⁰ Verwendung, die ich in enger, beinahe unauflöslicher Verbindung zu der von Ullmaier zusätzlich genannten neuropsychologischen Methode sehen würde. Sie ist die soweit bekannteste und wurde auch von Burroughs verfolgt.

55 Vgl. Fahrer: Cut-up: Eine literarische Medienguerilla, S. 131.

56 Jürgen Ploog: Cut-up revisited. In: Jürgen Ploog.: Rückkehr ins Coca & Cola Hinterland, Ostheim/Rhön 1995, S. 60.

57 Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 135.

58 Vgl. Johannes Ullmaier: Cut Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text + Kritik. Sonderband. Pop-Literatur, München 2003, S. 139.

59 Vgl. ebd.

60 Ebd.

Burroughs sieht Cut-up als ein Instrument zur Zerstörung institutionalisierter Sprachmuster, die eine Methode zur Kontrolle der Gesellschaft darstellen würden. Durch die Zufälligkeit des Cut-up gewinne die Sprache ihre Freiheit zurück, da gewohnte Assoziationsketten durchbrochen werden. Die Anwendung der Schnittmethode mache Sprache subversiv, denn sie »arbeite[n] mit der Sprache gegen die Sprache und ihren *dominant-legitimen* Sprachgebrauch.«⁶¹ Dahinter steht die Idee, dass die Syntax-, Wort- und Semantikbrüche, die beim Cut-up automatisch entstehen, die vorgefertigten Sprachmuster aufbrechen und dadurch neue Bedeutungs- und Erkenntnisebenen generiert werden. Es muss hier allerdings die Frage gestellt werden, die auch Marcus S. Kleiner aufwirft:

[...] unter welchen Bedingungen die Rezeptionssituationen von Cut ups Bildungsprozesse auslösen, die das Gelesene oder Gesehene oder Gehörte nicht als bloße Irritation zurückweisen oder als reine Unterhaltung nicht konstruktiv ernstnehmen, vielmehr sich eigensinnig auf die Cut ups einlassen und die eigenen Sinnmuster dadurch produktiv irritieren lassen.⁶²

Diese Frage wird tatsächlich innerhalb der Szene kaum diskutiert und diejenigen, die sich mit der Frage auseinandersetzen, sind häufig diejenigen, die sich bald von der Schnitttechnik abwenden.⁶³ Die tiefe Verankerung der Cut-up-Methode in einem machttheoretischen Konstrukt, das davon ausgeht, dass »die Welt und ihre Bewohner auf sublimale Weise von einem Kontrollapparat gelenkt werden,«⁶⁴ der unterschiedliche Herrschaftsformen annehmen kann und letztlich paradigmatisch für jede Form der institutionalisierten Kontrolle steht, macht diese Frage nach der Wirkungsästhetik entscheidend. Diese Perspektive zeigt sich auch in Begriffen wie »Medienguerilla«⁶⁵ und Waffe der »Kommunikationsguerilla,«⁶⁶ die eine Verbindung zwischen militärischen Strategien und der Textproduktionstechnik als Waffe schaffen. Fahrer sieht darin auch eine Reaktion auf gesellschaftliche und politische Entwicklungen der sechziger Jahre, da sich in der Konfrontationsrhetorik der Cut-up-Theoretiker auch die Auseinandersetzung der protestierenden Jugend mit dem Establishment spiegle.⁶⁷

Tophane – Der erste Roman

Der Roman *Tophane*, der – wenn auch nach *Aqualunge* veröffentlicht – Fausers erster langer literarischer Text ist und mehr einem langen Prosagedicht als einem Roman ähnelt,

61 Kleiner: Zur Poetik der Popliteratur (Teil 2: Burroughs, Fiedler, Brinkmann), S. 2f.

62 Ebd., S. 2.

63 Beispielsweise Gregory Corso, der sich, wenn auch zunächst von der Methode angetan, bald davon abwendete: »I join this venture unwillingly and willingly. Unwillingly because the poetry I have written was from the soul and not from the dictionary; willingly because if it can be destroyed or bettered by the ›cut-up‹ method, then it is poetry I care not for, and so should be the cut-up.« (Gregory Corso, zit.n.: Miles: William S. Burroughs. A life, S. 364.).

64 Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 152.

65 Ebd. im Titel.

66 Kleiner: Zur Poetik der Popliteratur, S. 2.

67 Vgl. ebd.

ist der Fauser-Biographie folgend »genährt durch Lektüre, ermutigt durch Burroughs total ausgeklügeltes *Soft Machine*, aber auch überwältigt von dessen linear und straight erzähltem *Junkie* (sic!), die Form muss dem Inhalt entsprechen. Kein Cut-up, wohl aber ein vergleichbar zersplittertes Mosaik.«⁶⁸ *Tophane*, das 1972 nach langer Verlagssuche⁶⁹ beim Maro Verlag von Benno Käsmaier erschien, ist die literarische Akkumulation der prägenden Einflüsse Fausers erster Jahre als Schriftsteller. Der Text ist nicht nur Ergebnis der detaillierten Auseinandersetzung mit dem Werk und der Poetik von Burroughs und teilweise mit den Reisemotiven in den Texten von Jack Kerouac, sondern er verbindet auch die lebensverändernden Brüche, die Fauser während der Jahre 1966 bis 1972 erlebte. Bereits der Titel verweist auf einen dieser Brüche; auf den Ort, der Fausers Leben in diesen Jahren wohl am stärksten prägte.⁷⁰

Der Stadtteil Tophane der türkischen Metropole Istanbul, in dem der Autor zwischen 1966 und 1969 mehrmals einige Monate lebte und dabei offenbar so viel Morphinderivate konsumierte, dass der Legende nach sogar Burroughs beeindruckt war,⁷¹ ist im Kontext des Romans ein Drogensumpf, in dem der Erzähler, erneut Fausers Alter Ego Harry Gelb, versinkt. Bereits zehn Jahre zuvor stellt Burroughs in *Naked Lunch* fest: »Note: Istanbul is being torn down and rebuilt, especially shabby junk quarters. Istanbul has more heroin junkies than NYC.«⁷² Istanbul war damit im Kontext dieser Jahre nicht nur die erste Station auf dem sogenannten Hippie-Trail, auf dem hunderttausende Europäer*innen nach Indien reisten, sondern auch eine Stadt, in der Heroin und andere Opiate leicht und schnell zugänglich war. Die daraus entstehende kulturelle Spannung der Stadt als Anfang des mythen- und hoffnungsbeladenen Hippie-Trails und als Paradies und Hölle für Süchtige bildet die Grundlage für Jörg Fausers ersten Roman.

Erstaunlicherweise und vermutlich auch auf Initiative des Rezensenten Hadayatullah Hübsch wurde *Tophane* im November 1972 in der FAZ rezensiert. Auch in dieser durchaus wohlwollenden Kritik wird bereits im ersten Absatz auf den Bezug zum literarischen Suchtvorbild William S. Burroughs hingewiesen:

Es gibt nicht viele, die es geschafft haben, von der Spritze loszukommen. William S. Burroughs ist der Bekannteste, dem es gelungen ist, sich vom Gift zu lösen und seine Horrorvisionen von einer brutalen Welt auf der Suche nach Zärtlichkeit in Sprache umzusetzen. In seiner Tradition steht Jörg Fauser.⁷³

68 Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 57.

69 Ausführlich beschrieben sind die Entstehung des Romans und die anschließende Suche nach einem Verlag bei Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 36-71.

70 Die Erlebnisse sind in Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 44-49 beschrieben.

71 Angeblich äußerte William S. Burroughs, als er Fauser Anfang der siebziger Jahre traf und hörte, was dieser in der Zeit in Istanbul konsumiert hatte: »Junger Mann, sie müssen ja komplett verrückt gewesen sein.« (siehe dazu: Stephan Resch: »We'll never stop living this way«: *Drugs in German Literature from 1945 to the present*. In: *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* (AUMLA) 2008 May, S. 86.).

72 William S. Burroughs: *Naked Lunch. The Restored Text*, London 2015, S. 7.

73 Hadayatullah Hübsch: *Eingespritzte Worte*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.11.1972, S. 21.

Während der Vergleich mit Burroughs' *The Soft Machine* (1961)⁷⁴ nahe liegt und noch um Burroughs zuvor erschienenen Roman *Naked Lunch* (1959) erweitert werden muss, ist der Einfluss von *Junky* hier tatsächlich geringer als Penzel und Waibel es andeuten und beschränkt sich auf die Übernahme der Suchthematik.

Mit *Tophane* findet Fauser den schmalen Grat zwischen der atemlosen Junkie-Milieustudie *Naked Lunch* und dem radikalen Cut-up in *The Soft Machine*. Insbesondere im Vergleich mit *Soft Machine* wirkt *Tophane* stellenweise wie eine indirekte Übersetzung des englischen Originals. Bei Burroughs heißt es: »Slide the needle in and push the bulb watching the junk hit him all over. Move right in with the shit and suck junk through all the hungry young cells,«⁷⁵ Fauser übernimmt die Perspektive der zweiten Person und beschreibt den gleichen Vorgang in ähnlichen Worten: »[...] stößt zweimal ins Leere und gehst schließlich in die Hand – haust einfach rein – das Blut schießt in die Spritze du stößt den Stempel vor die Hand beult sich aus na klar hast du die winzige Vene durchstoßen[...].«⁷⁶ Neben den inhaltlichen Parallelen in der Beschreibung des Fixens zeigt sich an dieser Stelle bei Fauser auch die gleiche syntaktische Struktur und das Fehlen von Satzzeichen, wodurch – Waibel/Penzel folgend – die Form dem Inhalt angepasst werden soll. Solche deutlichen Parallelen finden sich mehrmals in *Tophane* und ziehen die Aussage Fausers in einem Brief an seine Eltern in Zweifel, man könne Burroughs nicht nachahmen, selbst wenn man wollte: »[...] aber den [Burroughs] nachzuahmen, selbst wenn man es wollte und es wollen viele – ist unmöglich[...].«⁷⁷ Passagen, wie die eben zitierte, zeigen, dass Jörg Fauser es zumindest versucht hat.⁷⁸

Naked Lunch weist vom Textbild her eine recht klare Struktur auf und beinhaltet Zeit- und Raumsprünge, aber ist noch nicht von den Cut-up-typischen Syntax- und Kontinuitätsbrüchen zersplittert wie das weit radikalere *Soft Machine*. Man merkt Fausers *Tophane* die Orientierung an beiden Werken an. Dass Fauser sich bei der Suche nach literarischen Vorbildern im Schreiben über Drogenkonsum vor allem der US-amerikanischen Literatur zugewendet hat, erstaunt wenig. Stephan Resch stellt fest, dass dieses Thema in der deutschsprachigen Literatur sowohl vor als auch nach 1945 keine herausragende Stellung eingenommen hat. Zwar verweist er unter anderem auf E.T.A. Hoffmann, Georg Trakl und Gottfried Benn als einige der wenigen deutschsprachigen Beispiele für das Schreiben über Rauschmittel, erkennt jedoch, dass die germanistische Forschung sich dieses Themas kaum angenommen habe: »German criticism has been slow to accept drugs as a topic worthy of academic attention.«⁷⁹

An dieser Stelle kann außerdem auf eine Problemstellung eingegangen werden, die sich wie ein roter Faden durch dieses Buch zieht. Eine Poetologie, die vorsieht, dass das eigene Schreiben stets auf der Literarisierung der eigenen Wahrnehmung und des eigenen Erlebens gründet, muss in logischer Folge das, was sie aus einem anderen Sprach-

74 Vgl. Fahrer: Cut-up. Eine Medienguerilla, S. 32.

75 William S. Burroughs: *The Soft Machine*, London 2010, S. 6.

76 Jörg Fauser: *Tophane*. In: Jörg Fauser.: *Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa I*. Werk-
ausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 307.

77 Fauser: »Ich habe eine Mordswut«, S. 59.

78 Siehe auch: Fahrer: Cut-up. Eine Medienguerilla, S. 72.

79 Zitat u. Vgl. ebd., S. 82.

und Kulturraum an Ästhetik und Motiven übernimmt, in den jeweiligen eigenen kulturellen Erfahrungsraum transferieren. Dabei treten insbesondere, wenn es sich um eine literarische Strömung wie die amerikanische Beatliteratur handelt, die eng mit der Gesellschaft, der Kultur und der Geschichte der Vereinigten Staaten verbunden ist, Schwierigkeiten auf.⁸⁰ Es müssen vor allem inhaltliche Äquivalente gefunden werden, auf die sich die kulturellen Konzepte, auf denen die amerikanische Beatliteratur basiert, anwenden lassen. Oder anders formuliert: Wie lassen sich mythenbeladene und fest im US-amerikanischen Kontext verwurzelte Konstrukte wie die *Reise über den amerikanischen Kontinent*, beschrieben in Kerouacs *On the Road* und eng verbunden mit der amerikanischen Besiedlungsgeschichte durch die Europäer, oder das Konstrukt des *abgründigen Großstadtdschungels* New Yorks in Burroughs' *Junky* oder *Naked Lunch* auf den kulturellen Hintergrund der Bundesrepublik Deutschland übertragen? Ullmaier spricht mit Bezug auf diese Problematik im Hinblick auf Jörg Fauser und andere deutsche Beatautoren von einem »möglichst autarken und zugleich authentischen Nachvollzug dessen, was die amerikanischen Beat-Poeten und deren Underground-Ausläufer vorgelebt bzw. vorgeschrieben hatten.«⁸¹ Die beiden Begriffe *autark* und *authentisch* in der Orientierung an den Vorbildern sind an dieser Stelle besonders hervorzuheben, da sie die beiden Punkte benennen, die für Fauser und andere das Verhältnis ihres Schreibens zu den vorbildhaften Werken der US-amerikanischen Autor*innen konstituieren: zum einen unabhängig zu schreiben, d.h. nicht im bloßen Epigonentum verharren, und zum anderen einen nachvollziehbaren kulturellen Transfer von Motivstrukturen zu vollziehen.⁸² Gerade mit Blick auf Fauser spielt diese Frage eine entscheidende Rolle zum Verständnis des gesamten Werkes des deutschen Autors.

Man merkt *Tophane* diese Parallelstruktur, die Äquivalente zu Burroughs' Romanen sucht, deutlich an. Während sich Burroughs' Referenzfigur in *Junky* im molochartigen Wirrwarr der Metropole New York verliert und sich in *Naked Lunch* in Manhattan, Mexiko und dem marrokanischen Tanger bewegt, vollzieht sich die Bewegung des Erzählers Harry Gelb in Fausers *Tophane* zwischen Frankfurt, Istanbul und einem heruntergekommenen Brachland um die türkische Metropole; eine Bewegung, die sich anhand von Ortsangaben nachvollziehen lässt. Obwohl sich Fauser in geographisch anderen Bereichen bewegt, macht er die Referenzstellung von Burroughs' Werk erkennbar: Die Stadt Tanger, wo Burroughs lange Zeit lebte, taucht als geographische Chiffre wiederholt in *Tophane* auf und wird zum Sehnsuchtsort mit umgekehrten Vorzeichen. Auch die Positionen, die die jeweiligen Werke in Beziehung zu ihrer Zeit und der Gesellschaft, in der sie entstehen, einnehmen, weisen Parallelen auf. Beide schreiben ihre Drogenerfahrung nicht, wie von der Gesellschaft der Zeit gefordert, als dezidiert abschreckende Warnung vor dem Konsum oder als glorifizierte Erweckunserfahrung, sondern als authentischen

80 Siehe dazu vor allem die Abschnitte zu Walter Höllerer und Walter Hasenclever im Kapitel »Entstehung in Deutschland – Wie der Beat in die Bundesrepublik kam.«

81 Ullmaier: Von Acid nach Adlon und zurück, S. 51.

82 Ullmaier zitiert Hadayatullah Hübsch, der mit Blick auf die Vorbildstellung amerikanischer Beatautoren feststellt: »[...] das war aus dem Leben herausgegriffen, Sachen, die wir nachvollziehen konnten und die wir dann auch auf unsere eigene Art und Weise neu zu erleben versucht haben.« (Ullmaier: Von Acid nach Adlon und zurück, S. 51.).

Bericht.⁸³ Des Weiteren entwickelt Burroughs mit seiner Beschreibung von New York als Moloch der Junkies und Drogendealer in seinen Romanen einen Gegenentwurf zum populären Bild der glitzernden und prosperierenden Ostküstenmetropole der fünfziger Jahre. Äquivalent dazu beschreibt Fausers literarische – wie auch tatsächliche – Reise nach Osten die düstere Rückseite des mythenbeladenen Hippie-Trails über Bulgarien und Istanbul nach Afghanistan bis hin nach Indien. Dass Fauser seine Darstellung der türkischen Metropole und seiner Erlebnisse in ihrem Umfeld durchaus in diesem Sinne versteht, äußert er selbst. Seiner Aussage nach besteht *Tophane* aus »Suchtnotizen auf dem Hintergrund anonymer Geisterstädte des Westens und eines Orients, der weit entfernt von jeder Reiseromantik ist.«⁸⁴

Exkurs: *Tophane* als Gegentext zu Romantisierung des Hippie-Trails

Als *Tophane* 1972 im Maro Verlag erschien, war dort zwei Jahre zuvor bereits der kurze Roman *Trip Generation* von Tiny Stricker erschienen, der Bericht einer Reise auf dem sogenannten Hippie-Trail von einem gerade 20jährigen Studenten. Auch wenn Stricker wie Fauser die Reise eines jungen Deutschen gen Osten beschreibt, während der er immer wieder unter dem Einfluss verschiedener Rauschmittel steht, kann Fausers Roman in gewisser Weise als Gegentext zu *Trip Generation* gesehen werden. Für den Erzähler in Strickers Roman und andere Reisende aus dem kulturellen Westen ist Istanbul die erste Station auf dem langen Weg nach Indien und noch weiter, bis er im heutigen Bangladesch strandet. »Aus dem Zug aussteigen und dem Traum entspringen«⁸⁵, so beginnt der Erzähler seinen Bericht, das Land und der Kontinent, die er verlassen hat, erscheinen nur ungenannt im Hintergrund als das, was überwunden wurde.

Fauser hingegen lässt sein Alter Ego von Frankfurt aufbrechen und beschreibt die qualvolle Reise durch türkisches Brachland bis Istanbul. Die Darstellung des Reisens vom Ausgangspunkt bis nach Istanbul lässt den Faden in die verlassene Stadt Frankfurt und die dortige Junkie-Szene nie abreißen, beides bleibt immer präsent und taucht wiederholt auf. Dadurch entstehen nicht zwei Räume, die gegeneinandergestellt werden, vielmehr entsteht durch die räumlichen und zeitlichen Sprünge und die Beschreibung der Reise dazwischen ein Kontinuum der Orte. Diese lassen sich in der Wahrnehmung des Süchtigen nicht unterscheiden, sondern bilden einen großen Raum. München hingegen, von wo Stricker selbst losgezogen ist, spielt in seinem Roman keine Rolle mehr, was zählt, ist die Reise nach Osten. Der Erzähler in *Trip Generation* besucht neben der Blauen Moschee auch den *Pudding-Shop*,⁸⁶ ein Restaurant in Istanbul, das vor allem in den sechziger Jahren als Treffpunkt für Reisen auf dem Hippie-Trail bekannt war, da man dort auf einer Pinnwand Mitfahrgelegenheiten und andere private Angebote finden konnte. Seine Istanbul-Erfahrung wird zu der eines jungen Mannes unter tausenden aus Deutschland und dem Rest Europas, der auf der Suche nach Abenteuer Halt in der türkischen Großstadt macht, dabei ein paar Begegnungen mit den – meist als

83 Vgl. Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerrilla, S. 31.

84 Jörg Fauser zitiert in: Jörg Fauser: Jörg Fauser Edition. Band 3. Erzählungen I, hg. v. Carl Weissner, Hamburg 1990, S. 40.

85 Tiny Stricker: *Trip Generation*, Hamburg 1972, S. 13.

86 Vgl. Ebd.

zweilichtig beschriebenen – Einwohner*innen hat und sonst vor allem in Gesellschaft anderer hippiesker Reisender aus dem eigenen Kulturkreis ist.

Der verklärte Blick auf die Metropole durch die Perspektive eines jungen Mannes, der sich auf einer abenteuerlichen Reise in einen authentischen Nahen Osten wähnt, steht im deutlichen Kontrast zu dem Istanbul in Fausers *Tophane*. Auch wenn Stricker feststellt, die Stadt sei »eine ausgeräucherte giftige Opiumküche[...]«⁸⁷, kann er doch »zum Hafen hinunter [schlendern], [...] verführt von der gebrochenen Melodie des Windes« und einen Jungen beobachten, der »Fische in schaukelndem Boot« fängt.⁸⁸ Von der lebhaften, abenteuerlichen, aber letztlich romantisierten Metropole am Bosphorus, die hier gezeichnet wird, ist bei Fauser keine Spur zu finden:

Tophane im Regen, seine Gassen überflutet von Kot und Komas. Auf den staubigen Scheiben der Teehäuser verwischen die Gesichter. Die Shoeshines kleben wie Fliegen am Dreck. Spucke an den Brustwarzen alter Nutten. Und die Würfel der Tabla-Spieler zwischen allen Schritten, allen Schreien, dann heulen die Sirenen...⁸⁹

Als Jörg Fauser im Frühjahr 1966 – damals noch nicht heroinabhängig – zum ersten Mal in Istanbul war, schrieb er an seine Eltern in einem Brief über die Stadt noch im Stil eines Reisenden, der die Annehmlichkeiten eines Urlaubsorts genießt:

[...] aus dem Fenster sehe ich die ersten, ockerfarbenen Quader der Aya Sofia gegen einen nebelhellen Himmel gesetzt; ich trete aus dem Hotel und um seine Ecke und stehe schon vor meiner Stammwirtschaft, [...] gegenüber ist die Terrasse des Teehauses [...] vor mir, ich schreibe gerade bei einem Tee, es ist Sonntagmittag, baut die Blaue Moschee ihre Kuppeln [...].⁹⁰

Die idyllische Postkartenperspektive, die Fauser bei seinem ersten Besuch in Istanbul einnahm, schwand nur ein knappes Jahr später, als er – nun schon abhängig von Heroin – erneut aus der türkischen Großstadt verzweifelt an seine Eltern schrieb: »[...] helf mir bitte hier heraus oder es wird nie mehr. Schickt sobald ihr könnt 250 Mark oder 1000 Mark + Fahrkarte Einschreiben hierher. Vergebt jemandem der schon lange nicht mehr er selbst ist. Niemand wird mit der Asche geboren.«⁹¹ Das Leben als Junkie im Stadtteil Tophane ließ Fauser eine andere, düstere Seite der Stadt kennenlernen, die er unter Einfluss der Droge, der er in den Monaten dort vollständig verfiel, als »Wanzenstadt«⁹² wahrnimmt, in der seine ganze Existenz auf die Sucht ausgerichtet war.

Anders als in *Trip Generation* kommt der Erzähler in *Tophane* nicht weiter als bis nach Istanbul und in die Umgebung der Stadt. Bei Stricker hingegen ist Istanbul nur ein kurzer Stop am Anfang seiner Reise, die er auf der Landstraße fortsetzt. Er verfällt mit einem romantisierten Blick auf das Vagabundendasein »dem Rhythmus der Landstra-

87 Stricker: *Trip Generation*, S. 14.

88 Ebd., S. 15f.

89 Fauser: *Tophane*, S. 336.

90 Fauser: »Ich habe eine Mordswut«, S. 26.

91 Fauser: »Ich habe eine Mordswut«, S. 29.

92 Fauser: *Tophane*, S. 352.

ße« und legt »die Schminke des Staubs«⁹³ an. Der Schmutz der unasphaltierten Straße wird zum sichtbaren Mittel der Selbstinszenierung als Reisender, der die sichere Heimat hinter sich gelassen hat. Damit lässt sich im Text markieren, was Resch in seiner kurzen Analyse des Romans ebenfalls feststellt: »Es entsteht so bisweilen der Eindruck eines Agent Provocateurs, der seine Erlebnisse möglichst zeitgemäß stilisiert vermitteln möchte, letztlich aber, mangels Erfahrungstiefe, ein Rebell ohne Grund bleibt.«⁹⁴ Aus dem Münchner Studenten wird ein Vagabund auf dem Weg nach Osten, der sich selbst in der Nachfolge eines Sal Paradise oder eines Dean Moriarty imaginiert, den Protagonisten aus Jack Kerouacs *On the Road*. Dabei wird die Landstraße zum Symbol des Reisens in der Tradition der Beatliteraten, insbesondere in der Jack Kerouacs:

Wer sich der ROAD einmal ausgeliefert hat, ist ihr Fanatiker wie ein Zigeuner, ein Mercedes-Beduine. Bemißt man die Stunden nach Lifts, die Menschen nach Chauffeur-Mimik, nach Gangschaltungsfingern, in Zügen bin ich nervös wie nach ner Zigarette.⁹⁵

Der Überhöhung der Fortbewegung auf der Straße als freies und von allen Zwängen befreites Reisen *par excellence* in ein verheißungsvolles Nirgendwo im Osten,⁹⁶ wird von Fauser der Kontrast des ziel- und rastlosen Irrens im Morphinrausch durch Istanbul und das Umland entgegengesetzt.

Bald liegt die Sonne hinter uns, Tophane hinter uns, Hunger hinter uns, violett und sterbend. Wüsten übersät mit Abschied und Geburt. In der Rinne säugt die Mutter den Wolf. Der Mann spreizt die Beine, seine Bafra baumelt, der Rauch bleibt übrig.⁹⁷

So wird Fausers erster langer Prosatext zu einem Bericht über die Abgründe der Sucht, die ein oft versteckter Teil des Hippie-Mythos sind. Wo andere die Freiheit und den bewusstseinserweiternden Rausch beschreiben und sich an der stereotypen Rezeption von Kerouacs *On the Road*-Motiv orientieren, findet sich bei Fauser nur Sucht und der Kampf eines Junkies um die nächste Dosis. Die Reise, die in diesen Jahren tausende europäische Hippies antraten und damit der Strecke ihren noch heute bekannten Namen *Hippie-Trail* gaben, wurde für Jörg Fauser zum Horrortrip, den er in *Tophane* literarisiert hat. Seine Reise fand ihr Ende, bevor die des Hippie-Trail-Reisenden Tiny Stricker überhaupt richtig begonnen hatte. Fauser setzt mit *Tophane* so dem Bewusstseinsweiterungs- und Freiheitsdrang der Post-68er Jahre die Schreckensvisi-

93 Stricker: *Trip Generation*, S. 17.

94 Stephan Resch: *Rauschblüten. Literatur und Drogen von Anders bis Zuckmayer*, Göttingen 2009, S. 201.

95 Stricker: *Trip Generation*, S. 19.

96 Deutlich wird bei Stricker auch die Übernahme der eurozentristischen Faszination für ein geheimnisvolles Asien, das aufgeladen ist mit den kolonialistischen Mythen eines *Fernen Ostens*. Das zeigt sich stellenweise auch bei Fauser, für den Istanbul allerdings in einer Mischung aus Stereotypen der Orientimagination und eines zivilisatorischen Verfalls wie die Überreste kolonialer Idealvorstellungen erscheint.

97 Fauser: *Tophane*, S. 355.

on einer Heroinabhängigkeit in den heruntergekommenen Vierteln der Stadt Istanbul entgegen.⁹⁸

Mit Burroughs gegen Hippie-Romantik

Der Vergleich mit Strickers *Trip Generation* verweist auf den entscheidenden Unterschied in der Orientierung an der amerikanischen Beatliteratur. Während Stricker das Motiv der Reise als Ausbruch und Sinnsuche unreflektiert aus der populären Rezeption von Jack Kerouacs *On the Road* übernimmt⁹⁹ und mit den Mythen des sogenannten Orients verbindet, vollzieht sich Fausers Orientierung eher an den vorgefundenen Ästhetiken und Motiven sowie am Credo des authentischen Nachvollzugs des eigenen Erlebens im Schreiben. So ist seine Orientierung kein Abschreiben von Motiven, sondern ein tatsächlicher Transfer.

Das erste Kapitel beginnt dementsprechend noch in der düster gezeichneten bundesrepublikanischen Großstadt Frankfurt, die Fauser ähnlich darstellt wie Burroughs *sein* Manhattan:

Schmutzig sinkt die Sonne über den Fassadenhimmel in ihren Untergang – haltet euren Bauch, Bürger, frei von Fäulnis und Gier, den Bauch dieser Stadt die euch mit den Süchtigen betrügt – schützt eure Kinder vor den Anlagen in denen der Spritzenmann im Dunkeln lauert – zerreißt die Seiten vergast die Föten vertilgt die Frauen die ihre Fotzen betrachten – stellt sie in den aseptischen Regen und überläßt sie der Nacht.¹⁰⁰

Die Reise des Harry Gelb nach Istanbul ist eine Flucht aus der Main-Metropole. Bereits im zweiten Kapitel wird der »Fassadenhimmel« Frankfurts, der den Horizont im Sonnenuntergang verdeckt, zum »dunstigen Horizont« über »leeren Feldern«¹⁰¹. Was im Kontext von Burroughs' *Naked Lunch* und vor allem von *Soft Machine* das Grenzland zwischen Mexiko und den USA und dann im Verlauf Mexiko selbst (und teilweise die Internationale Zone und Tanger) sind, findet seine Entsprechung in Fausers *Tophane* im türkischen Brachland zwischen der bulgarischen Grenze und Istanbul.¹⁰² In beiden Fällen stellt der Grenzübertritt eine Veränderung des kulturellen Umfelds von einer vordergründig zivilisierten und modernen, aber als lasterhaft wahrgenommenen Umwelt zu einer archaischen und unzivilisierten Gegenwelt dar. Dabei vollzieht sich die

98 Eine detailliertere Analyse dieser Auseinandersetzung mit einer hippiesken Glückssuche findet sich bei: Simon Sahner: Im Hinterland des Paradieses. Erzählungen von der Suche nach Glück auf dem Hippie-Trail. In: Teresa Hiergeist; Mathis Lessau (Hg.): Glücksversprechen der Gegenwart. Kulturelle Inszenierungen und Instrumentalisierungen alternativer Lebensentwürfe, Bielefeld 2021, S. 109-124.

99 Resch erwähnt, dass die erste Auflage beim Maro Verlag nur aus 100 Exemplaren bestand, schon zwei Jahre später aber Rowohlt eine Auflage mit 20.000 Exemplaren drucken ließ. (Resch: Rauschblüten, S. 201) Das deutet darauf hin, dass man bei Rowohlt erkannt hatte, dass Stricker populäre Motive adaptierte und sie mit einem ebenso populären Trend – dem Reisen auf dem Hippie-Trail – verband.

100 Fauser: *Tophane*, S. 312.

101 Ebd., S. 313.

102 Während Burroughs Erzähler in *Soft Machine* in eine »Mexican border town« (Burroughs: *Soft Machine*, S. 10) kommt, übertritt Harry Gelb in *Tophane* die bulgarische Grenze in die Türkei. (Fauser: *Tophane*, S. 313).

Fluchtbewegung lediglich aus der westdeutschen bzw. amerikanischen Metropole, wo die »Fäulnis und Gier« versteckt gehalten werden, hinein in ein vermeintlich archaisches Terrain, in dem Abgründe offener zutage treten und nicht versteckt werden müssen. Auffällig ist, dass Sexualität und Ekel wiederkehrende Themen sowohl bei Fauser als auch bei Burroughs sind. Beide beschreiben zum einen eine Grenzüberschreitung in geographischer Hinsicht, durch die tatsächliche Überquerung von nationalstaatlichen Grenzen, zum anderen eine Transgression in moralischer Hinsicht, wobei die geographische die moralische erst (offen) möglich werden lässt. Burroughs verbindet *Mexico City* deutlich mit dieser Übertretung einer moralischen Grenze:

So we hit Mexico city just before sunrise and I said here we go again – That heart pulsing in the sun and my cock pulsed right with it and jissom seeped through my thin cotton trousers and fell in the dust and shit of the street – And a boy next to me grinning and gave me a back hand pick pocket feel my cock still hard and aching like after a wet dream – And we crawled up onto a muddy shelf by the canal and made it there three times slow fuck on knees in the stink of sewage looking at the black water.¹⁰³

Die direkte Verbindung eines Ortes mit dem Wegfallen gesellschaftlich ausgehandelter moralischer Grenzen wendet auch Fauser auf die Türkei an. Im Gegensatz zu Burroughs, der den Grenzübertritt und das Erreichen der mexikanischen Metropole als sexuell stimulierend beschreibt – man könnte sagen, der Ort selbst führt zu einer sofortigen sexuellen Erregung des Körpers, die eher unfreiwillig denn willentlich hervorgerufen geschieht – stellt Fauser eine sexuell konnotierte Verschmelzung von Körper und Umwelt dar:

Disteln aus Sperma und Schweiß. Wir lecken die Zeit vom Blut des anderen und spritzen mit fremden Fingern Morphium aus den Schreien der Hähne – [...] Leere Spritzen sprechen mit anderen Fingern in den Staub gekrallt – Schicht über Schicht im Rauch erwachend – Graugend und schreiend zerstochnes Fleisch Lüleburgaz – Gekappte Kehlen rosa Brüste blutender Koitus dünner Samen schwarze Ränder wilden Vögel Lüleburgaz.¹⁰⁴

Dabei fällt die Körperlichkeit ins Auge, die sich auf die Stadt Lüleburgaz – zwischen der bulgarischen Grenze und Istanbul – überträgt. In der Wahrnehmung des Drogenabhängigen, dessen vorrangiges Streben auf die Befriedigung seiner Sucht ausgerichtet ist, kommt es zu einer Aufhebung der Trennung zwischen Körper und ihn umgebenden Raum. Ähnliches stellt auch Resch in Bezug auf die Körperlichkeit des Textes fest: »*Tophane* is a finely tuned seismograph which records with high fidelity the junkie's spontaneous reactions to inner and outer impulses. Whatever is perceived from the outside world is not processed rationally but is passed on directly to the body.«¹⁰⁵

Besonders sticht in dieser Hinsicht die Passage heraus, in der Harry Gelb und sein Begleiter Ede tagelang durch Stollen kriechen, in denen »eine ekelhaft riechende Flüs-

103 Burroughs: *Soft Machine*, S. 11.

104 Fauser: *Tophane*, S. 321.

105 Resch: »We'll never stop living this way«, S. 87.

sigkeit trägt treibt«¹⁰⁶, bevor sie schließlich feststellen, dass sie sich durch ihre eigenen zerstörten Venen geschleppt haben.¹⁰⁷ Die starke physische Abhängigkeit löst in der Wahrnehmung des Süchtigen die Grenzen zwischen dem eigenen Körper und der Umwelt auf, was sich in der Körperlichkeit des Textes widerspiegelt. Diese Körperlichkeit des Textes, Resch nennt sie »a language of the body,«¹⁰⁸ ist für Fauser eine Möglichkeit die physischen Erfahrungen unter Einfluss der Heroinabhängigkeit, »die Momentaufnahmen der Interaktion zwischen Körper und Droge,«¹⁰⁹ in Sprache umzusetzen. Er selbst nennt *Tophane* den »Versuch eine Sprache zu finden, mit der sich die Stoffwechselkrankheit Sucht beschreiben lässt.«¹¹⁰ Die sprachliche Erzeugung von Ekel durch die Verbindung von (sexualisierten) Körperflüssigkeiten, der Umwelt und der Darstellung von Drogenkonsum sowie von Sexualität ist im Kontext eines literarischen Werkes, das die Wahrnehmung eines Süchtigen in Sprache umsetzen soll, ein Instrument, um die »Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird«¹¹¹ darzustellen. Die Körperlichkeit der Sprache und die Aufhebung der Trennung zwischen Körper und Umwelt manifestiert sich im Gefühl des Ekels, das durch eine Beschreibung wie »Disteln aus Sperma und Schweiß« hervorgerufen wird. Diese Verteilung der Elemente des Körpers im Raum ist tatsächlich die »Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird.« Die Ekel evozierende Versprachlichung der Wahrnehmung ist damit nur Vehikel dieser Erfahrung.

Für Fauser ist diese am Cut-up geschulte Ästhetik somit Instrument zur sprachlichen Erzeugung einer spezifischen Wahrnehmungserfahrung. Damit erfüllt die Ästhetik eine teilweise anders gelagerte Funktion als bei Burroughs. Ploog sieht in Fausers Ansatz die Cut-up-Ästhetik zu verwenden eine Art Fehlinterpretation von Burroughs' Arbeitsweise. Ploog zufolge meint Fauser, »Cut-up sei der Schlüssel zu einer Art Fixersprache.«¹¹² Burroughs' »Cut-up-Theorie ist [...] in ihrer Ausrichtung sprach- und medienkritisch [...]«. Fahrer erläutert, dass, Burroughs folgend, »bestimmte Reaktionen wie Ekel, Scham, Aggression etc. mit bestimmten Wörtern verknüpft und diese Assoziationen im Bewusstsein implantiert«¹¹³ seien. Für Burroughs sei die Anwendung der Methode daher sozusagen ein sprach-revolutionärer Akt, dessen Ziel es sei, »Wort-Reiz-Reaktionsketten aufzubrechen,«¹¹⁴ indem durch die sprachliche Willkür der Cut-up-Technik Wort- und Bildverbindungen entstünden, die diese erlernten Assoziationen auflösen. Fausers Intention dagegen ist es nach eigener Aussage,

[...] eine Sprache zu finden, die lieber an der Trauer und dem Ekel und dem vollkommenen Alleinsein dieser Vorgänge und Träumen und Visionen, an der immensen Schwie-

106 Fauser: *Tophane*, S. 385.

107 Vgl. ebd.

108 Resch: »We'll never stop living this way«, S. 88.

109 Resch: *Rauschblüten*, S. 125.

110 Jörg Fauser zitiert in: Jörg Fauser: *Jörg Fauser Edition*. Band 3. *Erzählungen I*, hg. v. Carl Weissner, Hamburg 1990, S. 40.

111 So definiert Winfried Menninghaus den Begriff *Ekel*. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 1999, S. 7.

112 Jürgen Ploog: *Enthüllungen über Harry Gelb oder Unser Mann in Istanbul. The untold Story*. In: Fauser: *Gesammelte Erzählungen und Prosa I*, S. 429.

113 Fahrer: *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*, S. 33.

114 Ebd.

rigkeit, dies plastisch zu machen, bildhaft, direkt, die lieber mit Volldampf an fast allen Ecken kollidiert und ins Rutschen gerät, als mich irgendwo einzulassen auf eine fröhlich rosa Knautschlack-Sprache.¹¹⁵

Demnach stellt die Drastik von Gewalt, Sex und Rauschmitteln, die vor allem bei Fauser zu finden ist, im Kontext der Literatur der Zeit auch eine Form der Provokation dar. Fausers literarischer Versuch, gesellschaftlich-moralische Grenzen zu überschreiten, muss also auch als ein subversiver Akt gesehen werden, da durch die Transgression von akzeptierten Grenzen des Sagbaren ebendiese Grenzen sichtbar gemacht und in Frage gestellt werden.

Analysefazit

Auch wenn hier die Nähe zu Burroughs' literarischem Arbeiten nicht nur in der Form, sondern auch im Umgang mit Material und dem Lebenswandel offenkundig ist, betont Resch, dass es sich dabei nicht um »ein Plagiat der amerikanischen Cut-Up-Literatur«¹¹⁶ handle. Das wird auch daran deutlich, dass die Ästhetik, die aus der Arbeit mit Cut-up entsteht, für Fauser letzten Endes eine andere Funktion hat wie für Burroughs. Unverkennbar ist aber, dass die Übernahme und Orientierung der Struktur und Ästhetik von Burroughs' Texten für Fauser durchaus Programm waren. Fauser sieht im Werk Burroughs' eine Möglichkeit, wie er seine eigenen Erfahrungen in Sprache umsetzen kann. Ob diese Verwendung der Cut-up-Ästhetik zur Versprachlichung einer Suchtwahrnehmung nun auf einer Fehlinterpretation der Cut-up-Technik durch Fauser beruht, wie Ploog es sieht, oder ob er bewusst die Methode von Burroughs aus dem gesellschaftspolitischen und sprachrevolutionären Kontext entfernt und sie für seine Zwecke nutzt, ist letztlich unerheblich. William S. Burroughs wird ohne Zweifel zum prägenden Vorbild dieser ersten Werkphase. Ambros Waibel beschreibt diese Art der Orientierung an einem Vorbild in einem Interview mit Jędrzejewski so: »Er hat Sachen intensiv gelesen und studiert, hat daraus gelernt, ist dann wieder weiter gegangen.«¹¹⁷ Dieses Weitergehen sieht Ploog darin begründet, dass sich für Fauser mit der Überwindung der Heroinabhängigkeit¹¹⁸ auch die Notwendigkeit einer Sprache zur Darstellung dieser Sucht erledigt hatte: »Cut-up erleichterte Fauser den sprachlichen Einstieg in die Literatur, aber den Ausweg, den er durch sie suchte, wies ihm die Schnittmethode nicht.«¹¹⁹ Waibel sieht es ähnlich und stellt fest: »Burroughs [...] hatte sich erschöpft und ohne Vorbilder konnte er nicht leben, es muss einen Leitstern geben. Dann kam Bukowski.«¹²⁰

115 Fauser: »Ich habe eine Mordswut«, S. 57f.

116 Resch: Rauschblüten, S. 125.

117 Ambros Waibel im Interview mit Maciej Jędrzejewski, in: Jędrzejewski: »Und siehe, der Rebell kam, sah und siegte«, S. 196.

118 Jörg Fauser überwand zu Beginn der siebziger Jahre seine Heroinsucht durch eine sogenannte Apomorphinkur, die einen körperlichen Ekel vor dem Suchtstoff auslöst. (siehe dazu: Penzel/Waibel: Rebell im Cola Hinterland, S. 66ff.)

119 Ploog: Enthüllungen über Harry Gelb oder Unser Mann in Istanbul, S. 431.

120 Waibel im Interview mit Jędrzejewski, S. 197.

1973–1981: *Die Harry Gelb Story* und Erzählungen – Mit Charles Bukowski am literarischen Tresen

Nach der Veröffentlichung von *Tophane* war für Jörg Fauser nicht nur nach einem Entzug die Phase der Heroinabhängigkeit, sondern damit einhergehend auch die Phase der experimentellen, fragmentierten und am Vorbild Burroughs geschulten Prosa vorbei. Mit dem Gedichtband *Die Harry Gelb Story* (1973), der im darauffolgenden Jahr ebenfalls im Maro Verlag erschien, trat Fauser in den nächsten Abschnitt seiner schriftstellerischen Laufbahn ein, die vor allem geprägt sein würde von einer einfach strukturierten, narrativen Prosa und Lyrik, die sich thematisch insbesondere im Milieu der Kneipen, Prostitution und Proletarier*innen ansiedelt. Dabei sticht die Orientierung am Vorbild Charles Bukowski noch deutlicher heraus als in den vorigen Jahren die an Burroughs.

Die Gattung, in der Fausers Wesen als Mensch und Autor laut Franz Dobler¹²¹ am deutlichsten zum Vorschein kam, war die Lyrik. Zu Lebzeiten Fausers erschienen zwei Gedichtbände: *Die Harry Gelb Story*, 1973 als Jörg Fausers drittes eigenständiges Werk veröffentlicht, und *Trotzki, Goethe und das Glück*, der 1979 bei Rogner & Bernhard erschienen ist. In der Gesamtausgabe des Alexander Verlags sind auch die im Nachlass gefundenen Gedichte veröffentlicht worden.

Stellvertretend für die zweite Werkphase in Fausers Schaffen, die sich etwa für die Jahre zwischen 1973 und 1981 ansetzen lässt, stehen der Gedichtband *Die Harry Gelb Story* und *Erzählungen*, die in diesen Jahren entstanden sind. In dieser Zeit widmet sich Fauser ausführlich Charles Bukowski, er rezensiert Teile seines Werkes, schreibt über den Schriftsteller und nimmt ihn sich zum Vorbild. Außerdem interviewt er den Bukowski für den *PLAYBOY* und besucht ihn dazu in dessen kalifornischer Heimat. Die Vorbildstellung von Bukowski geht soweit, dass Peter Apfl feststellt: »Fauser orientiert sich so sehr an Bukowski, dass er einen Job bei der Gepäckabfertigung am Flughafen annimmt – Bukowski war lange Postbeamter gewesen. Malochen und in billigen Kaschemmen saufen, hin und wieder ein sexuelles Abenteuer und kurz vor dem Einschlafen ein Gedicht.«¹²²

Entscheidend ist wie zuvor bei Burroughs, dass sich Fauser an seinem Vorbild Bukowski nicht nur in literarischer Hinsicht orientiert, sondern dass er für ihn zur Bezugsgröße in Fragen des schriftstellerischen Selbstverständnisses wird. Bukowski repräsentiert das Image, das Fauser in dieser Zeit auch für sich selbst als Schriftsteller beansprucht. In dem Gedichtband *Die Harry Gelb Story* vollzieht Fauser nicht nur literarisch, sondern auch in seiner Selbstwahrnehmung und -darstellung eine Wende. Der Band *Die Harry Gelb Story* bildet als gesamter Text – das heißt Fausers Primärtext und peritextuelle Elemente wie das Vorwort Carl Weissners, Fotoabdrucke und Buch-

121 Franz Dobler: Der Blues geht nicht weiter. In: Jörg Fauser. *Trotzki, Goethe und das Glück*. Gesammelte Gedichte und Songtexte, Werkausgabe in neun Bänden. Band 7, hg. von Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 385.

122 Peter Apfl: Die Legende vom Heiligen Jörg. In: Datum. Seiten der Zeit, Heft 05/06. Unter: <https://web.archive.org/web/20120928040357/www.datum.at/artikel/die-legende-vom-heiligen-joerg/> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

gestaltung zusammengenommen – diese Wende in Form einer Imagegebung und einer Zwischenstation ab.

Imagewechsel – Kontext und Rezeption von Jörg Fausers *Die Harry Gelb Story*

Die Harry Gelb Story ist der erste von zwei Lyrikbänden Fausers. Fast genauso prägnant für den Eindruck, den dieser Band hinterlässt, wie die Gedichte selbst sind die peritextuellen Elemente. Erst sie bilden den kontextuellen Rahmen, in dem die Gedichte zu lesen und zu verstehen sind. Zudem sind sie Ausweis dafür, wie Fauser sich selbst als Schriftsteller sah und gesehen werden wollte, wie er sich zu seinem eigenen Schreiben positionierte und wie er seine Rolle innerhalb des literarischen Feldes der Bundesrepublik Deutschland verstand.

Das Vorwort von Carl Weissner ist dabei der wichtigste dieser Peritexte. Es liefert das Verständnis für den Umgang mit den darauffolgenden Gedichten. Für Weissner ist zunächst die Einheit von Sprecherinstanz und Verfasser mit Blick auf Jörg Fauser ein Faktum, das er durch die Gleichsetzung »Fauser (alias Harry Gelb)«¹²³ etabliert. Für das Verständnis und die Einordnung der darauffolgenden Gedichte ist dieser Umstand essentiell. Damit steht von Anfang an die Feststellung im Raum, es handle sich bei den Gedichten um eine exemplifizierte Darstellung des Lebens des Verfassers in Form von Gedichten. Der Einstieg in das Vorwort mit dem Satz »Das deutsche Gedicht ist ein Beitrag zur Innenweltverschmutzung.«¹²⁴ führt den Kontext ein, in dem Fausers Gedichte wahrgenommen werden sollen. Am Anfang steht die Einschätzung, dass die »deutsche Dichtung [nie] so arm an Pep und Kalorien, nicht so unheilbar gesund«¹²⁵ gewesen sei. Die Perspektive auf den Literaturbetrieb der Zeit, die Weissner wählt, ist von der Ansicht bestimmt, dass die Literatur, die aus diesem Betrieb entsteht und vom Feuilleton wahrgenommen wird, »unheilbar gesund« sei, was in diesem Fall so viel wie steril bedeutet und letztlich nichts anderes als *langweilig* heißen soll.

Die Parallelisierung des Ungesunden mit dem, was hier als *wahre* Literatur verstanden wird, die sich hinter dieser Feststellung zeigt, ist gerade in der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur ein konstituierender Topos. Eine »unheilbar gesunde« Literatur, wie Weissner sie hier festzustellen meint, ist demnach eine Literatur, die sich der authentischen Darstellung der vermeintlich harten Lebensumstände verweigert. Eine Literatur, die statt dem vermeintlich authentischen Leiden eine geschönte Realität zeigt. Fauser geht darauf 1984 rückblickend in einem Interview mit Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung *Autor-Scooter* ein:

Da saß man als junger Mensch vor diesem Klops (Günter Grass' Die Blechtrommel, *Anm. d. V.*) und fand es nicht nur ab Seite 250 zum Gähnen langweilig, sondern es hatte außerdem mit dem, was man selbst erlebt, nichts zu tun. Aber es wurde hier als der ganz große literarische Mythos verkauft.¹²⁶

123 Carl Weissner: Reklame für Harry Gelb. Ein Vorwort von Carl Weissner. In: Jörg Fauser: *Die Harry Gelb Story*, Augsburg 1973, S. 8.

124 Ebd., S. 7.

125 Ebd.

126 Fauser: *Schreiben ist keine Sozialarbeit*, S. 305.

Eine Literatur, die sich in ihrer Ästhetik und ihren Themen nicht mit diesem als authentisch wahrgenommenen eigenen Erleben auseinandersetzt, vollzieht sich nach diesem Literaturverständnis stattdessen in einem literarischen Elfenbeinturm. Weissner beschreibt das als: »Kneippkuren in Darmstadt, Wassertreten bei der Gruppe 47, Lindenblütentee und denaturierter Zwieback bei Luchterhand, synthetische Haferflocken und Muckefuck bei Suhrkamp¹²⁷ [...]«. Davon bleiben in seiner Wahrnehmung auch Brinkmann und Hübsch nicht verschont, die beide an sich in ein ähnliches Milieu wie Weissner und Fauser einzuordnen wären. Ziel dieser Verunglimpfung des deutschen Literaturbetriebs als abgehoben und entfremdet von der eigenen Lebensrealität ist es, ein Gegenbild zur Darstellung Jörg Fausers aufzubauen – der ist in Weissners Augen das literarische Antidot:

Für mich ist interessant, daß er überhaupt schreibt, nachdem er jahrelang nichts als Heroin gepumpt und auf seinen großen Zeh gestarrt hat. Wenn so einer anfängt zu reden, dann interessiert mich, was er zu sagen hat.¹²⁸

Hervorzuheben ist an dieser Stelle die Begründung, die Weissner für seine Sicht liefert. Der Gradmesser für Qualität, den Weissner anlegt, basiert auf der zugesprochenen Authentizität der Literatur, die daraus entstehe, dass Fauser ein erfahrungs- und entbehrungsreiches Leben führe. Seine Lyrik nobilitiert sich dem folgend dadurch, dass sie aus authentischen, das heißt, selbst erlebten, Alltags- und vor allem Leidenserfahrungen hervorgeht und sich damit in den Augen Weissners vom Rest des Literaturbetriebs abhebt:

Der hat ganz andere Probleme. Zum Beispiel säuft er jetzt zuviel Bier, setzt einen Bauch an, hat Trouble mit den Weibern, schiebt Nachtschichten am Frankfurter Flughafen [...], hackt morgens um 4 oder 5 ein Skript für den Rundfunk runter [...] und wenn er noch die Augen offen halten kann, fällt vielleicht noch ein Text ab, kurze Bestandsaufnahme, keine Zeit für Kunst.¹²⁹

Weissner unternimmt in seinem Vorwort zur *Harry Gelb Story* den Versuch, die Unterscheidung zwischen Kunst, in diesem Fall Literatur, und Leben aufzuheben. Zwar schreibt Fauser Gedichte, aber diese seien keine Kunst, dafür habe er aufgrund seines vermeintlich harten Alltags keine Zeit. Vielmehr wird das lyrische Schreiben auf drastische Weise entsakralisiert, es sei, so Weissner, für Fauser »vermutlich dasselbe, wie wenn er morgens um 4 aus dem Mansardenfenster wichst.«¹³⁰ Der Vergleich des Dichtens mit nächtlicher Masturbation, wobei die Drastik durch das Verb *wichsen* zusätzlich verstärkt wird, stellt einen gezielten Tabubruch dar und erzeugt einen weiteren Kontrast zur vermeintlich »unheilbar gesunden« Literatur. Das Schreiben ist aus dieser Perspektive bei Fauser ein profaner Teil seines Alltags, der denselben Stellenwert besitzt wie Masturbation. Besonders der Vergleich mit einem als unrein konnotierten körperlichen Vorgang, der für viele Menschen nicht nur körperliche Befriedigung, sondern

127 Weissner: Reklame für Harry Gelb, S. 7

128 Ebd., S. 8

129 Ebd.

130 Ebd.

vermeintlich auch die Notwendigkeit zur Triebabfuhr darstellt, macht das Schreiben zu einer beinahe biologisch notwendigen Handlung. Was Weissner hier versucht, ist die Entmythologisierung der Genieästhetik als deutsches Dichter-Ideal. Ähnliches äußert auch Jonathan Woolley: Er nennt Fausers Lyrik einen Versuch »to demythologise the figure of the poet.«¹³¹ Diese Entmythologisierung der Figur des Dichters habe – so Woolley – nach der politisierten und vermeintlich elitistischen Literatur der sechziger Jahre ein Bedürfnis nach Rückeroberung der Literatur zum subjektiv-authentischen Ausdruck erfüllt. Die Kontraposition zum Idealbild des Dichters in der deutschen Kulturgeschichte, die das Schreiben des Dichters Fauser profaniert und zum Alltäglichen macht, ist somit der Versuch, die Trennung zwischen Leben und Literatur aufzuheben.

Ein weiteres deutliches Indiz für diesen Versuch ist die Gleichsetzung der Sprecherinstanz der Gedichte *Harry Gelb* mit dem Verfasser Jörg Fauser. In dieser Konzeption von lyrischer Autorschaft gibt es keine vom Verfasser abgetrennte Sprecherinstanz. Für Weissner ist Harry Gelb identisch mit Jörg Fauser, was für ihn zusätzlich konstituierend für die Qualität dieser Lyrik ist. In welche Reihe der Dichter Jörg Fauser eingeordnet werden soll, wird dadurch deutlich, dass Weissner ihn mit Charles Bukowski vergleicht. Die Verbindungen, die zwischen Fauser und Bukowski gezogen werden sollen, treten deutlich zutage. Weissner vergleicht Fauser und Bukowski im Vorwort zur *Harry Gelb Story* und stellt sie auf eine Ebene, indem er sein Vorwort mit den Worten beendet: »Und Bukowski macht weiter. Und Harry Gelb in seiner Frankfurter Bude macht weiter.«¹³² Fausers Gedichtband wird des Weiteren auch mit einem Zitat des amerikanischen Schriftstellers eröffnet. Diese Parallelisierung dient zur Etablierung Fausers als *enfant terrible* des deutschsprachigen Literaturbetriebs, als das deutsche Äquivalent zu Charles Bukowski.

Ein Jahr nach *Die Harry Gelb Story* erschien auch die erste von Weissner übersetzte Gedichtsammlung von Charles Bukowski, *Gedichte die einer schrieb bevor er im 8. Stockwerk aus dem Fenster sprang* (sic!)¹³³ im gleichen Verlag, für die Weissner ebenfalls ein Vorwort verfasste. Darin zeigt sich, wie die Parallelisierung Fausers mit Bukowski auch noch in anderen Publikationen weitergeführt wird. Die Beschreibung von Weissners erstem Treffen mit Bukowski, die bereits 1973 verfasst wurde und das besagte Vorwort zu *Gedichte die einer schrieb* bildet, weist deutliche Parallelen zu der Darstellung Fausers im Vorwort zu *Harry Gelb Story* auf. Das Haus von Bukowski »roch nach Zigarettenkippen, ranzigen Socken und alten Bierflecken«, ¹³⁴ schreibt Weissner über den ersten Eindruck. Bukowski selbst, der mehrfach zitiert wird, äußert: »Bin erst vor ner halben Stunde wieder zu mir gekommen und hab erst mal unters Bett gekotzt.«¹³⁵ Ebenso

131 Woolley: »Informationen für das tägliche Überleben«, S. 114.

132 Ebd., S. 9. Hier zeigt sich erneut, dass die Figur Harry Gelb für Weissner identisch ist mit Jörg Fauser, indem er eine theoretisch fiktive Figur auf eine ontologische Ebene mit dem existierenden Dichter Charles Bukowski stellt.

133 Die erste Veröffentlichung mit deutschen Übersetzungen von Carl Weissner enthalten Gedichte Bukowskis aus verschiedenen Gedichtbänden, die zuvor in den USA erschienen waren.

134 Carl Weissner: *Der Dirty Old Man* von Los Angeles. In: Charles Bukowski: *Gedichte die einer schrieb bevor er im 8. Stockwerk aus dem Fenster sprang*. Hg. und übersetzt von Carl Weissner, Augsburg 1974, S. 8.

135 Ebd., S. 9.

wie bei Fauser wird erwähnt, dass Bukowski Gelegenheitsarbeiten verrichtet habe, auch sein Schreiben wird als die Konsequenz dieses Lebensstils dargestellt. Weissner zitiert Bukowski:

Wenn du einen ganzen Monatslohn in 4 Stunden auf dem Rennplatz verloren hast und abends um zehn wieder in deine verschissene Bude zurückkommst und dich an die Schreibmaschine setzt, dürfte es dir verdammt schwerfallen, irgendwelchen schöngeistigen rosaroten Bullshit hinzuschreiben...¹³⁶

Die Ähnlichkeiten der beiden Vorreden sind deutlich erkennbar und dienen vorrangig der Etablierung der beiden Autoren als Renegaten des Literaturbetriebs, die im Kontrast zu einem idealtypischen Bild eines Dichters stehen. Das erläutert Weissner auch im Vorwort zu Bukowski: »[...] Charles Bukowski, der unter anderem einiges dazu getan hat, dem Wort ›Dichter‹ etwas von seinem miesen Beigeschmack zu nehmen [...]«¹³⁷ Diese Betonung des literarischen Rebellentums ist eine vehemente Abgrenzung vom literarischen Höhenkamm. Wobei deutlich zu machen ist, dass dieser literarische Höhenkamm zwar auf einem Kanon beruht, der durch die Auswahlmechanismen des literarischen Betriebs gebildet wird, aber dass er auch durch die Abgrenzung davon mit-etabliert und verfestigt wird. Wer diese kanonisierte Literatur schreibt, wird hier nur bedingt deutlich. Zwar nennt Weissner einige Namen, aussagekräftiger sind jedoch vor allem die Verlage, die er erwähnt. Vor allem zeigt sich eine Ablehnungshaltung gegenüber der Gruppe 47.

In seiner Beurteilung der Gedichte von Fauser zitiert Weissner, ohne dezidiert darauf hinzuweisen, Günter Grass: Fauser habe es nicht nötig, »Butterbrotpapier blühen zu lassen.« Damit referiert Weissner auf ein fingiertes, vermutlich von ihm selbst erfundenes Grass-Zitat »Im Schulhof blüht das Butterbrotpapier«¹³⁸. Der erfundene Vers erzeugt den Eindruck eines symbolischen Gehalts, der aber aufgrund des nicht existenten Kontexts leer bleibt. Literatur von Grass – und aus dessen Umfeld – ist symbolüberladen aber ohne Aussage; soweit der Kern von Weissners Position. Die Relevanz von Fausers Lyrik ergibt sich stattdessen aus dem Entstehungskontext: Im Gegensatz zur Lyrik von Günter Grass, habe Fauser »ganz andere Probleme« als Butterbrotpapier, das im Schulhof blüht, und diese anderen Probleme, die von derart existenzieller Art sind, dass symbolhafte Sprache ihr nicht gerecht werden kann, bringen – so Weissners Darstellung – diese Gedichte hervor.

Die Harry Gelb Story – Gedichte an der Schnittstelle von Beat zu Underground

Die Gedichte, die dem Vorwort folgen, weisen zum größten Teil eine narrative Struktur auf. Sie unterscheiden sich häufig lediglich durch den Zeilenumbruch von kurzen

136 Ebd., S. 10.

137 Ebd., S. 13.

138 Alexander Greiffenstein weist daraufhin, dass sowohl das Bukowski zugeschriebene Zitat »Poetry is a wet rack in a sink,« als auch das hier Grass zugeordnete von Fauser und Weissner nicht belegt werden. Während das Zitat von Bukowski vermutlich aus einer privaten Kommunikation zwischen Weissner und ihm stammt, sei das Grass zugewiesene u.U. nicht authentisch. Siehe dazu: Alexander Greiffenstein: German Beats. Friendship and Collaboration. In: A. Robert Lee (Hg.): The Routledge Handbook of International Beat Literature. New York 2018, S. 156.

Prosaskizzen. Während es zu anderen Teilen des Werks von Jörg Fauser immerhin einige literaturwissenschaftliche Arbeiten gibt, hat seine Lyrik dieser Jahre kaum wissenschaftliche Beachtung gefunden.¹³⁹ Lediglich der britische Germanist Jonathan Woolley widmet sich in seinem Aufsatz »Informationen für das tägliche Überleben«: The Influence of Charles Bukowski on the poetry of Jörg Fauser« (2008) etwas detaillierter dem *Harry Gelb*-Band. Für die Perspektive der vorliegenden Arbeit sind diese Gedichte und Kurzprosaskizzen aber besonders relevant. An ihnen lässt sich zeigen, wie Fauser einen literarischen Imagewechsel vollzieht und sich in einen bestimmten Bereich des literarischen Undergrounds einschreibt, der zu diesem Zeitpunkt in Deutschland kaum vertreten war.

Nimmt man die Literatur, die aus der Gruppe 47 hervorging und mit Preisen bedacht wurde, als Maßstab für das, was in den fünfzehn Jahren zuvor im literarischen Betrieb der BRD goutiert und dementsprechend verlegt und gefördert wurde, zeigen sich zwei Tendenzen, die Hermann Glaser so beschreibt:

Brachten die Preise an Günter Eich, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann [...] die lyrisch-introspektive bzw. mythisch-essentielle, auch artistisch-hermetische Gestimmtheit der jungen, in Opposition zum grassierenden Materialismus sich befindlichen Literatur zum Ausdruck, so verwiesen die Preise an Heinrich Böll 1951, Martin Walser 1959, Günter Grass 1958 auf die zeitkritische und zeitengagierte Komponente des damaligen literarischen Schaffens.¹⁴⁰

In keine der beiden hier genannten Kategorien des literarischen Schreibens sind Jörg Fausers Gedichte in *Harry Gelb* einzuordnen. Zwar taucht der literarische und kulturelle Höhenkamm wiederholt in Form von Namensnennungen¹⁴¹ in den Gedichten auf, jedoch fungiert er dann als die Kontrastfolie aus Verfälschtem und Inauthentischem, von der sich die erlebte Realität des Sprecherinstanz abhebt. Woolley stellt fest, dass sich bei Fausers Gedichten der Dichter nicht durch »idiosyncratic choice of language, wonderful insights or – as Harrison puts it – intensity of feeling«¹⁴² hervortut, stattdessen habe man das Gefühl, »one has caught the poet off duty«¹⁴³ und meint damit vermutlich, dass das im Gedicht Beschriebene auf den ersten Blick jeglicher Relevanz entbehrt. Den Dichter *aufser Dienst* zu ertappen, würde bedeuten, dass der Dichter eine Arbeits- und eine Freizeit hat, in Bezug auf seine Tätigkeit als Schreibender. In seiner Arbeitszeit als Schreibender müsste er dann seine Pflichterfüllung als idealtypischer Dichter leisten, während er in der Freizeit diese Erfüllung literarischer Vorgaben beiseitelassen könnte. In der Poetologie von Fauser und auch von Bukowski existiert diese Trennung jedoch nicht: Exakt die Poetisierung von scheinbar absoluten Banalitäten und die alltägliche Selbstverständlichkeit und Notwendigkeit, mit der quasi en passant und

139 Das mag tatsächlich auch an der Qualität dieser Gedichte liegen, auch wenn Qualität in der literaturwissenschaftlichen Forschung kein Ausschlusskriterium für die Frage der Betrachtung unter bestimmten Gesichtspunkten darstellen sollte.

140 Hermann Glaser: *Deutsche Kultur. 1945-2000*, München & Wien 1997, S. 258.

141 Günter Grass in *Dichter in der Nacht* (S. 16f.), Stefan George in *Charlie und Harry* (S. 14f.), Jürgen Harbermas in *Geschenkt* (S. 23f.) u.a.

142 Woolley: »Informationen für das tägliche Überleben«, S. 114.

143 Ebd.

scheinbar bereits im Moment der Wahrnehmung geschrieben werden soll, sind Teil dieser Idee des Schriftstellertums. An »Nada, was sonst« lassen sich etliche Elemente, die in *Harry Gelb Story* auftreten, vereint zeigen.

1 Na schön, du bist abgebrannt, erledigt,
 2 Blut gehustet im Treppenhaus,
 3 drei Stockwerke hoch, Blut
 4 im Waschbecken, Blut im Bierglas,
 5 Rotz und Blut auf der zerfetzten
 6 Stellage, der letzte Rest:
 7 Seite in die Maschine spannen, auf Null
 8 gebracht, abschießen mit ratternden
 9 Tasten was dich festhält auf Null:
 10 Finale im Bunker, vier Wände aus Angst,
 11 Paranoia-Latrine, das Gefühl
 12 kein Fick wird noch was ändern,
 13 die absolut sinnlosen Worte, Brechreiz,
 14 Brechzwang, Hokuspokus Flitter und Ramsch,
 15 kein Durchkommen, kein Rauskommen,
 16 Barrikaden aus Suff und zerkaute Träumen,
 17 Strom abgestellt, Leitung gerissen,
 18 Matsch im Hirn und Affenzucker
 19 im Mark, Revolution der rötliche
 20 Kotzleck an der Giftgas-Peripherie,
 21 überall Hermes der den letzten Schuß
 22 in den Mund setzte, the last fix, finally,
 23 vier Uhr früh, keine Luft mehr,
 24 mit geliehenen Fingern
 25 an der Maschine, Relikt einer Ära
 26 aus Rauch und Koma und Illusion...¹⁴⁴

»Nada, was sonst« ist, wie die meisten in diesem Band, ein Gedicht,¹⁴⁵ das das Leben als Schriftsteller im Kreise Fausers darstellen soll. Es sind Gedichte vom Rande der gesellschaftlichen Existenz, vom Drogenkonsum, von durch Alkohol vergessenen Nächten, immer präsent ist der physische Ekel, das Abstoßende, kurz gesagt die Grenzen des Erträglichen und der Gesellschaft. Im hier zitierten Gedicht kommt die Sprecherinstanz – durch Drogenkonsum am Ende ihrer physischen und psychischen Kräfte – nach Hause und setzt sich wie aus einem Zwang heraus noch an die Schreibmaschine und schreibt ein Gedicht. Gleichzeitig tritt durch die Selbstansprache in der zweiten Person eine Distanzierung ein. Der Text wirkt wie eine Zwiesprache mit sich selbst.

144 Fauser: *Harry Gelb Story*, S. 26 (die Verszahlen wurden hier zur besseren Zitierbarkeit eingefügt).

145 Zu der Frage, ob es sich bei den Kurztexten in Fausers Debüt um Gedichte handelt, äußert sich Carl Weissner im Vorwort: »Wenn man sich darauf einigen will, daß alles, was die Schreibmaschinenseite rechts von der Mitte nicht ganz ausfüllt, ein Gedicht ist, dann hat Fauser hier welche geschrieben; mehr ist zu dem Punkt nicht zu sagen.« (Fauser: *Die Harry Gelb Story*, S. 8).

Dieser Zwang zu schreiben, dieses Nicht-anders-können, als noch mit letzter Kraft die Schreibmaschine zu bedienen, ist das, was Weissner in seinem Vorwort meint, wenn er das Dichten Fausers mit Masturbation vergleicht. Dichtung ist in dieser Selbst- und Fremddarstellung nicht die konzentrierte Arbeit am lyrischen Text, es ist eine körperliche Notwendigkeit, der genauso nachgegeben wird wie der Selbstbefriedigung oder dem Drogenkonsum. Herauszuheben ist dieses Gedicht vor allem, weil sich an ihm der noch nicht abgeschlossene Übergang von der durch Burroughs und die Heroinabhängigkeit geprägten Experimentalprosa hin zur sprachlich schlichten und brachialen Lyrik und Prosa, orientiert an Charles Bukowski, exemplarisch darstellen lässt. Auch wenn sich Fauser in Stil und Wortwahl schon deutlich an die Lyrik Charles Bukowskis anlehnt, ist die Sprecherinstanz in »Nada, was sonst« noch ein Junkie. Darauf deuten neben dem offensichtlichen »letzten Schuß« (Vers 21) auch die »Paranoia« (Vers 11) und der Begriff »Affenzucker« (Vers 18) als Chiffre für Heroin hin.

Der Einstieg mit »Na schön« ist die sprachlich ausgedrückte Kapitulation vor dem inneren Zwang, sich nach einem Tag und einer Nacht, die einem offensichtlich alles abverlangt haben, doch noch an die Schreibmaschine zu setzen. Das poetologische Gedicht stellt nicht nur den Schreibvorgang dar, sondern spiegelt ihn auch in seiner Form wider. Die kurzen Verse, die zusammengenommen weniger eine erzählende Struktur aufweisen, sondern vielmehr eine aus Schlagwörtern konstruierte Szenerie des physischen und psychischen Niedergangs zeichnen, sind selbst wie mit »ratternden Tasten [abgeschossen]« (Vers 9/10). Der Fokus auf das maschinelle Schreiben, das immer wieder betont wird (Vers 7-9; 24/25), verleiht dem Schreiben durch seine mechanisch-körperliche Präsenz der »ratternden Tasten« (Vers 8/9), die »abschießen«, was den Dichter festhält (Vers 8/9), eine zusätzliche Dringlichkeit. Beinahe meint man in den Schlagwörtern, die die Verse häufig beschließen, die Wucht zu hören, mit der der Wagen der Schreibmaschine nach jedem Versabschluss nach rechts gedrückt wird. Damit ist »Nada, was sonst« ein Beispiel für das, was Woolley meint, wenn er feststellt: »one has caught the poet off duty,« womit er aber dennoch nicht ganz richtig liegt. Der hier schreibende und beschriebene Dichter hat keine Pflicht, die er erfüllen könnte, das lässt sein von Anstrengung, Entbehrung und Sucht geprägtes Leben gar nicht zu. Sein Schreiben ist existenzieller Teil dieses Lebens.

Während sich in »Nada, was sonst« die Suchthematik, die Fauser in den folgenden Jahren hinter sich lassen würde, schon mit Andeutungen eines »straigther »Klartext« reminiscent of Bukowski«¹⁴⁶ verbindet, sind diese beiden Pole, die hier zusammenfinden, in den meisten der anderen Gedichte getrennt. Während »All you need is Istanbul« wie ein Ausschnitt oder eine Zusammenstellung aus *Tophane* wirkt, ist »Charlie und Harry« – vermutlich handelt es sich hier um Charles *Charlie* Bukowski und *Harry Gelb* – der Versuch, den rauen *Klartext*-Stil der Charles Bukowski-Übersetzungen von Weissner zu imitieren. Deutlich zeigt sich, dass Fauser in dieser Art von Gedichten noch nach einer Ausdrucksweise sucht, die sich zwar an Bukowski orientiert und sowohl dessen provokanten Stil als auch dessen Themen affirmiert, jedoch nicht eine bloße Imitation bleibt. Was Fauser in *Tophane* im Umgang mit Burroughs erreicht hat, ist hier mit Bukowski noch nicht vollzogen. Das merkt auch Waibel im Gespräch mit Jędrzejewski an:

146 Woolley: »Informationen fürs tägliche Überleben«, S. 120.

Die besten Werke von Fauser sind die, wo das Genre und die Persönlichkeit ein Gleichgewicht bekommen. Wenn dieses reine Genrehafte überwiegt: Ich war cool und fühlte mich gut, ich trank zehn Bier – dann wird's langweilig.¹⁴⁷

In diese zweite von Waibel genannte Kategorie fallen auch »Charlie und Harry« und »Dichter in der Nacht«. In beiden Gedichten schreibt sich Fauser in einen Kontext ein, der erkennbar an die Szenerien in Texten von Bukowski angelehnt ist.

Trüber Sommernachmittag in Fat City,/sie hockten auf Harrys Bude und kippten Bier,/irgendwo im Hinterhof stieg eine Teenager-Party/und die Beatles leierten einen ihrer total/schwachsinnigen Songs runter,/»Lucy in the sky with diamonds«/oder sonst einen abgedroschenen Heuler¹⁴⁸

Die Handlung – in Fausers Fall lässt sich auch mit Blick auf seine Gedichte häufig von einer Handlung sprechen – vollzieht sich vor einer Großstadtkulisse, die zwar nicht genauer benannt wird, die aber aufgrund der Erwähnung von Begriffen wie *Heiermann*, *Gastarbeiterin* und ZDF eindeutig im westdeutschen Raum verortet ist. Durch die Bezeichnung *Fat City*¹⁴⁹, die popkulturellen Referenzen und die stilistische Anlehnung an Bukowski transferiert Fauser allerdings Marker einer anglo-amerikanischen Kultur auf die Folie einer bundesdeutschen Großstadt.

Am deutlichsten aber lässt sich an »Charlie und Harry« zeigen, wie Fauser versucht, sowohl Form, Thema als auch Stil von Bukowski zu übernehmen, um sich damit von der anerkannten deutschen Lyrik abzugrenzen. Die dargestellte Szenerie ist ein Blick auf zwei Männer in einer heruntergekommenen Wohnung, die Bier trinken, junge Frauen lüstern beim Tanzen im Hinterhof beobachten und dann ihrer physisch harten Arbeit nachgehen. Sie reden über Sex und vor allem darüber, dass sie keinen haben. Dabei fällt vor allem die bewusste Verwendung von jugend- und umgangssprachlichen Ausdrücken wie »abgedroschener Heuler«, »Teenager-Party«, »glotzen«, »fickrig« und »Mattscheibe« auf. In einer Rezension zu Fausers zweitem Gedichtband *Goethe, Trotzki und das Glück* geht Michael Buselmeier am Rande auch auf den Vorgänger ein und schreibt dazu: »Der Gedichtband »Die Harry Gelb Story« enthält lauter rüde Texte des amerikanischen Typus, die zum Teil aussehen, als hätte Fauser sie aus Bukowskis Papierkorb geklaut. Dessen Vokabular und Redenwendungen, klischeehaft »männliche«, »verzweifelte«, »höhnische« Posen werden – so scheint es – von Fauser übertreibend nachgeahmt [...].«¹⁵⁰ Franz Dobler hingegen schreibt in einem Nachwort zu Fausers Gedichten in der Gesamtausgabe des Alexander Verlags: »*Die Harry Gelb Story* ist das Flüstern und Schreien einer verzweifelten Seele, und das ist keine Pose, nicht Erfundenes.«¹⁵¹ Der tatsächliche Zugang zu Fausers Gedichten dieser Art liegt dazwischen. Man

147 Ambros Waibel im Interview mit Maciej Jędrzejewski, in: Jędrzejewski: »Und siehe, der Rebell kam, sah und siegte«, S. 196.

148 Fauser: *Harry Gelb Story*, S. 14.

149 Titel eines US-amerikanischen Films von 1972, der in einer kalifornischen Stadt spielt. (siehe: http://www.imdb.com/title/tt0068575/?ref_=fn_al_tt_1, letzter Zugriff: 15.12.2021).

150 Michael Buselmeier: Aus dem Untergrund. Der Poet als Lumpensammler. In: DIE ZEIT, 30.11.1979, S. 52.

151 Dobler: *Der Blues geht nicht weiter*, S. 385.

erkennt deutlich, dass er den Versuch unternimmt, Bukowskis Stil und dessen provokanten und (hetero)sexualisierten Männlichkeitshabitus auf einen eigenen Erfahrungshintergrund anzuwenden und somit eine literarische Transferleistung zu vollbringen, aber es zeigt sich auch noch ein affirmatives Imitieren einer Pose, das vor allem dann zutage tritt, wenn man Gedichte wie »Charlie und Harry« mit dem vorangegangenen *Tophane* vergleicht.

Woolley legt einen besonderen Schwerpunkt auf das Gedicht »Dichter in der Nacht«, dem zwei Zitate vorangestellt sind. Einerseits von Bukowski »Ein Gedicht ist ein nasser Lumpen im Ausguß« und andererseits das erfundene Grass-Zitat »Im Schulhof blüht das Butterbrotpapier«. Diese Gegenüberstellung zweier so gegensätzlicher Schriftsteller führt zurück auf die Poetologie, die Fauser auch für sich in Anspruch nimmt. Während die Bukowski-Referenz die Lyrik in einen alltäglichen, profanen und gar leicht abstoßenden Zusammenhang stellt, repräsentiert das Grass-Zitat den metaphorischen und symbolhaften Gehalt, der mit Lyrik allgemein verbunden wird. Hervorzuheben ist, dass Bukowski nicht sagt, ein Gedicht sei wie ein »nasser Lumpen im Ausguß«, sondern es sei im metaphorischen Sinne eben dieser »nasse Lumpen.« Die Untrennbarkeit des alltäglichen Lebens von der Literatur und gar deren Gleichsetzung und damit die poetisierte Wahrnehmung einer profanen Umwelt sind letztlich eine Poetik des Erlebens in einem alltäglichen und gesellschaftlich abseitigen Kontext.¹⁵²

Beide Gedichte dienen Fauser dazu, sich innerhalb des literarischen Feldes zu positionieren und sich einem subkulturellen Feld zuzuordnen, auf dem sich in seiner eigenen Wahrnehmung Anfang der siebziger Jahre in Westdeutschland außer er selbst fast niemand bewegte. In Verbindung mit Weissners Vorwort stellt sich Fauser somit als die Inkarnation des Außenseiters der Literatur dar, dessen einziger gültiger Bezugspunkt Charles Bukowski bleibt.

Dass *Harry Gelb Story* aber auch darüber hinaus ein wichtiges Zwischenwerk in Fausers Schaffen darstellt und diese Manifestation einer Außenseiterstellung nur ein Teil dieses Bandes ist, offenbart sich an Gedichten wie »Manchmal mit Lili Marleen«. Hier zeigt sich, was Waibel im obigen Zitat meint, wenn er sagt, dass die besten Werke Fausers die seien, »wo das Genre und die Persönlichkeit ein Gleichgewicht bekommen.« Das Gedicht für den verstorbenen Helmut Spielmann ist eine Rückschau auf Fausers eigenen Lebensweg und den vieler Generationsgenossen bis zu diesem Zeitpunkt. Dabei wird durch die namentliche Nennung von Jack Kerouac und dessen Freund Neal Cassady der gemeinsame kulturelle und literarische Hintergrund konstruiert, vor dem sich dieser Lebensweg und seine Erfahrungen vollzogen haben. Der Ton des threnodischen Gedichts ist im Vergleich zu »Charlie und Harry« und »Dichter in der Nacht« sehr zurückgenommen und andächtig. Das Fauser'sche Ich blickt zurück auf seine Erfahrungen in Istanbul und inszeniert sich als einen der letzten Überlebenden einer Generation, die sich durch Drogen und die Verzweiflung an der Existenz zerstört hat:

Was zu beschreiben bleibt/wird nicht leichter weil es/das einzige ist/immer wieder der Regen die Gesichter/der Sterbenden und der Toten//als Kerouac starb war ich in Istanbul/ein Jahr später sagte meine Mutter zufällig/»Der ist schon lange tot«//Und die

152 Vgl. Woolley: »Informationen fürs tägliche Überleben«, S. 121.

anderen/die sich in Cold Turkey-Gefängnissen aufhängten/in Badezimmern absackten oder einfach irgendwo im Park/die gleichen Gesichter die gleiche Sinnlosigkeit/das kalte ausgehungerte Fleisch/nachts träume ich manchmal von der Spritze/ich hab gesehen wie sie sich in Penis/und Halsschlagader fixten/meine Freunde in der Morphiumbaracke/ich selbst habe Narben außen und innen/Narben die nie verheilen Bilder die nichts auslöscht¹⁵³

Dieser Blick zurück verweist nicht nur durch die Erwähnung von Kerouac und Cassady auf Fausers ursprüngliche Verbundenheit zur amerikanischen Beatliteratur. Auch die Beschreibung einer Generation, die an ihrem Versuch, sich von der Gesellschaft abzuwenden, in der sie aufgewachsen ist, zerbrochen ist, der ihr Drang nach Individualität und Selbstfindung zum Verhängnis wurde, ist ein zentrales Thema der Beatliteratur. Fausers »ich hab gesehen wie«, seine dargestellte Augenzeugenschaft und die Beschreibungen der vom Drogenkonsum zerstörten Gefährten erinnern zudem an Ginsbergs »I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,/dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix« in »Howl«. Gleichzeitig ist »Manchmal mit Lili Marleen« aber auch eine Absage an diese Vorbilder, an ihre Literatur und an den damit verbundenen Lebensweg. Während Ginsberg in »Howl« beschreibt, was mit seiner Generation geschehen ist und noch geschieht, und damit einer bestimmten Gruppe von Menschen in seinem eigenen Umfeld ein literarisches Denkmal setzt, ist Fausers Perspektive diejenige dessen, der erkannt hat, dass dieser Weg nur aus Illusionen bestand und letztlich in die Sucht und ins persönliche Unglück führte:

was ist Leben am Ende als ein Tropfen in der Kanüle/oder Tod etwas anderes als sich weigern noch was zu sagen/die letzte zerbrochene Flasche im Sand/Cassadys Kopf auf dem Eisenbahngleis/Hermes der sich in den Mund schoß/und das alles schon zu oft gesagt/immer schwerer zu beschreiben/die Nebelhörner die Frachter die Jahre der Sucht/die Jahre der Cafés der Irrenhäuser/die Nächte ohne Opium¹⁵⁴

Damit zeigt sich Fauser in diesem Gedicht hier auf der Schwelle weg von der Beatliteratur, die er zu diesem Zeitpunkt nicht nur literarisch hinter sich gelassen hatte. Dabei vollzieht er eine Zusammenführung seiner eigenen subjektiven Erfahrung als Heroinabhängiger sowie als Teil dieser Generation und der literarischen Perspektive auf sich selbst und sein Umfeld im Stile Ginsbergs. Die letzte Strophe führt das Gedicht und die dargestellte Erfahrung aber in einen deutschen kulturellen Kontext zurück:

ich stelle keine Fragen mehr/wie Hermes sich noch Fragen stellte/auf die er die Antwort schon wußte/Regen und Whisky und Winternebel im Park/Nachmittage in der Interzone des Infernos/allein mit dem Radio und weit weg mit Erinnerungen/und manchmal mit Lili Marleen¹⁵⁵

153 Fauser: Harry Gelb Story, S. 58.

154 Ebd., S. 59.

155 Ebd.

Der Titel des Gedichts, der auch gleichzeitig den letzten Vers bildet, verweist auf das wohl weltweit bekannteste deutschsprachige Soldatenlied, das wie Fausers Gedicht eine rückblickende Perspektive einnimmt. Es berichtet von überstandenen Kriegererlebnissen und referiert auf eine schöne zurückliegende Erinnerung, gleichzeitig ist es aus der Perspektive eines gefallenen Soldaten erzählt. Damit verortet sich Fauser einerseits vor dem eigenen kulturellen Hintergrund, integriert aber andererseits aufgrund der großen internationalen Verbreitung des Liedes noch einen Bezug über diesen eigenen Hintergrund hinaus.

Analysefazit

Abschließend lässt sich für *Die Harry Gelb Story* feststellen, dass Fauser nur ein Jahr nach seinem Prosadebüt *Tophane* einen Gedichtband vorlegte, der eine prägnante Imageveränderung einleitete und nur noch in wenigen Texten an den Autor erinnerte, der mit der experimentellen Suchtprosa im Stile Burroughs auf dem deutschsprachigen literarischen Feld aufgetaucht war. Auch Woolley erkennt in Fausers Schreiben diese Veränderung, die mit dessen Überwindung seiner Heroinabhängigkeit und dem Umstieg auf Alkohol einhergeht.¹⁵⁶

Ich stimme an dieser Stelle Woolley zu, der Penzel/Waibel in ihrer Einschätzung widerspricht, dass es sich bei *Harry Gelb Story* um den bereits vollzogenen Wechsel hin zu einer klareren Sprache in Anlehnung von Bukowski handle.¹⁵⁷ Es handelt sich vielmehr um den noch nicht ausgereiften und erst recht nicht abgeschlossenen Versuch, sich ein neues Image innerhalb des literarischen Undergrounds in der Bundesrepublik Deutschland zu Anfang der siebziger Jahre zu verschaffen. Das Vorwort Weissners legt dafür den Grundstein, indem es Fauser zum literarischen Widerpart all dessen aufbaut, was man mit etablierter deutscher Literatur zum damaligen Zeitpunkt verbindet. Der einzige Bezugspunkt ist hier Charles Bukowski, selbst Brinkmann und Hübsch sollen in provokativer Kraft und Außenseiterstellung nicht an Jörg Fauser heranreichen. Die Gedichte in *Harry Gelb Story* selbst zeichnen, wie gezeigt wurde, ein ambivalenteres Bild. Gedichte wie »Charlie und Harry« und »Dichter in der Nacht« stehen ganz im Zeichen der von Weissner eingeleiteten Positionierung im literarischen Underground und weisen eine deutliche Orientierung an Charles Bukowski auf, die aber zu diesem Zeitpunkt noch in einer imitierenden Pose verharrt und keine eigene Stimme gefunden hat. Gleichzeitig zeigen andere Gedichte wie »All you need is Istanbul« und die Heroinsuchtthematik in »Nada, was sonst«, dass die Phase, die Fauser scheinbar hinter sich gelassen hatte, sowohl in Form als auch in Inhalt noch sichtbar ist. »Lili Marleen« wiederum ordnet sich dazwischen ein und weist darauf hin, dass Fauser durchaus in der Lage war, Form und Inhalt, die er bei seinen Vorbildern fand, adäquat in einen eigenen Kultur- und Erfahrungsbereich zu transferieren und darüber hinauszudenken. Daher ist Woolleys Einschätzung zuzustimmen: »I would argue that the latter [*Die Harry Gelb Story*] should rather be seen as a transitional work, in which Fauser has not yet cast off

156 Vgl. Woolley: »Informationen fürs tägliche Überleben, S. 120.

157 Vgl. ebd.

the influence of Burroughs and not quite embraced some of the defining features of Bukowski's poetry.«¹⁵⁸

Männer in Kneipen – Fausers Erzählungen der siebziger Jahre

Ebenso wie die Gedichte der *Harry Gelb Story* so haben auch die Erzählungen, die Fauser in den Jahren zwischen 1973 und 1981 geschrieben hat, von der literaturwissenschaftlichen Forschung wenig Aufmerksamkeit erhalten. Der Grund dafür dürfte in dem Umstand zu finden sein, dass die Popularität der Romane *Rohstoff* und *Der Schneemann* ältere Prosawerke von Fauser in den Hintergrund treten ließ. Auch Maciej Jędrzejewski bezieht sich in seiner Monographie zum Werk Fausers zu großen Teilen auf die Romane der achtziger Jahre, vor allem auf die genannten *Der Schneemann* und *Rohstoff* und in einigen Fällen noch auf die längere Erzählung *Alles wird gut*. Er folgt damit der generellen Richtung der Rezeption, die sich größtenteils für diese Texte Fausers interessiert. Tatsächlich aber ist insbesondere für die siebziger Jahre Fausers Erzählwerk, das in drei Bänden und hin und wieder in Zeitschriften erschienen ist, besonders repräsentativ. 1979 erschienen die Sammlungen *Alles wird gut* bei Rogner & Bernhard und *Requiem für einen Goldfisch* beim Basler Verlag Nachtmaschine. Der Band *Mann und Maus*, wieder bei Rogner & Bernhard, versammelt 1982 Erzählungen, die vorrangig in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre entstanden sind, einige aber auch in den frühen achtziger Jahren.

Am deutlichsten heraus ragt dabei *Alles wird gut*, die längste unter den Erzählungen. Darin folgt der Erzähler dem Außenseiter Johnny Tristano, der einen Tag und eine Nacht lang trinkend durch München irrlichtert. In *Rebell im Cola-Hinterland* schreiben Penzel/Waibel über diese Erzählung: »Jeden Schluck Alkohol, den Johnny Tristano in *Alles wird gut* sich einverleibt und wieder von sich gibt, hat auch Fauser selbst getrunken.«¹⁵⁹ Diese Parallelisierung der Lebensweise der Figuren und des Autors und die erfahrungsbasierte Qualität der Erzählungen lässt sich auf sämtliche Prosa- und Lyriktexte Jörg Fausers, insbesondere in den siebziger Jahren, anwenden und wird am Ende der Analyse genauer betrachtet werden. Penzel/Waibel stellen außerdem fest, dass sich Fauser mit *Alles wird gut* selbst und dem Literaturbetrieb bewiesen habe, dass »er sich keineswegs als Journalist oder Lyriker der »Neuen Subjektivität« abbuchen lässt.«¹⁶⁰ Die Relevanz dieser Erzählung für die Selbst- und Außenwahrnehmung von Fauser ist also unbestritten.

Für die hier vorgenommene, durchaus umfassend angelegte, aber nicht auf Vollständigkeit bedachte Werkanalyse sollen jedoch andere Erzählungen in den Blick genommen werden, anhand derer eine Entwicklung nachgezeichnet werden kann und die bisher in der wissenschaftlichen Betrachtung des Fauser'schen Werkes eher wenig Beachtung erfahren haben. Diese Entwicklung bezieht sich vor allem darauf, wie sich Fausers Verhältnis zu seinem prägenden Vorbild Charles Bukowski im Verlauf der zweiten Hälfte der siebziger Jahre zeigt und wie Fauser mit seinen Erzählungen einen

158 Ebd.

159 Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 157.

160 Ebd.

selbsterlebten gesellschaftlichen Raum der Bundesrepublik der siebziger Jahre erkundet. Dazu werden die Erzählungen »Die Bornheimer Finnin« (1977), »Der Sieger kehrt heim« (1979), »Requiem für einen Goldfisch« (1979), »Zuhause habe ich keine Zeit« (1980) und »Das Weiße im Auge« (1981) einer genaueren Betrachtung unterzogen. Dabei sticht vor allem heraus, dass Fauser einen »Heldentypus« entwirft, »den der Schriftsteller in Anlehnung an seine literarischen Vorbilder, die Beat-Literatur und das hard-boiled Genre kreiert.«¹⁶¹

Kein deutscher *American Dream* – Fausers Abkehr von der Beatliteratur in den Erzählungen der siebziger Jahre

Auch wenn sich in den Erzählungen der siebziger Jahre immer noch Anleihen an die Literatur der Beat-Generation finden lassen und auch schon Einflüsse des sogenannten *hard boiled Genres* zu finden sind, die besonders in den Thrillern der achtziger Jahre zutage treten, weisen Fausers Helden und ihre Geschichten in diesen Jahren vor allem eine Orientierung am Figurenpersonal und den Themen von Charles Bukowski auf. In der Beschreibung von Jędrzejewski handelt es sich dabei um gesellschaftliche Außenseiter mittleren Alters, die in ihrem Leben vor allem »viele Niederlagen und verpasste Chancen«¹⁶² erlebt hätten. Es seien zudem insbesondere »Einzelgänger, Desperados und Überlebenskünstler, denen verbrecherisches Verhalten nicht fremd«¹⁶³ sei. In einem Gespräch, in dem Fauser 1984 in der Sendung *Autor-Scooter* von Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm interviewt wurde, nennt Karasek diese Figuren Leute, »die in der B-Ebene zuhause sind.«¹⁶⁴ Im selben Gespräch weist Fauser darauf hin, dass es sich dabei um Figuren handle, die an Menschen angelehnt seien, »die in unserer Literatur kein Thema sind,« darunter seien »Stadtstreicher, Säufer, kleine Huren, [...] Leute, die hier ein bißchen unter den Teppich gekehrt werden [...]«¹⁶⁵ Dabei spielt es für Jörg Fauser nach eigener Aussage keine Rolle, diesen sozusagen vergessenen Menschen eine Stimme oder einen Platz in der Literatur zu geben, sondern darum, seinem literarischen Credo zu folgen: »Und ich glaube, daß man wirklich, wenn man ehrlich ist, nur über das schreiben sollte, was man kennt.«¹⁶⁶ Das zeigt sich insbesondere an den Erzählungen, die Fauser in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre veröffentlicht, die aber schon seit spätestens 1973 entstehen. Über diese Zeit schreiben Penzel/Waibel:

Er will niemanden agitieren, er orientiert sich am Dichter der Stunde, Charles Bukowski. Malochen, Saufen im Bornheimer erweiterten Stehausschank »Schmales Handtuch«, manchmal eine Frau und sonst abends kurz vorm Wegpennen ein Gedicht.¹⁶⁷

Penzel/Waibel affirmieren an dieser Stelle das Bild, das auch Jörg Fauser von Charles Bukowski hat: Das des vermeintlich unpolitischen Schriftstellers, der ohne Agenda li-

161 Jędrzejewski: »Und siehe, der Rebell kam, sah und siegte«, S. 67.

162 Ebd. S. 68.

163 Ebd.

164 Hellmuth Karasek in: Fauser: Schreiben ist keine Sozialarbeit, S. 302.

165 Jörg Fauser in: Ebd., S. 303.

166 Jörg Fauser in: Ebd., S. 304.

167 Penzel/Waibel: Rebell im Cola-Hinterland, S. 78f.

terarisch verarbeitet, was er sieht und erlebt. Fauser entwirft eben dieses Bild von Bukowski und deutet diese scheinbar unpolitische Haltung positiv:

Enttäuscht dürften diejenigen werden, die »Literatur der Arbeitswelt«, scharfe Sozialkritik, linke Sprüche erwarten. Ihnen schrieb Bukowski schon vor Jahren ins Stammbuch: »Politik ist, wie wenn man eine Katze in den Arsch pimpert.«¹⁶⁸

Es mag stimmen, dass Bukowski und Fauser »niemanden agitieren« wollen, unpolitisch sind ihre Texte jedoch – vielleicht nolens volens – nicht.¹⁶⁹ Denn auch wenn sich Bukowski ebenso wenig als politischen Autor sieht wie Fauser, sind seine Beschreibungen von monotoner und anstrengender Arbeit, insbesondere in seinem Roman *Post Office* (1971), eine deutliche implizite Kritik am Fordismus und der daraus entstehenden Arbeitswelt: »Bukowski's critique centers on the worker who has been de-skilled and reduced to mindless repetition and little autonomy.«¹⁷⁰ Parallel dazu ist die Figur des Möbelpackers Mannie in Fausers »Die Bornheimer Finnin« ein Exempel für den ausgebeuteten einfachen Arbeiter, der seinen Job verliert und dadurch in Kriminalität und Alkoholismus getrieben wird. Mannie schließt den Bericht seiner Entlassung im hessischen Idiom mit »Was die Menschen für Viecher sein könne, mer soll's na glaube, Harry.«¹⁷¹ Nach dem folgenden Bericht darüber, wie er versucht hat, in einen Supermarkt einzubrechen, um nicht hungern zu müssen, kommentiert der Erzähler dies mit: »Dazu war wenig zu sagen. Wir tranken.«¹⁷² Die Resignation angesichts des Verlusts der ohnehin schon schweren Arbeit, die sich in Alkoholismus ausdrückt, und die daraus resultierende Kriminalität sind eine implizite Kritik an den Arbeits- und Lebensverhältnissen der proletarischen Schicht.

Russell Harrison stellt in seiner Analyse von Bukowskis *Factotum* (1975) fest, dass es in diesem Roman nicht um die Monotonie und die ausbeuterischen Zustände bei einer speziellen Arbeitsstelle gehe, sondern um die Darstellung einer ganzen auf Degradierung und Ausbeutung angelegten kapitalistischen Arbeitswelt: »It is not that one happens to have a horrible job: jobs are horrible.«¹⁷³ Ähnliches findet sich in Fausers »Requiem für einen Goldfisch«. Der Protagonist Carl ist ein Gelegenheitsarbeiter, der immer wieder auf der Suche nach einer kurzzeitigen Beschäftigung ist. Die Arbeit ist Mittel zum Zweck und die Suche danach geschieht aufgrund der Notwendigkeit, innerhalb eines Systems existieren zu müssen, in dem ein ungelernter Arbeiter keine andere Wahl hat, als jede Möglichkeit zum Geldverdienst anzunehmen. Fauser legt hier den Fokus auf die Willkür des Systems und auf die fließbandartige Abfertigung einer anonymen Arbeitermasse. Dabei fügen sich sowohl der Arbeitssuchende Carl als auch die Vertreter*innen des Systems in die Zustände:

168 Jörg Fauser: Heiße Kartoffel, S. 179.

169 Russell Harrison arbeitet die politischen Implikationen in Charles Bukowskis Werk in seiner Monographie im Kapitel *Politics, Class and the Plebeian Tradition* heraus. In: Russell Harrison: *Against the American Dream. Essays on Charles Bukowski*, Santa Rosa 1995, S. 159-182.

170 Ebd., S. 131.

171 Jörg Fauser: Die Bornheimer Finnin. In: Jörg Fauser: *Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa I*. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 186.

172 Ebd., S. 187.

173 Harrison: *Against the American Dream*, S. 140.

Er kannte die beiden Mädchen, die die Jobs vergaben, ganz genau. Trotzdem tat er immer so, als käme er zum ersten Mal. Fremdheit zu spielen fiel ihm leichter, als irgendeine Vertraulichkeit anzuleiern, die zwar einer gewissen äußeren, aber nicht der eigentlichen inneren Realität entsprochen hätte. Übrigens taten auch die beiden Mädchen so, als hätten sie ihn nie gesehen. Vielleicht hatten sie ihn nie gesehen.¹⁷⁴

Ist die Darstellung einer anonymen und ausbeuterischen Arbeitswelt ein Element, das sich sowohl bei Bukowski als auch bei Fauser findet, sind auch andere Parallelen deutlich auszumachen. Die harte Arbeit ist nur ein Teil dieses alltäglichen Triathlons der Undergroundliteratur – »Malochen, Saufen [...] und sonst abends kurz vorm Weggehen ein Gedicht.«¹⁷⁵ –, den Bukowski Fauser sowohl im Leben als auch in der Literatur vorlebt. Für Fauser stellt diese Lebensweise eine poetologische Strategie dar, mit der er versucht, es seinem Vorbild Bukowski gleichzutun. Das Material für seine »Stories vom verschütteten Leben«¹⁷⁶ findet Fauser in Kneipen und Stehausschänken. Paradigmatisch für diese Erzählungen sind unter anderem »Die Bornheimer Finnin« und »Der Sieger kehrt heim«. In beiden Erzählungen verwendet Fauser die Perspektive der ersten Person und siedelt die Handlung in der Lebenswelt von Gelegenheitsarbeitenden, Alkoholiker*innen, Prostituierten und Kleinkriminellen an. Im Fokus steht jeweils die Sehnsucht des Erzählers nach (sexueller) Nähe und Sicherheit, die entweder nicht oder nur marginal erfüllt wird. Dabei fällt die Nähe zu Bukowskis Erzählungen insbesondere in den Themen und dem Figurenpersonal und dessen Darstellung auf.

Der Protagonist und Erzähler in »Der Sieger kehrt heim« erwacht zunächst in der Wohnung einer fremden Frau. Nach gescheiterten Versuchen des sexuellen Aktes besucht er eine Kneipe, geht mit einer Prostituierten in ein Hotelzimmer, auch dort versagt er beim Versuch Sex zu haben, und endet schließlich auf der Toilette einer Bar. Der Inhalt und der Verlauf der Erzählung konterkarieren die Aussage des Titels. Nicht nur ist der Erzähler nicht *siegreich*, weder auf einer sexuellen, noch auf einer zwischenmenschlichen oder gesellschaftlichen Ebene, er *kehrt auch nicht heim*, vielmehr sucht er rastlos nach Nähe oder einem Obdach, ohne eines davon zu finden. Die Wohnung der Frau, Elfie, in der er erwacht, erscheint zunächst als ein sicherer, von der rauen Außenwelt abgeschnittener Ort. Die »halbgeschlossenen Vorhänge«,¹⁷⁷ die Uhr, die in der Nacht stehen geblieben ist, die Lage der Wohnung im achten Stock, der Plattenspieler, der zwar läuft, dessen Nadel jedoch in einer leeren Rille bleibt, sodass außer einem Scharren kein Ton entsteht, und schließlich der Umstand, dass der Erzähler sich nackt in der Wohnung bewegt, ohne dies zunächst zu bemerken, erzeugen den Eindruck eines Raums der Sicherheit außerhalb der Realität: »Draußen tobte der Tag.«¹⁷⁸ Der Erzähler bewegt sich in der Wohnung wie ein Unbekannter, der unerwartet an einem Ort aufgewacht ist, den er nicht kennt oder an den er sich nicht mehr erinnert, der

174 Jörg Fauser: Requiem für einen Goldfisch. In: Jörg Fauser: Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa I. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 197.

175 Penzel/Waibel: Rebell im Cola-Hinterland, S. 79.

176 Ebd., S. 87.

177 Jörg Fauser: Der Sieger kehrt heim. In: Jörg Fauser: Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa I. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 163.

178 Ebd., S. 164.

aber für eine gewisse Zeit Sicherheit bietet. Sogar das Hereinholen der Tageszeitung und das Lesen im Sessel sind symbolische Handlungen einer performativen Häuslichkeit. Die Beschreibungen sind gekennzeichnet von den Spuren der vergangenen Nacht, von »halbvolle[n] Gläser[n]«¹⁷⁹, von Aschenbechern und der schlafenden Frau. In der Schilderung der sexuellen Annäherung und des unbefriedigenden Oralverkehrs später im Badezimmer, die bewusst die Stereotypen literarischer Darstellungen heterosexueller Erotik unterläuft und stattdessen durch ihre enterotisierende Beschreibung den Vorgang banalisiert, wird die Skizzierung des Apartments als von der Außenwelt abgeschnittener Ort der Sicherheit und Nähe gebrochen. Der einsame Erzähler findet keine Zuflucht in den Armen der Frau. Auch in der Interaktion mit der Prostituierten an der Bar und später im Zimmer sucht er Befriedigung und Nähe, die er letztlich nicht findet.

Die kontextlose Erwähnung des Songtextes von *This land is your land* des Folksängers Woody Guthrie, der kursiv in den Erzähltext eingefügt ist, schafft einen Bezugsrahmen zur US-amerikanischen Kultur. Der Song, in dem in einer ambivalenten Spannung die USA als das Land für alle besungen wird und der damit auf einer zweiten Ebene auch an den Mythos des *American dream* anknüpft, stellt das Scheitern des Protagonisten in Fausers Erzählung in ein vergleichendes Verhältnis mit den scheiternden Figuren in Bukowskis Romanen und Erzählungen, die nicht am *American dream* teilhaben können.¹⁸⁰ Das Äquivalent eines *German dream* – im Bild der Zeit ein Haus mit Familie und einer sicheren Arbeitsstelle – ist ihm verwehrt geblieben.

Eine dieser Figuren aus dem Erzählkosmos von Bukowski ist der Protagonist Henry Chinaski¹⁸¹ in *Factotum*, der am Ende des Romans, wie Russell Harrison es formuliert, »sans woman, sans home, sans job«¹⁸² endet und in einem Stripclub beim Beobachten einer Tänzerin keine Erektion mehr bekommen kann. Die männlichen Protagonisten finden in beiden Fällen ihr Glück weder im Alkohol noch in der Suche nach sexueller Nähe. Ihre daraus resultierende Unabhängigkeit ist daher kein Gewinn an Freiheit und keine Romantisierung einer gewollten Unbehaustheit. Jörg Fauser folgte vom Beginn seiner schriftstellerischen Karriere an nicht dem in großen Teilen der Beatliteratur romantisierten Konzept eines freien Vagabundentums, in seinen Erzählungen wendet er sich sogar deutlich von dieser Idee ab. Mit der Orientierung an Bukowski vollzieht Fauser eine deutliche Abgrenzung von den Erfahrungsidealen vieler Beatliterat*innen. Darin wird auch der Unterschied zwischen Bukowski und der literarischen Beat-Generation klar:

Der Unterschied zwischen den Beats und den Pennern, denen sie nacheiferten, ist, dass letztere sofort weg von der Straße gewollt hätten, wenn sie nur gekonnt hätten: sie

179 Ebd.

180 Gleichzeitig kann die Referenz auf den politisch aktiven amerikanischen Liedermacher Woody Guthrie im Kontext der desillusionierenden Darstellung von Fausers Erzählung auch als ein zynischer Seitenhieb gegen politischen Aktivismus interpretiert werden.

181 Der Protagonist *Henry Chinaski* ist Erzähler und Protagonist in etlichen Prosatexten von Charles Bukowski und stellt ebenso wie Fausers *Harry Gelb* ein Alter Ego seines Autors dar. Die Parallelität dieser Figuren und ihre jeweilige Beziehung zu ihrem Autor werden in einem späteren Kapitel näher dargelegt.

182 Harrison: *Against the American Dream*, S. 141.

waren Geschlagene aufgrund ihrer Niederlagen, und ›Beat‹ war für sie völlig bedeutungslos, wie sie auch mit Fug und Recht die ganze Sache als Erfindung der weißen Mittelschicht hätten abtun können.¹⁸³

Die Suche nach einem besseren Amerika auf den Straßen des Landes, in der der Ursprungsmythos einer amerikanischen Nation eben nicht abgelehnt, sondern nur als verloren angesehen wird, kommt bei Bukowski nicht vor.¹⁸⁴ Ohne Zweifel sind auch das Amerika und seine Gesellschaft in Ginsbergs Gedichten zerstörerisch und kaputt, er bezieht sich aber immer noch auf die Freiheit und Hoffnung implizierende Idee *Amerika* als utopischen Ort. Dementsprechend endet seine Anklage an das damals gegenwärtige Amerika in »Howl« auch mit der utopistischen Beschreibung eines sicheren Ortes, der implementiert ist in das Ideal des ländlichen Amerika: »I'm with you in Rockland/in my dreams you walk dripping from a sea-journey on the highway across America in tears to the/door of my cottage in the Western night.«¹⁸⁵ Henry Chinaski bereist in *Factotum* dasselbe Amerika und endet aber ohne jede Hoffnung und seiner Libido beraubt in einem Striplokal in Los Angeles. Diese Abwendung vom romantisierten Landstreicherdasein, das Fauser trotz seiner Begeisterung für Jack Kerouac nie wirklich literarisch umsetzte, hin zu einer schonungslosen Darstellung menschlichen (und vor allem männlichen) Scheiterns, zeigt sich bei Fausers Erzählungen der 1970er Jahre im Umgang mit der eigenen Kultur.

Im Vorbild Bukowski findet Fauser eher die Haltung, die er selbst gegenüber seiner Kultur und der Gesellschaft, in der er lebt, ausdrücken will. Seine Erzählungen aus dem beschriebenen Milieu entbehren ebenfalls einer Hoffnung und der Romantisierung einer untergegangenen Vergangenheit als Utopie. Fauser hat daher auch weniger zeitlose und allgemeingültige Erzählungen geschrieben. Seine Texte situieren sich vor einem bestimmten kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund: Die siebziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. Er skizziert eine Gesellschaft, die nach der Aufbruchsstimmung der 68er-Bewegung mit den Folgen dieses gesellschaftlichen Umschwungs zurecht kommen muss. Dabei konzentriert er sich nicht auf die Student*innen, Politiker*innen und linkspolitisch Aktiven, die Protagonist*innen der vermeintlichen Revolution, sondern auf diejenigen, die das alles schon damals nur von außen beobachtet haben und die politischen Grabenkämpfe auch jetzt nur am Rande der gesellschaftlichen Arena miterleben. Und wie eine thematische Kulisse im Hintergrund taucht der Terror der RAF immer wieder auf: »Im Radio gab es Erklärungen zum Thema Terrorismus«, »Es war ein schwach besuchter Tag, weil jeder am Fernseher saß und Terroristen jagte.«¹⁸⁶

Zudem stellen die siebziger Jahre mit Einsetzen der Ölkrise 1973 eine Zeit des wirtschaftlichen Abschwungs dar, der nach dem Wirtschaftswunder der fünfziger Jahre und dem andauernden Aufschwung besonders drastisch ausfiel. Fauser transferiert somit die Stimmung eines gescheiterten *American dream*, die sich in Bukowskis Erzählungen zeigt, in sein eigenes Umfeld und die bundesdeutsche Realität der siebziger Jahre. Der

183 James Campbell, zitiert nach: Duval: Bukowski und die Beats, S. 33.

184 Vgl. ebd., S. 34.

185 Ginsberg: Howl/Das Geheul, S. 32.

186 Fauser: Der Sieger kehrt heim, S. 168.

thematische Transfer vollzieht sich demnach nicht durch ein simples Übertragen von Symbolen, sondern findet Äquivalente in der eigenen Kultur und der eigenen Gesellschaft. Dieser Transfer würde mit dem romantisierten Blick auf ein verlorenes Amerika, wie Ginsberg und Kerouac es beschreiben, nicht funktionieren.

Fausers männliche Protagonisten und ihr Verhältnis zu Frauen und der Gesellschaft

Fausers Blick auf das bundesrepublikanische Deutschland der siebziger Jahre ist ein Blick, der gesellschaftlich von unten kommt und diese Ebene nur selten verlässt. Gleichzeitig ist es eine Perspektive, die vor allem ein bestimmtes Milieu in den Blick nimmt: vorrangig alleinstehende Männer ohne nennenswerte Schul- und Ausbildung, häufig mit einem Alkoholproblem und einem unsicheren oder gar keinem Platz in der Gesellschaft. Diesem spezifischen Typus hat sich Jędrzejewski ausgiebig gewidmet: »Die Fauserschen Zentralfiguren führen oftmals eine Outlawexistenz, haben eigens auf sich zugeschnittene Lebensstrategien und ein individuelles Wertesystem, zumal sie die bürgerlichen Moralbegriffe ablehnen.«¹⁸⁷ Zudem sei ihr Lebensstil »freizügig, ohne feste Grundlage, Stabilität, Konstanz und materielle Sicherheit, was wiederum für andere Mitmenschen sehr belastend«¹⁸⁸ sei. Es wird jedoch bei Jędrzejewski nur unzureichend deutlich, in welchem Milieu diese Figuren angesiedelt sind und was Fauser durch die Situierung seiner Erzählungen in diesem gesellschaftlichen Bereich bewirkt.

Fausers Protagonisten sind größtenteils Männer im Alter zwischen dreißig und sechzig Jahren, das heißt, die ältesten unter ihnen waren zur Zeit des Zweiten Weltkriegs alt genug, um an der Front gewesen zu sein und die nationalsozialistische Indoktrination erlebt zu haben, viele der jüngsten unter ihnen sind noch in den Kriegsjahren geboren worden und erlebten die ökonomisch und gesellschaftlich schwierigen Jahre bis zum Beginn des sogenannten Wirtschaftswunders. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie keinen Platz in der Gesellschaft im Umbruch der siebziger Jahre finden. Die treffendste Charakterisierung dieser Figuren liefert Fausers Erzähler selbst in der Erzählung »Das Weiße im Auge« mit der Beschreibung der »rohen Masse Mann«:

Die Welt besteht nicht nur aus Windsurfern und Grasrauchern und Nacktbademeistern, Heidi. Die Straßen sind nicht nur mit Wellenreitern und schwulen Theaterregisseuren bevölkert, sondern mit der rohen Masse Mann. Mit dem Renter, der seit 37 Jahren keine Frau mehr berührt hat, mit dem Hinterwäldler, der beim Anblick eines Busens in seine lange Unterhose spritzt und sich ein Jahr lang dafür schämt, mit dem Buchhalter, der davon träumt, Jack the Ripper zu sein. Mit den impotenten Säufern, die zur Sentimentalität verdammt sind. Mit all den Zukurzgekommenen und Verzweifelten, die dein Busen an alles erinnert, was sie nie bekommen haben und nie bekommen werden...¹⁸⁹

187 Jędrzejewski: »Und siehe, der Rebell kam, sah und siegte«, S. 68.

188 Ebd., S. 69.

189 Jörg Fauser: Das Weiße im Auge. In: Jörg Fauser.: Mann und Maus. Gesammelte Erzählungen II. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 40.

Das Bild von Männlichkeit, das Fauser konstruiert, ist das eines Mannes, der aufgrund seines Weltbildes und seiner Perspektive in der ihn umgebenden Welt keinen Platz mehr findet. Er ist nicht nur ökonomisch und kulturell aus der Gesellschaft ausgeschlossen, sondern auch auf einer sozialen Ebene befindet er sich im Abseits. Er ist derjenige, der in einer sich verändernden Gesellschaft zurückgelassen wird oder sich wenigstens als zurückgelassen empfindet. Fauser selbst beschreibt dieses Umfeld in einer Rezension, die er 1976 zu Charles Bukowski schreibt, als seine »Generation aber, die nach dem scheinbaren Aufbruch der sechziger Jahre sich heute kaputt und resigniert, ramponiert und oft ratlos in der ziemlich gespenstischen Szenerie unserer Gegenwart zurechtfinden muß.«¹⁹⁰ Dabei muss betont werden, dass Fauser den Generationenbegriff an dieser Stelle übergeneralisiert verwendet. Die Generation, die Fauser in Bukowskis Erzählungen repräsentiert sieht, ist tatsächlich nur eine kleine gesellschaftliche Gruppe. Die Figuren dieser Erzählungen sind vorrangig Männer, die einem gelernten und konstruierten Männlichkeitshabitus folgen, der bestimmte Verhaltensweisen ausschließt und andere wiederum fordert. Dieser Habitus einer konstruierten toxischen Männlichkeit gerät mit und nach der 68er-Bewegung in eine Identitätskrise, da einem stereotypen Bild von Männlichkeit – wenn auch langsam – eine oder mehrere weitere Männlichkeitskonstruktionen hinzugefügt werden. Das alte Bild von Maskulinität verschwindet nicht, es muss sich jedoch gegen ein neues Spektrum an möglichen männlichen Lebensentwürfen behaupten.¹⁹¹

Der Vorwurf, den der Protagonist Carl in »Das Weiße im Auge« seiner Freundin Heidi macht, beruht darauf, dass er erkannt hat, dass sie als Vertreterin einer neuen Sicht auf Geschlechterrollen eine Perspektive auf Männlichkeit einnimmt, die seiner Vorstellung widerspricht. Die Beschreibung von Heidi aus der personalen Perspektive von Carl weist sie als Repräsentation der universitär gebildeten, von amerikanischer Popkultur, Hippie-Idealen und Selbstfindungsgedanken geprägten Student*innengeneration aus:

Heidi trank gern Champagner. Heidi war gern im Freien. Heidi schwamm schon im Mai in der Isar. Heidi ritt durch die Camargue und tanzte die ganze Nacht Rock'n'Roll. Heidi hatte geholfen ein Haus auf Hydra zu bauen. Mit Heidi konnte man Pferde stehlen. Heidi spielte leidenschaftlich gerne Backgammon und kannte jede Zeile von Rilke. Rilke, Rimbaud, Dylan, C. G. Jung, die asiatischen Philosophien. Tarock. Katzen. Der frühe Bann. Heidi liebte Theater, Segeln, Selbsterfahrung, Zirkus, gesundes Essen, Champagner, klassischen Jazz, Gras, Nacktbaden, Griechenland, Horoskope, Frankreich, die Filme von Woody Allen, Männer mit ausgefallenen Berufen.¹⁹²

190 Fauser: Informationen fürs tägliche Überleben, S. 260.

191 Auch die Arbeitswelt des stereotyp gezeichneten männlichen, proletarischen Arbeiters, der den vorrangigen Figurentypus Fausers darstellt, verschwindet in den siebziger Jahren zusehends und wird durch eine Verstärkung des Dienstleistungssektors, in dem Sozialität und Kundenempathie gefragte Eigenschaften sind, verdrängt. Das bietet weiteres Frustrationspotential für diese gesellschaftliche Gruppe.

192 Jörg Fauser: Das Weiße im Auge, S. 39.

Die Figur Carl repräsentiert hingegen einen Konflikt, der aus dem Kontrast dieser beiden Perspektiven auf eine habituelle Männlichkeit innerhalb einer Gesellschaft entsteht, deren Vorstellungen von Geschlechterrollen dabei sind sich zu verändern. Auf der einen Seite steht eine vom Protagonisten effeminiert wahrgenommenen Männlichkeitskonstruktion, die sich über kulturelle Bildung, Offenheit und gesunde Emotionalität definiert, auf der anderen Seite, die von Carl so bezeichnete »rohe Masse Mann«, eine Männlichkeit, die sich vor allem durch die Ablehnung von allem, was weiblich konnotiert ist, auszeichnet. Sie erweist sich als eine zwanghafte Abkehr von allem, was als weiblich gelesen wird und mündet in Aggression gegen alles vermeintlich Weibliche und vor allem gegen Frauen an sich.

Die misogynen Denk- und Verhaltensweisen von Fausers Männerfiguren sind überdeutlich und in beinahe allen seinen Erzählungen und Gedichten auffindbar. Überblickt man die Rezeption, fällt bei Fauser und bei Bukowski auf, dass häufig Wege gesucht werden, diese Darstellung der Frauenfiguren zu relativieren, auch wenn die meisten nicht darum herumkommen anzuerkennen, dass Fauser und Bukowski Frauen meist nur in Bezug zu und aus der Perspektive ihrer genuin männlichen Protagonisten darstellen. Tatsächlich aber sind die männlichen Figuren in Fausers Erzählungen grundsätzlich gefangen in einem konstruierten habituellen Männlichkeitsdiskurs, der sich in permanenter Spannung zwischen der Sehnsucht nach heterosexueller Nähe und der Aggressivität gegenüber Frauen befindet. Frauen sind in diesem Kontext immer entweder sexuelle Objekte und werden über ihre äußere Erscheinung definiert oder sie sind Ziele tatsächlicher oder imaginer Gewalt.

Auch wenn sich die männlichen Figuren selbst nicht entwickeln, lässt sich aber eine fortschreitende Differenzierung in der Darstellung feststellen, die sich anhand der hier gewählten Erzählungen zeigen lässt. Die Erzähler in der ersten Person in »Der Sieger kehrt heim« und »Die Bornheimer Finnin« sind auf der Suche nach einer Nähe und Geborgenheit, die immer wieder scheitert und deren Erfüllung unmöglich erscheint. Diese Situation manifestiert sich vor allem in der Aussage des Erzählers in »Die Bornheimer Finnin«: »Hinter den Flammen unserer Feuerzeuge tappten wir durch ein leeres verpöftes Haus auf der Suche nach Sex, nach einem scharfen Zahn, wahrscheinlich auf der Suche nach der Frau fürs Leben.«¹⁹³ Wie zuvor erläutert, ist auch der Erzähler in »Der Sieger kehrt heim« getrieben von der rastlosen Suche nach Nähe und Sicherheit. Die latent romantisierte Darstellung dieser Figuren und die Perspektive aus der ersten Person verringern den Abstand zwischen dem Autor Fauser und seinen Figuren. Außerdem finden sich in den Beschreibungen der Protagonisten Referenzen zur Person Fauser. Zum einen über die Erwähnung des Nachtwächterberufs, den der Erzähler in »Der Sieger kehrt heim« und auch Fauser selbst ausgeübt haben, und andererseits durch den Namen *Harry* (Gelb) des Erzählers in »Die Bornheimer Finnin« und dessen Bezeichnung als Dichter.

Diese Figuren sind im weiteren Sinne Westernhelden mit umgekehrten Vorzeichen. Während die Cowboys der Filmwelt innerhalb einer filmischen Fiktion – vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren – einen prototypischen, männlichen Helden darstellen und ein stereotypes Bild des idealen und unabhängigen Mannes in der kargen

193 Jörg Fauser: *Die Bornheimer Finnin*, S. 193.

Wildnis entwerfen, sind Fausers männliche Figuren Antiwesternhelden auf einer zweiten Ebene. Geprägt durch ein Männlichkeitsideal, das den Mann an sich als Helden in einem omnipräsenten ›Wilden Westen‹ imaginiert, ergeben sie sich habituell dem Schicksal, das sie für sich vorgezeichnet sehen. Das geschieht aber vor dem Hintergrund einer Umwelt, die dieses Heldentum ausschließt:

Der von jeder Gesellschaft losgelöste und unabhängige Held repräsentiert eine mythische Form männlicher Einsamkeit. Allein im Lichte einer unendlichen wilden Landschaft, losgelöst und abgespalten von der mütterlichen Sphäre der Familie und der ›Heimat‹¹⁹⁴ [...].

Die Männer in Fausers Erzählungen und Gedichten sind meist einsame, traurige und ziellose Trinker. Wie auch der Westernheld sind sie simple und immer neu wiederholbare Figuren, die einem bestimmten Muster folgen. Walter Erharts Feststellung »[...] jeder Western eine Männer-Geschichte, jeder Mann ein heimlicher Western-Held«¹⁹⁵, lenkt den Blick darauf, dass auch die Protagonisten bei Fauser dem konstruierten Mythos eines Westernhelden nachlaufen. Elementar ist in diesem Kontext, dass dieser Versuch, einem schematischen Konstrukt zu folgen, kein bewusster Vorgang ist, sondern ein erlernter bzw. verinnerlichter Habitus ist. Nach Bourdieu ist dieser Habitus »von gesellschaftlichen Strukturen geprägt [...] und führt zu einer spezifischen Praxis. Mit anderen Worten: Die (kulturell konstruierte) ›Natur der Dinge‹, die in der sozialen Welt objektiviert wird, inkorporiert sich im Habitus.«¹⁹⁶ Auch hier bewegen wir uns wieder auf einer Schnittstelle zwischen Leben und Literatur, an der das Leben des Autors Fauser in das seiner Figuren übergeht und umgekehrt. Denn nicht nur seine Figuren, auch Fauser selbst geriert sich selbst als Inkarnation des Mythos des prototypischen Mannes, als Westernheld und wird auch in der Rezeption so dargestellt, wie es zum Beispiel Volker Weidermann im Titel seines Artikels »Der Marbach-Cowboy« anklingen lässt.¹⁹⁷ Weidermann schreibt weiter: »Der Mythos lebt, und manchmal droht der Mythos das Werk zu überlagern. Fauser, Cowboy, Kämpfer, Junkie, Trinker, einsamer Tod auf der Autobahn [...].«¹⁹⁸ Nicht nur das Leben Jörg Fausers, auch sein Tod kann dazu dienen, ihn in eine Reihe mit Westernhelden zu stellen, der »einsamer Tod auf der Autobahn« evoziert das Bild des einsamen Mannes in der »unendlichen wilden Landschaft, losgelöst und abgespalten von der mütterlichen Sphäre der Familie und der ›Heimat‹ [...].«¹⁹⁹ Dass die hier genannte Autobahn kein Highway durch die Prärie des Wilden Westens, sondern eine Stadtautobahn bei München ist, spielt für das entstehende Bild keine Rolle.

194 Walter Erhart: Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft – Nachruf auf den Western-Helden. In: Walter Erhart & Britta Herrmann (Hg.): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit, Stuttgart 1997, S. 327.

195 Ebd., S. 322.

196 Sven Glawion: Heterogenesis. Männlichkeit in deutschen Erzähltexten 1968-2000, Darmstadt 2012, S. 20f.

197 Volker Weidermann: Der Marbach-Cowboy. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 28/2007, S. 22.

198 Ebd.

199 Erhart: Männlichkeit, S. 327.

Diese Nähe zwischen dem Autor und seinen Erzählerfiguren in der ersten Person verringert sich mit der Entwicklung Fausers über die siebziger Jahre. Die späteren Erzählungen »Zuhause hab ich keine Zeit« und »Das Weiße im Auge« werfen ein wesentlich schonungsloseres und kritischeres Bild auf die männlichen Protagonisten, die auch deutlicher von ihrem Verfasser abgetrennt sind, nicht zuletzt durch eine Darstellung in der dritten Person. Insbesondere in der Erzählung »Das Weiße im Auge« entwirft Fauser anhand des Protagonisten Carl eine Figur, die sich stellvertretend für andere Männer einer Welt gegenüberstellt, in die sie nicht mehr hineinpasst, und die gleichzeitig erkennt, dass sie nicht der einzige Mensch ist, dem es so geht. Deutlich wird das an seinem Verhalten innerhalb einer sich verändernden Konsumwelt.

Carl verändert sein Konsumverhalten und kauft »nur noch im Supermarkt ein«²⁰⁰, weil er sich in den Geschäften des Einzelhandels den Blicken von Frauen ausgesetzt sieht, von denen er annimmt, dass sie ihn für sein Alleinsein verachten. Anhand eines Supermarktes entwirft Fauser das Bild einer Gesellschaft im Umbruch, die sich etlichen Herausforderungen gegenüberstellt und dabei die Menschen zurücklässt, die sich ihnen nicht stellen können oder wollen. Carl erkennt an der Supermarktkasse sein eigenes Konsumverhalten und das der anderen und deduziert daraus ein Panorama eines gesellschaftlichen Milieus, das den Anschluss verloren hat:

Carl starrte auf den Krempel in seinem Karren. Pastis, Rasierwasser, Zahnbürsten, Honigmelone, Dosensuppen, Plastikwurst, Tintenschreiber, Nähnadeln, Büchsenbier, Sahnejoghurt, Unterhosen, Kartoffelchips, Diätmargarine, was ergab das für einen Sinn? Waren das die cleveren Marktmethoden gewissenloser Supermarktmultis, oder welcher Warenhunger hatte diesen Karren gefüllt? Dieser Karren, dachte Carl, ist zehn Jahre Einsamkeit, und der Karren des Kahlkopfs vor dir mit seiner Sülze, seinem Scheuerlappen, seinen Weichspülern, seinem Magenbitter, seinen Käsestangen ist zwanzig Jahre Einsamkeit, und der Karren der Schlampe hinter dir mit seinem Fruchtlikör, seiner Fernsehzeitschrift, seinen Lockenwicklern, seinem Katzenfutter ist dreißig Jahre Einsamkeit, und der Karren des Türken mit seinen drei Kilo Mischbrot und seinen fünf Dosen Vierfruchtmarmelade ist die Einsamkeit eines Kontinents im Exil, und all die Karren im Supermarkt und alle Supermärkte sind die Insignien und in Beton gemauerten Zeichen unserer Niederlagen.²⁰¹

Die Analyse der Menschen anhand der Waren, die sie kaufen, wird hier ermöglicht durch die Konsumvielfalt eines Supermarktes, in dem die unterschiedlichsten Menschen zusammenkommen. Dabei entwirft Fauser das Bild eines Teils einer Gesellschaft, der in den kulturellen und literarischen Diskursen der Zeit so gut wie nicht vorkommt. Der Fokus liegt hier auf der Einsamkeit der Figur, die aber in Teilen selbstverschuldet ist. Zur authentischen zwischenmenschlichen Nähe sind die Protagonisten nicht fähig, wie auch im Dialog zwischen Carl und Heidi deutlich wird:

200 Jörg Fauser: Das Weiße im Auge, S. 32.

201 Ebd., S. 34f.

»Ich kann nicht, Heidi.«/»Ich merk's.«/»Ich fühl mich beschissen.«/[...] »Was hast du denn auf einmal?«/»Kann ich dir nicht erzählen.«/»Du willst es nicht erzählen.«/»Es gibt Dinge, die kann man nicht erzählen.«/»Man muß sich nur öffnen.«/»Ach Scheiße.«²⁰²

Carl kann sich Heidi gegenüber nicht erklären, da er, gefangen in einem Männlichkeitsdiskurs der eine emotionale Selbstreflexion und eine entsprechende Öffnung nicht vorsieht, nicht dazu in der Lage ist. Das Ende des Dialogs offenbart, dass auch Carl keine rationale Erklärung dafür liefern kann, warum es ihm nicht möglich ist, sich zu öffnen. Er hat es nie anders gelernt. Frauen sind in diesem Kontext keine Gesprächspartnerinnen, sondern stets nur Objekte sexueller Lust:

Zwei Mädchen in knallroten Satinhosen stöckelten lachend in den Supermarkt. Carl spürte, wie warm es war. Sein Hemd war durchgeschwitzt. Ohne lang zu fackeln, folgte er den Mädchen.²⁰³

Die Rothaarige bei den Backwaren sieht nicht schlecht aus. Sicher gefärbt, man sieht die schwarzen Haarwurzeln, aber eine, die sich rot färbt, will es wissen. Hungriger Mund. Carl lächelte ihr zu. Sie lächelte nicht zurück.²⁰⁴

Die Kassiererin tippte die Preise ein. Sie hatte blonde Haare, ein rosiges Gesicht mit einer Stupsnase und vollen, roten Lippen, einen überaus weißen Hals und spitze Brüste unter einem roten Seidenhemd.²⁰⁵

Diese sexuelle Objektivierung von Frauen bei gleichzeitiger Unfähigkeit zu einer authentischen und aufrichtigen Kommunikation führt grundsätzlich zur Einsamkeit der männlichen Protagonisten oder zu einem letztlich erfolglosen Versuch, die ersehnte Nähe mit einer Prostituierten zu finden: »Er wußte, daß er sie später vermissen würde, der Schmerz würde erbarmungslos sein, noch erbarmungsloser sein Ausbleiben.«²⁰⁶

In »Zuhause hab ich keine Zeit« zeigt sich zudem, was entstehen kann, wenn diese Abweisung und die daraus resultierende Einsamkeit in Aggression umgewandelt werden. Der namenlose Wirt in der Erzählung ist von seiner Frau, die der Erzähler in personaler Perspektive als »die Hure« und »das Flittchen«²⁰⁷ bezeichnet, verlassen worden. Er kompensiert die Einsamkeit mit Aggression gegen seine Umwelt: »Seit die Hure, seine Frau, fort war, liebte er die Verkehrsunfälle, die Attentate, die Erdbeben.«²⁰⁸

Interessant ist an dieser Stelle, dass sich hier Anknüpfungspunkte an die von Klaus Theweleit in der Studie *Männerphantasien* (1977/1978) entwickelten Thesen zum faschistischen Mann finden lassen, die wenige Jahre bevor die hier vorliegenden Erzählungen entstehen erschienen ist. Theweileits These lautet, dass es sich bei dem faschisti-

202 Ebd., S. 43.

203 Ebd., S. 33.

204 Ebd.

205 Ebd., S. 35.

206 Ebd., S. 44.

207 Jörg Fauser: Zuhause hab ich keine Zeit. In: Jörg Fauser.: Mann und Maus. Gesammelte Erzählungen II. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 61ff.

208 Ebd., S. 61.

schen Mann um einen unvollständigen Mann handelt, der nicht-zu-Ende-geboren wurde. Durch diese Unvollständigkeit entwickelt er eine Abwehr gegen die ihn umgebende Welt. Um sich vor dieser Umwelt abzugrenzen, wird ihm ein sogenannter *Körperpanzer* anezogen, mit dem er sich gegen die Umwelt und gegen das andere Geschlecht verteidigt. Theweleit stellt fest, »daß es vor allem die Lebendigkeit des Realen ist, die diesen Mann bedroht. Je intensiver ihm Leben (Affekte, Emotionen) entgegentreten, desto aggressiver greift er es an und macht es im Extremfall unschädlich.«²⁰⁹ Von diesem Ansatz her gesehen bietet Theweleits Theorie eine Möglichkeit sich manchen männlichen Figuren in Fausers Erzählungen dieser Jahre zu nähern. Die meisten männlichen Charaktere der Erzählungen sind etwas älter als Jörg Fauser selbst. Der Wirt in »Zuhause hab ich keine Zeit« ist »an die Fünfzig«²¹⁰ und vermutlich Ende der zwanziger Jahre geboren. Die meisten Protagonisten sind – wenn man davon ausgeht, dass die Erzählungen zur Zeit ihrer Entstehung spielen – zwischen 1920 und 1940 geboren und hätten damit in ihrer Kindheit und Jugend eine faschistisch geprägte Erziehung und Indoktrination durchlaufen und demnach einen solchen von Theweleit beschriebenen *Körperpanzer* bekommen, der jegliche Emotionalität und Konfrontation mit dem Lebendigen, Wandelbaren abwehren soll.

Fausers männliche Figuren sehen sich mit Beginn der siebziger Jahre einer zunehmend offeneren, liberaleren und damit weniger geordneten Umwelt gegenüber. Diese »Lebendigkeit des Realen«, die in den Erzählungen häufig durch Frauen vertreten wird, stellt für diese Männer eine aktive Bedrohung dar. Die einzigen Frauen, die ihnen nahekommen, sind Prostituierte, die sie dafür bezahlen, dass sie sich ihnen unterwerfen. Alle anderen Frauen sind für sie entweder abstoßend oder Lustobjekte. Auf deren Un erreichbarkeit reagieren diese Männer mit Aggression und (meist nur imaginiertes) Gewalt. Besonders deutlich wird das bei dem Wirt in »Zuhause hab ich keine Zeit«, der sich in seinen Gewaltphantasien konkret auf den Nationalsozialismus bezieht: »An das Dritte Reich dachte er, wie viele, die von Obszönitäten nur träumen, mit unstillbarer Sehnsucht.«²¹¹ Gleichzeitig pflegt er eine soldatisch-faschistische Härte:

Beim Bund hatten wir solch einen Waschlappen, erinnerte er sich. Sie hatten ihn an ein Bett gefesselt und die Sado-Susi auf ihn angesetzt. Erst als das Bett wieder gebraucht wurde, hatte man ihn losgebunden und festgestellt, daß er tot war, der Drückeberger.²¹²

Der verantwortliche Feldwebel, der Wirt selbst, wurde »natürlich ehrenhaft«²¹³ entlassen. Die Aggression, die der Wirt an dieser Stelle empfindet, richtet sich gegen seinen einzigen männlichen Gast, der ihm in der Konversation mit einer ebenfalls anwesenden Frau erscheint »wie ein pickliger Rekrut, der zum ersten Mal ins Puff geführt wird«²¹⁴.

209 Klaus Theweleit: Männerphantasien. 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt a.M. 1977, S. 272.

210 Jörg Fauser: Zuhause hab ich keine Zeit, S. 60.

211 Ebd., S. 62.

212 Ebd., S. 64.

213 Ebd.

214 Ebd.

Seine Aggression und aufgestauten Gewaltphantasien resultieren aus einer anerzogenen Vorstellung von Härte, Emotionsfeindlichkeit und soldatischen Idealen, denen in der Gesellschaft, in der er lebt, keine Bedeutung, sondern vielmehr Ablehnung entgegengebracht wird. Sogar in der Bundeswehr sind diese Ideale der Härte und Männlichkeit in der Form nicht mehr akzeptiert. Seine Gewaltphantasien richten sich also gegen eine Umwelt, die von ihm nicht nur Emotionen, Affekte und Empathie einfordert, sondern die in ihrer strikten Ordnung instabiler geworden ist.

Vor diesem eben analysierten Hintergrund verwundert auch die Begeisterung, die Christiane Rösinger vor allem bei jungen Männern für die Protagonisten in Fausers Erzählungen ausmacht. Sie stellt in ihrem Text »Coole Jungs« im *Tagesspiegel* fest:

Jörg Fauser baute Charaktere, die dann von Rezensenten als »Männer, die das Leben schmecken« beschrieben werden. »Sie nahmen Frauen hart ran und vertragen einen kräftigen Schluck« hieß es 1990 in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« über Fausers Helden.²¹⁵

Auch wenn Rösingers Feststellung, dass diese »Helden« tatsächlich Gefallen erzeugten, zutrifft, verwundert zumindest die wiederholt auffällige Verklärung dieser vor allem in späteren Erzählungen deutlich negativ gezeichneten Figuren. Carl in »Das Weiße im Auge« ist ein verzweifelter Mann Ende dreißig, der sich emotional verschlossen und getrieben von Sehnsucht nach Sicherheit und Nähe einer Welt gegenübersteht, die seinen Idealen von Männlichkeit nicht mehr folgt. Der Wirt in »Zuhause hab ich keine Zeit« ist ein verlassener und zutiefst aggressiver Mann, der seine anerzogenen Vorstellungen von faschistischer Härte und Abwehr gegen alles Weiche und Lebendige nicht mehr ausleben darf, weil sich die Gesellschaft um ihn herum gewandelt hat. Lediglich die beiden Protagonisten und in diesem Fall Ich-Erzähler in »Der Sieger kehrt heim« und »Die Bornheimer Finnin« sind auch durch ihre Nähe zu ihrem Autor Fauser und ihre Konstruktion als eine Art Großstadtcowboy wider Willen zumindest noch latent romantisierte, aber vorrangig bemitleidenswerte Männlichkeitsinszenierungen.

Transfer statt Abschreiben – Die Entwicklung des Verhältnisses zu Charles Bukowski

Mit dem Ende der siebziger Jahre veränderte sich also nicht nur Fausers Blick auf seine Protagonisten, sondern er entwickelte auch sein Verhältnis zu Charles Bukowski weiter. Die Erzählungen, die Fauser in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre geschrieben hat, sind dementsprechend literarische Beschreibungen eines bestimmten gesellschaftlichen Milieus, die fest in diesen Jahren der Bundesrepublik Deutschland situiert sind und die durch eine konkrete Bezugnahme auf gesellschaftliche und politische Zustände dieser Jahre ein ähnliches Licht auf die gesellschaftlichen Umbrüche in Westdeutschland werfen, wie Bukowskis Erzählungen es für die sechziger und siebziger Jahre in den USA leisten. Diese Emanzipation von dem literarischen Leitstern Bukowski führt soweit, dass sich in Fausers Erzählungen sehr spezifische Muster eines

215 Christiane Rösinger: Coole Jungs. Unter: <https://www.tagesspiegel.de/zeitung/coole-jungs/530740.html> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

deutschen, männlichen Milieus ausmachen lassen, das in Kindheit und Jugend in den dreißiger und vierziger Jahren noch eine faschistische Indoktrination und Erziehung erlebt hat und sich jetzt – ausgestattet mit etwas, das dem Theweleit'schen Körperpanzer vergleichbar ist – in einer Umwelt und einer Gesellschaft zurechtfinden müsste, die sich nach den kulturellen Veränderungen durch die 68er-Bewegung mehr und mehr von ihrer faschistischen Vergangenheit, die noch bis in die sechziger Jahre reichte, emanzipierte und entfernte. Das Scheitern dieser Männer an der Anpassung an diese Veränderungen zeigt sich besonders in den Erzählungen der frühen achtziger Jahre.

Aber auch wenn sich Fauser partiell von Bukowski emanzipiert und von einer anfänglichen Imitation über thematischen und strukturellen Transfer zu einer Anlehnung auf Grundlage einer selbstständigen Analyse seines eigenen Umfeldes gelangt, so vollzieht sich seine Entwicklung als Schriftsteller in Fragen der Perspektive und des poetologischen Ansatzes weiterhin parallel zu Bukowski. Russell Harrison zufolge werden Bukowskis Erzählungen zunehmend weniger autobiographisch²¹⁶ und weisen somit die gleiche Perspektivenverschiebung auf, die sich auch bei Fauser ausmachen lässt. Das reicht sogar bis in die zunehmende Verwendung der dritten Person im Vergleich zu früheren Erzählungen, in denen die erste Person dominiert.

Letztlich bleibt festzuhalten, dass Jörg Fauser sich in den siebziger Jahren durch Orientierung an amerikanischen Vorbildern zu einem eigenständigen deutschen Schriftsteller entwickelt, der aber dennoch aufgrund seiner literarischen Herkunft eine Sonderstellung in der deutschsprachigen Literaturlandschaft innehat. Die jahrelange Fokussierung auf amerikanische Vorbilder – andere amerikanische Autoren, die Fauser zu seinen Idolen zählte, wie Raymond Chandler, Graham Greene oder Nelson Algren, konnten in dieser Analyse keine weitere Beachtung finden – macht Fauser zu einem deutschen Schriftsteller mit amerikanischen Wurzeln. Die »pragmatic« tradition, the emphasis on experience and distrust of intellectualism that is a primary trait of the 20th century American literature,²¹⁷ die Harrison bei Charles Bukowski ausmacht, lässt sich auch bei Jörg Fauser nachweisen. In dieser Hinsicht ist Fauser sozusagen ein amerikanischer Autor deutscher Sprache, indem er Traditionen und Eigenheiten der amerikanischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts durch einen kulturellen Transfer für sich innerhalb seiner Kultur und Sprache fruchtbar gemacht hat.

216 Vgl. Harrison: *Against the American Dream*, S. 250.

217 Ebd., S. 251.

Jürgen Ploog – Arbeiter mit und an der Sprache

Hinführung – Der *Elder Statesman* der deutschen Beatliteratur

Über Jörg Fauser ist bekannt, dass er schon als Kind beinahe alles gelesen hat, was im Bücherregal seiner Eltern stand.¹ Rückblickend äußert er gar: »Mit Grabbe hatte ich praktisch lesen gelernt.«² Sein Schriftstellerkollege und langjähriger Freund Jürgen Ploog hingegen behauptete von sich: »Ich war nie eine Leseratte. Ich habe nie unter der Bettdecke Bücher verschlungen. Nach dem Krieg war keine Zeit fürs Lesen.«³ Bereits an diesem Punkt lässt sich erkennen, dass Jürgen Ploog im Bereich der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur trotz der langen Freundschaft zu Fauser eine andere Position einnimmt und trotz gemeinsamer literarischer Interessen eine andere Perspektive auf Literatur hat. Anders als Fauser, der im Westdeutschland des Wirtschaftswunders der fünfziger Jahre aufwuchs, durchlebte Ploog als Kind die Jahre der nationalsozialistischen Diktatur und des Zweiten Weltkriegs. Seine Geburt im Jahr 1935, fast zehn Jahre vor Fauser, brachte ihn in eine andere gesellschaftliche, historische und vor allem politische Ausgangssituation als die meisten seiner literarischen Mitstreiter. Als Fauser noch in der Grundschule war, reiste Jürgen Ploog 1952 als Schüler zum ersten Mal in die USA⁴ und beschloss Ende der fünfziger Jahre Pilot zu werden. Er begann 1958 seine Ausbildung an der Flugschule in Bremen und flog nach seinem erfolgreichen Abschluss über dreißig Jahre Langstrecken für Lufthansa.⁵ Schon während seiner Ausbildung versuchte er nach eigener Aussage literarisch zu schreiben, beschäftigte sich während der sechziger Jahre nach der Lektüre von *Naked Lunch* intensiv mit Burroughs'

1 Unter anderem beschrieben bei Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 24f.

2 Fauser: *Kein schöner Land*, S. 974.

3 Gespräch zwischen Jürgen Ploog und Hadayatullah Hübsch, unter https://www.satt.org/literatur/11_05_ploog.html (letzter Zugriff: 15.12.2021).

4 Beschrieben in Ploog: *Straßen des Zufalls*, S. 9ff.

5 Sämtliche Informationen aus dem genannten Gespräch zwischen Jürgen Ploog und Hadayatullah Hübsch.

Cut-up-Arbeiten und erarbeitete sich dabei eine eigene Anwendungsweise der Schnittmethode.⁶

Wollte man Fauser als den *deutschen Charles Bukowski* sehen, wäre Jürgen Ploog im deutschsprachigen Raum das literarische Äquivalent zu William S. Burroughs; mit dem Unterschied, dass Ploog sich Zeit seines Lebens weitgehend von härteren Rauschmitteln ferngehalten hat oder den Konsum zumindest anders als Burroughs nie thematisierte. Als der älteste aus der Gruppe der Autoren, die den Kern dieser Arbeit bilden, nimmt er, wie Burroughs für den amerikanischen Kontext, die Rolle des *elder statesman* der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur ein. Eine Auseinandersetzung mit dem Werk Ploogs ist ohne eine gleichzeitige Auseinandersetzung mit der Methode Cut-up und dem Einfluss von Burroughs kaum möglich.⁷ Während Burroughs aber zum weltweit bekannten, beinahe ikonischen Autor avancierte, blieb Ploog über einen Kreis von eingeweihten Leser*innen hinaus weitgehend unbekannt. Sogar im Feld der hier betrachteten Literatur nimmt Ploog von außen gesehen eine Randposition ein.

Selbst wenn man auch von Fauser immer noch als Autor auf dem Weg zur Kanonisierung sprechen kann, ist er im Vergleich zu Ploog längst im Sichtfeld der Literaturwissenschaft angelangt. Das Feuilleton thematisiert ihn inzwischen gar regelmäßig. Ploog hingegen taucht in der germanistischen Literaturwissenschaft bis heute so gut wie nicht auf. Die einschlägigen Monographien und Einführungen zur deutschsprachigen, sublitterarischen Szene und ihrem Umkreis erwähnen ihn zwar meist in einer Liste nennenswerter Repräsentant*innen und Sigrid Fahrner widmet ihm ein kurzes Unterkapitel in ihrer Monographie zu Cut-up. Detaillierte Betrachtungen seiner Texte, die über die bloße Feststellung, es handle sich um Cut-up-Literatur, hinausgehen, sucht man jedoch weitgehend vergebens.⁸ Die belegbaren Informationen zu Leben und Werk

-
- 6 Noch stärker als bei Jörg Fausers Beschäftigung mit Cut-up, steht bei Jürgen Ploog auch eine Auseinandersetzung mit der Person William S. Burroughs als dem ideologischen Gründervater der Cut-up-Methode im Vordergrund. Den ersten Kontakt mit der Literatur des amerikanischen Pioniers der Schnittmethode hatte Ploog als 1962 Burroughs' populärster Roman *Naked Lunch* in einer deutschen Übersetzung erschien und er eine positive Rezension für die *Konkret* verfasste (Jürgen Ploog: Wie es zu meiner ersten Begegnung mit Burroughs Literatur kam. In: Vetsch (Hg.): Ploog Tanker, S. 47). Ploog bezeichnet diese Begegnung mit dem Roman von Burroughs als die Initialzündung für sein literarisches Schaffen mit der Cut-up-Methode, auch wenn *Naked Lunch* trotz seiner fragmentierten und diskontinuierlichen Struktur selbst kein Ergebnis der Schnitttechnik ist. Durch seine Begeisterung für *Naked Lunch*, den Ploog nicht nur als »Anti-Roman« (Ploog: Cut-up revisited, S. 41.) sondern im Gegenteil auch als den Versuch, den Roman an sich zu retten, »den alten Kahn noch einmal flott zu machen,« (Ploog: Cut-up revisited, S. 41) bezeichnet, stieß er schließlich auf Cut-up und auf William S. Burroughs. Als Ploog den »Meister der Schnitttechnik« (Ploog: Wie es zu meiner ersten Begegnung mit Burroughs kam, S. 47.) 1969 zusammen mit Carl Weissner in London besuchte, hatte er bereits mehr als vier Jahre mit Cut-up gearbeitet und war gerade dabei seinen ersten längeren Cut-up-Text, den Roman *Cola-Hinterland*, zu veröffentlichen.
- 7 Wichtig ist an dieser Stelle anzumerken, dass Ploogs Rezeption des literarischen Werkes William S. Burroughs bedeutend ausführlicher und analytischer ist als die Jörg Fausers. Für Ploog ist William S. Burroughs nicht wie für Fauser das passende Vorbild für eine bestimmte Lebenssituation, sondern er findet in Burroughs den idealen Schriftsteller und nutzt dessen Cut-up-Methode zur Entwicklung einer eigenen Schreib- und Textproduktionstechnik.
- 8 Die einzige Ausnahme bildet ›Wir bewegen uns unsichtbar durch kaputte Systeme...‹ Jürgen Ploogs ›Coca Cola-Hinterland‹ als Cut-up-Text von Hans-Edwin Friedrich (Hans-Edwin Friedrich: ›Wir bewegen

sind spärlich gesät und finden sich, wenn überhaupt, meistens in Zeitungsartikeln oder auf privaten Blogs und auch dort ist die Quellenlage oft fragwürdig. Nur wenige seiner zahlreichen selbstständigen Veröffentlichungen sind noch im regulären Buchhandel erhältlich und einige sind selbst antiquarisch nicht zu finden und nur in einzelnen Bibliotheken vorhanden. Beeindruckend ist gerade vor dem Hintergrund dieser Quellen- und Veröffentlichungslage, dass sich die Präsenz von Ploog wie ein roter Faden durch die deutsche Undergroundliteratur seit den sechziger Jahren zieht. Zu runden Geburtstagen erschienen regelmäßig Interviews, kurze Besprechungen⁹ oder Veranstaltungen, wie zuletzt im Februar 2020 anlässlich seines 85. Geburtstages oder Nachrufe zu seinem Tod im Mai 2020. Die wissenschaftliche Quellenlage bleibt jedoch mehr als dürftig.

Die Fakten zu seinem Leben und Werk müssen aus seinen eigenen Aussagen in Interviews oder autobiographischen Texten entnommen werden oder aus Aussagen enger Bekannter und Freund*innen rekonstruiert werden. 2004 erschien im Rohstoff Verlag Klaus Wegener die Textsammlung *Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog* herausgegeben von Florian Vetsch, die zahlreiche bis dahin nicht mehr auffindbare Texte des Autors, zudem Texte von Wegbegleitern und Briefe aus seinem persönlichen Archiv aus über vierzig Jahren versammelt. Dieser Band ist damit die chronologische Grundlage für die Arbeit am Werk Jürgen Ploogs. Hier finden sich die meisten belegbaren und gesicherten Informationen.

Auch wenn Ploogs Œuvre keine vergleichbaren stilistischen und thematischen Brüche aufweist wie das Werk von Fauser, lassen sich auch bei ihm unterschiedliche Schaffensphasen ausmachen.¹⁰ Am Anfang (1961-1969) steht der Weg zu einer eigenen poetologischen Strategie, die mit der zunächst radikalen Anwendung des Cut-up-Verfahrens ab 1963 entwickelt wird. Sie mündet 1969 schließlich, nach einigen Veröffentlichungen in Zeitschriften, in Ploogs ersten Roman *Cola-Hinterland* im Melzer Verlag.¹¹ Die Texte, die in den späten sechziger Jahren entstanden sind, sind von einem im Vergleich weitgehend unbearbeiteten Umgang mit den Ergebnissen der Cut-up-Methode geprägt und wurden vorrangig in Literaturzeitschriften veröffentlicht, die heute beinahe ausschließlich nur noch in Einzelausgaben in Archiven zugänglich sind.¹²

uns unsichtbar durch kaputte Systeme...< : Jürgen Ploogs ›Coca Cola-Hinterland‹ als Cut-up-Text. In: Markus Fauser & Martin Schierbaum (Hg.): Unmittelbarkeit. Brinkmann, Born und die Gegenwartsliteratur, Bielefeld 2016, S. 131-152).

- 9 Teilweise in den Quellen dieser Arbeit versammelt.
- 10 Die Aufteilung dieser Phasen ist in allen bio-bibliografischen Angaben ähnlich, auch zu finden bei Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 68.
- 11 Jürgen Ploog bevorzugte bis zu seinem Tod den Titel *Coca-Cola-Hinterland*. Er ließ sich jedoch für die Erstausgabe auf eine offizielle Umbenennung in *Cola-Hinterland* ein, um dem Verlag rechtliche Schwierigkeiten mit dem großen Konzern zu ersparen. (Vgl. Florian Vetsch (Hrsg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 10).
- 12 Darunter sticht das Gedicht »Vietnam-Montage« hervor, das 1968 in der Anthologie *gegen den krieg in vietnam. eine anthologie, herausgegeben von riewert qu. tode*, einer Sonderausgabe der Zeitschrift *amBEATion* erschien. Besonders ist dieser Text, da er anders als die restlichen literarischen Arbeiten Ploogs dieser Jahre kein Cut-up, sondern ein montiertes Gedicht mit einer klaren politischen Botschaft gegen den Krieg in Vietnam ist. Der Band versammelt zudem etablierte Dichter wie F. C. Delius, Erich Fried und Günter Kunert, wodurch Ploog in einem für ihn ungewöhnlich kanonischen Umfeld erscheint.

Eine zweite Phase (1970-1977) setzt mit dem längeren Prosatext *Die Fickmaschine. Ein Beitrag zur kybernetischen Erotik* (1970) ein und reicht bis zum Band *Pacific Boulevard* (1977), der einzelne Texte dieser Phase versammelt. Während dieser Jahre arbeitete Ploog weiterhin intensiv mit der Schnittmethode, glättete die daraus entstehenden Texte jedoch mehr, wodurch, anders als bei *Cola-Hinterland*, nicht mehr vorrangig die Form im Mittelpunkt steht, sondern eine »authentische Wiedergabe subjektiver Wahrnehmung« mehr Gewicht erhält.¹³ Nach *Pacific Boulevard* verändert sich die Vorgehensweise in Ploogs Schreibprozess nicht mehr signifikant.¹⁴ In den Jahren nach 1977 verliert Fahrer zufolge »das Cut-up-Verfahren den Status als adäquate Darstellungsmethode für innere Vorgänge völlig.«¹⁵ Im Gespräch mit Martina Weber äußerte Ploog jedoch 2016, dass er immer noch mit dem Verfahren arbeite, aber inzwischen eine andere Verwendung der entstehenden Ergebnisse verfolgte:

Heute bin ich soweit, dass öfter Geschichten entstehen, meist geografisch bedingt. [...] Es ist nicht so, dass ich meine Imagination völlig ausschalte, aber sie bleibt ständig in Verbindung mit den zerschnittenen Satzteilen. Die lese ich, bevor ich weiterschreibe. [...] Manches passt natürlich nicht. Dann nehme ich zwei andere Seiten. Irgendwo stoße ich auf die richtige Stelle. So setzen sich meine Texte zusammen. Immer auf der Grundlage der zerschnittenen Textteile.¹⁶

Ab den späten siebziger Jahren verwendete Ploog seinen Selbstaussagen zufolge die Ergebnisse der Schnittvorgänge als Inspirationsgrundlage. Aus diesem Vorgehen ergeben sich episodenhafte Logbücher, wie Fahrer sie nennt¹⁷ – Texte, die »einen Zustand sprachlicher Glätte und Präzision aufweisen, den die frühen Texte selten erreichen.«¹⁸ Mit einer zunehmenden Abwendung von der radikalen Anwendung des Cut-up-Verfahrens widmete sich Ploog auch vermehrt essayistischen Schreibweisen (1978-2020), die sich vor allem mit sprachphilosophischen, gesellschaftskritischen und politischen Themen befassen und eine zukunftsorientierte Perspektive einnehmen, die aus einer »Mischung aus Faktizität und Spekulation« entsteht.¹⁹

So lässt sich Ploogs Schaffen in drei grobe Phasen einteilen, wobei die letzte von Ende der siebziger Jahre bis 2020 anhielt. Für die Analyse seiner Wirkung und seiner Position innerhalb der literarischen Rezeption der Beatliteratur und der Entwicklung

13 Vgl. Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 68.

14 Florian Vetsch erkennt ebenfalls drei Schaffensphasen im Werk von Ploog, die er jedoch in *Cut-up Labor, 1961-1970, Die Gasolin Jahre, 1971-1990 und Hinterland der Worte, 1991-2004* unterteilt. Dieser Aufteilung entsprechen auch die drei Überkapitel in: Florian Vetsch (Hrsg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004. Zwar ergibt diese Aufteilung durchaus Sinn, sie orientiert sich jedoch stärker an Ploogs Biografie als an seinem Schreiben, daher wird im Zuge dieser Arbeit eine andere Aufteilung vorgenommen.

15 Ebd.

16 Jürgen Ploog im Gespräch mit Martina Weber unter: www.poetenladen.de/martina-weber-juergen-ploog.htm (letzter Zugriff: 15.12.2021).

17 Vgl. Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 68.

18 Florian Vetsch: Kargo. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 13.

19 Ebd., S. 69.

einer deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur in Anlehnung an amerikanische Vorbilder spielen jedoch vor allem die Werke der ersten beiden Phasen zwischen 1961-1969 und 1970-1977 eine wichtige Rolle, aus den späteren Jahren werden im Kontext dieser Arbeit vor allem essayistische Texte zur poetologischen Einordnung seiner Arbeiten erwähnt.

Auch wenn Ploog nach eigener Aussage als Kind nicht viel gelesen hat, faszinierten ihn später vor allem amerikanische Schriftsteller: »In den 50er Jahren wurde alles gelesen, was aus dem Ausland kam. Für mich war das Thomas Wolfe, William Faulkner und Hemingway.«²⁰ Hervorzuheben ist, dass Ploog rückblickend Kerouacs *On the Road* eine ähnlich epiphanische Wirkung zuschreibt wie Fauser: »Die Intensität von Kerouacs »On the Road« allerdings stellte alles in den Schatten. Diese Prosa war spontan, direkt, hemmungslos und entsprach damit genau einem ersehnten Lebensgefühl.«²¹ Die Auseinandersetzung mit dem heute ikonischen Roman steht bei ihm wie bei vielen anderen am Anfang seines Interesses für die Beatliteratur und des eigenen Schreibens. Die Bedeutung, die auch Ploog diesem Roman für seine literarische Entwicklung beimisst, illustriert noch einmal die Rolle von *On the Road* als manifestartigem Zentralwerk der amerikanischen Beatliteratur.²² Ploog beschreibt 2011 in einem Interview, wie er Kerouac nach der Lektüre von *On the Road* nacheifern wollte:

In meiner Freizeit an der Flugschule sass ich tatsächlich mit einer Rolle Fernschreibpapier in der Schreibmaschine und versuchte einen ungehemmten Sprachfluss runterzuhämmern. Sehr weit kam ich allerdings nicht.²³

Auch hier steht die Nachahmung einer Idee und einer Art des Schreibens im Vordergrund, die eng verbunden ist mit dem Lebensgefühl, das durch den vorbildhaften Autor vermittelt wird. Diese doppelte Verhältnisstruktur ist demnach keine Eigenart von Fausers Auseinandersetzung mit seinen Vorbildern, sondern es handelt sich um ein Muster der literarischen Rezeption amerikanischer Beat- und Undergroundliteratur: Die amerikanischen Autoren fungieren nicht allein in literarischer Hinsicht als Vorbilder, sondern sie nehmen eine Position ein, die der eines Pop-Idols ähnelt, dem man als menschliches Gesamtkunstwerk nachfolgen will. Die Faszination erwächst dabei nicht allein aus beeindruckender Literatur, sondern aus der gesamten Persönlichkeit und dem damit verbundenen *way of life*.²⁴

Anders als Fauser aber, dessen schrittweise poetologische Emanzipation als Schriftsteller an seinem Werk über den Verlauf mehrerer Jahre ablesbar ist, beschränkt sich die Phase der Imitationsversuche bei Jürgen Ploog auf eine Zeit, aus der keine Texte veröffentlicht wurden. Im Sinne einer Poetik des Erlebens ist auch für Jürgen Ploog

20 Gespräch mit Hadayatullah Hübsch.

21 Ebd.

22 Siehe dazu auch »Wie der Beat in die BRD kam – Entstehung und Verbreitung der Beatliteratur in Westdeutschland«.

23 Gespräch mit Hadayatullah Hübsch.

24 Auf eine Theoretisierung dieses Verhältnisses im Kapitel »Hyperventralität – Eine Theoretisierung des Verhältnisses zu den amerikanischen Vorbildern« eingegangen.

rückblickend klar, dass er nur das literarisch verwerten kann, was er selbst erfährt und erlebt:

Wie über das Fliegen schreiben, ohne dem billigen Mythos der Fliegerei zu verfallen [...]. Ich erinnere mich, dass ich aus diesem Grund etwa 3 Jahre lang nicht zum Schreiben kam. Danach flog ich Langstrecke und dabei drängten sich Situationen und Zustände auf, die ich festhalten wollte. In einem Hotelzimmer in New York oder einer Bar in Bangkok etwa war ich in flüchtigen Augenblicken assoziativen Bildern ausgesetzt, die nur in dieser einmaligen raumzeitlichen Konstellation auftauchten. Ich spürte, dass ich in solchen Momenten mit Bewegung, in der Erinnerung, Erfahrung, Erwartung und auch Sehnsucht schwammen, in Berührung kam. Was dieser formlose, dissoziative Ansturm in meiner Vorstellung anrichtete, schrieb ich auf. Es war Cut-up, bevor ich etwas von der Technik des Schneidens, das heisst der semantischen Abweichung, wusste.²⁵

Diese Aussagen entstammen einem Gespräch mit dem Schriftstellerkollegen Hadayatullah Hübsch aus dem Jahr 2011. Ploog entwirft darin rückblickend im Dialog mit einem Zeitgenossen aus der eigenen literarischen Undergroundkultur eine kohärente und in den eigenen Lebenslauf implementierte Entwicklung als Schriftsteller. Im Zentrum dieser Entwicklung steht die Idee eines authentischen und auf eigenem Erfahren und Wahrnehmen beruhenden Schreibens, das nur das umsetzen kann und soll, was sich selbst in der Wahrnehmung des Schriftstellers zeigt. Ploog stellt dabei heraus, dass sich seine Verwendung der Cut-up-Methode nicht aus der Imitation eines Vorbilds heraus ergibt, sondern lediglich die logische Folge seiner Poetik des Erlebens darstellt. Die Aussage »Es war Cut-up, bevor ich etwas von der Technik des Schneidens [...] wusste,« impliziert, dass die Entdeckung der burroughs'schen Methode nur den theoretischen Rahmen für etwas lieferte, das Ploog schon selbst erkannt haben will.

Jürgen Ploog selbst hat sich seit Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit vermehrt selbst poetologisch geäußert²⁶ und hat seinem literarischen Werk damit einen theoretischen und ideologischen Unterbau gegeben, der in enger Verbindung zur Cut-up-Methode in der Nachfolge von Burroughs steht. Die Überprüfung der Darstellung des eigenen Werks durch den Autor am Werk selbst ist demnach eine zentrale Herausforderung bei der Betrachtung von Ploog und seinen literarischen Arbeiten. Des Weiteren wird seine literarische Entwicklung als Autor nachgezeichnet, die von Überlegungen zur Sprache über die Entdeckung der Cut-up-Methode und ihrer weitgehend radikalen Anwendung bis hin zu einer freieren Schreibweise führt, in der Florian Vetsch eine gesteigerte »Schlüssigkeit der Narration sowie Dichte und Stimmigkeit der Atmosphäre«²⁷ erkennt. Während sich bei Jörg Fauser die Frage stellte, inwieweit sich eine (teilweise nachahmende) Orientierung und schließlich eine Emanzipation von mindestens zwei unterschiedlichen Vorbildern vollzieht, liegt der Schwerpunkt bei Ploog auf der Frage, wie er sich zunächst selbst im Feld der Cut-up-Literatur positioniert und letztlich eine eigenständige poetologische Strategie entwickelt.

25 Ebd.

26 Insbesondere in einer Rückschau auf seine Verwendung von Cut-up in *Rückkehr ins Coca & Cola Hinterland* (1995).

27 Vetsch: Kargo, S. 13.

1961-1969: Jürgen Ploogs Weg zur Cut-up-Methode

In dem Text »Cut-up revisited«, der 1995 in dem Band *Rückkehr ins Coca & Cola Hinterland* erschienen ist, blickt Ploog auf seine Anwendung des Cut-up-Verfahrens zurück und gibt auch einen Überblick über die theoretischen Hintergründe. Dieser Darstellung zufolge arbeitete Ploog seit 1965 mehr oder weniger konsequent mit der Schnittmethode.²⁸ Relevant ist diese genaue Einordnung, da sich an ihr nachweisen lässt, wie sich ältere Texte aus der Zeit davor, von denen, die mit Cut-up entstanden sind, unterscheiden und wie sich Cut-up in Ploogs bereits zuvor erarbeitete Theorie der Sprache und den literarischen Umgang mit ihr einfügt. In der 2004 erschienenen Textsammlung befindet sich unter anderem ein poetologischer und sprachtheoretischer Text von 1961, der demnach offensichtlich entstanden ist, bevor Ploog überhaupt von Cut-up-Literatur wusste. Das gilt auch für zwei formexperimentelle Texte, die nicht mit der Cut-up-Methode, sondern mit einem anderen Verfahren entstanden sind. Nach Ploogs eigener Aussage stößt er 1962 mit der ersten deutschen Übersetzung von *Naked Lunch* auf William S. Burroughs und die Cut-up-Methode.²⁹ Danach dauert es offenbar noch drei Jahre, bis er selbst konsequent damit arbeitet.

Die enge Verknüpfung, die in Ploogs Texten zwischen Form, Inhalt und Aussage besteht, bedingt, dass ein Nachvollzug der Werkgenese einen Nachvollzug des poetologischen Weges mit einbeziehen sollte. An poetologischen und sprachtheoretischen Texten lässt sich darstellen, wie sich aus Ploogs Beschäftigung mit Sprache und Kommunikation zunächst eine Orientierung an Schreibmethoden der Surrealisten und der frühen Beatliteratur entwickelt, die über die Entdeckung der Cut-up-Methode und das Erfahren einer spezifischen Wahrnehmung zu einer idiosynkratischen Verwendung der Schnittmethode führt, die Ploog über die Jahrzehnte des schriftstellerischen Schaffens stets weiterentwickelt hat.

Aufbau einer Situation in Worten – Erste Versuche eines assoziativen Schreibens

Der früheste auffindbare Text von Jürgen Ploog »Aufbau einer Situation in Worten« ist 1961 in der Zeitschrift *Diskus* erschienen und zeigt auf der Oberfläche bereits Strukturen, die sich durch zahlreiche seiner Texte ziehen. Häufig verknüpft Ploog literarische Passagen mit theoretisch-poetologischen Abhandlungen, wobei die literarischen Teile die poetologischen erklären, ergänzen und beispielhaft begleiten. Interessant ist dieser Text, da Ploog darin noch unbeeinflusst von der Cut-up-Methode poetologische Gedanken auf Grundlage von theoretischen Überlegungen zur Sprache entwirft, die sich in ihrem Kern auf Kerouacs *spontaneous prose* zurückführen lassen. Außerdem formuliert er Ansätze einer poetologischen Idee, die er im Verlauf der folgenden Jahrzehnte in Auseinandersetzung mit verschiedenen Sprachtheorien und insbesondere mit Cut-up

28 Er gibt an »[V]or 30 Jahren, Mitte der 60er Jahre« mit Cut-up begonnen zu haben. Außerdem fügt er an, er sei zu diesem Zeitpunkt bereits fünf Jahre als Pilot im Liniendienst gewesen. Da er seinen Beruf seit 1960 ausübte, liegt das Jahr 1965 nicht nur aufgrund der dreißig Jahre zwischen 1965 und dem Erscheinen des Textes *Cut-up revisited* 1995 nahe. (in: Ploog: *Cut-up revisited*, S. 41.).

29 Im Gespräch mit Hadayatullah Hübsch.

fortlaufend erweitert und verfeinert. Anders als Fausers schriftstellerische Laufbahn, die signifikante Brüche in Fragen des Stils und der Themen aufweist, zeigt sich Ploogs Weg als Schriftsteller als die kohärente und konsequente Weiterentwicklung einer poetologischen Grundidee, die von der Sprache als Selbstzweck ausgeht.³⁰

Bereits in »Aufbau einer Situation in Worten« setzt sich Ploog, damals gerade 26 Jahre alt, mit der Frage auseinander, wie Sprache gelöst von ihrer Funktion als Mittel zur Kommunikation funktioniert: »Ist Sprache nur als Mittel möglich oder lässt sie sich als Selbstzweck verwenden.«³¹ In dem Text entwirft er in drei aufeinander aufbauenden Schritten einen poetologischen Versuch der Annäherung an Sprache als Rohmaterial seines eigenen Schreibens. Schon in diesem frühen Stadium der theoretischen Auseinandersetzung mit Sprache steht für ihn ihre Befreiung von festen semantischen und grammatischen Strukturen im Zentrum seines Interesses, eine eigene Stimme als Schriftsteller zu finden.

Liesse sich zum Beispiel die Sinnlichkeit der Sprache und ihre Lebendigkeit mit anderen Mitteln als durch Gedanken herstellen? Das wäre Kommunikation, die nicht aus der Handlung kommt, sondern unmittelbar aus der Struktur der Laute, Worte und Sätze: der Sprache eben.³²

Ploog versucht, in drei Schritten die Sprache von der Bedeutungsebene der Wörter und einem semantischen Kontext abzulösen, um so zu dem zu kommen, was er später den »Raum hinter den Worten«³³ nennen wird. Das heißt im ersten Schritt, Sprache »wieder dem Ohr bewusst«³⁴ zu machen. Ploog beginnt seine poetologischen Überlegungen auf der Ebene der Laute. Er reiht nach eigener Aussage Laute aneinander. Wobei korrekterweise festgestellt werden muss, dass es sich tatsächlich nicht um Laute, sondern um Vokale und Vokal-Konsonantenkombinationen handelt:

y ü/ei ei o o o e e e e e a a a i in ie ri a au a/ü ü ü ü üh ü ien wi ü ü o o eh er w wo rä sä
ü/än sä/üh/und so weiter³⁵

30 Vgl. Jürgen Ploog: Aufbau einer Situation in Worten. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 19.

Gerade mit Blick auf das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit finden sich in der poetologischen Grundidee der Cut-up-Methode, wie sie Burroughs und Ploog vertreten, deutliche Anleihen an die Sprachkrise der literarischen Moderne. Die Annahme, »dass das Wort die Welt nicht mehr angemessen erfasst«, beschreibt Christopher Ebner als die Grundausrichtung der literarischen Moderne, die sich in zahlreichen literarischen Strömungen dieser Jahre zeige. (Christopher Ebner: Sprachskepsis und Sprachkrise. Fritz Mauthners Sprachphilosophie im Kontext der Moderne, Hamburg 2014, S. 17f.) Das Zerlegen von Sprache im Cut-up und die Unsicherheit darüber, ob die eigene Wahrnehmung überhaupt sprachlich vermittelbar ist, bieten Anleihen an Überlegungen wie in Hofmannsthals sogenanntem *Chandos-Brief*.

31 Ebd.

32 Ebd. Anmerkung: Jürgen Ploog verwendete grundsätzlich ss statt ß und, insbesondere seitdem er mit Cut-up arbeitete, das Zeichen & statt und. Auch seine Interpunktion folgt eigenen Regeln.

33 Jürgen Ploog: Der Raum hinter den Worten. In: Jens Gehret (Hg.): Gegenkultur heute: die Alternativbewegung von Woodstock bis Tunix, Amsterdam 1979, S. 107-113.

34 Ploog: Aufbau einer Situation in Worten, S. 19.

35 Ebd.

Im zweiten Teil des Textes bewegt sich Ploog auf Grundlage dieser Laute auf die Ebene der Wörter und fragt erneut nach der Wirkung des einzelnen Elements, in diesem Fall des Wortes im Kontext seiner Bedeutung.

Worte werden hingestellt, um eine Situation sprachlich sichtbar zu machen. [...] Das Wort ist belastet. Es wird zwar auf seine Wirkung hin ausgesucht, aber es gibt keine Sicherheit dafür, dass es das treffen wird, wofür es ausgesucht wurde.³⁶

Aus diesen Gedanken spricht eine Unsicherheit darüber, ob man als Schreibender mit den Wörtern, die man verwendet, die Reaktionen der Rezeption auslöst, die man selbst intendiert hat. Daraus entwirft Ploog im zweiten Teil eine Form des assoziativen Schreibens anhand der Laute, die dazu dienen soll, die Assoziationen, die mit den Wörtern verbunden werden, aufzudecken. Dabei stellt Ploog fest, dass Wörter bei Leser*innen bestimmte Reaktionen auslösen und dass der Autor die Wörter und diese Reaktionen zu seinem Nutzen einsetzen könne, indem er beispielsweise bestimmte strukturelle Schemata erfüllt oder bewusst mit ihnen bricht und damit eine Reaktion bei Leser*innen auslöst: »Wörter gleichen durch und durch Nadeln: sie sollen den Leser in Erregung versetzen.«³⁷ Diese Reaktionen seien das Ziel des Autors. Daraus ziehe dieser »die Struktur seiner Sprache, deren Richtung deutlich würde, selbst wenn die blossen Worte zusammenhanglos bleiben.«³⁸ In diesem Sinne nutzt Ploog also die Laute aus dem ersten Schritt dieses Versuchsaufbaus und bindet sie in Wörter ein, indem er seiner Assoziation folgt oder sie bewusst umgeht:

Analyse Süsse/Seine eigenen Chromosomen gegen sehn wenn umwehn drehn Passanten brave Hintern in diese Richtung überwintern kalt alt süss hübsche betrügen lügen Gefühle Prügel Knien wie'n immermüden überm Boden Kopf sehn Sterne weinen wollen Tränensäcken spüren Händen Hosensäcken wühlen Scham andren süss wüsten Redereien kleinen Jazzbums um Hände zählen zwei keine Frau auch zwei dreiäugig Kukai Kämpfer Hermes Tünnes für dünnes müdes sei Schrei man ran an Tangel Dame Name gut verdienende -maschine gefehlt gequält hatte Latte Absatz Sitzfleisch angeritzt mit sollte wollte nicht wichtig nackt Nacht wacht./Und so weiter³⁹

Während er sich zu Anfang noch eng an die zuvor etablierten Vokal- und Vokal-Konsonantenkombinationen hält, wobei er sich an den betonten Vokalen innerhalb eines Wortes orientiert, und bei den Wörtern »umwehn« und »drehn« sogar den zweiten Vokal weglässt, um die selbst auferlegte Struktur aufrechtzuerhalten, beginnt er sich spätestens ab »überwintern« langsam davon zu lösen. Die Struktur zerfällt nicht, wird aber freier verfolgt und ergibt sich nun assoziativ aus Lautähnlichkeiten und auf der Basis von Assonanzen und Binnen- und Endreimen.

Im dritten Abschnitt vervollständigt Ploog den poetologischen Dreischritt vom Laut über das Wort zur Phrase. Denn auch, wenn er erkannt hat, dass bereits Laute und Wörter Muster in der Sprache aufdecken und »auch ohne grammatikalische Verbindung

36 Ebd., S. 20.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 20f.

von eindringlicher Wirkung«⁴⁰ sind, erkennt er an, dass ohne diese grammatikalische Verbindung »jedes Sprachgebilde [...] konstruiert und damit seiner Kommunikationsbasis entzogen«⁴¹ wäre. Dabei vermeidet er bewusst den Satzbegriff, da es ihm konkret um »Wortläufe, die die Festlegung der Grammatik durchbrechen«⁴² können, geht, um Phrasen also. Dazu nimmt er die Wörter, die er im zweiten Teil von der Lautstruktur ausgehend aneinandergereiht hat, und verbindet sie in Form einer annäherungsweise syntaktischen Struktur, in die er »Erinnerungsfetzen, »Zitate[n]«, Läufe[n] (epische Dehnungen) und Wörter, die manchmal besser als ein Punkt verschiedene Gedanken unterbrechen,«⁴³ einbaut. Ploog zufolge ergeben sich in diesem dritten Schritt beinahe automatisch konkrete Aussagen, die aber erst durch die zuvor getätigten Schritte per Assoziation an die sprachliche Oberfläche gelangen können:

Analyse der Süsse/Süss ist es, seine eigenen Chromosomen gegen Zungen flattern zu sehn, wenn Alkoholdünste den Kopf umwehn, drehn Passanten, brave Menschen, den Hintern in diese Richtung. Zum Überwintern, Diogenes, wär's hier zu kalt. Ausserdem bist du alt./Ich jung./Süss ist, eine hübsche Frau zu betrügen und hinterher nicht zu lügen. Süsse Gefühle wie Angst, Eifersucht, Prügel in den Knien, wie'n kleiner Junge, der Wasser lässt. Aus dieser Perspektive, der nimmermüden (zehn Zentimeter überm Boden), den Kopf zwischen den Knien, sehn nicht nur Sterne, auch du Mensch, siehst anders aus./So verbring ich meine Nächte./Süss ist weinen wollen; ein Zucken in den Tränensäcken spüren; mit den Händen in den Hosensäcken wühlen: aus Scham für die andren und dich. Süss die wüsten Redereien in den kleinen Jazzkaschemmen um die Ecke, den Kopf auf die Hände stellen und die Augen zählen, Brüste und Hoden: immer zwei. Eine miese Tunte und eine schnieke Puppe. Keine Frau & ich. Auch ich bin fast zwei. [...] ⁴⁴

Der dritte Teil löst sich schließlich ebenfalls von der Vorlage des zweiten Teils und wird auf dessen Grundlage weiter assoziiert. Durch diesen poetologischen Dreischritt entwirft Ploog ein Vorgehen, das es ihm ermöglichen soll, sein Schreiben möglichst unabhängig von vorgegebenen Sprach-, Narrations- und Kausalstrukturen zu entwickeln und damit Aussagen und Gedanken aus dem Unterbewussten an die Oberfläche zu bringen. Zwar ist es immer noch der Autor, der die zugrundeliegende Lautfolge ausgewählt hat, aber er überlässt sich dennoch bis zu einem gewissen Grad dem Zufall.⁴⁵

Der Ausgangsgedanke ist bereits in diesem frühen poetologischen Text, dass Sprache und ihre Anwendung ein zentrales Problemfeld für den Schreibenden darstellen. Sprache ist in dieser Vorstellung nicht etwas, das frei verwendet werden kann, sondern sie stellt ein Mittel zur Kommunikation dar, das von seiner normierten Anwendung

40 Ebd., S. 21.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Auf die sich hier bereits andeutenden Verbindungen zum Prinzip der *écriture automatique* wird an späterer Stelle eingegangen.

befreit und von grammatischen und semantischen Strukturen gelöst werden muss.⁴⁶ Dass Ploog dieses in »Aufbau einer Situation in Worten« entworfene poetologische Verfahren auch in den Jahren danach angewendet hat, zeigt sich an zwei weiteren Texten, die in *Ploog Tanker* enthalten sind (»Prognathie« und »Das Glück der Geliebten des Konditors am dritten Tag«)⁴⁷ und ähnliche Vokalfolgen und Syntaxstrukturen aufweisen. »Prognathie« erschien 1962 in der Zeitschrift *Rhinozeros*. Der Text verfolgt stärker noch als der beispielhafte Text in »Aufbau einer Situation in Worten« die assoziativen Verfahren, die sich vor allem durch Binnen- und Endreimstrukturen zeigen:

Prognathie/Im Kiefer stak ein Schiefer. Ich wünschte, die große Rasse der Überbeißer, Scheisser vor dem Herrgott, würde den roten Faden verlieren. Ihnen stak der Zahn im Kiefer, als könnten sie schiefer stehen als der Turm in Pisa. Tiefer riss bisher kein Gebiß der Geschichte eine Wunde = so sind die Überbeisser. Ich nannte sie schon Scheisser vor dem Herrn. Jeder Überbiß fördere ihren Seelenriss. sollen sie reißen & überbeissen bis ihre Prognathie in aller Munde Zahn nagt in einem solchen Fall nicht an Zahn, sondern an art fremder MATERIE. Die frechsten Zähne nagen in der Luft & Alles, was sie fragen können = gibts was zum Überbeissen? Sie nagen an allen erdenklichen Tagen. Bis zur Stunde nagt noch Zahn um Zahn an der KinderÜberproduktion. Schlimmer kann's nicht werden. Diese vielgeliebten ÜberbeisserZähne sind schlimmer als alle verzählten Tage. Der Nachwuchsschiß im Zahngebiß. Das sind gewiß Zusammenhänge! An Allem ist der Überbiß der größte Mist, der heute zu ertragen ist. Überbiß zu Prominentenarsch. Kiefer rückt zum Filmstar auf: Alles nur wegen des zärtlichen Überbisses. In manchem Kiefer steckt ein schiefer Zahn. Schlechte Menschen haben ein Goldgebiß: Goldzahn fraß schon mal am Führungsteppich. Bis im Fasching wieder mal ein Goldzahn auf ›ne Dame trifft. Überbeißers Bürgerpflicht. Zahnprothese auf dem Nabel saß: Überbiß über so einen Strich. Dieser Überbeißer vergaß vor lauter Spaß und Luft den fatalen Überbiß. Er kriegt einen Seelenriß. Da war der Seelenriß (verursacht

46 Hier lassen sich unter anderem deutliche Bezüge zu den historischen Avantgarden, insbesondere zur Poetik des *Sturm*-Kreises um Herwarth Walden, finden. Jürgen Brokoff weist in seiner Geschichte der ›reinen Poesie‹ darauf hin, dass sich im Verständnis von Walden das Wort der Herrschaft des Dichters entzieht. Besonders hervorzuheben ist, dass Walden davon spricht, dass das Wort den Satz zerreiße: »[D]ie Dichtung ist Stückwerk.« Brokoff stellt fest, dass sich die »faktische Herrschaft des Wortes im Zerreißen des vom Dichter intendierten Satz- und Sinnzusammenhangs« manifestiert. (Jürgen Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*, Göttingen 2010, S. 511f.) In dieser Hinsicht lassen sich deutliche Parallelen zwischen dem Sprachverständnis der historischen Avantgarde und der Cut-up-Methode erkennen, die sich vor allem darin ausdrücken, dass eine grundlegende Skepsis gegenüber der konventionellen Verwendung von Sprache besteht. Das Zerreißen bzw. das Zerschneiden von Wörtern ist in beiden Fällen ein herrschaftskritischer Vorgang. Während bei Herwarth Walden jedoch vor allem das Machtverhältnis von Wort und Dichter im Mittelpunkt steht, liegt der Fokus bei Ploogs und Bourroughs' Verwendung der Cut-up-Methode zusätzlich noch auf einem Kontrollapparat, der vor allem durch Sprache wirken soll. Das Aufbrechen von Sinnzusammenhängen ist in dieser Hinsicht noch einmal mehr ein herrschaftskritischer Akt.

47 *Das Glück der Geliebten* ist zwar anhand der Datierung auf 1966 zu einer Zeit entstanden, in der Ploog nach eigener Aussage bereits mit Cut-up gearbeitet hat, es weist jedoch an der Textoberfläche deutlich erkennbar die Entstehungsgrundlage auf der in *Aufbau einer Situation* entworfenen Schreibtechnik auf.

durch fatalen Überbiß) in aller Munde. Zum Überdruß wurde ein Backenzahn durch allzu heftigen Überbiß zu Goldstaub zernagt. Der Goldstaub auf die Dame traf. Sie lag im Fallstrom goldener Überzähne.⁴⁸

Der Text weist deutliche Spuren eines assoziativen Schreibens auf, die häufigen Wortwiederholungen sind Anzeichen für den Versuch, einen möglichst ununterbrochenen Schreibfluss zu erzeugen, der keine Reflexion duldet, sondern der ganz auf den spontanen Gedanken setzt. Ploog folgt damit seinem selbstauferlegten poetischen Konzept, sich durch die vorgegebene Lautstruktur einem Schreibvorgang zu unterwerfen. Dabei wird zunächst nur ein eingeschränkter Spielraum gewährt, bevor sich der Schreibende der freien Assoziation anhand der zuvor etablierten Struktur öffnet.

Damit reiht Ploog sich in eine Tradition der (semi-)aleatorischen Poetik ein, die unter anderem auf die Surrealisten zurückgeht und deren Anfänge sich bereits in den sprachkritischen Gedanken in Hugo von Hofmannsthals »Ein Brief« finden. Die von dem Surrealisten André Breton formulierte *écriture automatique* ist in ihrem Grundgedanken, sich ganz der akuten Wahrnehmung zu überlassen und einen reflektierenden Filter möglichst zu verhindern, eine der ploog'schen Strategie vorausgehende und verwandte Schreibtechnik. Die Anleitung, die Breton im ersten surrealistischen Manifest zur *écriture automatique* gibt, weist eine ähnliche Herangehensweise wie die Ploog auf:

Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. [...] Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlegen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. [...] Wenn ein Verstummen sich einzustellen droht, weil Sie auch nur den kleinsten Fehler gemacht haben: einen Fehler, könnte man sagen, der darin besteht, daß Sie es an Unaufmerksamkeit haben fehlen lassen – brechen Sie ohne Zögern bei einer zu einleuchtenden Zeile ab. Setzen Sie hinter das Wort, das Ihnen suspekt erscheint, irgendeinen Buchstaben, den Buchstaben l zum Beispiel, immer den Buchstaben l, und stellen Sie die Willkür dadurch wieder her, daß Sie diesen Buchstaben zum Anfangsbuchstaben des folgenden Wortes bestimmen.⁴⁹

Sowohl Breton als auch Ploog versuchen sich in ihrem jeweiligen Vorgehen, ihrer eigenen unreflektierten Wahrnehmung zu überlassen, indem sie die Faktoren, die eine Reflexion des Geschriebenen ermöglichen oder gar unumgänglich machen, weitestgehend auszuschließen versuchen. Ploog geht einen Schritt weiter als Breton, da er nicht dem spontanen ersten Satz vertraut, sondern sich einer zuvor festgelegten Lautfolge unterwirft, die diesen ersten Satz schon strukturiert. Während sich Breton auf den ersten Gedanken als Inspiration verlässt, der ihm den ersten »unbekannten« Satz diktiert,

48 Jürgen Ploog: Prognathie. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 36. (Das Textbild wurde hier angepasst, die Abbildung des Originals, wie sie in *Ploog Tanker* abgedruckt ist, findet sich im Anhang).

49 André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus. 1924. In: André Breton: Die Manifeste des Surrealismus (»Manifestes du surréalisme«). Rowohlt, Reinbek 1977, S. 29f.

ist es bei Ploog der erste Satz, der das Thema vorläufig festlegt, bevor die Möglichkeit besteht, dass ein »unbekannter Satz« geschrieben wird. Die Strategie, die Breton im letzten Satz des hier zitierten Abschnitts vorschlägt, entspricht der Binnen- und Endreimstruktur, die die Texte von Jürgen Ploog aus diesen Jahren aufweist.

Die Linie, die sich von Breton zu Ploog ziehen lässt, führt zudem über das in diesem Fall naheliegendere Vorbild Jack Kerouac, den Ploog in einem anderen Zusammenhang auch selbst als Bezugsgröße erwähnt.⁵⁰ Kerouacs Konzept der *spontaneous prose* weist derart signifikant ähnliche poetologische Gedanken auf wie Bretons Manifest und Ploogs »Aufbau einer Situation in Worten«, dass man davon ausgehen kann, dass Ploog die Aufzeichnungen Kerouacs in »Essentials of Spontaneous Prose« bereits kannte, als er »Aufbau einer Situation in Worten« schrieb.⁵¹ In einem bereits zitierten Interview erzählt Ploog, dass er versucht hatte, das Konzept des spontanen Schreibens von Kerouac zu imitieren und damit aber nicht weitergekommen war. Daher kann die Idee, die er in »Aufbau einer Situation« formuliert, als der Ausweg aus diesem Dilemma der Nachahmung auf Grundlage der gleichen Ausgangsidee gesehen werden.

Kerouac erläuterte seine Schreibtechnik 1958 in einem kurzen Beitrag für die *Evergreen Review*, dabei handelt es sich jedoch um ein nachträgliches Ausformulieren von poetischen Strategien, die er bereits im Schreibprozess der Urfassung von *On the Road* anwendete. In »Essentials of Spontaneous Prose«⁵² entwickelt Kerouac seine Idee eines spontanen und unreflektierten Schreibens in neun Punkten, wobei diese – anders als bei Ploogs »Aufbau einer Situation« – nur lose aufeinander aufbauen und teilweise auch bereits geäußerte Ideen umformuliert wiederholen. Kerouac geht im ersten Punkt von einem *Set-up* aus, das aus einem Objekt oder einer Situation besteht, die es zu beschreiben gilt. Dieser Vorgang des sogenannten *sketching* ist bewusst aus der bildenden Kunst genommen, da er die grobe sprachliche Skizzierung eines sichtbaren (oder erinnerten) Gegenstandes oder einer Situation beschreibt. Hier liegt der einzige signifikante Unterschied zum Vorgehen Ploogs, der nicht von einem tatsächlich vorhandenen Objekt oder einer konkret erlebten Situation ausgeht, sondern von einem abstrakten, lautlichen Nullpunkt, indem er sich der Assoziation auf Basis einer Lautfolge überlässt.

Die folgenden Punkte Kerouacs jedoch lassen sich mühelos mit Ploogs Vorgehen parallelisieren. Unter dem Punkt *Procedure* plädiert Kerouac für eine »purity of speech« und einen »undisturbed flow from the mind«, dieser solle nicht durch strukturierende Satzzeichen eingehegt werden, vielmehr sollte »the vigorous space dash« ein »rhetorical

50 Diese Linie von Breton zu Kerouac (nicht bis hin zu Ploog) zieht auch Gabriele Spengemann in: Gabriele Spengemann: Jack Kerouac: Spontaneous Prose. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis der Textgestaltung von *On the Road* und *Visions of Cody*, Frankfurt/Bern/Cirencester 1980, S. 107.

51 Die Vermutung liegt zudem nahe, da *Essentials of Spontaneous Prose* als Paratext 1959 in der ersten deutschen Ausgabe von *On the Road* abgedruckt war. Da Ploog nach eigener Aussage bereits Ende der fünfziger Jahre versucht hatte, wie Kerouac einen ununterbrochenen Schreibfluss entstehen zu lassen, kann man davon ausgehen, dass er *On the Road* kurz nach dem ersten Erscheinen auf Deutsch gelesen hat.

52 Jack Kerouac: *Essentials of Spontaneous Prose*. In: *Evergreen Review*. Vol 2, No. 5, 1958, S. 72f.

breathing« markieren⁵³ (*Method*). Die Punkte *Scoping*, *Lag in Procedure* und *Timing* lassen sich unter dem Prinzip eines ununterbrochenen assoziativen Schreibens zusammenfassen, das auskommt, ohne über ein passendes Wort nachzudenken (»pause to think of proper word«). Kerouac beschreibt dieses Vorgehen als »following free deviation«. Das solle dazu führen, dass man in das eigene Selbst eintaucht (»as far down as you want«) und zuerst dem eigenen Anspruch gerecht wird (»satisfy yourself first«). Das wiederum führe im logischen Schluss dazu, dass der Leser »telepathic shock and meaning excitement« erfahre. Interessant ist daran vor allem, dass Kerouac von einem anthropologischen Grundverständnis ausgeht, das sich automatisch entfalte, wenn man dieses Vorgehen beim Schreiben anwende. Für den Vergleich mit Ploog sind vor allem noch die Punkte *Center of Interest* und *Mental state* interessant. In Ersterem plädiert Kerouac für ein Verbot des nachträglichen Korrigierens oder Verbesserns, in *Mental state* steht das Schreiben »without consciousness« in einer Art Trance im Vordergrund, um die Selbstzensur in einem bewussten Zustand des Schreibens zu vermeiden.

Am Vergleich mit Jack Kerouacs »Essentials of Spontaneous Prose« zeigt sich, dass die Grundlagen von Kerouacs und Ploogs jeweiliger Schreibtechnik beinahe identisch sind und sich nur in ihrer weiteren Ausführung und dem Resultat unterscheiden. Besonders hervorzuheben sind die Gemeinsamkeiten im ununterbrochenen Schreibfluss, der bei Ploog einen Schritt weitergeht, da er sich stärker dem aleatorischen Effekt der Assoziation überlässt als Kerouac. Für beide ist aber der schreibende Zugang zu einer unterbewussten mentalen Ebene auf Grundlage einer nicht reflektierenden Umsetzung von Wahrnehmung das Ziel ihres jeweiligen Vorgehens. Im Fokus steht ein unvoreingenommenes und nicht reflektierendes Schreiben, das sich bis auf die Grundlage der Sprache zurückziehen kann – bis hin zu den Lauten. Diese Lautebene spielt bei Kerouac keine vordergründige Rolle, anders als bei Ploog, der den Laut als »vermutlich die Urform der Sprache« und als »rudimentäre[n] Träger des sinnlichen Gehalts der Sprache«⁵⁴ ansieht. Daraus folgt, dass in Ploogs Vorgehen das »Giggeln eines verliebten Mädchens oder das Grunzen wütender Schläger«, lautliche Äußerungen eines mentalen Zustands, wieder der Sprache zugehörig würden.⁵⁵ Auch wenn Kerouac nicht dezidiert auf diese lautliche Ebene eingeht, finden sich solche Laute auch besonders in *On the Road* als Ausdruck spontaner Freude oder Begeisterung. Gabriele Spengemann betont diese Elemente bei Kerouac als unausgesprochene Bestandteile der *spontaneous prose*:

Dort, wo language fast ausschließlich im Sinne von speech aufgefaßt und gebraucht wird, verlieren die language zugeschriebenen Strukturelemente – von der hypotaktischen ›Gliederung‹ bis hin zur artifiziell empfundenen Interpunktion – an strukturierender Bedeutung. Ja, mehr noch, jeder Punkt, Doppelpunkt, jedes Komma muß in diesem als lebend empfundenen klanglichen Medium an gesprochener Sprache als Fremdkörper und dem Charakter von speech geradezu zuwiderlaufend empfunden werden. Gesprochene Sprache, also speech, konstituiert sich aus Lauten, Rhythmen

53 Gabriele Spengemann weist darauf hin, dass Kerouac hier lediglich die der englischen Sprache inhärente Satzzeichenanwendung als Markierung von »breath units« radikalisiert. (siehe: Spengemann: Jack Kerouac: Spontaneous Prose, S. 105.)

54 Ploog: Aufbau einer Situation, S. 19.

55 Ebd.

und Pausen, nicht wie geschriebene Sprache, als language, aus Lettern, graphisch fixierten Wortgruppen und Satzzeichen.⁵⁶

Darin liegt dann wieder die Gemeinsamkeit mit Ploog, der nicht nur die Bedeutung der Laute für die Sprache betont, sondern der dezidiert von der grammatikalisch strukturierten, geschriebenen Sprache abweicht und eine korrekte Syntax zugunsten von Phrasen ablehnt, die sich ebenso durch »rhythmische Motorik« und »Wortläufe«⁵⁷ strukturieren können sowie Wörter aufweisen können, »die manchmal besser als ein Punkt verschiedene Gedanken unterbrechen.«⁵⁸

Während die Poetologie der beiden Autoren deutliche Gemeinsamkeiten aufweist, unterscheiden sich die Ergebnisse signifikant. Trotz des assoziativen Schreibansatzes sind die Resultate der *spontaneous prose* bei Kerouac narrative Texte, die einer weitgehend linearen Struktur folgen. Auch wenn man dem 1957 erschienenen Roman *On the Road* im Vergleich mit dem fünfzig Jahre später veröffentlichten unbearbeiteten sogenannten *Original Scroll* die strenge Überarbeitung ansieht,⁵⁹ weist auch die ursprüngliche Fassung eine erkennbare Handlung und ihr logisches Fortschreiten in größtenteils grammatikalisch korrekten Sätzen auf. Ploogs Texte aus diesen Jahren enthalten eine solche narrative Struktur und eine fortschreitende Handlung nicht. Sie stellen die lautliche Grundlage heraus und betonen markant den assoziativen Charakter, der in einer narrativen Diskontinuität resultiert.

Anders als für Kerouac steht für Ploog das Beschreiben einer, wie er es nennt, »innere[n] Landschaft«⁶⁰ im Vordergrund, die genau an der Stelle beginne, an der man aufhöre eine Geschichte zu erzählen.⁶¹ Im Zentrum des Schreibens steht für ihn das ungefilterte, unreflektierte, rezeptive sprachliche Umsetzen von Situationen, Momenten und Erfahrungen, denen er sich in seiner fragmentierten und diskontinuierlichen Wahrnehmung als Pilot gegenüber sah. Er beschreibt diese Wahrnehmung in dem bereits zitierten Interview mit Hadayatullah Hübsch. An seinen Schilderungen von »assoziativen Bildern« und einem »formlose[n], dissoziative[n] Ansturm« aus mentalen Eindrücken, die sich ihm auf seinen langen Flugreisen boten,⁶² lässt sich zeigen, warum Ploogs Imitationsversuch von dem, was er bei Kerouac in *On the Road* und dessen *spontaneous prose* vorfand, scheitern musste. Kerouacs Technik basiert immer noch auf dem Gedanken einer narrativen Struktur zu folgen. Ploog aber, der, fasziniert von der Idee, Wahrnehmung ohne Reflexion sofort produktiv in Literatur zu verwandeln, Kerouacs Ansatz radikal umsetzen wollte, scheiterte am eigenen kompromisslosen Anspruch die Wahrnehmungsdiskontinuität in Bezug auf Zeit und Raum reflexionslos umzusetzen.

56 Spengemann: Jack Kerouac: Spontaneous Prose, S. 105.

57 Ploog: Aufbau einer Situation, S. 20.

58 Ebd.

59 Diese Änderungen beziehen sich vor allem auf strukturierende Elemente wie Interpunktion, Absätze und Verkürzungen. Weniger signifikant für die Lesbarkeit sind die Vermeidung anstößiger Begriffe und die namentliche Verschlüsselung der Personen aus Kerouacs direktem Umfeld.

60 Ploog: Aufbau einer Situation. S. 20.

61 Vgl. ebd.

62 Ebd.

Ploog radikalisiert dementsprechend Kerouacs Methode, indem er das Moment des Zufalls verstärkt und von einem lautlichen Abstraktum ausgeht, während bei Kerouac immer noch ein reales Objekt die Grundlage bildet.

Will man die Schreibphase, die Ploog hier beschreibt, chronologisch einordnen, muss es sich um die wenigen Jahre handeln, in denen »Aufbau einer Situation in Worten« und »Prognathie« entstanden sind (etwa 1960/61), bevor er – durch die deutsche Ausgabe von *Naked Lunch* auf Burroughs aufmerksam geworden – mit Cut-up in Berührung kam (etwa 1962). Was Ploog hier als »Cut-up, bevor ich etwas von der Technik des Schneidens [...] wusste«⁶³ beschreibt, ist demnach die in »Aufbau einer Situation« formulierte Schreibtechnik. Diese Radikalisierung der kerouac'schen Technik war für Ploog notwendig, da er die beschränkenden Parameter seines Schreibens noch enger ziehen musste, um innerhalb dieser klaren Grenzen zu einem befreiten Schreiben zu gelangen.

Sowohl die *écriture automatique* als auch die *spontaneous prose* geben dem Schreibvorgang einen Regelkatalog an die Hand, der innerhalb dieser Vorgaben einen von Mustern und Strukturen befreiten literarischen Ausdruck ermöglichen soll. Dadurch, dass Ploog diese Vorgaben radikalisiert und sich damit weiter einschränkt, begibt er sich paradoxerweise auf die nächste Stufe der Befreiung von konventionellen Strukturen und erlernten Denkmustern. Indem er im ersten Schritt den Impuls des Verfassers umgeht, einen ersten Satz zu schreiben, wie André Breton es vorschlägt, und ebenso das konkrete Objekt seines Schreibens entfernt, wie es bei Kerouac noch vorhanden ist, überlässt er sich einer vorgegebenen Folge von Lauten, die ihm die Möglichkeit zur freien Entfaltung außerhalb kognitiv erlernter Muster und Sprachgebräuchen gibt. Die dabei entstehenden Texte genügen jedoch offenbar nicht seinen Ansprüchen. Erst die Cut-up-Technik erfüllt seine Vorstellung eines Textproduktionsvorgangs, der es dem Autor ermöglicht, »ausserhalb der semantischen, chronologischen, assoziativen, memorativen Bahnen [zu] finden/lesen, was ihm unbewusst auf der Zunge liegt.«⁶⁴

Ideologische und poetologische Hintergründe der Cut-up-Methode bei Jürgen Ploog

Die Ausgangskonzeption seines Schreibens steht für Ploog also bereits fest, als er 1963 durch *Naked Lunch* auf William S. Burroughs und damit auf die Cut-up-Methode stößt. Sprache soll für ihn eine Wirklichkeit abbilden, die aber immer nur ein Abbild der eigenen, subjektiven Wahrnehmung sein wird. Schreiben bedeutet für Ploog den »Versuch, hinter die Worte zu gehen, aufzuzeigen, was sie im Kopf auszulösen vermögen.«⁶⁵ Anhand von Ploogs retrospektivem Text »Cut-up revisited« von 1995 und anhand seiner ersten Cut-up-Texte sowie seiner poetologischen und autoanalytischen Texte lässt sich zeigen, wie er Cut-up in seine eigenen poetologischen Grundlagen einarbeitete und sie mit Hilfe der Schnitttechnik weiterentwickelte.

63 Ebd.

64 Ploog: *Cut-up revisited*, S. 42.

65 Im Gespräch mit Hadayatullah Hübsch.

Für Ploog hat das Arbeiten mit der Cut-up-Technik einen poetologischen und einen ideologischen Hintergrund, wobei die beiden eine enge Verknüpfung zueinander aufweisen. Der poetologische lässt sich an die bereits in »Aufbau einer Situation« entworfenen Schreibtechniken auf Grundlage der *spontaneous prose* von Jack Kerouac anbinden. Sein literarisches Anliegen, die Wörter von ihrem semantisch festgelegten Gehalt zu lösen, um so zu einem strukturbehafteten und assoziativeren Umgang mit der Sprache zu gelangen, sieht Ploog in Burroughs' Methode umgesetzt. Durch Cut-up habe der Schriftsteller »ein Sprungbrett in einen nichtsemantischen Raum gefunden.« Das heißt konkret, dass er »ausserhalb der semantischen, chronologischen, assoziativen, memorativen Bahnen« einen schreibenden Zugang zu seinem Unbewussten finden kann, zu dem, »was ihm unbewusst auf der Zunge liegt.«⁶⁶ Ähnlich wie es auch bei Jörg Fauser deutlich wurde, ist die poetologische Strategie auch bei Ploog gleichzeitig Ausdruck eines Lebensgefühls. Cut-up ist für Ploog nicht nur eine Textproduktionstechnik, sondern auch ganz real Ausdruck eines anthropologischen Zustands und damit verbunden, dass Schreiben für Ploog immer bedeutet, Wahrnehmung und Erfahrung in Literatur umzusetzen.⁶⁷

Ständiger Wechsel der realen Kulisse, Zeitunterschiede, Nachtflüge, metabolische Desorientierung & der wenn auch noch so flüchtige & oberflächliche Kontakt mit fremden Lebenswelten, dem sah ich mich ausgesetzt. Das war Cut-up nicht nur wegen des ständigen schnellen Szenenwechsels, sondern auch, weil mich dieses geomatische Zapping laufend Wiederholungen unterwarf. Konkret gesagt: Ich konnte eine Story, die im Fernen Osten angesiedelt war, nicht weiterschreiben, nachdem ich zwischen durch ein paar Tage in New York gewesen war. Ich konnte nur kontinuierlich arbeiten, indem ich zu einer diskontinuierlichen Schreibweise fand. Dies war kein stilistisches Problem, sondern eins der Form-Inhalt-Kongruenz entsprechend der burroughsschen Formulierung: »Ein Schriftsteller kann immer nur über eines schreiben: was seine Sinne im Augenblick des Schreibens wahrnehmen...«⁶⁸

Die poetologische Frage, die sich Ploog also beantworten muss, bevor er selbst schreiben kann, ist auch hier: Wie wird das Wahrgenommene am adäquatesten in einen literarischen Text umgesetzt? Für ihn heißt das, zu Anfang seiner fragmentierten und diskontinuierlichen Wahrnehmung schreibend gerecht zu werden. Die daraus resultierende Reisetematik findet sich beinahe in Ploogs gesamtem Werk seit dem ersten langen Text *Cola-Hinterland*⁶⁹ und bildet eine thematische Konstante in einem sich stilistisch verändernden Gesamtwerk.

Erst im Roman-Debüt von 1969 zeigt sich zusätzlich auch der ideologische Hintergrund, den Ploog in der Arbeit mit Cut-up sieht. In dem Text »Die erweiterte Rezeptortheorie« (1972/überarbeitet 2004) erläutert er die Bedeutung, die Cut-up für ihn bei einer Veränderung eines Reiz-Reaktion-Mechanismus auf neurologischer Ebene hat.

66 Ploog: Cut-up revisited, S. 42.

67 Vgl. ebd.

68 Ebd., S. 44f.

69 Vgl. Friedrich: »Wir bewegen uns unsichtbar...«, S. 146.

Anhand dieses sogenannten reaktiven Denkens entwickelt er die Theorie, dass die zufällige Verbindung von Satz- und Wortfragmenten, die beim Cut-up entsteht, diesen Reiz-Reaktion-Mechanismus aufbrechen könne. Beim reaktiven Denken handle es sich zunächst

um eine automatische Reaktion auf verbal induzierte Engramme & Wortbilder [...], die eine Abwehrhandlung auslösen. Sie geht auf eine primäre Schutzreaktion zurück, auf einen unbewussten, instinktiven Reflex, der dem personalen Organismus unausweichlich aufgezwungen wurde. Gewöhnlich ein Schockerlebnis oder eine tödliche Bedrohung. Dieser defensive Affekt setzt sich fest & tritt sofort wieder auf, wenn sich die Person verbal oder konkret mit denselben oder ähnlichen Elementen des ursprünglichen Erlebnisses konfrontiert sieht, denn Wörter lösen Bilder aus & umgekehrt.⁷⁰

Das ist in erster Linie die Beschreibung eines Traumas, bei dem eine Erinnerung an das traumatische Erlebnis durch einen sogenannten Trigger ausgelöst wird, dabei kann es sich um sprachliche, visuelle und andere Reize handeln, die eine Retraumatisierung auslösen können. Auf einer sprachlichen Ebene heißt es lediglich, dass Wörter durch ihren kulturellen Kontext mit assoziativen Reaktionen verbunden sind – das ist an dieser Stelle die entscheidende Erkenntnis. Diese Reaktionen sind laut Ploog nicht steuerbar, sondern geschehen automatisch, das mache den Menschen zum »Spielball reaktiver Bedingungen.«⁷¹ Anders gesagt, aufgrund dieses sprachlichen Reiz-Reaktion-Mechanismus habe der Mensch keine Gewalt über seine Reaktion auf Wörter. Die Wörter hätten, so Ploog, »eine emotionale Ladung, eine semantische Aura«, die sich unterbewusst auswirke.⁷² Daraus resultiere, dass ein »unbelastete[r] Zugriff auf das Wort als Bezeichnungsvehikel unmöglich« sei.⁷³ Ploog sieht nun in der Verwendung der Schnitttechnik Cut-up einen Weg, diese automatischen Reaktionen zu verhindern. Dabei geht es ihm zum einen darum, eine Möglichkeit zu finden, das unmittelbar Erlebte auszudrücken, da der »hergebrachte Umgang mit Sprache«⁷⁴ das nicht mehr könne. Zum anderen sieht er in Cut-up einen Weg, sich dem sprachlichen Kontrollsystem, das er ausgemacht zu haben meint, zu entziehen. Dabei bezieht er sich auf Burroughs, der sich wiederum auf den Ur-Scientologen Ron Hubbard beruft. Hubbard gehe davon aus, dass »reaktive Affinitäten nicht auf Stoffwechselfvorgänge beschränkt sind,«⁷⁵ sondern dass sie ebenso bei Denkvorgängen bestehen. Die Nutzung dieses reaktiven Denkens, sei ein »Instrument, um Handlungsfähigkeit in konstruktiver oder destruktiver Weise zu unterdrücken und zu begrenzen.«⁷⁶ Eine Methode dieser Unterdrückung sieht er in der sogenannten politisch korrekten Sprache, durch die Begriffe und »die mit ihnen

70 Jürgen Ploog: Die erweiterte Rezeptortheorie. In: Vetsch (Hg.): Ploog Tanker, S. 212.

71 Ebd.

72 Ebd., S. 213.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 214.

75 Ebd., S. 216.

76 Ebd.

verbundenen abwertenden Assoziationen verschwinden«⁷⁷ sollen. Dies bezeichnet er als »semantische Säuberung.«⁷⁸

Was Ploog an dieser Stelle entwirft, ist ein verschwörungstheoretischer Ansatz von Machtstrukturen, die sich diesen sprachlichen Reiz-Reaktion-Mechanismus zunutze machen, um eine subliminale Kontrolle über die Bevölkerung auszuüben.⁷⁹ Diese These gibt der Textproduktionstechnik Cut-up eine Funktion in einem ideologischen Befreiungskampf innerhalb einer von Medien bestimmten Welt. Ploog bezeichnet Sprache in einem anderen Kontext als »eine höchst verfeinerte Waffe der Reglementierung öffentlicher Verhaltensweisen.«⁸⁰ Das, was wir als Realität wahrnehmen, sei beeinflusst durch unser Denken und unsere Wahrnehmung, die wiederum durch unsere Sprache gemacht seien.⁸¹ Ein Mittel im Kampf gegen diese vermeintliche Realität ist für Ploog Cut-up, da es sich um eine Methode handle, »um den Raum hinter den Worten zu erreichen, eine andere Realität, die aus absichtlich hergestellten, unwahrscheinlichen Zufällen besteht.«⁸² Das ist es auch, was Sigrid Fahrer im Titel ihrer Monographie mit *Medienguerilla* und Marcus S. Kleiner mit seinem Begriff Waffe der *Kommunikationsguerilla*⁸³ meinen.

Die poetologischen und ideologischen Funktionen der Verwendung der Schnittmethode sind zwar durchaus miteinander verbunden, denn schließlich soll der Ausbruch aus dem Reiz-Reaktion-Mechanismus zu einer unverfälschteren Wiedergabe von Wahrnehmung führen und einen Zugang zu unterbewussten Vorgängen bieten – so die Theorie von Ploog –, aber im Vordergrund stand für Ploog nach eigener Aussage zunächst der Versuch, sich seiner eigenen Wahrnehmung literarisch nähern zu können. Dazu schien ihm Cut-up geeignet. Durch die weitere Beschäftigung mit Burroughs stieß er auf die oben formulierte Theorie einer unsichtbaren Machtstruktur, die durch Sprache Kontrolle ausübe, diese übernahm Ploog in Teilen für sich und formte daraus die hier erläuterte *erweiterte Rezeptortheorie*. Auch wenn Ploog den Text »Die erweiterte Rezeptortheorie« 2004 für die Veröffentlichung in *Ploog Tanker* überarbeitet hat, wird über den Verlauf seines Werkes deutlich, dass diese These einer im Hintergrund wirkenden Macht, die durch Cut-up bekämpft werden kann, weniger wichtig wird. Sie tritt zugunsten einer fragmentierten Darstellung von Reiseerlebnissen in den Hintergrund.

77 Ebd., S. 216.

78 Ebd.

79 Der ideologische Hintergrund von Cut-up, der in dieser Form aus den sechziger Jahren stammt, allerdings über Jahrzehnte weitergetragen wurde, schließt an aktuelle Debatten über sogenannte politisch korrekte Sprache an und positioniert sich recht eindeutig gegen eine Sprache, die Rücksicht auf Traumata, Diskriminierungserfahrungen und strukturelle Diskriminierung nimmt. Auch die Verwendung des belasteten Begriffs *Säuberungen* weist Parallelen zu Vorwürfen auf, die von rechtskonservativer Seite gegen sensible Sprachverwendung in Position gebracht werden, um solche Vorhaben als *indoktrinär* zu verunglimpfen. Dazu passt auch der verschwörungstheoretische Hintergrund, der mit der ideologischen Verwendung von Cut-up einhergeht.

80 Ploog: Cut-up-revisited, S. 60.

81 Vgl. ebd., S. 60.

82 Ebd., S. 58.

83 Kleiner: Zur Poetik der Popliteratur, S. 2f.

In seinem ersten längeren Roman *Cola-Hinterland* zeigt sich jedoch eine deutliche Verbindung der hier erläuterten poetologischen und ideologischen Verwendung von Cut-up.

(Coca) Cola-Hinterland – Ein Meta-Roman als radikaler Cut-up

Nach etlichen kleineren Veröffentlichungen in Zeitschriften erschien 1969 im Joseph Melzer Verlag Jürgen Ploogs erster Cut-up-Roman. Die Bezeichnung Cut-up-Roman ist an dieser Stelle nötig, da sich der Text noch deutlicher als Fausers *Tophane* einem Narrativ entzieht, sich einer eindeutigen Erzählposition verweigert und lediglich aus zersplitterten Textfragmenten besteht, die rein assoziativ von den Rezipierenden verbunden werden können.⁸⁴ Eine textanalytische Betrachtung muss den Text vor allem in seiner Verfasstheit als Cut-up-Text betrachten, diese Kategorie ist die einzig sinnvolle, da zunächst einmal eine Oberflächenanalyse durchgeführt werden muss, bevor man sich einer tieferen Struktur nähern kann. Die Problematik liegt dabei im Selbstverständnis eines Cut-up-Textes als ein Text, der schon in seiner aleatorischen Qualität eine assoziative Analyseleistung bei der Rezeption verlangt. Daher kann hier auch keine klassische Textanalyse vorgenommen werden, sondern vielmehr eine Strukturierung des Erkennbaren, das in Bezug zu Ploogs poetologischen und ideologischen Thesen gesetzt wird.

Wichtig ist zunächst die Feststellung, dass der Text keine narrative Kohärenz aufweist, er besteht, wie Hans-Edwin Friedrich in einer der wenigen Analysen des Textes schreibt, vielmehr »aus einer Reihe von Sequenzen, die ihrerseits aus einem bebilderten und typographisch heterogen gestalteten Haupttext mit Marginalien« bestehen.⁸⁵ Es lässt sich nicht definitiv erkennen, wie viele Ursprungstexte *Cola-Hinterland* zugrunde liegen. Es sind aber in den einzelnen Sequenzen Muster unterschiedlicher Genres nachweisbar. Dabei handelt es sich vor allem um Science-Fiction, Spionage- und Kriminalromane und Pornographie.⁸⁶ Damit greift Ploog hier größtenteils die Genres auf, die Leslie Fiedler 1968 in »Cross the border – close the gap« als diejenigen nannte, die er im Sinne seiner Vorstellung einer postmodernen Literatur auf Grundlage amerikanischer Trivialmythen für wichtig erachtet.⁸⁷ Die theoretischen Anleihen, die sich in Fiedlers breit rezipiertem Essay für *Cola-Hinterland* finden lassen, werden am Ende der Analyse noch genauer betrachtet. Für Fiedler stellt jedes dieser Genres eine Form der Grenzüberschreitung dar, wobei insbesondere die Pornographie dabei eine wichtige Stellung einnimmt, da sie am deutlichsten und radikalsten eine Subliteratur sei.⁸⁸

84 Die einzige wissenschaftliche Annäherung an diesen Text, die dieser Arbeit vorausgeht, ist Hans-Edwin Friedrichs Aufsatz »Wir bewegen uns unsichtbar durch kaputte Systeme...«: Jürgen Ploogs ›Coca Cola-Hinterland‹ als Cut-up-Text«.

85 Hans-Edwin Friedrich: ›Wir bewegen uns unsichtbar durch kaputte Systeme...‹: Jürgen Ploogs ›Coca Cola-Hinterland‹ als Cut-up-Text. In: Markus Fauser & Martin Schierbaum (Hg.): Unmittelbarkeit: Brinkmann, Born und die Gegenwartsliteratur, Bielefeld 2016, S. 134.

86 Vgl. Ebd., S. 143.

87 Vgl. Leslie Fiedler: Cross the border – Close the gap. In: ders.: A new Leslie Fiedler Reader, Amherst NY 1999, S. 278f.

88 Vgl. Ebd., S. 284.

Die vorrangige Verwertung dieser unterhaltungsästhetisch orientierten Genreliteratur lässt *Cola-Hinterland* nicht nur in der äußeren Form als Cut-up-Text, sondern auch in Bezug auf Inhalt und Struktur als einen Gegenentwurf zum zeitgenössischen, literarischen Höhenkamm erscheinen. Der Zusammenbruch einer narrativen Kohärenz durch das Schnittverfahren, die Zusammensetzung aus trivialliterarischen Genretexen und eine teilweise stark sexualisierte Sprache, die bis in pornographische Beschreibungen reicht und auch bewusst (sexualisierte) Gewalt benennt, weisen den Text als Ganzes als den Versuch einer radikalen Absage an jegliche ausgehandelten Konventionen des literarischen Schreibens in den sechziger Jahren aus. Gleichzeitig konstituiert er sich, wie sich zeigen wird, als ein Meta-Roman auf die Entwicklung einer neuen medialen Wirklichkeit am Ende der sechziger Jahre, die sich an die These des *global village* bei Marshall McLuhan anschließen lässt.

Bei einer Analyse dieses Textes müssen in einem ersten Schritt einige Grundannahmen miteinbezogen werden, die sich aus seiner Gemachtheit als Cut-up-Text ergeben. Ihm liegen teilweise eigene Texte Ploogs zugrunde, gemeinsam mit Fremdtexen bilden sie die Textbasis, die durch den Schnitt aufgebrochen und zu *Cola-Hinterhand* neu zusammengefügt wurde: »Früher habe ich brachial völlig fremde Texte zerschnitten: Kriminalromane, Pornos.«⁸⁹ Daraus ergibt sich die Frage nach der Existenz einer erzählenden Instanz, die sich theoretisch im Verfahren des Zusammenfügens neu konstituieren könnte. Allerdings würde ich dafür plädieren, dass der aleatorische Charakter, der diesem Text inhärent ist, die Entstehung einer finiten Erzählinstanz ausschließt. Der Erzähler, wie auch der Autor sind hier nicht nur in einem barthes'schen Sinne tot, sondern von vornherein nicht existent. Die Frage, die darauffolgend gestellt werden muss, ist, inwiefern bei einer intendierten Auflösung einer klassischen Autor- und Erzählinstanz noch von einer direkten Umsetzung von Wahrnehmung in Literatur die Rede sein kann, die ja die poetologische Grundlage des ploog'schen Schreibens bildet.

Doch auch die Nichtexistenz eines Autors im Sinne des Postulats vom Tod des Autors setzt für Roland Barthes noch immer einen sogenannten Scripteur voraus, der im Moment der Entstehung eines Textes selbst entsteht.⁹⁰ Der Vorgang des Zusammensetzens eines Textes durch einen Produzenten aus Bestandteilen mehrerer zuvor zerschnittener Texte, wie es bei Ploogs Cut-up der Fall ist, wäre in dieser Hinsicht vergleichbar mit der abstrakten Vorstellung eines Scripteurs im Zitatgeflecht in der Theorie von Barthes. Hinter der Textproduktion stünde dann nicht ein auktoriales Genie, das eine Intention umsetzt, sondern der Produzent des Textes wäre nur das ausführende Organ des Unterbewussten. Und damit wäre – in der Poetologie von Jürgen Ploog – die Voraussetzung einer reflexionslosen und damit strukturbefreiten Umsetzung der Wahrnehmung im Prozess der Textentstehung enthalten. Der Scripteur, den Barthes ein Jahr vor Erscheinen von *Cola-Hinterland* anstatt des Autors eingeführt hatte, ist nämlich niemand anderes als der im Sinne von Ploog vom sprachlichen und intentionalen Reiz-Reaktion-Mechanismus abhängige und geleitete Verfasser von Texten. Indem Cut-

89 Jürgen Ploog im Gespräch mit Martina Weber. Unter: www.poetenladen.de/martina-weber-juergen-ploog.htm (letzter Zugriff: 15.12.2021).

90 Vgl. Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, Frankfurt a.M. 2005, S. 60.

up diesen Mechanismus zerstört, transgressiert Ploog die Theorie vom Tod des Autors und zieht aus ihr radikale Konsequenzen. Der Ansatz sich den erlernten Assoziationsmustern des reaktiven Denkens zu entziehen, umgeht das Problem, das Barthes ausmacht. Während sich der Scripteur bei Barthes aus sich selbst heraus immer in einem Geflecht aus Zitaten bewegt und aus ihnen – gefangen in seinen kulturell und sprachlich erlernten Strukturen – einen Text webt,⁹¹ hat der Produzent im Cut-up nach Ploogs Theorie dieses Geflecht zerschnitten und ist dadurch befreit von diesen Strukturen. Er soll somit die Möglichkeit haben, wieder zu einem direkteren Wahrnehmen vorzudringen, das in Sprache umgesetzt wird. Soweit die Grundannahmen, die Ploogs Poetologie folgend, *Cola-Hinterland* zugrunde liegen.

In einem zweiten Schritt soll die Oberfläche des Textes betrachtet werden. Auf der Textebene zeigt sich eine aufgebrochene Syntaxstruktur, die aus dem Schnittverfahren resultiert. Der unterschiedliche Umgang mit den Bruchstücken der Ausgangstexte, das heißt ein variierender Grad an nachträglicher Bearbeitung, lässt teilweise bereinigte und damit grammatisch korrekte Sätze entstehen: »Die Blockade des Planeten hat dazu geführt daß wir nicht mehr diesselbe Sprache sprechen. (sic!) Was **ih**r Geschichte nennt ist die Geschichte des Wortes. (sic!)«⁹² Diese Sätze weisen in manchen Fällen lediglich in der Semantik Inkohärenzen auf. Teilweise entstehen aber auch Satzstrukturen, die bereits auf der grammatischen Ebene defekt sind: »irgendwo aus dem kalten Norden die ersten Schriftzeichen/Hitze fast wölbt sich Nacht/blaua Stunde.«⁹³ Friedrich zufolge ist der Cut-up-Text »durch ein Wechselspiel von Kohärenzauflösung und Kohärenzbildung gekennzeichnet.«⁹⁴ Der differierende Umgang mit den Bruchstücken der Ausgangstexte führt zu dem Effekt, dass über den Verlauf eines Abschnitts mit durchgehend grammatisch korrekter Syntaxstruktur eine Kohärenz gebildet wird, die sich in dem Moment, da die Syntaxstruktur aufbricht, auflöst. Verbunden wird diese diskontinuierliche Textstruktur mit Abbildungen, die den Text begleiten und unterbrechen. Diese Abbildungen sind größtenteils Bildfragmente aus der Pornographie, aus Science-Fiction-Comics und Fotos von Hotels und abgedruckte Postkarten. Somit findet eine visuelle Ebene Eingang in den Text, die die Bildlichkeit, die bereits sprachlich im Text selbst enthalten ist, forciert. Die abgedruckten Fotos und Ausschnitte geben dem Cut-up-Text eine zweite, visuelle Ebene, die den visuellen Assoziationsraum, den der Text auch selbst erzeugt, erweitert. Sigrid Fahrner interpretiert das Bildmaterial als eine »Rückbindung des Texts an die außerliterarische Realität, die ihm eine engagiertpolitische Dimension verleihen kann.«⁹⁵ Durch den Bezug zu einer faktualen außerliterarischen Welt würden diese Bilder ein »Angebot an das Weltwissen der Rezipienten«⁹⁶ machen und so zum Verständnis bzw. der Zugänglichkeit des sonst hermetischen Texts beitragen. Diese Sichtweise ist jedoch insofern fragwürdig, als sie mit dem gleichen

91 Vgl. ebd., S. 61.

92 Jürgen Ploog: *Cola-Hinterland*, Darmstadt 1969, unpaginiert, n. eigener Zählung, S. 50 (Die ungewohnte Interpunktion entspricht dem Originaltext von Jürgen Ploog).

93 Ebd., S. 26.

94 Friedrich: »Wir bewegung uns unsichtbar...«, S. 138.

95 Fahrner: *Cut-up*, S. 109.

96 Ebd.

Problem konfrontiert ist, das Marcus S. Kleiner mit Blick auf den reinen Cut-up-Text formuliert. Nämlich inwieweit ein solches erkenntnisleitendes Angebot – das dem Cut-up per definitionem schon inhärent ist – von Rezipierendenseite erkannt und akzeptiert wird.⁹⁷

Ein Text, der keiner kohärenten narrativen Struktur folgt, kann nicht entlang einer Handlung analysiert werden, vielmehr müssen Fixpunkte ausgemacht werden, an denen eine Orientierung möglich ist. Im Falle eines mehr oder weniger realistisch und konventionell erzählten Textes sind diese Fixpunkte – Figurenpersonal, Orte, Erzählperspektive, Themen – eingeflochten in einen Handlungskontext. Durch diesen Kontext stehen sie zueinander in Beziehung und erhalten eine Monosemierung, eine semantische Eindeutigkeit. Die Textelemente, die durch den Cut-up zu einem neuen Text zusammengefügt werden, übertragen ihren jeweiligen Kontext jedoch nicht auf den entstehenden Text. Friedrich weist daher korrekt darauf hin, dass durch die Dekontextualisierung der einzelnen Textelemente das Fehlen einer solchen Monosemierung im Cut-up auftritt. Dies sei besonders bei Namen von Figuren der Fall – sofern diese nicht auf real existierende Personen verweisen –, da Namen im »strengen Sinne keine Semantik aufweisen.«⁹⁸ Während die Namen der Figuren, die in *Cola-Hinterland* auftauchen, wie Paul Caruso, Suzie, Nelly und Kleinbart, in ihrem jeweiligen Ausgangstext in einem kontextuellen Rahmen stehen, so sind sie im zunächst kontextlosen Raum des neuen Textes leere Signifikanten.

Dies treffe, so Friedrich, nicht auf Ortsbezeichnungen zu, sofern ihnen faktische Orte zugeordnet werden können. Während Friedrich sich in seiner quantitativen Analyse lediglich auf die ersten Seiten des Romans bezieht und die Orte New York, Auroville, Interzone (gemeint ist die Internationale Zone von Tanger) und Oxford Circus als real existierende Orte ausmacht, ist die tatsächliche Zahl faktischer Ortsbezeichnungen wesentlich höher und erstreckt sich von Metropolen wie Tokio über touristische Reiseziele wie Alassio bis hin zur norddeutschen Provinz, dem Brodtener Ufer bei Lübeck. Diese referenzierbaren Orte werden erweitert durch Bezeichnungen für fiktive Orte und durch Bezeichnungen wie Weltraum, Erde und fremde Planeten, die zwar auf Handlungsräume mit einer Referenz in der Realität verweisen, die jedoch über eine klare Ortsbezeichnung hinausgehen, Friedrich nennt sie »globale Bezeichnungen.«⁹⁹

Der dritte Schritt, um sich diesem Text analytisch zu nähern, ist der Versuch, die unterschiedlichen oben genannten Fixpunkte neu aufeinander zu beziehen und daraus resultierende Rezeptionseffekte zu analysieren. Die große Zahl an erwähnten Orten, die sich über die gesamte Erde und darüber hinaus verteilen, lassen die Bedeutung der einzelnen Orte verschwinden, sie werden zu Chiffren für eine Ortlosigkeit. Ihre Auswahl lässt sie wie das »Itinerar eines Piloten«¹⁰⁰ erscheinen, es handelt sich um Lokalitäten, die aufgrund ihrer kulturellen Bildhaftigkeit sofort Assoziationen auslösen. Es sind nicht willkürliche Orte, sondern solche, die durch Bilder in einem kollektiven

97 Vgl. Kleiner: Zur Poetik der Popliteratur (Teil 2: Burroughs, Fiedler, Brinkmann), S. 2.

98 Friedrich: »Wir bewegen uns unsichtbar...«, S. 135.

99 Ebd., S. 136.

100 Ebd., S. 139.

Gedächtnis verankert sind. Durch das direkte Nebeneinander verlieren diese Ortsbezeichnungen jedoch ihre individuellen Zuschreibungen und sind lediglich assoziativ aufgerufene visuelle Abdrücke der tatsächlichen Orte:

Nachmittag in der Sura/unübersehbare Birkenwälder/Wiesen und Hügel jenseits des Kaukasus Nacht leuchtend und klar unter Brücken der Rhône/nachmittags gelben Absinth trinken/meine Zigaretten/ein ganz neues Leben/Häuser stürzten/Big Ben in London/Ur und Babylon/Euphrat atmet schwer in der Hitze¹⁰¹

Ein ähnlicher Effekt des Aufbrechens eines Raums geschieht, wenn der Text innerhalb weniger Zeilen von Madrid nach Berlin und dann nach New York springt.¹⁰² Durch diese Auflösung einer kohärenten Raumerfahrung, die Räume miteinander verschmelzen lässt, deren außerfiktionale Referenzorte tausende Kilometer voneinander liegen, wird im gleichen Schritt auch die Wahrnehmung von Zeit in Frage gestellt. Diese zeitliche Inkohärenz wird zusätzlich verstärkt durch die Zusammensetzung der unterschiedlichen Textfragmente, die auf diese Weise mehrere Zeitebenen miteinander verbindet, wodurch eine temporale Struktur nicht mehr gegeben ist. Diese Auflösung der Zeit- und Raumerfahrung hat einen direkten Einfluss auf die Wirklichkeitswahrnehmung. Friedrich verweist darauf, dass »Raum und Zeit konstituieren, was als Wirklichkeit gilt.«¹⁰³ Durch die Auflösung unseres verinnerlichten Verhältnisses von Raum und Zeit wird in *Cola-Hinterland* Wirklichkeit und damit Wissen in Frage gestellt¹⁰⁴, das wiederum korreliert mit dem Umgang mit Sprache im Roman. Sprache ist in ihrer Funktion als vorrangiger Träger von Wissen allein durch die aufgebrochene Syntaxstruktur implizit nicht mehr existent. Die zusätzliche Thematisierung der Sprache selbst im Text eröffnet dieses Themenfeld auch auf einer Metaebene:

Die Blockade des Planeten hat dazu geführt daß wir nicht mehr dieselbe Sprache sprechen. was **ihr** Geschichte nennt ist die Geschichte des Wortes. die Blockade muß erst total werden bevor sie abgeschafft werden kann. Objekt der Partisanentätigkeit ist nicht nur die Wort- und Bildkontrolle jener Überrest verfallener Schemata die nicht überlebt haben. frag diese lächerlichen Erdschlucker wohin ihre Reise geht. endgültige Worte bewegen sich durch Zeit & Raum ein parasitärer Organismus der das Zentralnervensystem angreift.¹⁰⁵

Dadurch ergeben sich unterschiedliche Themenfelder im Text, die alle in Verbindung miteinander stehen. Friedrich erkennt die Themenfelder Raum und Zeit, den Gegensatz zwischen System und Individuum, Genre-Muster und Sexualität und Obszönität. Dabei merkt er an, dass Raum und Zeit im Mittelpunkt stünden, worauf auch der dem Haupttext vorangestellte Zwischentitel »Für Raum und Zeit« verweise.¹⁰⁶ Zwar sind diese Themen durchaus alle in *Cola-Hinterland* vorhanden, jedoch stehen andere thematische Be-

101 Ploog: *Cola-Hinterland*, S. 26.

102 Vgl. Ebd., S. 38f.

103 Friedrich: »Wir bewegen uns unsichtbar...«, S. 141.

104 Vgl. ebd.

105 Ploog: *Cola-Hinterland*, S. 50.

106 Vgl. Friedrich: »Wir bewegen uns unsichtbar...«, S. 138.

reiche, die Friedrich nicht nennt, deutlich erkennbar im Vordergrund. Während Raum und Zeit in jedem Fall das übergreifende Feld ausmachen, steht an zweiter Stelle das Themenfeld Sprache und Kommunikation, nicht allein durch die häufige Erwähnung, sondern schon per se durch die Form und die Entstehung des Textes. In direkter Verbindung zu Sprache steht das Themenfeld Sexualität und Obszönität. Friedrich liest die häufige Verwendung von obszönen Begriffen und pornographischem Material als einen Widerstand gegen eine gesellschaftliche Normsetzung: »Sexuelle Betätigung ist rauschhaft, und als solche stellt sie eine Strategie dar, sich dem kontrollierenden Zugriff von Systemen zu entziehen.«¹⁰⁷ Dies wäre vermutlich die idealtypische Wirkungsweise in der Darstellung von Ploog selbst, letztlich ist es jedoch auf einer sprachlichen Ebene die Verletzung ausgehandelter ethischer Grenzen des Sagbaren.

Als letzten und vierten Schritt sollen die Erkenntnisse der schrittweise tiefergehenden Analyse auf Ploogs poetologische und ideologische Äußerungen in Bezug auf seine Verwendung der Cut-Up-Methode bezogen werden. Dabei entsteht eine Verbindung der ideologischen und der poetologischen Theorien, die in einem kulturellen Geflecht münden. Wie Ploog selbst die Entstehung und Bedeutung seines Debütromans sieht, erläutert er im Interview mit Hadayatullah Hübsch:

»Coca-Cola-Hinterland«, mein erstes Buch, war ein radikaler Exkurs über die Möglichkeiten der Schnitttechnik, die im ersten Schritt mit der konventionellen Sprache bricht, kurz gesagt mit dem unhaltbaren Ansatz: Hier formulierendes Ich und dort vorgegebene, unverrückbare Realität¹⁰⁸.

Der hier formulierte erste Schritt ist die reine Textoberfläche, die durch ihre Entstehung durch die Cut-up-Methode die sprachlichen Strukturen aufbricht. Die Sprache, die eine Realität konstruiert, wird fragmentiert und neu zusammengesetzt, wodurch automatisch eine neue, subjektive Wahrnehmung von Realität entstehen soll. Dieses permanent wiederholte Aufbrechen von sprachlichen Strukturen und das Neuordnen der daraus entstandenen Fragmente nennt Ploog einen »lange[n] Weg in die Interaktion von Bezeichnung und Bezeichnetem mit dem Potential, konditionierte Assoziationen und Vorstellungen aufzubrechen.«¹⁰⁹ Diese konditionierten Assoziationen sind das, was Ploog 1972 in seiner erweiterten Rezeptortheorie als reaktives Denken beschreibt und das durch das aleatorische Nebeneinander von Begriffen ausgeschaltet werden soll. Das Aufrufen gesellschaftlich zensierter oder streng regulierter Themenfelder wie Sexualität und Gewalt ist wiederum eine Irritation dieser Sprachkonditionierung, die Vorstellungen der regulierten Sprache aufbrechen soll. In Ploogs ideologischem Ansatz ist das Überschreiten gesellschaftlich vereinbarter Sprachgrenzen¹¹⁰ eine Befreiung von oktroyierten Sprachregeln, die vermeintlich einen subjektiven Ausdruck von Realitätswahrnehmung verhindern. Durch pornographische und gewalttä-

107 Ebd., S. 144.

108 Jürgen Ploog im Interview mit Hadayatullah Hübsch

109 Ebd.

110 In Bezug auf diese gesellschaftlich vereinbarten Sprachgrenzen klingt bei Jürgen Ploog bis heute immer wieder Kritik an dem an, was derzeit im Diskurs um die neurechte Bezeichnung von sogenannter *political correctness* verhandelt wird.

tige Sprache sollen diese Grenzen zunächst kenntlich und dann überschritten werden sowie die Bezeichnungen vom Bezeichneten gelöst und einer semantischen Neubelegung zugänglich gemacht werden.¹¹¹

Auf einer inhaltlichen Ebene entsteht dadurch eine Verschränkung von mehreren Handlungslinien, die dabei aufgelöst werden, ebenso ein Nebeneinander von Ortsbezeichnungen wie auch gegeneinander und parallel verlaufende Zeitebenen und damit verbundene Bilder, was Ploog als einen »formlose[n], dissoziative[n] Ansturm«¹¹² bezeichnet. Die daraus resultierende, in der Analyse festgestellte Diskontinuität von Zeit und Raum in *Cola-Hinterland* stellt in logischer Konsequenz eine objektive Wirklichkeitswahrnehmung in Frage.

Cola-Hinterland ist der Versuch, einem Wahrnehmungsgeflecht eine Entsprechung in Form eines Textes zu geben. Dabei geht es nicht um eine faktuale Darstellung autobiographischer Erlebnisse, sondern um die abstrakte Verschriftlichung einer realen Wahrnehmungserfahrung, bei der eine Durchdringung unterschiedlicher kultureller, temporaler und gesellschaftlicher Kontexte entsteht. Das meint Ploog, wenn er von Cut-up als einer Lebensweise spricht:

Es geht nicht darum, dass ich eine Maschine handhaben kann und ständig zwischen vielen Ländern unterwegs bin. Worum es wirklich geht, ist der Zustand, in den ich durch das Pilotensein gerate. Dazu gehört, dass jahrelanges Reisen, Unterwegssein auch eine Belastung sein kann, die physiologischen Grenzen berührt. Das geht weit übers Gedankenreisen hinaus.¹¹³

Der Zustand, den Ploog an dieser Stelle beschreibt, wird zurückgeführt auf eine Überflutung an Reizen, die durch eine permanente Veränderung des kulturellen und gesellschaftlichen Umfeldes bei gleichzeitiger Zeitverschiebung entsteht. Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei den Orten um Städte und Regionen, die sich durch Bilder in eine Art kollektives Bildergedächtnis geprägt haben. Zudem ist jedes der genannten Genres eng verknüpft mit einer prägnanten visuellen Qualität, sodass insgesamt eine starke visuelle Ästhetik evoziert wird. Das hängt insbesondere damit zusammen, dass die Popularität von Spionagethrillern, Science-Fiction und Pornographie im visuellen Medium Film noch größer ist als in der Literatur. Die große Zahl von Spionagefilmen (in den sechziger Jahren insbesondere die *James Bond*-Filme mit Sean Connery), Science-Fiction-Filmen (bereits seit 1966 gab es mit der Serie *Raumpatrouille Orion* eine populäre Science-Fiction-Serie im westdeutschen Fernsehen und im Jahr bevor *Cola-Hinterland* erschien hatte Stanley Kubrick mit *2001 – A Space Odyssey* das Trivialgenre Science-Fiction mit anspruchsvollem Arthouse-Kino verbunden) und der Pornographie, die im Zuge der sogenannten sexuellen Befreiung vor allem auch in Form von

111 Im Kontext der Entstehungszeit kann dieser Ansatz als bewusst provokant und radikal gesehen werden, da die dezidierte Benennung und vulgärästhetische Beschreibung von (gewalttätiger) Sexualität und pornographischer Körperlichkeit den Tabubruch schlechthin darstellten. Aus heutiger Sicht ist eine solche Darstellung kaum noch moralisch vertretbar, da sie allein durch die provokative Beschreibung von Vergewaltigung und der Reproduktion von Rassismen und Misogynie indiskutabel geworden ist.

112 Jürgen Ploog im Interview mit Hadayatullah Hübsch.

113 Ebd.

Comic-Strips Verbreitung fand, lässt diese Genres für die Populärkultur der sechziger Jahre zentral werden. Ihre Bildlichkeit wird durch die pornographischen Abbildungen, die Ausschnitte aus Science-Fiction-Comics und Postkarten im Romantext zusätzlich verstärkt. Das Nebeneinander unterschiedlicher Genres populärer Trivalliteratur, die zudem aktuelle zeitgenössische Diskursfelder aufrufen, bildet ein kulturelles Text-Bild-Konstrukt, das die virulenten Diskurse am Ende der sechziger Jahre darstellt und eine visuelle Qualität hat, die durch ihre bildliche Kakophonie ein assoziativ-visuelles Geflecht auslöst. Jedes der Genres steht für einen anderen diskursiven Bereich und überträgt damit die Bilder, Themen und sprachlichen Spezifika des jeweiligen Diskurses in den Text von *Cola-Hinterland*.

Dabei ruft der Spionageroman nicht nur populäre Filme desselben Genres auf, sondern stellt auch die populärkulturelle Verarbeitung des Systemkonflikts zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion dar. Das ebenfalls populäre Science-Fiction-Genre hingegen ist ein Indikator für die kulturelle Virulenz der Raumfahrt, die mit der Mondlandung im Jahr der Veröffentlichung von *Cola-Hinterland* ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte, und der dadurch weiter vorangetriebenen Auseinandersetzung mit der Möglichkeit extraterrestrischen Lebens. Die literarische Pornographie schließlich lässt sich an den Diskurs um die Befreiung von einer restriktiven Sexualmoral anbinden. Dabei ist insbesondere die pornographische Sprache der prägnanteste Übertritt gesellschaftlich vereinbarter Moral- und Sprachgrenzen.

Die sprachliche Drastik, mit der eine animalische, misogyne und männlich dominierte Sexualität aufgerufen wird, führt zum einen die Rede von einer sexuellen Befreiung aller Geschlechter ad absurdum und widerspricht damit auch dem Gebot der freien Sexualität der Gegenkultur, zum anderen stellt sie auch eine Provokation durch den moralischen Grenzübertritt dar. Das Diktum der sexuellen Revolution, das in enger Verbindung zu dem geschichtsträchtigen Jahr 1968 mit der studentischen Revolte steht, führt damit in ein weiteres populäres Diskursfeld der Zeit, das seinen Widerhall in *Cola-Hinterland* findet. In Anlehnung an den Essay von Leslie Fiedler, in dem er den modernen Roman in der Art von namentlich Proust, Mann und Joyce für tot erklärte¹¹⁴ und an seiner statt für eine Literatur plädierte, die den Graben zwischen vermeintlicher Hoch- und Trivalliteratur schließen würde, namentlich Boris Vian, Norman Mailer und andere¹¹⁵, lässt sich in Ploogs Debütroman eine Verarbeitung eben jener von Fiedler proklamierten Stoffe für eine postmoderne, zeitgemäße Literatur finden. Gleichzeitig liefert Ploog damit aber nicht ein Werk, das die literarischen Forderungen von Fiedler erfüllt und somit als ein deutsches Beispiel für diese grabenschließende Literatur gelten könnte. Vielmehr handelt es sich bei *Cola-Hinterland* um einen dekonstruktiven Meta-Roman als Kommentar auf die mediale Kakophonie der späten sechziger Jahre. Denn die bei Ploog verschnittenen Genres bilden lediglich die popkulturelle Basis, die durch den Verschnitt von trivialer Genreliteratur Einzug in das in *Cola-Hinterland* konstruierte kulturelle Wahrnehmungskaleidoskop findet.

114 Vgl. Fiedler: *Cross the border*, S. 270ff., insb. S. 274: »[...] the traditional novel is dead – not dying, but dead.«

115 Zur besonderen Bedeutung von Boris Vian in diesem Fall: Fiedler: *Cross the border*, S. 277f.

Cut-up – literarische Antwort auf Marshall McLuhans *global village*

Damit ist Ploogs Debütroman auch eine formalästhetische und thematische Literarisierung der Situation, die Marshall McLuhan als das *global village* beschrieben hat. In der Einleitung zu *Understanding Media* (1964) schreibt McLuhan:

After three thousand years of explosion, by means of fragmentary and mechanical technologies, the Western world is imploding. During the mechanical ages we had extended our bodies in space. Today, after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system itself in global embrace, abolishing both time and space as far as our planet is concerned.¹¹⁶

McLuhans Theorie des *global village*, die trotz der räumlichen Konnotation des Begriffs nicht auf einen Ort, sondern auf eine Epoche verweist, beschreibt die der *Gutenberg-Galaxy* folgende Epoche des menschlichen Umgangs mit Medien. Während der Mensch seinen Körper in der *Gutenberg-Galaxy*, der Medienepoche, die mit der Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg einsetzte, immer weiter ausgebreitet habe, entstünde nun in der immer engeren Vernetzung der Welt durch Telefon, Telegraf, Satelliten und dadurch ermöglichte Liveübertragungen im Fernsehen ein globales Dorf.¹¹⁷ McLuhan lehnt sich dabei an die bereits einige Jahre zuvor von Pierre Teilhard de Chardin formulierte Idee einer Verkleinerung der Erde durch die Ausdehnung der Einflusszone eines jeden Elements an: »Die Eisenbahn, die vor kurzem erfunden wurde, das Automobil, das Flugzeug ermöglichen es heute, den physischen Einfluß jedes Menschen, der einst auf einige Kilometer beschränkt war, auf Hunderte von Meilen auszudehnen.«¹¹⁸ Verwunderlich ist beinahe, dass McLuhan den folgenden Satz nicht mitzitiert, da er doch seine Medientheorie noch deutlicher unterstützt:

Ja noch mehr: dank dem wunderbaren biologischen Ereignis der Entdeckung der elektromagnetischen Wellen findet sich von nun an jedes Individuum (aktiv und passiv) auf allen Meeren und Kontinenten gleichzeitig gegenwärtig und verfügt über dieselbe Ausdehnung wie die Erde.¹¹⁹

McLuhan erweitert diese These noch um den Faktor des Computers, wobei zu diesem Zeitpunkt der Fernseher und die Satellitenübertragung für eine weitaus größere Anzahl an Menschen die entscheidenderen Faktoren gewesen sein dürften: »Statt sich auf eine riesige alexandrinische Bibliothek hinzubewegen, ist die Welt ein Computer geworden, ein elektronisches Gehirn, wie wir das in einem kindischen Zukunftsroman lesen können.«¹²⁰ Was McLuhan mit Bezug auf de Chardin beschreibt, ist nichts anderes als die Dezentralisation und damit die weltweite, gleichzeitige Verfügbarkeit von

116 Marshall McLuhan: *Understanding Media. The extensions of man*, Abingdon 2001, S. 3.

117 Vgl. Marshall McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf/Wien 1968, S. 47.

118 Pierre Teilhard de Chardin: *Der Mensch im Kosmos*, München 1959, S. 232.

119 Ebd.

120 McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis*, S. 48.

Informationen. Entscheidend ist das zweite Zitat von de Chardin, das die gleichzeitige Gegenwärtigkeit eines jeden Individuums betont, dessen Wahrnehmung theoretisch über die gesamte Erde ausgedehnt ist. Diese »völlige Interdependenz und aufgezwungene[n] Koexistenz«¹²¹ lasse, so McLuhan, die Erde zu einer »von Stammestrommeln widerhallenden Welt«¹²² werden, was sich letztlich in der schlagwortartigen Phrase *global village* zusammenfassen lässt.

Tatsächlich lässt sich feststellen, dass die Welt in den sechziger Jahren für einen großen Teil der westlichen Bevölkerung im übertragenen Sinne kleiner wurde. Die permanente Verfügbarkeit und finanzielle Erschwinglichkeit von Flugreisen ließen das Erreichen weit entfernter Orte für eine signifikant größere Anzahl an Menschen in den Bereich des Möglichen rücken als es noch zehn Jahre zuvor der Fall war.¹²³ Gleichzeitig kam es durch die Verbreitung privater Fernsehgeräte zu einer Rezipierbarkeit zahlreicher gleichzeitig ablaufender Ereignisse, in Westdeutschland seit 1967 zudem zum ersten Mal in Farbe. Insgesamt gewann das Medium Fernsehen im Verlauf der sechziger Jahre enorm an Bedeutung und veränderte dadurch auch die Wahrnehmung gesellschaftlicher Ereignisse und Diskurse.¹²⁴

Die Auflösung von Zeit und Raum, die McLuhan in dem einleitenden Absatz zu *Understanding Media* 1964 beschreibt, die er auf eine Ausweitung des Nervensystems auf die gesamte Welt zurückführt, lässt sich mit Ploogs Auflösung kohärenter Zeit- und Raumstrukturen in *Cola-Hinterland* vergleichen. Insbesondere der Aspekt der Wahrnehmung, den McLuhan durch die Metapher der Ausbreitung des Nervensystems ins Spiel bringt, ist anschlussfähig an den rezeptiven Aspekt in Ploogs Anwendung der Cut-up-Technik. Die permanente auditive und visuelle Verfügbarkeit weit entfernter Orte und Ereignisse ließ Ende der sechziger Jahre die Welt näher zusammenrücken und Entfernungen auch physisch schneller überwindbar werden, die Welt rückte buchstäblich näher zusammen.

Die strukturelle Verschränkung unterschiedlichster Texte und Bilder in *Cola-Hinterland* ist auch die literarische Umsetzung dieses medialen Epochenumbruchs, der

121 Ebd.

122 Ebd.

123 Laut einer Studie der Hans-Böckler-Stiftung stieg die Zahl der Fluggäste seit 1950 kontinuierlich an und erreichte bis Anfang der achtziger Jahre einen Wert von ungefähr einer Milliarde Passagier*innen pro Jahr (Vgl. Peter Wilke, Katrin Schmid & Stefanie Gröning: Branchenanalyse Luftverkehr. Entwicklung von Beschäftigung und Arbeitsbedingungen, Düsseldorf 2016, S. 18f.).

124 Mit Beginn der sechziger Jahre wurde das Medium Fernsehen mehr und mehr zum Leitmedium in der Bundesrepublik. Allein in den vier Jahren von 1959 bis 1963 (nach Einführung des ZDF) hatte sich das tägliche Angebot von ca. fünf Stunden auf dreizehn Stunden erhöht; bei ca. sechs Millionen Haushalten, die über einen Fernseher verfügten. Werner Faulstich nennt das Fernsehen für diese Zeit eine »zentrale Sinnstiftungsinstanz der Alltagskultur« und spricht ihm zudem die Funktion einer »Wirklichkeitsverdichtung und – dynamisierung«, sowie eine »Inszenierung scheinbar authentischer Wirklichkeit« zu. (Werner Faulstich: Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts, München 2012, S. 258f.). Demnach kann mit Sicherheit von einer Veränderung der Realitätswahrnehmung durch die weite Verbreitung des Fernsehens auch in Privathaushalten in den sechziger Jahren ausgegangen werden. Die Möglichkeit, nicht nur bewegte Bilder mit Ton aus der gesamten Welt zuhause empfangen zu können, sondern zum Teil auch zeitgleich, führt zu einer »Wirklichkeitsverdichtung«, deren Wirkung auf die Wahrnehmung nicht unterschätzt werden darf.

auf einmal beinahe jedes Ereignis weltweit im eigenen Zuhause rezipier- und wahrnehmbar machte. So gesehen ist *Cola-Hinterland* ein literarischer Blick auf mehrere Bildschirme. Ploog selbst erwähnt diesen Bezug zu McLuhan nicht. Dieser Vergleich eines Cut-up-Textes mit mehreren Bildschirmen, die gleichzeitig unterschiedliche Programme abspielen, findet sich aber nicht nur in den Titeln von Carl Weissners, Claude Pélieus und William S. Burroughs' gemeinsamen Cut-up-Pamphlet *So who owns death TV* (1967, in dt. Übersetzung *Fernseh-Tuberkulose*) und von Carl Weissners *Cut-up. Der sezierte Bildschirm der Worte* (1969), sondern auch McLuhan selbst sieht anhand von Burroughs' Werk einen Bezug zwischen Cut-up-Literatur und seiner Perspektive auf den medialen Epochenumbruch der sechziger Jahre und äußert sich in *Notes on Burroughs* explizit zu dieser Verbindung:

Burroughs uses what he calls »Brion Gysin's cut-up method which I call the fold-in method.« To read the daily newspaper in its entirety is to encounter the method in all its purity. Similarly, an evening watching television programs is an experience in a corporate form – an endless succession of impressions and snatches of narrative. Burroughs is unique only in that he is attempting to reproduce in prose what we accommodate every day as a commonplace aspect of life in the electric age. If the corporate life is to be rendered on paper, the method of discontinuous non-story must be employed.¹²⁵

Innerhalb der deutschen Szene wird diese Sichtweise auf Cut-up als eine literarische Reaktion auf eine zersplitternde Medienwelt kaum offen diskutiert oder überhaupt erwähnt, obwohl der Anschluss an die Medientheorie von McLuhan konkrete Interpretations- und Anwendungsansätze bietet. Auch die rare Forschung hat diesen Aspekt bisher kaum beachtet. Der Grund für das Ausblenden dieser kulturell-gesellschaftlichen Schnittstelle von Cut-up und populärer Medientheorie der sechziger Jahre mag dem ideologischen Unterbau der Methode, geprägt vor allem durch Burroughs, geschuldet sein. Eine Interpretation von Cut-up als Methode, die eine neue Weltwahrnehmung sichtbar macht und die Veränderung der Verfügbarkeit von Informationen und einer signifikant stärker werdenden Interdependenz der Welt literarisch darstellt, würde den ideologischen Wert der Methode als eine Waffe der Kommunikationsguerilla abschwächen. Sie wäre dann eine abbildende und analytische Methode anstatt als Waffe zu fungieren, die im Kontext einer revolutionären Handlung eingesetzt würde. Dazu passt auch, dass einzig Carl Weissner die Verbindungslinien zwischen Cut-up und Marshall McLuhan aufdeckt und benennt. In seinem Vorwort zu *Cut-up. Der sezierte Bildschirm der Worte* bezieht er sich auf McLuhans Aussage über Burroughs:

Spätestens seit McLuhans ›Gutenberg Galaxy‹ und ›Understanding Media‹ hat sich die Einsicht durchgesetzt, daß das Medium des gedruckten Wortes (das ›Buchdruck-Environment‹) durch die unter die Haut gehenden Phänomene des elektronischen Environments verdrängt wird. Immerhin sind die Cut-up-Texte den Prozessen dieser

Übergangsphase auf der Spur geblieben – sie spiegeln etwas von der halluzinatorischen Gleichzeitigkeit der Bildschirm-Informationen.¹²⁶

Anders als Ploog sah Weissner in Cut-Up weniger eine literarische Waffe innerhalb einer verschwörungstheoretisch begründeten Weltlage, sondern eine inspirierende Schreibmethode, die für ihn aktuelle Entwicklungen in der durch Medien bedingten Weltwahrnehmung widerspiegelte. Dementsprechend schwächte er die politische Bedeutung des Cut-Up-Verfahrens in einem Interview mit dem Magazin *Kozmik Blues* ab: »Was man da jetzt für einen ideologischen Überbau drüberstülpt, ist eine andere Frage. Ich finde, das hatte mit der Zeit damals zu tun, wo man nichts machen konnte ohne es nicht auch gleich politisch zu erklären.«¹²⁷ Vielmehr sieht er Cut-up als eine Methode zur Umsetzung einer neuen Weltwahrnehmung im Moment eines medialen und damit kulturellen Epochenumbruchs. In dieser Hinsicht ist *Cola-Hinterland* ein literarisches Brennglas für kulturelle, gesellschaftliche und mediale Diskurse am Ende der sechziger Jahre.

1970-1977: Reisejournale und Cut-up

Die siebziger Jahre waren für Jürgen Ploog eine sehr produktive Phase, es erschienen nicht nur sieben eigenständige Veröffentlichungen in verschiedenen Verlagen, sondern seine Texte wurden auch in Zeitschriften veröffentlicht und er gründete 1973 gemeinsam mit Fauser und Weissner das Magazin *Gasolin 23*, das Ploog mit Hilfe unterschiedlicher Mitredakteure, unter anderem Walter Hartmann und Ango Laina, bis 1986 herausgab. Jürgen Ploog wurde in diesen Jahren vor allem durch seine Herausgebere Tätigkeit bei *Gasolin 23* zu einer Art Koordinator der literarischen Undergroundszene. Die acht Ausgaben, die bis 1986 erschienen, versammeln einen großen Teil der deutschsprachigen Undergroundliteraturszene und zeichnen Rezeptionsströmungen amerikanischer Vorbilder und vor allem die Entwicklung einer subkulturellen Literatur in Westdeutschland nach.¹²⁸

Unter Ploogs eigenständigen Veröffentlichungen dieser Jahre sticht vor allem *RadarOrient* (1976) heraus. Es handelt sich um eine Sammlung von Texten, die nur lose zusammenhängen und keine kontinuierlich fortschreitende Handlung bilden, die aber in Form von Reisewahrnehmungen einen verbindenden Kontext aufweisen. Erwähnenswert ist zudem *Pacific Boulevard*, eine Zusammenstellung aus Texten, die zwischen 1969 und 1977 geschrieben wurden und teilweise auch schon in Zeitschriften erschienen waren. Unter anderem enthält der Band eine überarbeitete Fassung von *Fickmaschine. Ein Beitrag zur kybernetischen Erotik*, das bereits 1970 als zweite Veröffentlichung nach *Cola-Hinterland* bei *Expanded Media Editions* publiziert wurde. Daneben erschienen in diesen

126 Carl Weissner: Das Anti-Environment der Cut-up Autoren. In: Matthias Penzel & Vanessa Wieser (Hg.): Carl Weissner. Eine andere Liga. Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fussmatte beißt, Wien 2013, S. 43. (ursprünglich als Vorwort von *Cut-up. Der sezierte Bildschirm der Worte* (1969) erschienen).

127 Carl Weissner im Interview: Klaus Wegener, Ulli Möller & Peter Kühl: Die Mannheim-Connection. Ein Gespräch mit Carl Weissner. In: *Kozmik Blues* (1987), 5, S. 21.

128 Siehe dazu den Exkurs zu *Gasolin 23*.

sieben Jahren noch *Sternzeit 23* (1975) und *CUT UP OR SHUT UP* (1972) eine Cut-up Zusammenarbeit mit Carl Weissner und Jan Herman.

Auch wenn Ploog vor allem zwischen 1960 und 1990 als Langstreckenpilot die ganze Welt bereiste, erwecken insbesondere die siebziger Jahre den Eindruck einer Zeit des stetigen Reisens vor allem in den USA, im Nahen Osten und bis nach Südostasien. Dieser Eindruck entsteht unweigerlich durch die Bände *RadarOrient* und *Pacific Boulevard*, die beide zudem von Reisefotos von Jürgen Ploog, seiner Frau Anna Ploog und seinem Schriftstellerkollegen Reimar Banis paratextuell begleitet werden. Auch die auffindbaren Quellen, vorrangig Fotos und Briefe an Carl Weissner und an Walter Hartmann, vermitteln das Bild eines Schriftstellers, der in den siebziger Jahren eine nomadische Existenz führte, die sein Schreiben maßgeblich beeinflusste. Wie häufig Ploog durch seinen Beruf tatsächlich kulturelle Räume und Zeitzonen wechselte, wird unter anderem anhand seiner schriftlichen Korrespondenz mit Weissner und Hartmann deutlich.

Im Oktober 1971 schreibt er Weissner aus Indien, im Mai 1973 aus Bangkok¹²⁹, im darauffolgenden Monat schreibt er zweimal an Hartmann, zuerst am 2. Juni aus Sydney und dann am 25. Juni erneut aus Bangkok.¹³⁰ Nur knappe zwei Wochen später, am 9. Juli 1973, bedankt er sich mit einem Brief aus Tokio bei Weissner für ein Exemplar der ersten Ausgabe von *Gasolin 23*.¹³¹ Aus dem November desselben Jahres findet sich wieder ein Schreiben an Hartmann, diesmal aus Frankfurt.¹³² Sein Itinerar führte ihn also zwischen Mai und November 1973 in zahlreiche Metropolen auf mehreren Kontinenten. Ebenso weisen datierte Fotos aus den siebziger Jahren, die laut Angabe im Bildnachweis in Saigon, Swayambhu (Nepal) und Kathmandu aufgenommen wurden,¹³³ auf Ploogs permanentes Unterwegssein hin.

Für eine Betrachtung der zweiten Werkphase von Ploog soll daher *RadarOrient* einer genaueren Analyse unterzogen werden. Die Texte dieser Sammlung sind paradigmatisch für das radarartige Abtasten kultureller und geographischer Räume in Ploogs Schreiben, das die meisten Werke dieser Phase durchzieht.¹³⁴ Dabei tritt der radikale Ansatz der Verwendung der Cut-up-Methode, der sich in *Cola-Hinterland* noch deutlich zeigt, in den Hintergrund. Die mäandernde Diskontinuität des Romandebüts wird ersetzt durch eine fragmentierte und teilweise ebenso diskontinuierliche Wahrnehmung unterschiedlicher Kulturräume, die sich über den gesamten Globus erstrecken und dadurch im direkten Rezeptionseffekt eher das von Ploog beschriebene »geomatische Zapping«¹³⁵ wiedergeben.

129 Vgl. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jürgen Ploog.

130 Siehe Briefe an Walter Hartmann. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 146 & S. 146.

131 Vgl. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jürgen Ploog.

132 Brief an Walter Hartmann: In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 155.

133 Vgl. Vetsch: Ploog Tanker, S. 82, 154, 166.

134 Der Fokus wird auf *RadarOrient* gelegt, da es sich bei *Pacific Boulevard* um Texte handelt, die zunächst nicht in dieser Zusammenstellung zur Veröffentlichung gedacht waren und erst im Nachhinein zu dem Band zusammengestellt wurden. Sie weisen zwar thematische und strukturelle Ähnlichkeiten auf, sind jedoch in ihrer Form nicht so homogen wie die Texte in *RadarOrient*.

135 Ploog: Cut-up revisited, S. 45.

Ebenso sind diese Texte in diesem Sinne näher an dem von Burroughs vorgegebenen Ansatz »Ein Schriftsteller kann immer nur über eines schreiben: was seine Sinne im Augenblick des Schreibens wahrnehmen...«¹³⁶ Die Texte des Bandes sind eher als ein Werk anstatt als klar voneinander getrennte Texte zu sehen. Dazu trägt vor allem ihre strukturelle Unabschließbarkeit bei. Sie steigen nicht nur meist in medias res ein, sondern enden beinahe immer auch sozusagen *ex mediis rebus*. So wirken sie wie literarische Wahrnehmunginseln aus Ploogs Leben in diesen Jahren. Walter Hartmann spricht 1977 in dem kurzen Essay »Captain Ploog welcomes you aboard« mit Blick auf das Schreiben seines Freundes in diesen Jahren von einer »Sucht des Kartografierens, eine Art Endlosschleife des inneren Videos.«¹³⁷ Diese Metapher vermittelt einen passenden Eindruck der Texte in *RadarOrient*.

Das Ideal des literarischen Schreibens ist für Ploog grundsätzlich eine möglichst unverstellte Umsetzung von Wahrnehmung:

Ständiger Wechsel der realen Kulisse, Zeitunterschiede, Nachtflüge, metabolische Desorientierung & der wenn auch noch so flüchtige & oberflächliche Kontakt mit fremden Lebenswelten, dem sah ich mich ausgesetzt. Das war Cut-up nicht nur wegen des ständigen schnellen Szenenwechsels, sondern auch, weil mich dieses geomatische Zapping laufenden Wiederholungen unterwarf. Konkret gesagt: Ich konnte nicht eine Story, die im Fernen Osten angesiedelt war, weiterschreiben, nachdem ich zwischen durch ein paar Tage in New York gewesen war. Ich konnte nur kontinuierlich arbeiten, indem ich zu einer diskontinuierlichen Schreibweise fand. Dies war kein stilistisches Problem, sondern eins der Form-Inhalt-Kongruenz entsprechend der burroughsschen Formulierung: »Ein Schriftsteller kann immer nur über eines schreiben: was seine Sinne im Augenblick des Schreibens wahrnehmen...«¹³⁸

Dieses Zitat aus der autopoetologischen Rückschau *Cut-up revisited*, in der Ploog 1995 seine Verwendung der Cut-up-Methode rekapitulierte, soll an dieser Stelle wieder aufgegriffen werden, da Ploogs Werk der siebziger Jahre am deutlichsten diesen Ansatz in der Verwendung der Textproduktionsmethode aufweist. Aus diesem Ansatz resultieren Texte, die lediglich eine lose narrative Struktur aufweisen. Ihr Kern ist dadurch weniger handlungsorientiert als vielmehr in der wahrnehmungsästhetischen Struktur und der Symbol- und Motivstruktur zu finden. Ziel der Analyse kann daher nicht nur sein, einzelne Texte herauszugreifen und zu analysieren, sondern vielmehr auch eine gemeinsame Produktionsästhetik und dadurch entstehende Rezeptionseffekte herauszuarbeiten sowie die textspezifischen Zusammenhänge zu analysieren.

***RadarOrient* – Wahrnehmunginseln eines Piloten**

RadarOrient erscheint zunächst wie das literarische Logbuch eines Weltenbummlers. Damit ist die deutlichste biographische Referenz die Figur des reisenden Piloten, sie durchzieht alle Texte des Bandes und die häufige Thematisierung des Fliegens bildet

136 Zitiert nach ebd.

137 Hartmann: Captain Ploogs welcomes you aboard, S. 143.

138 Ploog: Cut-up revisited, S. 44f.

sowohl den strukturellen als auch den autobiographischen Unterton der Texte. Durch diese Erzählinstanz durchwebt Ploog seine Texte nicht nur mit einer autobiographischen Grundstruktur, sondern nutzt auch die Spezifika dieser Figur für sein Schreiben. Zudem lässt sich anhand von *RadarOrient* aufzeigen, wie Cut-up durch das Verschneiden fiktionaler und semi-faktualer Texte die Grenzen zwischen Fiktionalität und Faktualität in Frage stellt.

Die autobiografische Grundstruktur bildet die Basis für alle Texte in *RadarOrient* und vollzieht damit teilweise die Auflösung der Grenze zwischen Literatur und Leben, die sich durch alle Werke der deutschsprachigen und amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur zieht. Im Klappentext der Erstausgabe etabliert Weissner Ploog als schreibenden Piloten und stellt damit eine implizite Verbindung zwischen den Texten des Bandes und dem Leben des Autors her, wie er es auch schon für Fauser im Vorwort zu *Die Harry Gelb Story* getan hat.¹³⁹ Weissner übernimmt damit wie so häufig in den Kreisen der deutschen Beat- und Undergroundliteraten eine vermittelnde Position:

Was diesen Fliegern so alles durch den Kopf geht da oben in 12 000 Meter Höhe...Aber Pilot zu sein ist kein Traumberuf sondern ein Schlauch. Und für Flieger gilt das gleiche wie für Normalmenschen: auch ihr Leben ist nur interessant, sofern sie es verstehen, etwas Interessantes daraus zu machen. Zum Beispiel in der Art, wie sie darüber schreiben – und weiterschreiben, als Fiction. Das versteht Ploog wie kaum ein anderer.¹⁴⁰

Das Leben als Pilot ist in der Darstellung Weissners die Grundlage für Ploogs Schreiben. Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass Weissner nicht nur auf das *darüber schreiben* eingeht, sondern explizit von einem *weiterschreiben, als Fiction* spricht. Damit legt er den Fokus auf eine fiktionale Verarbeitung autobiographischer Erfahrungen.¹⁴¹ Diese Verbindung zwischen dem Schreiben und seinem Arbeitsleben stellt Ploog in seinen Texten auch selbst her und verstärkt dadurch das inszenatorische Potential des Paratextes von Carl Weissner: »Nachtflug gegen die Sonne und nach Ankunft lese ich im Hotelzimmer was ich vor dem Abflug getippt habe.«¹⁴² Damit wird *RadarOrient* aber nicht zu einem autobiographischen Text. Auch besteht kein faktualer Geltungsanspruch. Vielmehr werden im Klappentext explizit Verbindungslinien zwischen dem fiktionalen Text und der realen Lebenswelt des Autors gezogen.

Für Jürgen Ploog selbst stellt diese Perspektive einen Erzählertypus dar, der es ihm ermöglicht, die Umwelt in einer bestimmten Weise literarisch zu erschließen. Die Pilotenperspektive ist dabei in Verbindung mit Cut-up konstituierend für die Texte. Wie sich am zuvor nachvollzogenen Itinerar Ploogs im Jahr 1973 zeigt, ist sein Leben geprägt von einem permanenten Wechseln der Zeitzonen und der Kulturen, wobei er oft

139 Siehe das Kapitel »1973-1981: Die Harry Gelb Story und Erzählungen – mit Charles Bukowski am literarischen Tresen.«

140 Carl Weissner im Klappentext zu: Jürgen Ploog: *RadarOrient*, Berlin 1976.

141 Zwar handelt es sich auch bei Jörg Fauser nicht um autobiographisches Schreiben, sondern lediglich um Fiktion auf Grundlage der eigenen Biographie, doch das wird durch das Vorwort von Carl Weissner eher verschleiert als hervorgehoben.

142 Ploog: *RadarOrient*, S. 49.

nur wenige Tage oder Wochen in einer Stadt verbringt. Die Texte in *RadarOrient* spiegeln diese gezwungenermaßen oberflächliche Wahrnehmung vieler verschiedener Orte wider, bei der der Fokus darauf liegt, einen atmosphärischen Eindruck eines Ortes zu bekommen. So reflektiert es der Erzähler im Kapitel »Fly City«:

Momentaufnahmen aus dem Leben eines Langstreckenpiloten haben etwas spiegelbildliches....andere Hälfte der Existenz schimmert durch sie....das Ende des Tunnels, Mister....das Abbrennen der Kerze von beiden Seiten....Tage verkürzen sich zu physiologischen Ritualen, aufstehen, hinlegen....Jahreszeiten verlieren ihre Einseitigkeit, Sprachen ihre Aufdringlichkeiten....¹⁴³

Durch den ständigen Wechsel von Zeitzonen und Kulturräumen verlieren Zeit und Raum ihre Struktur konstituierende Funktion, auch kulturelle und sprachliche Eigenheiten verlieren ihre Relevanz. Dadurch liegt die Wahrnehmungsfokussierung auf der Atmosphäre eines Ortes: »Ich schreibe also, was die Atmosphäre einer Stadt in mir auslöst[...].«¹⁴⁴

Der Pilot als Figur hat in dieser Situation eine bestimmte strategisch-literarische Funktion, er fungiert als ideale Beobachterfigur. Er kommt als Außenseiter mit einer markierten Funktion in verschiedene kulturelle Räume und hat einen Sonderstatus inne. Anders als der Tourist ist er deutlich sichtbar und gleichzeitig unsichtbar, weil er für das touristische Geschäft vor Ort als konsumierendes Subjekt uninteressant ist. Aufgrund seiner eindeutigen Funktion, die ihn in einer bestimmten gesellschaftlichen und beruflichen Sphäre mit einer inhärenten Autorität ausstattet, steht er außerhalb ökonomisch-touristischer Zusammenhänge und kann sich frei bewegen. Gleichzeitig ermöglicht es die Figur, sie an jedem Ort einzusetzen, weil sie qua Position eine weltweite Daseinsberechtigung besitzt: »Ein Flug kann überall beginnen.«¹⁴⁵ Und ebenso kann er überall enden.

Die Szenerie der insgesamt zwanzig Texte ist beinahe immer ähnlich und beginnt mit der Landung in oder dem Landeanflug auf eine (meist außereuropäische) Stadt. Damit vollziehen die Kurzprosastücke metaphorisch die narrative in-medias-res-Struktur. Der Anflug in der Perspektive des Erzählers in die Szenerie gleicht dem übergangslosen Einstieg des Erzählens in eine bereits laufende Handlung. Dieser losen narrativen Struktur folgend handelt es sich bei den Beschreibungen um die radarartige Aufzeichnung eines literarischen Wahrnehmungsapparats. Das prägnante syntaktische Muster, das eine reflexionslose Übertragung von rezeptiv aufgezeichnetem in Literatur vollzieht, markiert durch die sich wiederholenden drei Punkte diese Struktur der Wahrnehmung:

Fliegende Händler, Gammler, verirrte Touristen zwischen überflüssigen Waren und exotischen Requisiten...Keine Möglichkeit, dem Lärm der City zu entkommen. Stimmen hinter dünnen Wänden, Sprungfedern schnappen zu, irgendwo tönt ein Radio. Weisse Körper wie angeschwemmt auf Wiesen der Parks, verzerrte Lieder, der leicht

143 Ebd., S. 49f.

144 Jürgen Ploog: *Straßen des Zufalls*, Bern 1983, S. 34.

145 Ploog: *RadarOrient*, S. 27.

säuerliche Geruch menschlichen Eiweisses...Die Spur führt durch eine Gegend mit verrosteten Eisenzäunen und verlassenen Villen...schmale Fassade mit schreienden Kindern im Stiegenhaus, brüchiger Stuck, lose Dielen....eine vergitterte Glastür im Jugendstil,¹⁴⁶ [...]

Diese Reihung von Wahrnehmungen, die eine Szenerie erschaffen und vorrangig Atmosphäre erzeugen, stellen nicht nur eine cut-up-typische Ästhetik dar¹⁴⁷, sondern sie sind auch ein prägender Bestandteil von Ploogs Werk seit den frühen siebziger Jahren. Insbesondere *RadarOrient* ist eine fortlaufende Wiedergabe dieser Wahrnehmungsinself. Darauf weist schon der Titel der Textsammlung hin, wie ein Radar nimmt die erzählende Instanz unterschiedliche Orte wahr und registriert visuelle, auditive und olfaktorische Signale.

Assoziationen und filmisches Schreiben in *RadarOrient*

Auch wenn die Texte in erster Linie fiktionale Prosastücke sind, enthalten sie wiederholt Stellen, denen eine poetologische Aussage zugeschrieben werden kann, in der nicht nur die Entstehung des Textes selbst, sondern auch seine rezeptionsästhetische Wirkung reflektiert wird: »Langsam entsteht etwas wie ein Stadtplan in seinem Hirn, mit dem er sich in verschiedenen Situationen zu orientieren versucht.«¹⁴⁸ Die eben dargestellten Wahrnehmungsreihungen lassen nicht nur im Kopf des Protagonisten »etwas wie ein[en] Stadtplan« entstehen, sondern sie erzeugen auch beim Rezipienten eine Vorstellung einer Umgebung. Diese Vorstellung einer Umgebung ist ein direkter Effekt der Cut-up-Methode, worin auch eine Orientierung am Vorbild Burroughs steckt. Dessen Idee des Set, die Fauser wie folgt beschreibt, ist in solchen Wahrnehmungsreihungen umgesetzt:

Dieser aus der Filmsprache stammende Ausdruck ist mit Szene nicht genau übersetzt, der Set nämlich ermöglicht erst eine Szene, diese kann sich nur dort realistisch entwickeln, wo der Set bis ins kleinste Detail stimmt [...].¹⁴⁹

Dieses sensorische Schreiben wird durch Cut-up zusätzlich verstärkt. Das Arbeiten auf Grundlage von oder mit Cut-up-Texten¹⁵⁰ lässt eine elliptische, fragmentierte semantische Struktur entstehen, die das Nebeneinander unterschiedlicher Sinneseindrücke wiedergibt:

146 Ploog: *RadarOrient*, S. 8.

147 Eine ähnliche Ästhetik findet sich auch in Jörg Fausers *Tophane*, auch wenn dieser Text nicht explizit durch Cut-up entstanden ist (siehe dazu das Autorkapitel zu Jörg Fauser). Allerdings befinden sich auch in Fausers Werk Texte, für die er Cut-up angewendet hat, wie zum Beispiel »Die ersten Tage der Raumfahrt«, auch sie weisen die hier beschriebene Ästhetik einer Wahrnehmungsreihung auf.

148 Ploog: *RadarOrient*, S. 8.

149 Jörg Fauser: Auf der Suche nach der verborgenen Wahrheit. In: *Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII*, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 355.

150 Eine abschließende Aussage über die Entstehungsweise dieser Texte ist nicht zu leisten. Es kann lediglich festgestellt werden, dass sie die typische Cut-up-Ästhetik aufweisen und dass Jürgen Ploog vorgibt bis heute entweder auf Grundlage von Cut-up-Texten zu arbeiten oder sie direkt zu verwenden.

Wind zerrt an einem zerschlissenen Sonnendach...Finger bewegen sich wie Palmbblätter im Wind. Ein tropfender Wasserhahn. Mit dem Rücken zur Wand steht er am Fenster in der Morgenluft fallen die Häuser ein. Alles hat seinen Körper...Reste von Hochhäusern ragen aus der Dunkelheit, die falsche Bewegung und Fleisch schnappt zu, es riecht nach Unterwäsche über die langsam eine Spinne kriecht...¹⁵¹

Das Assoziationspotential dieser Texte durch Cut-up verstärkt sich zusätzlich durch unterschiedliche kulturelle und mediale Ebenen und Bereiche, die miteinander verstrickt werden. Die detailreichen Beschreibungen einer Umgebung bauen beim Rezipieren die Szenerie eines Films auf. Die Verbindung zum Film entsteht durch die atmosphärische Wirkung der Texte, bei der die Erzählperspektive wie eine Wahrnehmungskamera agiert. Das Zusammenspiel der Wahrnehmungen ergibt einen Set, der die Grundlage für Handlung liefern könnte. Diese Anleihen an filmisches Schreiben werden verbunden mit zahlreichen Referenzen zu amerikanischen Filmgenres, vorrangig zur Ästhetik und dem Personal der *films noirs* wie hier im Kapitel »Getaway«:

Die Bauten verflüchtigten sich. Auf der Brücke, kurz nach der Ausfahrt des äusseren Rings vor mir ein 4ter Chevrolet mit geschwungenem Heck...können Bullen sein, sagte ich mir...Bullen fahren immer zu zweit...also hielt ich mich hinter ihnen, ein Studebaker überholte in der Kurve, sie liegen gut...ich versuchte mich an die Strecke zu erinnern...erst die gerade Strecke, dann der wegen niedriger Büsche unübersichtliche Kreisel...an dem Punkt wollte ich sie abhängen...kein Risiko eingehen...[...] Der Chevrolet hielt sich rechts und ich liess ihn nicht aus den Augen. Ich konnte den Motor meines Mercury durchs Gaspedal vibrieren spüren. Er wartete geradezu darauf die volle Pulle zu bekommen...ein entgegenkommender Wagen liess eine Ladung Spritzwasser auf uns niederdonnern...die ideale Nacht für einen geisterhaften Getaway...Verkehrsschilder wie Totempfähle am Strassenrand...wir erreichten den Kreisel und ich drückte drauf...im Rückspiegel sah ich, dass sie so verwirrt waren, dass sie beinahe die Ausfahrt verpasst hätten...der Mercury war bereits auf 70, ich musste sie mir zum Airport vom Hals halten...sie würden die Nummer haben, bis sie den Wagen fanden, war ich längst ausser Land...¹⁵²

Die Beschreibung einer genretypischen Verfolgungsjagd der film-noir-Reihe, die sich an dieser Stelle vor allem durch die genannten Automarken und die Abbildung eines in einer Verfolgungsjagd befindlichen Oldtimers auf der Seite daneben konstituiert, evokiert einen Assoziationsraum, der sich auch anhand des Filmgenres aufbaut. Verstärkt wird dieser Assoziationsraum durch die unterstrichenen fremdsprachigen Begriffe im Text: City – Airport – City – Showgirls – Building – Boulevards – Chevrolet – Studebaker – Chevrolet – Mercury – Getaway – Mercury – Airport.¹⁵³ Auch wenn die Praxis, fremdsprachige Begriffe in einem deutschen Text zu unterstreichen, für den studierten Gebrauchsgrafiker Ploog nicht unbedingt eine semantische Funktion gehabt ha-

151 Ploog: RadarOrient, S. 9.

152 Ploog: RadarOrient, S. 19.

153 Ebd., S. 17-20.

ben muss, hebt diese Markierung englischsprachiger Begriffe dennoch den kulturellen Raum der USA hervor und erzeugt *volens volens* Assoziationen.

Diese Symbolstruktur mit genretypischen Elementen der film-noir-Ästhetik wird erweitert durch intertextuelle Referenzen und die Verwendung von sogenannten *Hard-boiled*-Krimis von Raymond Chandler als Ausgangstexte für das *Cut-up*-Verfahren. Es entsteht eine weitere Verweisebene. Durch die Anwendung bestimmter literarischer Codes, deren Aufrufen den filmischen Assoziationsraum des film-noir miteinbezieht und erweitert, wird die Grundstruktur der Pilotenfigur mit der des Ermittlers aus den *Hard-boiled*-Krimis verwoben. Diese Figur des amerikanischen Privatdetektivs folgt einem popkulturell weitbekannten und stetig wiederholten Typus mit bestimmten Codes:

[...] tough-talking, streetwise men; beautiful, treacherous women; a mysterious city, dark, in Raymond Chandler's famous phrase, »with something more than night«, a disenchanted hero who strives, usually without resounding success, to bring a small measure of justice to his (or, more recently, her) world. The main elements of the style are so widely known that they have achieved something close to mythic stature. Merely invoking a few of its hallmarks is enough to plunge us into a deeply familiar world whose features seem to well up out of the dark recesses of the collective imagination.¹⁵⁴

Die weite Verbreitung und die Popularität dieser Codes machen sie zu literarischen Formeln, deren Assoziationspotential ausreicht, um die kulturellen und literarischen Hintergründe des Genres aufzurufen. McCann nennt sie daher auch ein »repertoire of mass cultural codes whose rules are instantly recognizable and endlessly available for variation.«¹⁵⁵ Aus diesem Grund eignen sie sich besonders gut zur Verwendung im *Cut-up*-Verfahren.

Durch die Verwendung von Genretexten wie *Hard-boiled*-Krimis als Materialgrundlage, die aufgrund ihrer wiederholbaren und bekannten kulturellen Codes einen populären und wiedererkennbaren Kontext mit sich bringen, werden die entstehenden Leerstellen im *Cut-up* bei der Rezeption gefüllt. Ploog verbindet diese assoziative Qualität des *Hard-boiled*-Genres durch die Verwendung der Texte und der Erwähnung der Autoren und Figuren mit der Grundstruktur der Pilotenfigur und fügt somit seinen Texten in *RadarOrient* einen genrebedingten Kontext hinzu, der nicht nur die Wahrnehmungsbeschreibungen erweitert, sondern die universelle Anwendbarkeit dieser kulturellen Codes aufdeckt:

Also nichts...eine schwarze Wolke hängt über der Stadt...Jim steckt sich eine wilde Brasil an, dann schliessen sich lautlos die Türen....swishhhh, könnte die Schlusszene eines Melville-Thriller sein....so deutlich dass sich unsere Schatten dabei überschneiden....«tote Augen, die in einen mondlosen Himmel starren» wie Chandler schrieb...¹⁵⁶

154 Sean McCann: The hard-boiled novel. In: Catherine Ross Nickerson (Hg.): The Cambridge Companion to American Crime Fiction, New York 2010, S. 42.

155 Ebd.

156 Ploog: *RadarOrient*, S. 48.

Am deutlichsten zeigt sich dieses assoziative Potential in der Verbindung der beiden Kapitel »Die Säulen von Baalbek« und »Januar 1898«, die in *RadarOrient* aufeinanderfolgen. Die Erwähnung der bekannten Erzählung »Trouble is my Business« (1939) von Raymond Chandler in »Die Säulen von Baalbek« eröffnet diesen Assoziationsraum: »Ich sah mich auf dem Flughafen von Beirut stehen, mit Chandlers Trouble is my Business in der Jackentasche.«¹⁵⁷ Die Erzählerfigur, ein Pilot, der nach einem »Flug mit ungewissem Kurs«¹⁵⁸ in einer namenlosen Stadt landet und dort eine Frau namens Nana trifft, liest zudem noch den Chandler-Roman *The Long Good-Bye* (1953), dessen Titel aber nicht erwähnt wird. Lediglich die genannten Figuren Philippe Marlowe und Terry Lennox sowie fragmentierte Zitate geben die Hinweise darauf, um welchen Text von Raymond Chandler es sich handelt:

Nana mit halboffenen Lippen....ein paar Spritzer der Nachmittagssonne hatten sie aufgeschreckt. Ich war bis Seite 67 gekommen, wo Marlowe den Brief von Terry Lennox bekommt: Ein nicht zu sauberes Hotel...Stadt nennt sich Otatoclán...der mozo soll den Brief aufgeben...«Meinst du wir kriegen hier irgendwo Kaffee?« fragte sie vom Bett aus. »Sicher.« Warum das alles? Draussen wartet eine miese Type mit spitzen Schuhen und einem dreckigen Hemd....ich habe noch den Revolver....irgendwas ist ziemlich faul an der Sache....¹⁵⁹

Durch den Intertext aus dem populären Roman von Chandler und die Erwähnung der bekannten Figuren fügt Ploog der Erzählung einen populären Verweisraum hinzu, der Assoziationen erzeugt, die sich mit der Grundlage der Pilotenfigur verbinden. Sowohl der fiktive Ermittler Philippe Marlowe als auch der intradiegetisch nicht-fiktive Erzähler entsprechen den von Sean McCann genannten kulturellen Codes des Außenseiters in einer mysteriösen Umgebung, sie sind strukturell ähnliche Figuren.

Im darauffolgenden Kapitel »Januar 1898«, erzählt von einem namenlosen Erzähler in der ersten Person, wird mehrmals der Ort *Otatoclán* erwähnt, bei dem es sich um einen fiktiven Ort in Mexiko handelt, der nur in Chandlers *The Long Good-Bye* existiert. Ploog verbindet an dieser Stelle durch die Nennung der fiktiven Stadt in Mexiko, die bereits in »Die Säulen von Baalbek« als intertextueller Verweis vorkam, mit einer Erzählung einer Urwaldexpedition die beiden Kapitel. Diese metaleptische Vermischung der fiktionalen Ebenen erzeugt an dieser Stelle durch Cut-up eine Infragestellung der Grenze zwischen der Fiktionalität des Romans von Raymond Chandler und der intradiegetischen Realität. Durch die autobiographische Grundstruktur, die das gesamte Werk durchzieht, kommt es auf diese Weise zu einer generellen Erosion der Konzepte Fiktionalität und Faktualität in den Texten in *RadarOrient*.

Diese Überlagerung und Verschiebung unterschiedlicher narrativer Räume durchzieht nicht nur die Texte, sondern zeigt sich auch in den begleitenden Abbildungen. Dabei handelt es sich häufig um Fotomontagen, die in den meisten Fällen amerikanische Autos oder Flugzeuge der 1930er/40er Jahre an exotisierten Orten außerhalb des kulturellen Westens zeigen, die auf die Orte verweisen, die Ploog bereiste. Diese

157 Ploog: *RadarOrient*, S. 37.

158 Ebd.

159 Ebd., S. 38.

Verschränkung von unterschiedlichen geographischen und kulturellen Räumen mit einem autobiographischen Bezug zum Verfasser und populären Medienerzeugnissen der amerikanischen Kultur ist, aus der poetologischen Perspektive betrachtet, vergleichbar mit der kakophonisch-visuellen Struktur von *Cola-Hinterland*. Was im Falle des Debüts aber aufgrund einer weitgehend radikalen Umsetzung der Cut-up-Methode ein syntaktisch defektes, dissoziatives Nebeneinander unterschiedlichster visueller Assoziationen erzeugt hatte, ist in *RadarOrient* einer reduzierteren und spezifischeren Symbolstruktur gewichen.

Während sich *Cola-Hinterland* als ein ästhetisiertes Abbild einer sich rasant entwickelnden Medienwelt interpretieren lässt, ist *RadarOrient* ein metaleptisches Spiel mit fiktionalen und semi-autobiographischen Erzählebenen. Durch diese Vermischung werden die Reisebeobachtungen durch die Erzählebene der Hard-boiled-Krimis und ihrer populären Codes gefiltert. Ploog demonstriert hier einerseits die Wirkmächtigkeit kulturell codierter Begriffe, deren Aufrufen Assoziationsräume öffnet, andererseits verbindet er sie durch die Cut-up-Methode mit anderen Erzählebenen und deckt ihre Codierung auf. Das Assoziationspotential wird dadurch nicht aufgehoben, aber es wird in seiner Wirkungsweise dekonstruiert und seine Strukturen werden freigelegt.

Analysefazit

Damit können *RadarOrient* im Sinne von Jürgen Ploogs Cut-up-Ideologie unterschiedliche, aber miteinander korrelierende Funktionsweisen zugesprochen werden. *RadarOrient* ist erstens eine literarische Darstellung einer Wahrnehmung, die durch den häufigen Wechsel von kulturellen Räumen und Zeitzonen entsteht. Die dabei entstehende Auflösung kohärenter Zeit- und Raumstrukturen lässt einen nur lose narrativen Text entstehen, der aus Wahrnehmungsinseln zusammengesetzt ist, die sich durch ihre strukturelle Unabschließbarkeit auszeichnen. Damit steht *RadarOrient* immer noch im Zeichen einer Annäherung an subjektive Wahrnehmungsmuster, die sich schon in »Aufbau einer Situation in Worten« abzeichnet und von Ploog in den siebziger Jahren weiter verfeinert wird.

Gleichzeitig bewirkt zweitens die Verweisstruktur in Form von Texten des Hard-boiled-Genres, die entweder zitiert oder als Cut-up-Grundlagen verwendet werden, eine Darstellung einer medial beeinflussten Wahrnehmung. Die Pilotenfigur, die sich selbst wie ein Ermittler durch die unterschiedlichen kulturellen und geographischen Räume bewegt, ist als Referenzfigur des Autors eine Selbstimagination von Jürgen Ploog als globaler Agent und Beobachter. Das Wissen um das Repertoire an kulturellen Codes, die Assoziationsräume eröffnen, verändert die Wahrnehmung der Umwelt.

Drittens aber ist *RadarOrient* auch eine Dekonstruktion dieser Codes. Ihre Verschränkung mit semi-autobiographischen Texten expliziert ihre Wirkungsweise und deckt den dargestellten Effekt einer durch sie veränderten Wahrnehmung auf. Damit erfüllt Cut-up an dieser Stelle programmatisch die von Ploog und auch Burroughs zugesprochene Aufgabe einer Dekonstruktion und Explikation von sprachlichen Reiz-Reaktion-Mechanismen. Die Feststellung von Sean McCann über die Codes des Hard-boiled-Genres: »Merely invoking a few of its hallmarks is enough to plunge us into a deeply familiar world whose features seem to well up out of the dark recesses of

the collective imagination,«¹⁶⁰ ist letztlich nichts anderes als das von Ploog dargestellte Prinzip eines sprachlichen Reiz-Reaktion-Mechanismus: »Die Unsichtbarkeit der Wirkung des Worts beruht darauf, dass es automatische Reaktionen auslöst.«¹⁶¹ Die Codes der Hard-boiled-Romane lösen eine automatische Assoziationsreaktion bei den Rezipient*innen aus, sofern ihnen diese Codes bekannt sind. Durch Cut-up wird dieser Mechanismus freigelegt, er »zerlegt das Konzept der Realität, das vorgegeben ist. Vorgegeben & damit fiktiv, eine Erfindung im Rahmen der Möglichkeiten.«¹⁶²

Bei Ploog zeigt sich ähnlich wie bei Fauser eine starke Orientierung an einem amerikanischen Vorbild. Sein Verhältnis zu Burroughs verläuft aber, wie dargestellt wurde, in anderen Bahnen als Fausers Verhältnis zu Burroughs und später Bukowski. Für Ploog ist Burroughs' Cut-up-Technik zu Beginn der sechziger Jahre die Methode, die ihm den entscheidenden Entwicklungsschritt in seiner Poetologie ermöglicht. Gleichzeitig übernimmt er von Burroughs das weltmännisch-elegante Auftreten und erscheint daher im Kontext der deutschen Beat- und Undergroundliteratur als die Äquivalenzfigur zu dem amerikanischen Autor. Ebenso wie bei Burroughs ist Ploogs Schreiben ein Arbeiten an der Sprache auf der Suche nach Möglichkeiten die eigene Wahrnehmung so getreu wie möglich abbilden zu können. Somit ist auch Ploogs literarisches Schreiben in Verbindung mit seiner Selbstinszenierung ein Aufbrechen der Grenzen zwischen Literatur und Leben.

160 McCann: The hard-boiled novel, S. 42.

161 Ploog: Cut-up revisited, S. 61.

162 Ebd.

Carl Weissner – Agent, Übersetzer und Strippenzieher

Hinführung – Der Mann zwischen den Kontinenten

irgendjemand soll in los angeles gewesen sein/und ein interview mit buk mitgebracht haben. ich werd mir/das ding mal anhören. vorausgesetzt, ich kann den typ/dingfest machen./sehr interessant, das mit dem dominikaner killer./erinnere mich in der tat, daß burroughs mal sehr scharf/auf den kerl war. wahrscheinlich wollte er ihn fürs bett./das war am 27. februar 1970, wir hocken in seiner londoner/bude, und er packt die laufende ausgabe der Sunday times/auf den tisch.¹

In nur wenigen Sätzen aus diesem Brief, den Carl Weissner im Februar 1976 an Jörg Fauser schrieb, wird deutlich, wie gut vernetzt Weissner (1940-2012) in bestimmten Kreisen des amerikanischen Literaturbetriebs war und wie viele Schriftsteller*innen aus dem Bereich der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur er nicht nur persönlich kannte, sondern mit denen er auch befreundet war. In seinen tagebuchartigen persönlichen Notizen aus seiner Zeit in den USA in den Jahren 1967/68² finden sich unter anderem Berichte von Besuchen bei Allen Ginsberg, in denen sich eine alltägliche Freundschaft darstellt.³ Mit Burroughs und Claude Pélieu tauschte er in dieser Zeit regelmäßig Cut-up-Texte aus, er bekam Mescaline vom Beatliteraten Ray Bremser und

1 Brief von Carl Weissner an Jörg Fauser, 24.02.1976. In: Archiv Marbach, A: Fauser, Briefe an ihn von Carl Weissner (*Buk* ist die Abkürzung für Charles Bukowski).

2 Diese diarischen Aufzeichnungen wurden erst 2020 in einem Band mit bis dahin nicht mehr zugänglichen oder unveröffentlichten Texten publiziert und entstammen dem Nachlass von Carl Weissner.

3 Vgl. Weissner: »Wir fuhren die ganze Nacht wie in einem Film«, S. 24.

hörte Lesungen von Diane Di Prima im Greenwich Village.⁴ Die Selbstverständlichkeit, mit der er in seinen Aufzeichnungen von seinen Begegnungen mit zentralen Persönlichkeiten der amerikanischen Gegenkultur dieser Jahre schreibt, lassen ihn selbst als einen von ihnen erscheinen.

Doch auch auf einer professionellen Ebene hatte er Verbindungen zu zahlreichen Größen der amerikanischen und britischen kulturellen Avantgarde und des literarischen Undergrounds der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er war nicht nur der europäische und südamerikanische Agent und deutsche Übersetzer von Charles Bukowski, sondern er übertrug auch William S. Burroughs, J. G. Ballard, Allen Ginsberg, Bob Dylan und etliche andere ins Deutsche. Die sogenannte »Hall of Fame« der Bekanntschaften in der Weissner-Anthologie *Eine andere Liga* (2013) listet allein 44 Personen aus verschiedenen Bereichen des erweiterten literarischen Feldes auf, die Weissner übersetzte, herausgab, mit denen er zusammenarbeitete oder mit denen er befreundet war. Janis Joplin traf er während seines langen Aufenthalts in den USA in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, den amerikanischen Dichter Charles Olson lernte er zur gleichen Zeit kennen, der Beatliterat Harold Norse schrieb einen Antrag für Weissners Fulbright-Stipendium und für den Zweitausendeins Verlag übersetzte Weissner Songtexte der Rolling Stones und von Frank Zappa, den er auch persönlich kennenlernte.⁵ Diese weitverzweigte Vernetzung Carl Weissners in einem bestimmten Bereich des literarisch-kulturellen Betriebs lässt auf eine dementsprechende Bekanntheit des Agenten und Übersetzers schließen und auch die beiden Herausgeber*innen von *Eine andere Liga* stellen in ihrem Vorwort fest:

Er ist Menschen bis in die seltsamsten Spelunken und Winkel ein Begriff, den Verfechtern der »Hungry Generation« in Kalkutta genauso wie Nomaden in Griechenland und Luxemburg, bei *City Lights* in San Francisco, unter Bukowski-Lesern weltweit.⁶

Diese Einschätzung des Bekanntheitsgrads von Carl Weissner mag so tatsächlich korrekt sein, verdeckt jedoch, dass sich das Wissen um ihn und seine Arbeit meist auf die genannten »Spelunken und Winkel« beschränkt. Anders als bei Jürgen Ploog jedoch, dessen geringe Rezeption unter deutschen Leser*innen sowohl auf seine Abneigung gegenüber dem etablierten Literaturbetrieb als auch auf seine hermetische Schreibweise zurückführbar sein dürfte, ist die mangelnde Bekanntheit von Carl Weissner durch andere Faktoren zu erklären. Als Übersetzer und Agent wirkte er im Hintergrund. Sein eigenes literarisches Werk beschränkte sich lange Zeit auf einige frühe Cut-up-Arbeiten wie *The Braille-Film* (1970) und einige kurze Cut-up-Texte, die vorrangig in literarischen Undergroundmagazinen erschienen sind⁷, Cut-up-Kollaborationen mit Autor*innen

4 Vgl. ebd. S. 25ff.

5 Vgl. Carl Weissner: *Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories*, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, herausgegeben von Matthias Penzel und Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 10f.

6 Matthias Penzel & Vanessa Wieser: Vorwort der Herausgeber. In: Carl Weissner: *Eine andere Liga: Stories*, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, herausgegeben von Matthias Penzel und Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 13.

7 Dabei ist Weissner der einzige der drei deutschen Autoren, der tatsächlich auch nennenswerte Veröffentlichungen in US-amerikanischen Literaturzeitschriften hatte. Darunter die Cut-up-Texte

wie Burroughs, Mary Beach, Claude Pélieu und seinen deutschen Kollegen Jörg Fauser und Jürgen Ploog und einige Short Stories im Stil von Charles Bukowski. Erst wenige Jahre vor seinem Tod 2012 wurden noch in kurzer Abfolge *Death in Paris* (2007), *Manhattan Muffdiver* (2010) und *Die Abenteuer von Trashman* (2011) veröffentlicht, die ersten offiziellen eigenen literarischen Texte von Carl Weissner seit den frühen achtziger Jahren.

Die Cut-up-Arbeiten entstanden vor dem gleichen Hintergrund der Wahrnehmung einer in Veränderung begriffenen Medienwelt, die auch den ersten literarischen Arbeiten von Jürgen Ploog zugrunde liegt, und Weissners wenige Erzählungen der siebziger und achtziger Jahre sind autobiographisch gefärbte *Stories*, vorrangig aus seiner Zeit in den USA, die für eine literaturwissenschaftliche Analyse über einen Gestus der Provokation hinaus kaum einen Mehrwert haben. Lediglich seine zuletzt veröffentlichten Werke wären aus einer analytischen Perspektive interessant, sie sind jedoch für eine Studie zur deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur im Kontext dieses Buches nicht mehr relevant. Sein literarisches Œuvre ist hier dementsprechend weniger fruchtbar als sein Wirken als Literaturvermittler und Übersetzer, das entscheidenden Anteil daran hatte, dass sich so etwas wie eine deutschsprachige Szene der Beat- und Undergroundliteratur entwickeln konnte. Durch seine zahlreichen Kontakte in die amerikanische Szene nahm er eine Schnittstellenposition ein und fand vor allem durch seine umfassende Kenntnis des amerikanischen Undergrounds in seinen Übersetzungen eine Sprache, die die amerikanischen Texte einem deutschsprachigen Publikum zugänglich machte, in manchen Fällen aber auch das Image der Schriftsteller in Deutschland formte und prägte.

Die Korrespondenz zwischen Carl Weissner und seinen amerikanischen und deutschen Kolleg*innen sowie die Darstellung seiner Vermittlungsarbeit machen deutlich, wie er als verbindende Figur zwischen der amerikanischen und der deutschen Szene fungierte und wie insbesondere persönliche Freund- und Bekanntschaften in diesem Gefüge eine entscheidende Rolle spielten. Im zweiten Teil des Kapitels werden Übersetzungen bestimmter Werke durch Carl Weissner mit älteren Übersetzungen der gleichen Werke und dem englischen Original verglichen, um so zeigen zu können, worin sich Weissners Übertragungen von vorangegangenen unterscheiden. Außerdem werden Weissners Vermittlerverhältnis zu Charles Bukowski und seine Übersetzungen von dessen Werken einer Analyse unterzogen.

Carl Weissner als Vermittler zwischen der amerikanischen und der deutschen Szene

Im Juli 1981 schrieb Jack Kerouacs Tochter Jan Kerouac einen Brief an Carl Weissner, den sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht persönlich kannte:

»Black Seance under the skin« (In: Vincent. *The mad brother of Theo* (1966), 1, Center), »Last view from the Czechago window« (In: *Cyclops* (1968), 1, S. 16-19) und »The subcutaneous kid« (In: Vincent. *The mad brother of Theo* (1968), 2, S. 55-57).

Dear Carl Weissner/I met John Bennett here in Ellensburg, and he urged me to write you concerning the translation of my book Baby Driver into German. He said you are one of the best translators in that language.[...] Many people tell me that Germany is among the most Beat conscious countries in Europe, and although my book might not be exactly in that genre, being the daughter of Kerouac might create interest.⁸

Weiter fragte sie auch, ob er wüsste, in welchem Verlag das Buch erscheinen könnte. Weissner antwortete innerhalb von wenigen Tagen mit detaillierten Erläuterungen über die deutsche Verlagsszene und Übersetzungsrechte und schlug vor, Jan Kerouac den Abdruck eines Interviews mit einer Zeitschrift in Deutschland zu vermitteln.⁹ Jan Kerouacs Roman erschien schließlich 1982 in deutscher Übersetzung von Pocio und Roberto de Hollanda im Maro Verlag auf Vermittlung von Carl Weissner.

Diese Form der Beratung und Zusammenarbeit war kein Einzelfall. Weissner war mit Beginn der siebziger Jahre die inoffizielle Schnittstelle zwischen den Autor*innen der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur und dem deutschen Literaturbetrieb. Seine Korrespondenz insbesondere aus der Zeit von den frühen siebziger bis in die neunziger Jahre ist ein weit verzweigtes Netz an Briefkommunikation zwischen amerikanischen Verlagen wie dem City Lights Publishing House und Viking Press (ab 1975 Teil von Penguin), amerikanischen Autor*innen wie Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Charles Bukowski, Ray Bremser, Nelson Algren, Diane Di Prima, Jan Kerouac und vielen mehr und deutschen Verlagen wie dem Carl Hanser Verlag, Kiepenheuer & Witsch, S. Fischer, Limes Verlag und dem Maro Verlag. Im Zentrum dieses Netzes befand sich Carl Weissner, der all diese Fäden zusammenhielt, Kontakte herstellte, Verträge aushandelte, bei Vertragsproblemen vermittelte und vor allem auch Übersetzungen anfertigte. Damit nahm er eine signifikante Position im Gefüge dieser Literatur im deutschsprachigen Raum ein, weil er zum einen einen wesentlichen Beitrag dazu leistete, dass die literarischen Werke der Amerikaner*innen in entsprechender Form und Übersetzung nach Deutschland gelangten, zum anderen weil er auch die Rezeption dieser Literatur in Deutschland beeinflusste, indem er als Vertrauter der Schriftsteller*innen und als Experte mit Einblick in die amerikanische Szene zum Ansprechpartner für Presse und Verlage wurde.

Bereits Mitte der sechziger Jahre kam Weissner in Kontakt mit der amerikanischen Beat- und Undergroundszene. Nachdem er 1965 in zwei Sonderausgaben des *Times Literary Supplement* zum Thema *Avantgarde* von der literarischen Undergroundszene in England und den USA erfahren hatte, rief er selbst das Literaturmagazin *Klactoveedsesten*, benannt nach einem Musikstück von Charlie Parker, ins Leben und gab es in seinem eigenen kleinen Verlag PANic Press heraus. Zweck dieses Magazins war nach Aussage von Weissner vor allem der Austausch mit den englischsprachigen Literaturzeitschriften. Auf diese Weise konnte Weissner als Kollege Kontakt mit Herausgeber*innen aus

8 Brief von Jan Kerouac an Carl Weissner, 21.07.1981. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner. Briefe an ihn von Jan Kerouac (John Bennett gab das Magazin *Vagabond* heraus und war Gründer des gleichnamigen Verlags. Er stand in engem Kontakt mit Charles Bukowski, über den er vermutlich Carl Weissner kannte.).

9 Brief von Carl Weissner an Jan Kerouac 31.07.1981. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner. Briefe von ihm an Jan Kerouac 1981-1983.

dem englischsprachigen Raum aufnehmen und stand bald im regen Briefwechsel mit etlichen Autor*innen, die ihm Texte für seine Zeitschrift schickten.¹⁰ Insbesondere mit Charles Bukowski, Allen Ginsberg und William S. Burroughs bestand seit Mitte der sechziger Jahre ein Briefkontakt, der teilweise bis in die neunziger Jahre anhielt.¹¹

Neben der zunächst vor allem freundschaftlichen Korrespondenz mit Charles Bukowski entstammen die meisten Briefe dem Wechsel mit Burroughs, mit dem sich Weissner über Cut-up-Techniken und Taperecorder-Experimente austauschte. Im Juni 1966 besuchte Burroughs Weissner in Heidelberg. An diesem Briefwechsel mit Burroughs, aber auch an denen mit Bukowski, Ginsberg und anderen zeigt sich vor allem, dass es sich bald um einen gleichberechtigten Austausch unter Freunden und Bekannten handelte. Das ist vor allem deswegen relevant, weil die amerikanischen Autoren bis heute in Deutschland wesentlich bekannter als Weissner sind, was diesen gleichberechtigten Austausch untereinander teilweise in den Hintergrund rückt.

Weissner ging schließlich 1967 mit einem Fulbright-Stipendium in die USA, um dort an einer Dissertation über den Dichter Charles Olson zu arbeiten. Als er allerdings einige Wochen in den Vereinigten Staaten verbracht hatte, stellte er fest, dass das Projekt, für das er das Fulbright-Stipendium bekommen hatte, schon von anderen bearbeitet wurde und keine Zukunft hatte. Dadurch blieb ihm Zeit, seinen Aufenthalt anderweitig zu nutzen. Er schrieb den Cut-up-Roman *The Braille Film* (1970), der bei *Nova Press* in San Francisco erschien, außerdem verantwortete er eine Ausgabe des Magazins *Intrepid* und dokumentierte mit einem Aufnahmegerät die New Yorker Undergroundszene für das »German Avantgarde Archive.«¹² Während des Aufenthalts als Fulbright-Stipendiat in New York und später in San Francisco und Los Angeles lernte er große Teile der amerikanischen Beat- und Undergroundliteraturszene kennen:

10 Vgl. Interview mit Carl Weissner: Jay Dougherty: *Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner.* In: *Gargoyle* (1988), 35, S. 66-87, hier S. 70f.

Bereits die ersten Ausgaben im März und Juni 1965 weisen Beiträge in englischer, deutscher und französischer Sprache auf. Die vierte Ausgabe vom November 1966 schließlich versammelt Texte von u.a. Diane Di Prima, Carol Bergé, Harold Norse und William S. Burroughs. Dass renommierte Autor*innen aus England und den USA bereits anderthalb Jahre nach Gründung des Magazins dort veröffentlicht wurden, zeigt, wie schnell sich Carl Weissner eine Reputation verschaffte und seine Kontakte in die amerikanische Literaturszene nutzen konnte. Ein weiteres Indiz dafür, dass Weissner im Kreis der amerikanischen und britischen Szene durchaus ernst genommen wurde, sind die Angaben im Impressum der vierten Ausgabe, wonach *Klactoveedsesteen* in den USA (u.a. bei *City Lights Books*), in England und in Frankreich verkauft wurde. (Die hier genannten Ausgaben liegen im Literaturarchiv in Marbach.) In einem Brief an Claude Pélieu und Mary Beach zeigt sich William S. Burroughs am 27.10.1969 begeistert über die Ausgabe von Weissners Zeitschrift: »Received the Portman manuscript, also copies of KLACTO, Fernseh-Tuberculose and CUT UP, all look very good indeed. KLACTO is a real gas, WOW. The layout is terrific, real impact. And good material throughout.« (Brief von Burroughs an Pélieu/Beach am 27.10.1969. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Weissner/William S. Burroughs. Verschiedene Abschriften: Briefe an Claude Pélieu, Mary Beach und Brion Gysin).

11 Etliche dieser Briefe befinden sich im Literaturarchiv Marbach. Die Korrespondenz mit Charles Bukowski ist teilweise veröffentlicht und von Carl Weissner übersetzt worden.

12 Vgl. Dougherty: *Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner.*, S. 73

I was living in the neighborhood, on the Lower East Side, East 6th and Avenue C, and my roaches were the same as theirs. Ginsberg a few blocks down, Ted Berrigan a few blocks in the other direction, Andrei Codrescu around the corner. Ray Bremser was around and occasionally hit me for a fiver, claiming he'd just gotten burned by his connection down at the corner. Jack Micheline used to drop by and try out his street songs on my fire escape. It was a great place to be, and I felt right at home in their company. More than I ever had back in Germany.¹³

Aus dieser Zeit entwickelten sich die meisten persönlichen Bekanntschaften und freundschaftlichen Beziehungen, die ihn später in die Position als Schnittstelle im deutsch-amerikanischen Literaturaustausch brachten.¹⁴

Bereits kurze Zeit nach seiner Rückkehr aus den USA Mitte 1968 begann Weissner mit Übersetzungen amerikanischer Schriftsteller*innen. Schon im März 1969 arbeitete er an einer Übersetzung von Burroughs' *The Ticket That Exploded*,¹⁵ die aber wohl zunächst nicht veröffentlicht wurde. Die beinahe monatliche Korrespondenz von 1972 bis mindestens 1980 zwischen Weissner und dem Verlag City Lights des Schriftstellers und Verlegers Lawrence Ferlinghetti, der einen Großteil der amerikanischen Beat- und Undergroundszene verlegte und den Weissner während seiner Zeit in San Francisco kennenlernte, zeigt, wie intensiv er in die Vermittlung und Übersetzung dieser Literatur eingebunden war. Weissner lieferte Informationen über die deutsche Literaturszene und vermittelte zu deutschen Verlagen.¹⁶

Die Grundlage für das Vertrauen, das ihm sowohl die Verlage als auch die Autor*innen entgegenbrachten, war vermutlich Weissners zuverlässige Arbeitsweise. Darauf lässt beispielsweise ein Brief des amerikanischen Dichters Ray Bremser schließen, der sein Werk in Weissners Hände legte:

Carl, you have my standing permission to do anything you wish with my work, as i have always had a respect for yours, i know you will do nothing but what is right.¹⁷

Solche und ähnliche Vertrauensbekundungen findet man in der Korrespondenz Weissners häufig. Die meisten englischsprachigen Autor*innen, mit denen er seit Mitte der sechziger Jahre im schriftlichen Austausch stand, gestatteten ihm ohne zu zögern, ihre literarischen Werke zu übersetzen und zu veröffentlichen. Dadurch ist Weissner der organisatorische Mittelpunkt dieser Literatur in Deutschland und prägt vor allem durch seine Übersetzungen das Bild der Schriftsteller*innen in Deutschland.

13 Ebd.

14 In seinem Nachlass finden sich Adressbücher aus dieser Zeit, die persönliche Anschriften und Telefonnummern von Autor*innen und Verlagen aus dem gesamten Spektrum der amerikanischen Beat- und Undergroundliteraturszene enthalten.

15 Das geht aus einem Brief hervor, den Burroughs am 18.3.1969 an Weissner schreibt. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner: Briefe an Carl Weissner, von William S. Burroughs.

16 Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner. Briefe an ihn von City Lights Publishing House.

17 Ray Bremser in einem Brief an Carl Weissner, 5.12.1977. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Ray Bremser.

Carl Weissners Übersetzungen – Etablierung einer Sprache des Undergrounds

Man tut bei der US-Avantgarde seit Mitte der 1950er-Jahre immer gut daran zu fragen: Wen hat Carl Weissner eigentlich nicht übersetzt oder herausgegeben – das ist am einfachsten.¹⁸

Carl Weissners Übersetzungen sind neben seiner Vermittlungstätigkeit sein signifikantester Beitrag zur Etablierung einer deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur. Diese Übersetzungen, von denen Jürgen Ploog sagt, sie seien »mehr als nur Übertragungen von einer in eine andere Sprache«¹⁹, prägten ab den siebziger Jahren die Wahrnehmung dieser Werke im deutschen Sprachraum:

Er verstand es, das ureigene Idiom des amerikanischen Sprachgefühls ins Deutsche umzugießen. Die übliche deutsche Schriftsprache war dem Geist der Originale nicht gewachsen, & es war Carl, der dieser inneren Stimme, die in jeder Sprache steckt, zu einem bis dahin im Deutschen unbekanntem adäquaten Ausdruck verhalf. Es war ein Erweiterungsschlag, der als grundlegende Pionierarbeit gelten kann & seitdem aus dem deutschen Sprachraum nicht mehr zu verbannen ist.²⁰

Dieser Einschätzung der Übersetzungen von Carl Weissner durch Ploog wird im Folgenden anhand von Beispielen nachgegangen. Entscheidend ist im Kontext dieser Analyse die Annahme, dass Weissner durch seine Übersetzungen zum einen einen Wortschatz im Deutschen erarbeitet hat, der eine Art deutsches Diktionär der Beat- und Undergroundliteratur entwirft, und zum anderen einen Soziolekt in die Literatursprache eingeführt hat, der dem der amerikanischen Vorbilder entsprechen soll, und damit eine möglichst adäquate Übertragung der amerikanischen Originaltexte ermöglicht. Für die vorliegende Untersuchung muss auch die Frage gestellt werden, inwieweit Weissner einem eigenen Stil folgte, der die englischen Originale in einer Weise veränderte und eventuell dabei stellenweise verfälschte, wodurch es zu einer bestimmten Wahrnehmung der Beat- und Undergroundliteratur in Westdeutschland kam.

Einige interessante Parallelen werden im Vergleich dieses Vorhabens mit einem Aufsatz von Fritz Paul deutlich. Er untersucht in seiner Studie »Übersetzer und Individualstil im Spannungsfeld verschiedener Sprachen und Kulturen«²¹, inwieweit die »Eigenheiten des Übersetzers unter Umständen sogar den Individualstil des übersetzten

18 Ambros Waibel: Der Mann, der Bukowski erfand. Unter: <https://taz.de/!5102282/> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

19 Jürgen Ploog: Ein sprachliches Kraftwerk. In: Carl Weissner: Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, hg. v. Matthias Penzel & Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 89.

20 Ebd.

21 Fritz Paul: Übersetzer und Individualstil im Spannungsfeld verschiedener Sprachen, Literaturen und Kulturen. In: Armin Paul Frank & Horst Turk (Hg.): Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit, Berlin 2004, S. 109-122.

Dichters oder den zugrundeliegenden Epochenstil«²² überlagern. Er merkt an, dass das Problem einer Forschung, die dieser Vermutung nachgehen wolle, sei, dass es nicht nur einer umfassenden Analyse verschiedener Übersetzungen durch dieselbe Person bedürfe, sondern auch ein Übersetzer gefunden werden müsse, der sich in unterschiedlichen Epochen und Sprachen übersetzerisch bewegt hätte. Nur so könne »der eventuell vorhandene Individualstil« erkennbar werden, da sich erst auf diese Weise eine Bevorzugung bestimmter Begriffe oder Wendungen ausmachen ließe.²³ Im Fall von Carl Weissner sind diese Voraussetzungen natürlich nicht gegeben, er übersetzte ausschließlich aus dem Englischen und ausschließlich Autor*innen, die sich weitgehend im selben kulturellen und historischen Umfeld wie er selbst bewegten. Das war durchaus eine bewusste Entscheidung, wie er selbst sagte:

[...] weil ich mich bewußt beschränke auf Sachen, von denen ich wirklich was verstehe. Ich weiß nicht, warum ich versuchen sollte, James Joyce zu übersetzen, von dem ich keinen blassen Schimmer habe. Das wäre sträflich und da würde ich fürchterlich einbrechen.²⁴

Deswegen kann im Zuge dieser Arbeit auch keine umfassende Studie in der Form angestellt werden, wie sie Fritz Paul im erwähnten Fall für den Übersetzer Adolf Strodttmann durchgeführt hat. Dennoch ist es möglich anhand bestimmter Vergleiche zu zeigen, dass Weissner einen Individualstil in die Übersetzungen brachte, der das Original signifikant veränderte.

Im Folgenden wird daher nach einigen übersetzungstheoretischen Vorüberlegungen zunächst eine Analyse eines spezifischen Teils des übersetzerischen Werkes von Carl Weissner durchgeführt. Dabei handelt es sich um Übersetzungen von prägenden beatliterarischen Werken, die bereits zuvor in deutscher Sprache erschienen waren und später von Weissner neu übersetzt wurden. Der Auswahl liegt die Annahme zugrunde, die unter den deutschsprachigen Beat- und Undergroundautoren weitverbreitet ist, dass die ersten deutschen Übersetzer*innen der amerikanischen Beatliteratur nicht die Möglichkeit hatten, eine adäquate Sprache im Deutschen für die amerikanischen Originale zu finden. Der Grund dafür war zum einen eine etablierte Vorstellung davon, wie Literatur sprachlich beschaffen zu sein hatte, und zum anderen mangelndes Wissen um amerikanische Kultur und die Subkultur der entsprechenden Autoren. Deutlich formulierte Ploog dieses Defizit der frühen Übersetzer*innen im Vergleich mit Weissner:

Wie bei fast allen Texten die uns als Beispiele dieser neuen Literatur erreichten in Deutschland, versagten die Übersetzer. Der Geist dieser Texte hat seine Übertra-

22 Ebd., S. 109.

23 Vgl. ebd.

24 Carl Weissner im Interview: Wer ist Carl Weissner oder Wie der Underground nach Mannheim kam. In: Carl Weissner: Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, hg. v. Matthias Penzel & Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 135.

gung ins Deutsche nicht überlebt (ein Trend, der erst mit den gekonnten Bukowski-Übersetzungen von Carl Weissner gebrochen wurde).²⁵

Um der Frage nachzugehen, was konkret mit dem »Geist dieser Texte« gemeint sein könnte und wie er durch Weissner als Übersetzer transportiert werden konnte, werden die Übersetzungen von Allen Ginsbergs Gedicht »Howl« (Übersetzung durch Carl Weissner 1979) und von William S. Burroughs' Roman *Naked Lunch* (Übersetzung durch Carl Weissner 1978) mit ihren jeweiligen deutschen Erstübersetzungen von 1959 und 1962 verglichen. Auf diese Weise sollen die von Ploog aufgestellten Behauptungen überprüft werden und analysiert werden, inwiefern sich die Übersetzungen von Carl Weissner von den vorangegangenen unterscheiden und worin der rezeptionsästhetische Effekt dieser Unterschiede besteht.

Im zweiten Teil dieses Kapitels werden Übersetzungen von Texten aus dem Band *Notes of a Dirty Old Man* (Übersetzt als *Aufzeichnungen eines Außenseiters*) von Charles Bukowski durch Carl Weissner analysiert. In diesem Fall liegen keine Erstübersetzungen von anderen Übersetzer*innen vor. Das Ziel dieser Analyse ist daher ein anderes. Der Fokus liegt hier auf der Frage, wie Carl Weissner einen individuellen Stil für Charles Bukowski in deutscher Sprache etablierte und wie sich dadurch ein bestimmtes Bild des amerikanischen Autors im deutschen Sprachraum formte. Insbesondere hier soll untersucht werden, ob sich durch die vorliegenden Übersetzungen ein Individualstil Weissners nachweisen lässt, der das Original überlagert oder gar verändert.

Vorüberlegungen zu Voraussetzungen und Problemen des Übersetzens von Beat- und Undergroundliteratur

Für die Beat- und Undergroundliteratur, die Carl Weissner übersetzte, müssen einige Grundlagen etabliert werden, die einen Einfluss darauf haben, wie mit den Übersetzungen umgegangen werden muss. Insbesondere die Texte der amerikanischen Beat-Autor*innen entstanden innerhalb einer relativ kleinen Gruppe von Freund*innen und Bekannten,²⁶ einer Szene von Schriftsteller*innen, die sich vor allem aus dem Freundeskreis um Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Jack Kerouac zusammensetzte. Die unauflösbare Verbindung von Leben und Literatur, die verfolgt wurde, führt dazu, dass den Werken dieser Autor*innen ihre Lebenswelt, ihr Milieu, sowie die eigenen Erlebnisse und Erfahrungen eingeschrieben sind. Sie sind – allgemeiner ausgedrückt – untrennbar mit ihrem Entstehungskontext und -milieu verbunden und transportieren diese gleichzeitig. Eine Übersetzung dieser Texte muss also diese Verbindungen bis zu einem gewissen Grad erhalten, wenn sie der engen Verstrickung von Werk und Kontext, von Leben und Literatur und schließlich von Fiktionalität und Faktualität gerecht

25 Jürgen Ploog: *Straßen des Zufalls. Über William S. Burroughs & für eine Literatur der 80er Jahre*, Bern 1983, S. 18.

26 Es muss an dieser Stelle hervorgehoben werden, dass es sich in diesem Fall vor allem um die Texte der Autor*innen handelt, die der Beat-Generation zugerechnet werden. Für Charles Bukowski gelten zwar prinzipiell ähnliche Voraussetzungen, doch war er nicht im gleichen Maße in eine Gruppe von Schriftsteller*innen eingebunden.

werden will. Das bedingt, dass der Übersetzer nicht nur den Text, sondern auch seinen Entstehungskontext kennen muss. Auf Grundlage dieser Annahmen sollen einige theoretische Vorüberlegungen zur Übersetzung der zu analysierenden Werke gemacht werden.

Es wird für die folgende Analyse davon ausgegangen, dass es bei einer Übersetzung zu einer »kulturellen Rekontextualisierung« des Ausgangstextes in der Zielsprache kommen muss.²⁷ Damit folge ich Pramod Talgeri, der allgemein für Übersetzungen feststellt:

Die übersetzerische »Treue« liegt nicht so sehr in der exakten Übertragung oder Transposition von gleichem Wort und Klang, sondern in der Verkörperung eines komplexen Gefüges von stilistischer und semantischer Kongruenz in Übereinstimmung mit der Vermittlungsintention des in einen eigenkulturellen Referenzrahmen eingebetteten ursprünglichen Textes.²⁸

Der »eigenkulturelle Referenzrahmen« entsteht dadurch, dass literarische Texte innerhalb eines Kulturraums produziert und rezipiert werden, dessen kulturelles Gedächtnis dem Text in der Ausgangssprache inhärent eingeschrieben ist. Dabei kommt das konnotative Potential von Wörtern zum Tragen, das diesen kulturellen Kontext im Zuge der Rezeption aufdeckt. Die Wörter und Phrasen, die verwendet werden, bilden in ihrer Gesamtheit das Vehikel eines kulturellen Gedächtnisses, das beim Lesen mitreflektiert wird.²⁹ Eine Übersetzung ist, diesem Ansatz folgend, dann adäquat, wenn sie es vermag, »die fremdkulturelle Erfahrung in der Übersetzung [zu rekontextualisieren].«³⁰ Dabei muss die »kulturspezifische Bedeutung«³¹ eines Wortes oder einer Phrase in den sprachlichen Kontext der Zielsprache übertragen werden. Das heißt, dass die Übersetzung Begriffe finden muss, die in der Zielsprache das gleiche konnotative Potential aufweisen wie die in der Ausgangssprache, um so den kulturellen Kontext in die Zielsprache zu übertragen.³²

Um diesen Vorgang weiter zu verdeutlichen ist die Unterscheidung von *Invarianz* und *Äquivalenz* relevant, die Jörn Albrecht vornimmt. Albrecht stellt fest, dass Invarianz bei einer Übersetzung nicht möglich sei, da der »Inhalt« eines Textes, der jenem

27 Siehe dazu: Pramod Talgeri: Das Problem der kulturellen Rekontextualisierung im literarischen Übersetzen. In: Armin Paul Frank, Kurt-Jürgen Maaß, Fritz Paul & Horst Turk (Hg.): Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Band 8, Teil 1, Berlin 1993, S. 222-227.

28 Ebd., S. 222.

29 Vgl. ebd., S. 223.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 224.

32 Insbesondere für die amerikanische Beatliteratur ist dieser Gedanke entscheidend, da sich innerhalb der Gruppe ein Soziolekt herausbildete, dessen Konnotationen und Bedeutungsebenen für Nichteingeweihte ohne das entsprechende Kontextwissen kaum zu entschlüsseln waren. Ein Beispiel für diese Schwierigkeiten ist die Liste wichtiger Begriffe der Beatliteratur, die Karl O. Paetel seiner Anthologie zur Beatliteratur von 1962 anfügt, um ein Verständnis für diese sprachlichen Besonderheiten zu schaffen.

Umwandlungsprozess ausgesetzt wird, den man »Übersetzung« nennt,³³ notwendigerweise nicht unverändert bleiben könne. Stattdessen sei das Ziel einer Übersetzung die Äquivalenz, also der Erhalt dessen, in Albrechts Worten, »worauf es ankommt.«³⁴ Demnach ist eine äquivalente Übersetzung dem Ausgangstext auf einer semantischen Ebene nicht gleich, sondern gleichwertig.

Darauf, dass aber selbst eine Äquivalenzforderung für literarische Übersetzungen nicht ausreichend ist, weist Albert-Reiner Glaap hin. Das Bild der Balance zwischen »der Scylla der Reproduktion und der Charybdis der Neuschöpfung«³⁵, das er für die Schwierigkeit des Abwägens zwischen Genauigkeit (was in etwa der Invarianz bei Albrecht entspricht) und Gleichwertigkeit findet, beschreibt diese Problematik insbesondere für das Übersetzen literarischer Texte sehr passend. Radegundi Stolze zitierend, definiert Glaap Genauigkeit als »die präzise Wiedergabe der denotativen und konnotativen Informationen« und Gleichwertigkeit als das Hervorrufen der »beabsichtigte[n] Wirkung bei den potentiellen Empfängern der Übersetzung.«³⁶ Die ausbalancierte Verbindung dieser beiden Enden des Übersetzungsspektrums würde in Äquivalenz münden. Doch auch dieser Begriff ist nicht so leicht zu erfassen wie Albrecht es suggeriert. Glaap folgend, wird daher im vorliegenden Fall davon ausgegangen, dass Äquivalenz erreicht wird, »wenn der Ausgangstext vom Übersetzer verstanden wird und die Fremdheit durch Aneignung ersetzt werden kann.«³⁷

Dass diese Definition von Äquivalenz³⁸ für den Umgang mit Übersetzungen durch Carl Weissner fruchtbar gemacht werden kann, lässt sich auch aus Weissners Einschätzung seines eigenen Übersetzens ableiten. Er reklamiert für sich eine Überlegenheit gegenüber anderen beim Übersetzen bestimmter Texte:

[...] ich hab halt dadurch, daß ich mich wirklich auf Leute konzentriere, die ich gut kenne, gegenüber den »regulären« Übersetzern den Vorteil, daß ich über die Autoren selbst ein bißchen mehr weiß, als der, der nur den Text vor sich hat, und damit fertig wird, so gut es geht.³⁹

Damit legt Weissner einen Schwerpunkt darauf, dass seine Übersetzungen nicht nur Text-, sondern auch Milieukennntnis voraussetzen, was es ihm ermöglichen soll, möglichst nahe an ein Äquivalenzideal heranzureichen. Dadurch, dass er die Autor*innen,

33 Jörn Albrecht: *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*, Darmstadt 1998, S. 264.

34 Vgl. u. Zit. ebd.

35 Albert-Reiner Glaap: »Translation is at best an echo« – Probleme des Übersetzens englischsprachiger Literatur. In: Herwig Friedl, Albert-Reiner Glaap & Klaus Peter Müller (Hrsg.): *Literaturübersetzen: Englisch. Entwürfe, Erkenntnisse, Erfahrungen*, Tübingen 1992, S. 136.

36 Glaap: »Translation is at best an echo«, S. 137. (Originalzitate von Radegundi Stolze: *Grundlagen der Textübersetzung*, Heidelberg 1982, S. 178 & 184, wurde überprüft).

37 Ebd.

38 Erwähnenswert, aber an dieser Stelle nicht weiter ausführbar, sind auch die allgemeinen Äquivalenzkriterien, die Glaap auflistet, siehe dazu: Glaap: »Translation is at best an echo«, S. 138-143.

39 Interview mit Carl Weissner aus Kulturmagazin, Stadtillustrierte für Wuppertal, Solingen und Remscheid, 1978: *Wer ist Carl Weissner? Oder wie der US-Underground nach Mannheim kam*. In: *Eine andere Liga*, S. 134.

die er übersetzt, nicht nur als Schriftsteller*innen kennt, sondern mit ihnen befreundet oder zumindest gut bekannt ist⁴⁰ und sich in ähnlichen Kreisen bewegt hat, nimmt er für sich den Status eines Experten in Anspruch:

Das heißt, ich habe mich auf Sachen spezialisiert, bei denen Verlage Schwierigkeiten hatten, jemanden zu finden, der es ihnen gut genug macht.⁴¹

Für die nachfolgende Analyse soll daher eben besonders das hervorgehoben werden, was Albrecht »worauf es ankommt« nennt, er geht von einer Art Essenz einer Aussage aus, die in der Übersetzung mittransportiert werden soll.

Es erscheint evident, dass eine literarische Übersetzung nicht allein die Wörter des Originals in einer anderen Sprache wiedergeben sollte, und es scheint ebenso offensichtlich zu sein, dass nicht jede mögliche Übersetzung eines Wortes die gleiche konnotative Bedeutung in der Zielsprache hat, dennoch ist es notwendig angesichts deutscher Übersetzungen aus dem amerikanischen Englisch darauf hinzuweisen. So ließe sich der Begriff *jail* im Deutschen mit *Gefängnis*, *Kerker*, *Knast*, *Zuchthaus*, *Kittchen*, *Haftanstalt* oder gar *Justizvollzugsanstalt* übersetzen. Jede dieser Übersetzungen könnte in einem Wörterbuch gefunden werden und wäre somit möglich, unbestreitbar muss jedoch der kulturelle Kontext des Originals in die Entscheidung miteinbezogen werden. Wolfgang Fleischmann, der 1959 Ginsbergs »Howl« zum ersten Mal für den Limes Verlag ins Deutsche übertrug, übersetzt die Phrase »shocks of hospitals and jails and wars« als »Schocks in Hospitälern und Kittchen und Kriegen.«⁴² Der Begriff *Kittchen* erscheint an dieser Stelle als unpassend, da er in einen umgangssprachlichen Kontext – der Duden nennt die sogenannte »Gaunersprache« als Referenz⁴³ – verweist, der eine Sprache der Kinder- und Jugendliteratur evoziert.⁴⁴

Ebenso kann es zu Problemen bei der Übersetzung von kulturspezifischen Ausdrücken kommen, die ähnlich wie bei dem Begriff *Kittchen* eine Konnotation mit sich tragen, die aber anders als in diesem Fall noch wesentlich differenziertere Bedeutungsebenen aufweisen. Albert-Reiner Glaap nennt hier ein passendes Beispiel, wenn er das sehr spezielle kulturelle Bedeutungsnetz des britischen *fish'n'chips* mit dem vergleichbaren deutschen Gericht *Pommes mit Rot-Weiß* (weiter verbreitet noch *Pommes rot-weiß*) vergleicht. Beide Gerichte haben eine prinzipiell ähnliche Stellung im kulinarischen

40 Im Nachlass von Carl Weissner finden sich ausführliche Korrespondenzen z.B. mit Allen Ginsberg über dessen Texte als Vorbereitung zu Übersetzungen.

41 Interview mit Carl Weissner: Matthias Penzel: Beinharder Job. Carl Weissner-Interview. In: Ketchup. Heidelberger Illustrierte (1989), 2, S. 19.

42 Allen Ginsberg: Das Geheil und andere Gedichte, Wiesbaden 1959, S. 11.

43 Siehe: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kittchen> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

44 Ein passendes Beispiel aus einem anderen Kontext nennt Albert-Reiner Glaap. Er verweist anhand des englischen Wortes *sophisticated* auf die Schwierigkeiten des Übersetzens hin. So kann *sophisticated* nicht nur mit *intellektuell* übersetzt werden, sondern es kann »auch anspruchsvoll, weltklug, kultiviert und (je nach Kontext oder Zuordnung zum benachbarten Wort) subtil, verfeinert (*a sophisticated style*) oder exquisit, pffiffig (*a sophisticated novel*), ferner komplex, hochentwickelt (*sophisticated computer search methods*)« heißen. (Albert-Reiner Glaap: »Translation is at best an echo«, S. 134).

Spektrum der jeweiligen Kultur, dennoch wäre eine Übersetzung des einen durch den anderen Begriff nicht passend.⁴⁵

Auf die allgemeinen Schwierigkeiten, die bei Übersetzungen aus dem Englischen (und anderen Sprachen) auftreten wie die Strukturverschiedenheit der Sprache oder insbesondere bei Lyrik die Frage einer Übertragung der Metrik und des Reimschemas, soll an dieser Stelle nicht ausführlicher eingegangen werden, da sie nicht spezifisch für den Fall der amerikanischen Beatliteratur sind.

Neuübersetzungen von Weissner – »Howl« und *Naked Lunch* als Beispiele eines neuen Verständnisses

Gemeinsam mit *On the Road* bilden Allen Ginsbergs Gedicht »Howl« und William S. Burroughs' experimenteller Roman *Naked Lunch* die ersten repräsentativen und insgesamt bis heute am stärksten rezipierten Texte amerikanischer Beatliteratur in Deutschland. Jeweils wenige Jahre nach ihrem Erscheinen in den USA wurden sie übersetzt und so einem deutschsprachigen Publikum zugänglich gemacht. Während »Howl« bereits 1959 unter dem Titel »Das Geheul« in einem Band mit anderen Gedichten Ginsbergs in einer zweisprachigen Ausgabe im Limes Verlag erschien (*Das Geheul und andere Gedichte*, übersetzt von Wolfgang Fleischmann und Rudolf Wittkopf, 1959),⁴⁶ erschien Burroughs' Roman erst drei Jahre später in deutscher Sprache, ebenfalls im Limes Verlag, unter dem englischen Originaltitel (*Naked Lunch*, übersetzt von Katharina und Peter Behrens,⁴⁷ 1962).⁴⁸ Beide Werke wurden in den siebziger Jahren von Carl Weissner neu übersetzt und wiederaufgelegt. Zwanzig Jahre nach der Erstübersetzung erschien 1979 »Howl« innerhalb des gleichen Bandes unter dem gleichen Titel erneut im Limes Verlag, wobei diesmal Carl Weissner als alleiniger Übersetzer für alle Gedichte des Bandes angegeben wird.⁴⁹ Auch *Naked Lunch* erfuhr etwa zur gleichen Zeit eine Neuauflage mit einer Übersetzung von Carl Weissner innerhalb eines Bandes bei Zweitausendeins, der die Romane *Junkie*, *Auf der Suche nach Yage*, *Naked Lunch* und *Nova Express* enthielt und komplett von Weissner übersetzt und herausgegeben wurde.⁵⁰ Die folgende Vergleichsanalyse stützt sich auf diese Ausgaben der beiden Werke.

Einen ähnlichen Vergleich nimmt David Schahinian anhand der unterschiedlichen Übersetzungen von J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* (1951) vor.⁵¹ Er vergleicht die

45 Vgl. ebd.

46 Angemerkt werden muss, dass sich die beiden Übersetzer die Gedichte des Bandes aufteilten. Für die Übersetzung von »Howl« zeichnet laut der Angabe im Band nur Wolfgang Fleischmann verantwortlich (Allen Ginsberg: *Das Geheul und andere Gedichte*, Wiesbaden 1959.).

47 Im Folgenden wird nur noch von *Behrens* gesprochen, damit sind grundsätzlich Katharina und Peter Behrens gemeint.

48 Siehe dazu auch: Goer: *Die neuen Barbaren*, S. 52f.

49 Allen Ginsberg: *Das Geheul und andere Gedichte*. Übersetzt von Carl Weissner, Wiesbaden/München 1979.

50 William S. Burroughs: *Naked Lunch*. In: William S. Burroughs I: *Junkie, Auf der Suche nach Yage, Naked Lunch, Nova Express*. Hg. und übers. v. Carl Weissner, Nördlingen 1978.

51 David Schahinian: Salingers »*The Catcher in the Rye*«. Sprachgestaltung und Sprachwandel in deutschen Übersetzungen. In: Angelika Biek, David Schahinian & Andrea Vasel: *Sprachwandel in literarischen Übersetzungen*. Aragon, Salinger, Orwell, Frankfurt a.M. 2009, S. 45-110.

Übersetzung *Der Fänger im Roggen* von Heinrich und Annemarie Böll von 1962, die über mehrere Jahrzehnte die einzige in deutscher Sprache blieb, mit der Neuübersetzung von 2003 durch Eike Schönfeld. Der Fassung der Bölls war bereits eine durch die Schweizerin Irene Muehlon unter dem Titel *Der Mann im Roggen* (1954) vorausgegangen, auf der die Neubearbeitung der Bölls basiert, auf die sich Schahinian aber nur selten bezieht. Anhand verschiedener Kategorien (lexikalischer Wandel, Phraseologie und syntaktischer Wandel) vergleicht Schahinian sehr detailliert die beiden Übersetzungen von 1962 und 2003. Die Zeitspanne von fast fünfzig Jahren zwischen den beiden Fassungen sieht er als ausreichend an, um grundlegende Tendenzen im Sprachwandel aufzuzeigen.⁵² Es ist das erklärte Ziel seines Vergleichs nachzuweisen, dass sich der natürliche Sprachwandel auch in Übersetzungen aus fremden Sprachen zeigt. Des Weiteren will er die unterschiedlichen Herangehensweisen der beiden Fassungen darlegen. Ein ähnliches Ziel verfolgt auch meine Analyse der Übersetzungen von »Howl« und *Naked Lunch*. Da diese Arbeit aber nicht ausschließlich eine Untersuchung des Sprachwandels, sondern insbesondere eine Betrachtung des Individualstils des Übersetzers vornimmt, setzt die Analyse – obwohl sie in Teilen an Schahinians Arbeit angelehnt ist – andere Schwerpunkte. Es wird angenommen, dass sich in den Übersetzungen nachweisen lässt, dass sich in den zwanzig Jahren zwischen den jeweiligen Fassungen nicht nur ein Verständnis für amerikanische Kultur entwickelt hatte, das auch einen starken Einfluss der amerikanischen Sprache mit einschließt, sondern dass Carl Weissner auch über Wissen über das Milieu der Beat-Generation verfügte, das ihm einen anderen Zugang zu den Werken ermöglichte, der in den Übersetzungen nachweisbar ist.

Für die folgenden Vergleiche soll anhand mehrerer Aspekte dargestellt werden, inwiefern sich die Erstübertragungen von denen Carl Weissners unterscheiden. Die betrachteten Aspekte sind in diesem Fall die Lexemwahl, der Sprachstil und schließlich der Aspekt des milieuspezifischen Wissenshorizontes. Da alle drei Aspekte mehr oder weniger stark miteinander verbunden sind, wird eine strikte Trennung nicht möglich sein. Um aber trotzdem die drei Aspekte zu erhalten und sie getrennt analysieren zu können, wird für jeden von ihnen eine These etabliert, die sich letztlich allein anhand dieses Aspektes verifizieren lässt.

Lexemwahl – Vulgaritätsabschwächung und die Frage der Übersetzung

Als 1959 die erste Übersetzung von »Howl« vorgenommen wurde, konnte man noch nicht von einem etablierten Verständnis amerikanischer Gegenwartskultur in Westdeutschland sprechen. Obwohl die Populärkultur aus den USA vor allem in jugendlichen Kreisen deutlich auf dem Vormarsch war und die Popularität amerikanischer Filme mit James Dean und Marlon Brando, des Rock'n'Rolls und anderer Musikrichtungen und ihrer Vertreter*innen zunahm, konnte nicht von einer breiten Akzeptanz und einem allgemeinen Verständnis amerikanischer Lebensweise und Kultur in der westdeutschen

52 Vgl. ebd., S. 49.

Gesellschaft die Rede sein.⁵³ Daraus resultiert in den ersten Übersetzungen eine Varianz in der Übertragung bestimmter Begriffe, die szenespezifisch in der amerikanischen Beat-Generation verankert sind. Diese hatten zu diesem Zeitpunkt entweder keine hinreichende Entsprechung im Deutschen oder es lagen zwar eine oder mehrere mögliche Übersetzungen vor, die jedoch unterschiedlich assoziativ in die jeweilige Kultur eingebunden waren. Auf diese Weise entstanden in der Übersetzung Effekte, die als beinahe humoristisch empfunden werden können.

Gerade auf der Ebene einzelner Wörter lässt sich diese Varianz und das fehlende Wissen über amerikanische (Sub-)Kultur anhand der Überservergleiche deutlich nachweisen. Es kommt dabei zu unterschiedlichen Herausforderungen, die stellenweise in der ersten deutschen Übersetzung in offensichtlichen Missverständnissen resultierten, gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass sich in der deutschen Sprache der damaligen Zeit noch kein entsprechendes Wortfeld für die Beschreibung eines solchen Milieus entwickelt hatte. Während sich in Wolfgang Fleischmanns Übersetzung von »Howl« viele solcher Beispiele finden, ist die Übersetzung von *Naked Lunch* durch Behrens in dieser Hinsicht adäquater, daher stammen die meisten der folgenden Beispiele aus »Howl.«

Im ersten Vers von »Howl« findet sich der Ausdruck »angry fix«, wobei sich *fix* auf das Spritzen einer Dosis Heroin bezieht. Fleischmann übersetzt diese Stelle mit »tüchtige Spritze.«⁵⁴ Während *Spritze* als Übersetzung von *fix* noch hinreichend adäquat erscheint, kann das Adjektiv *tüchtig* als Übersetzung von *angry* an dieser Stelle als inadäquat gelten. Weissner wählt in seiner Version an dieser Stelle das Wort *wütend*.⁵⁵ Während Weissners Entscheidung einer wörtlichen Übersetzung immer noch nicht ganz die Bedeutung des Originals zu erfassen vermag, ist die Wahl des Wortes *tüchtig* an dieser Stelle deutlicher inadäquat. Vermutlich geht sie zurück auf die euphemisierte Bedeutung *ordentlich, kräftig, seinen Zweck erfüllend*, wie man sie in der Kombination *ein tüchtiger Rausch* findet. Vergleichbar ist die Übersetzung, die Behrens in Burroughs *Naked Lunch* für »his idea of a character«⁵⁶ wählen. Ihre Übersetzung mit »seine Vorstellung eines tollen Burschen«⁵⁷ rückt die Konnotation in Richtung eines jungen Mannes, im Kontext der frühen sechziger Jahre auch in Bezug zum Begriff *Halbstarker*⁵⁸. Weissners Varianz

53 Zum Umgang mit amerikanischer Literatur in der BRD in den fünfziger Jahren siehe das Kapitel »Wie der Beat in die BRD kam – Entstehung und Verbreitung der Beatliteratur im deutschsprachigen Raum.«

54 Ginsberg: *Das Geheul*, 1959, S. 9. (im Folgenden im Text durch Namen der Übersetzer, Jahreszahl und Seitenangabe zitiert).

55 Ginsberg: *Das Geheul*, 1979, S. 10. (im Folgenden im Text durch Namen der Übersetzer, Jahreszahl und Seitenangabe zitiert).

56 William S. Burroughs: *Naked Lunch. The Restored Text*, London 2015, S. 3.

57 William S. Burroughs: *Naked Lunch*. Übersetzt von Katharina und Peter Behrens, Wiesbaden 1962, S. 5. (im Folgenden im Text durch Namen der Übersetzer, Jahreszahl und Seitenangabe zitiert).

58 Siehe dazu: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Halbstarker> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

te »Inbegriff einer schrägen Type«⁵⁹ trifft eher die im englischen Original gemeinte Bedeutung eines Menschen mit einem ungewöhnlichen, auffallenden Charakter.

An diesen Stellen zeigt sich, dass ein entsprechender Begriff in der deutschen Sprache der Zeit einfach fehlte oder sich noch nicht etabliert hatte, was sich bei »Howl« auch in Weissners passenderer aber auch nicht adäquater Übersetzung zeigt, und es vermutlich eines freieren Umgangs mit dem Original bedürfte. Im Folgenden lässt sich an anderer Stelle darstellen, dass neben einem unzureichend ausgebildeten Wortfeld, auch Wertungsverschiebungen die erste Übersetzung beeinflussten.

Der Versteil des Gedichts von Ginsberg »storefront boroughs of teahead joyride neon blinking traffic light« wird in der Übersetzung von 1959 mit »durch Vorstadtstraßen, wo vor Giftrausch Bummel und Neon die Ampeln blinken« (Fleischmann 1959, S. 11) übertragen. Sinngemäß ließe sich diese Stelle vermutlich aus heutiger Perspektive etwa durch »bekiffte Spritztour durch die Geschäftsstraßen voller neonblinkender Ampeln« übersetzen. Anscheinend liegt der Übersetzung durch Fleischmann zum einen ein Verständnisfehler bei dem Wort *joyride* (*Spritztour*; *Vergnügungsfahrt*) zugrunde, das an dieser Stelle mit *Bummel* übersetzt wird, was vermutlich auf die Verbindung des ziellosen Fortbewegens, das im Begriff *joyride* steckt, mit den Schaufenstern der Geschäftsstraßen (*storefront boroughs*) zurückzuführen ist. Zum anderen steckt in *Giftrausch* als der Übertragung von *teahead* eine negative Wertung, die im Original nicht vorgesehen ist. Sinngemäß kann *teahead* als von *Marihuana* *berauscht* übersetzt werden, wobei es sich bei *tea* um einen szenetypischen Begriff für Marihuana handelt.

Weissner übersetzt diese Stelle zwanzig Jahre später mit »rauschhafte Marihuanafahrten durch Einkaufsviertel mit Neonreklamen und blinkenden Ampeln« (Weissner 1979, S. 13). Weissner hatte erkennbar verstanden, was mit *teahead joyride* gemeint war und sah sich mit der Schwierigkeit konfrontiert, einen ebenso prägnanten Begriff im Deutschen zu finden, der die Versstruktur des Gedichtes nicht übermäßig aufbricht. An diesem Vergleich lässt sich deutlich zeigen, dass in der ersten Fassung noch eine grundlegende Unkenntnis gegenüber der beschriebenen Kultur vorlag, die sich unter anderem auch in der Wertung des Begriffs *Giftrausch* zeigt. Weissner tilgt in seiner Übersetzung diese Wertung und findet unter Einhaltung der Versstruktur eine adäquater deutsche Variante.

Ähnliches zeigt sich darin, dass die deutsche »Howl«-Übersetzung von 1959 häufig eine Art ästhetische Abschwächung vulgärer oder sexualisierter Begriffe vornahm, die 1979 durch Weissner wieder korrigiert wurde. Während Fleischmann den Ausdruck »innumerable lays of girls« mit »unzählbare Schäferstunden« (Fleischmann 1959, S. 17) übersetzt, wählt Weissner »unzählige Male, die er's brachte mit Girls« (Weissner 1979, S. 19) und erhält damit nicht nur die maskulin-dominante Perspektive die in *lays* steckt, sondern auch die erkennbar umgangssprachlich-vulgäre Komponente, die von Fleischmann durch den Begriff *Schäferstunden* getilgt wird.⁶⁰ Vergleichbar ist auch die Stelle,

59 William S. Burroughs: *Naked Lunch*. In: William S. Burroughs I: *Junkie*, Auf der Suche nach Yage, *Naked Lunch*, Nova Express. Herausgegeben und übersetzt von Carl Weissner, Nördlingen 1978, S. 291 (im Folgenden im Text durch Namen der Übersetzer, Jahreszahl und Seitenangabe zitiert).

60 Gleiches gilt für die Übersetzung von *snatch* als *Scham* (1959, S. 17) bzw. durch Weissner als *Möse* (1979, S. 19) und von *cocksman* als *Bulle* (1959, S. 17) bzw. durch Weissner als *Bumser* (1979, S. 19).

in der es im Original heißt »a vision of ultimate cunt.« Wolfgang Fleischmann entscheidet sich in seiner Übersetzung dazu, *cunt* metaphorisch für den sexuellen Akt an sich zu verstehen, und übersetzt die Stelle mit »Vision der Urpaarung« (Fleischmann 1959, S. 17). Dadurch verschwindet nicht nur die vulgärsprachliche Ebene des Begriffs *cunt*, sondern Fleischmann fügt der Aussage durch den Begriff *Urpaarung* eine archaisierende Ebene hinzu, die zusätzlich metaphysische Assoziationen evozieren kann.⁶¹ Auch an dieser Stelle lässt sich an der Übersetzung von Weissner erkennen, dass sich die deutsche Sprache bis 1979 nicht nur gewandelt hatte, sondern dass auch umgangssprachliche oder vulgäre Begriffe, die zwanzig Jahre zuvor noch abgeschwächt oder an ethische Normen angepasst worden waren, nun entsprechend übersetzt wurden. Weissner überträgt die Stelle mit »Vision vom vollkommenen Fick« (Weissner 1979, S. 19), auch er interpretiert *cunt* als Metapher, erhält aber die Konnotation des englischen Originals.

Ein weiteres Phänomen, das sich anhand der beiden Übersetzungen erkennen lässt, ist ein souveräner Umgang mit der englischen Sprache und ein prinzipiell umfangreicheres Verständnis auf Seiten von Weissner. Das zeigt sich unter anderem in der sprachlichen Unsicherheit der Übersetzung durch Fleischmann. Er übersetzt den Begriff *detectives* durch »Detektive« (Fleischmann 1959, S. 15), was im Englischen jedoch eher ein *private investigator* wäre, während die passendere Übersetzung in diesem Fall etwa *Polizisten* wäre, wie Weissner es übersetzt. Auch die Übersetzung von *F.B.I.* durch den deutschen Begriff *Geheimpolizei* erzeugt im Deutschen ein Missverständnis bezüglich der Aufgaben des Inlandsgeheimdienstes FBI.

Mit Bezug darauf zeigt sich außerdem, dass Fleischmann in der Übersetzung von 1959 kaum englische Begriffe unübersetzt lässt, während sich Weissner häufig dafür entscheidet, den englischen Begriff zu übernehmen. Das gilt in »Howl« unter anderem für die Begriffe *sexy*, *shorts*, *sweetheart* und *FBI*. Dadurch, dass Weissner diese Wörter nicht übersetzt, erhält sich in seiner Übersetzung der Eindruck des amerikanischen kulturellen Kontexts des Originals, der in der Übersetzung von 1959 verloren geht. Ähnlich verhält es sich mit der Übersetzung des Begriffs *uptown* in *Naked Lunch* durch Behrens als »Stadtrand« (Behrens 1962, S. 8). Der Begriff im Englischen bezeichnet die Stadtviertel außerhalb des Zentrums, jedoch nicht zwingend die äußersten Bezirke und ist mit *Stadtrand* dementsprechend missverständlich übersetzt. Carl Weissner lässt in diesem Fall den englischen Begriff stehen, was adäquater ist, da *uptown* aufgrund des Handlungsortes von *Naked Lunch* in New York City einen bestimmten Bereich von Manhattan beschreibt, der mit *Stadtrand* nicht hinreichend beschrieben wäre.⁶²

Bei den Begriffen, die Ende der fünfziger Jahre im deutschen Wortschatz noch fehlten, handelt es sich vorrangig um umgangssprachliche Begriffe oder szenespezifische

61 Darauf, dass es in deutschen Übersetzungen aus dem amerikanischen Englisch dieser Zeit häufig zu einer hohen Dichte an Archaismen kam, darauf weist auch Schahinian in seiner Analyse von Heinrich und Annemarie Bölls Übersetzung von *The Catcher in the Rye* hin. (Vgl. Schahinian: Salingers »*The Catcher in the Rye*«, S. 49f.).

62 Nicht näher eingegangen werden kann an dieser Stelle auf die Frage, inwieweit es die Aufgabe eines Übersetzers ist, die Übersetzung eines Textes an das erwartete Wissen der Rezipientenzielgruppe anzupassen. Das heißt für den vorliegenden Fall stünde der Übersetzer vor der Frage, wie viele der deutschsprachigen Leser*innen um die Konnotationen des Begriffs *uptown* wussten.

Ausdrücke aus subkulturellen Milieus, die in der US-amerikanischen Kultur schon Einzug in die Literatursprache gehalten hatten, was in der BRD noch nicht der Fall war. In den zwanzig Jahren, die zwischen den ersten Übersetzungen und denen durch Carl Weissner lagen, hatte sich in Westdeutschland nicht nur eine Popkultur mit unterschiedlichen Subkulturen gebildet, sondern Weissner führte auch einen amerikanisch geprägten Wortschatz in die Übersetzungen ein und griff dafür auch auf deutsche Umgangssprache zurück, was sich im folgenden Teil der Übersetzungsanalyse zeigen wird.

Sprachlicher Stil – Die Entwicklung eines Soziolektivs

Während sich an »Howl« vorrangig darlegen lässt, dass Weissner über einen entsprechenden Wortschatz im Deutschen sowie über ein grundlegendes Verständnis des amerikanischen Englisch und der entsprechenden Kultur verfügte, bietet sich *Naked Lunch* für eine Analyse des sprachlichen Duktus an. Die These, die hier überprüft werden soll, ist, dass Weissner einen Duktus in der deutschen Sprache entwickelte, der als adäquat für eine Übersetzung von *Naked Lunch* angesehen werden kann. Es handelt sich bei dem Roman um den Bericht eines Junkies in der ersten Person, der einem mündlichen Monolog nachempfunden ist. Die Schwierigkeit, die sich für die Übersetzung daraus ergibt, ist die Übertragung dieser konzeptionellen Mündlichkeit in die Zielsprache. Das wird bereits auf den ersten Seiten deutlich:

You know the type: comes on with bartenders and cab drivers, talking about right hooks and the Dodgers, calls the counterman in Nedick's by his first name. A real asshole. And right on time this narcotics dick in a white trench coat (imagine tailing somebody in a white trench coat. Trying to pass as a fag I guess)⁶³

Bereits an diesem kurzen Abschnitt lässt sich erkennen, dass der Protagonist in *Naked Lunch* in einer konzeptionellen Mündlichkeit und im Duktus der milieuspezifischen Umgangssprachen erzählt. Prägnante Merkmale dafür sind die implizite Leser*innenansprache in der zweiten Person, Ellipsen, nachgestellte Phrasen wie *I guess* und Begriffe eines Soziolektivs. Eine Übersetzung, die diese signifikanten Spezifika in die deutsche Sprache übertragen will, muss in der Zielsprache eine entsprechende konzeptionelle Mündlichkeit finden, die ein Äquivalent für diesen Konversationsduktus darstellt. Während die erste Übersetzung durch Behrens in einem artifiziellen literarischen Stil gehalten ist, der nur wenige Merkmale von konzeptioneller Mündlichkeit aufweist und einen gehobenen Ton anschlägt, lässt sich bei Weissner der Versuch erkennen, einen Soziolektiv in der Zielsprache zu kreieren. Das kann an einigen Beispielen dargelegt werden:

The Rube has a sincere little boy look, burns through him like blue neon. That one stepped right off a *Saturday Evening Post* cover with a string of bullheads, and preserved himself in junk. His marks never beef and the Bunko people are really carrying a needle for the Rube. One day Little Boy Blue starts to slip, and what crawls out would make an ambulance attendant puke. (Burroughs 2015, S. 5)

63 William S. Burroughs: *Naked Lunch. The Restored Text*, London 2015, S. 3. (Im Folgenden wird im Text durch Angabe des Autors, der Jahreszahl und der Seite zitiert).

Auch hier zeigt sich im Relativsatz des ersten Satzes durch das Fehlen des Pronomens eine Ellipse, die Mündlichkeit imitiert. Gleiches gilt für das Subjekt des zweiten Satzes (*that one*). Außerdem weist diese Stelle die soziolektischen Begriffe einer milieuspezifischen Sprache wie *junk*, *to beef* und *Bunko people* auf. Ebenso fällt im letzten Satz der Kosenamen »Little Boy Blue« auf, der auf eine Figur aus einem amerikanischen Kinderlied verweist, das von einem kleinen Jungen auf einem Bauernhof handelt und das Bild eines idyllischen Landlebens evoziert,⁶⁴ das hier in Kontrast zur Drogenszene in New York City gesetzt wird und der Aussage einen zynischen Unterton verleiht.

Behrens übersetzen diese Stelle in der ersten Übertragung folgendermaßen:

Rube hat den Blick eines ernsthaften kleinen Jungen, der ihn wie blaues Neonlicht durchglüht. Einen Strick mit aufgereihten Kaulköpfen in der Hand, trat er direkt aus einer Titelseite der *Saturday Evening Post* heraus und konservierte sich selbst in Opiaten. Seine Opfer schlagen nie Lärm, und die Rauschgiftbullen sind schwer hinter ihm her. Eines Tages geht's mit dem Kleinen Blauen Jungen bergab, und das Ende vom Lied würde sogar einen Krankenwagenfahrer kotzen lassen. (Behrens 1962, S. 7)

Die Übersetzung bleibt nah am Original und bemüht sich unter Einhaltung der Syntaxstruktur um eine wortgetreue Wiedergabe des Textes in der Zielsprache. Auch die Bezeichnung »The Rube« als Spottname, der auf den umgangssprachlichen Ausdruck *Rube* zurückgeht und abgeleitet von dem Namen *Reuben* die pejorative Bezeichnung für einen jungen Mann vom Land darstellt,⁶⁵ wird aus dem Englischen übernommen. Hingegen wird »Little Boy Blue« wörtlich übersetzt, wodurch die ursprüngliche Bedeutung durch die Referenz auf das Kinderlied, die in Bezug zu *Rube* steht, aufgelöst wird. Ebenso zeigt sich im ersten Satz, vor allem im Relativsatz, eine weitgehende Tilgung der Mündlichkeitsmerkmale und eine Standardisierung der Sprache durch das Verb *durchglühen*. Der zweite Satz ist beinahe wörtlich übersetzt bis auf die Vermeidung des milieuspezifischen Begriffs *junk*, der in der Übertragung durch *Opiate* standardisiert wird. Auffällig ist des Weiteren die Bedeutungsveränderung im folgenden Satz, in dem aus »really carrying a needle for him« in der Übersetzung »sind schwer hinter ihm her« wird. Als einziges Merkmal konzeptioneller Mündlichkeit kann die Kurzform »geht's« gesehen werden.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die erste Übersetzung den betont mündlichen Stil des Originals in der Zielsprache in eine standardisierte literarische Sprache umwandelt und durch eine wörtliche Übersetzung kulturelle Spezifika verdeckt. Weissner entscheidet sich in seiner Übersetzung 1978 für folgende Übertragung dieser Stelle:

Der ›Stiesel‹ hat ne Unschuldsmiene wie'n kleiner Junge. Glüht so von innen raus, als wärs blaues Neon. Er sieht aus wie'n appetitlicher kleiner Pfadfinder von der Titelseite der *Saturday Evening Post*, der sich mit Junk konserviert hat. Seine Freier machen nie Stunk, und seine Lieferanten hat er so eingewickelt, daß sie ihm buchstäblich mit der Spritze nachlaufen. Na, eines Tages geht unser Little Boy Blue aus dem Leim. Und bei

64 Vgl. Iona & Peter Opie (Hg.): *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford 1997, S. 113f.

65 Siehe dazu die Bedeutung des Begriffs nach <https://www.lexico.com/en/definition/rube> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

dem, was da zum Vorschein kommt, würde jeder Ambulanzfahrer das große Kotzen kriegen. (Weissner 1978, S. 293)

Auffällig ist vor allem, dass sich Weissner für »Stiesel« als Übersetzung für »Rube« entscheidet und somit versucht, einen Begriff in der Zielsprache zu finden, der die gleiche Konnotation wie das englische Wort evoziert. Bemerkenswert ist aber, dass er »Little Boy Blue« unübersetzt lässt und stattdessen das Bild des Jungen »with a string of bullheads« metaphorisch durch »kleiner Pfadfinder« ersetzt. So bleibt die Kontrastwirkung des kleinen Jungen vom Land (*Little Boy Blue*) im Kontext der New Yorker Drogenszene erhalten, auch wenn deutsche Rezipient*innen die Referenz zu dem Kinderlied nicht erkennen. Gleichzeitig bleibt der kulturspezifische Begriff aus dem Ausgangstext bestehen. Weissner versucht, die Konnotationen und Referenzen, die im Ausgangstext vorhanden sind, durch Äquivalente in der Zielsprache zu ersetzen, wo es möglich erscheint, und dort, wo es nicht möglich ist, das englische Original zu erhalten und so einen Teil der Ursprungskultur in die Übersetzung zu übertragen. Dasselbe gilt für die Übertragung der Mündlichkeitsmerkmale. Eine weitgehend wörtliche Übersetzung, wie sie Behrens vornehmen, kann diese Spezifika kaum übernehmen. Weissners freiere Übersetzung erhält durch Ellipsen, Partikel wie *so* und durch Kurzformen wie *raus*, *wärs* und *wie'n* (»Glüht so von innen raus, als wärs blaues Neon«) die konzeptionelle Mündlichkeit und überträgt auch durch Ausdrücke wie *Stunk machen* den umgangssprachlichen Stil in die Zielsprache.

Aus der durchgeführten Vergleichsanalyse lässt sich schließen, dass die erste Übersetzung durch Behrens den umgangssprachlichen Soziolekt und die Mündlichkeit in eine deutsche Literaturstandardsprache übertrug. So wird – um ein weiteres Beispiel zu nennen – aus »Now not wishing to break out my stash in front of these hungry coolies [...]« (Burroughs 2015, S. 10) in der Übersetzung »Umgeben von diesen gierigen Leichen will ich meinen Notvorrat nicht anbrechen.« (Behrens 1962, S. 13) und aus »a rumble nobody can cool« (Burroughs 2015, S. 9), »eine Stimme, die man nicht überbrüllen kann.« (Behrens 1962, S. 12). Zwar handelt es sich so um eine Übersetzung, die wörtlich nah am Ausgangstext bleibt, die aber den Soziolekt und die Direktheit des Mündlichen kaum in ein deutsches Äquivalent überträgt. Die genannten Beispiele übersetzt Weissner mit »Ich hatte natürlich was unter Verputz, aber vor den hungrigen Augen dieser Kulis wollte ich damit nicht rausrücken.« (Weissner 1978, S. 300) und »wenn einer mal so von der Rolle ist, kommt er nie mehr aus dem Schneider.« (Weissner 1978, S. 300). Deutlich zeigt sich auch hier, dass Weissner sich bei der Wahl der Begriffe weiter vom Original entfernt, sich auf diese Weise aber die Option erhält, einen äquivalenten, an das Mündliche angelehnten Soziolekt im Deutschen zu entwickeln, und nicht in einer Literatursprache verharret.

Ein Beispiel für diese Konstruktion einer Literatursprache ist unter anderem die Übersetzung des Satzes »I am a ghost wanting what every ghost wants.« (Burroughs 2015, S. 8). Während Weissner an dieser Stelle sehr nah am Original bleibt: »Ich bin ein Geist und will, was jeder Geist will.« (Weissner 1978, S. 298), kommt es bei Behrens zu einer stilistischen Verschiebung hin zu einer Literatursprache: »Ich bin ein Geist und wünsche, was jeder Geist ersehnt.« (Behrens 1962, S. 11). Dass es sich hier um eine

Beobachtung handelt, die nicht allein auf die vorliegenden Werke beschränkt ist, zeigt sich auch am Vergleich mit der Übersetzungsanalyse von Schahinian:

Der größte Unterschied zwischen der Übersetzung von Heinrich Böll und jener von Eike Schöfeld besteht in der Orientierung an verschiedenen Stilformen. Böll bleibt den Konventionen der Literatursprache treu, während Schöfeld viele Elemente einer modernen Umgangssprache in seinen Text einarbeitet.⁶⁶

Am Vergleich der beiden Übersetzungen von *Naked Lunch* und »Howl« lässt sich erkennen, dass sich dieser Wandel im Umgang mit einer literarischen Sprache in deutschen Übersetzungen nicht erst im Verlauf von ungefähr fünfzig Jahren feststellen lässt, sondern sogar in der signifikant kürzeren Zeitspanne von fünfzehn bis zwanzig Jahren. Beide Erstübersetzungen der Werke von Ginsberg und Burroughs weisen den Versuch auf, genau wie der Übertragung der Bölls von *The Catcher in the Rye*, einer »Konvention der Literatursprache«⁶⁷ im Kontext der Zeit treu zu bleiben, was zu einer Bedeutungs- und einer Wertungsverschiebung im Vergleich zum Text in der Ausgangssprache führt.

Carl Weissners Übersetzung entfernt sich strukturell weiter von Burroughs Original – was auch an den deutlich längeren Sätzen ersichtlich ist –, versucht aber stattdessen einen Stil in der deutschen Sprache zu finden, der ein Äquivalent zu dem des Originals darstellt. Vor allem an der Übersetzung des Begriffs *Rube* und der gleichzeitigen Beibehaltung von »Little Boy Blue« zeigt sich hier ein Abwägen zwischen der Suche nach einer adäquaten Übersetzung und einer Erhaltung des kulturellen Ursprungskontextes. Dieses Abwägen basiert auf der Grundidee, dass eine Übersetzung – das Translat – »der Funktion des Ausgangstextes angemessen«⁶⁸ sein soll, es also nicht nur um die Übertragung des Inhalts geht, sondern auch um eine Funktionsübertragung. Deutlicher zeigt sich bei Weissners Übertragungen aber noch, dass er nicht allein versucht, ein Äquivalent in der Zielsprache zu finden, sondern dass er durch den Erhalt kulturspezifischer Referenzen den amerikanischen Kulturhintergrund beibehält. Schahinian weist darauf hin, dass man die Übersetzung der Bölls – und das gilt hier ebenso für die von Behrens und die von Wolfgang Fleischmann – »nicht allzu stark kritisieren«⁶⁹ solle, da man der »Intention des Sprechers oder dem Umfeld, in dem er sich bewegt«⁷⁰ Rechnung tragen müsse. Dies gelte jedoch nicht für offensichtliche Fehler.⁷¹

Der milieuspezifische Wissenshorizont – warum man von falsch sprechen kann

Auch wenn Schahinian an dieser Stelle von »Fehlern« spricht, ist es grundsätzlich nicht immer gerechtfertigt, bei der Bewertung von Übersetzungen von »offensichtlichen Fehlern« zu sprechen. Zwar kann es sich bei offensichtlich falsch oder sinnentstellt übersetzten Textstellen um Fehler, also eine unbeabsichtigt inadäquate oder tatsächlich falsche Übersetzung handeln, es kann jedoch nicht mit abschließender Gewissheit fest-

66 Schahinian: Salingers »*The Catcher in the Rye*«, S. 107.

67 Ebd.

68 Albrecht: Literarische Übersetzung, S. 266.

69 Schahinian: Salingers »*The Catcher in the Rye*«, S. 107.

70 Ebd.

71 Vgl. ebd.

gestellt werden, ob die falsche Übersetzung nicht doch einer bewussten Entscheidung folgte. Gründe dafür wären zum Beispiel zensorische Vorgaben des Verlags für Vulgarismen.

In anderen Fällen kann auch die Bedeutungsvarianz eines Begriffs in der Ausgangssprache eine adäquate Übersetzung erschweren oder unmöglich machen. Es bleibt häufig eine Entscheidung zwischen Varianten, von denen beide eine im Kontext vertretbare Übersetzung darstellen können. Das gilt insbesondere für Lyrikübersetzungen, da es sich bei Übertragungen von Lyrik (mehr noch als bei Prosa) immer auch um eine Interpretation des Originals handelt. Des Weiteren kommen durch Stilmittel häufig sprachliche Ambivalenzen oder Doppelbedeutungen zustande, die nicht einwandfrei in die Zielsprache übertragbar sind. Ein Beispiel für die Schwierigkeit, die aufgrund unterschiedlicher Interpretationen oder aufgrund von Doppelbedeutungen, die zu Bedeutungsambivalenzen führen, entstehen, ist die folgende Stelle in »Howl«:

Incomparable blind streets of shuddering cloud and lightning in the mind leaping towards poles of Canada & Paterson illuminating all the motionless world of Time between (Ginsberg 1959, S. 10)

Das Wort *poles* als Plural von *pole* kann im Kontext dieses Gedichts entweder mit *Pole* (im Sinne bestimmter Punkte wie dem Nord- oder Südpol oder einem Ende eines Spektrums) oder mit *Masten* (im Sinne von Telegrafmast) übersetzt werden. Beide Übersetzungen ergeben im Kontext Sinn, können aber jeweils nicht die möglicherweise intendierte Bedeutungsambivalenz des Originals wiedergeben. Wolfgang Fleischmann entscheidet sich für die Variante *Pole*:

[...] unvergleichlich blinde Straßen zitternder Geistesfunken und Wolken im Blitzverkehr nach den Polen Kanadas, Patersons, die ganze reglose Welt von Zeit dazwischen durchleuchtend (Fleischmann 1959, S. 11)

Carl Weissner hingegen wählt die Variante *Telegrafmasten* für die Übersetzung:

[...] unvergleichlich blinde Straße mit zuckenden Wolken und Blitzen im Hirn, die übersprangen auf Telegrafmasten von Kanada & Paterson und die ganze stillstehende Welt der Zeit dazwischen (Weissner 1979, S. 13)

Auch wenn sich solche Interpretationsfragen oder semantischen Ambivalenzen in Übersetzungen nicht immer übertragen lassen und demnach nicht von Fehlern gesprochen werden kann, soll im Folgenden dennoch darauf eingegangen werden, dass in den Übersetzungen von Beatliteratur häufig Probleme auftauchen, die sich auf einen fehlenden milieuspezifischen Wissenshorizont zurückführen lassen, sodass sich durchaus von falschen Übersetzungen oder mindestens von Ungenauigkeiten sprechen lässt.

Jeder literarische Text entsteht im Kontext eines Milieus und das Verständnis des Textes setzt eine gewisse Kenntnis über das jeweilige Milieu voraus. Diese geforderten Wissenshorizonte, die zum Verständnis und der Übersetzung eines Textes unabdingbar sind, weisen jedoch einen variierenden Grad an Allgemein- oder im umgekehrten Fall an Spezialwissen auf. Die signifikante und in der poetologischen Grundidee der Beatliteratur verankerte Auflösung der Grenze zwischen Literatur und Lebenrealität führt jedoch dazu, dass zum Verständnis und damit zur Übersetzung dieser Texte ein profun-

der Wissenshorizont benötigt wird, der über das von einem Übersetzer zu erwartende Maß an Wissen über bestimmte Milieus hinausgeht.

Das lässt sich an etlichen Beispielen in »Howl« und *Naked Lunch* zeigen, in deren Übertragungen durch die Erstübersetzer*innen Wissensdefizite offenbar werden, die sich teilweise auf eine bestimmte Subkultur der amerikanischen Kultur beziehen, teilweise aber auch auf biographische Hintergründe der Verfasser. Das zeigt diese Anekdote über die Arbeit an einem Text von Burroughs, die Weissner in einem Interview mit dem Magazin *Gargoyle* erzählt:

Well, this junkie [Burroughs] puts on his old black overcoat and decides, »time to cosq«: *c-o-s-q*. You won't find that in a dictionary of slang. At least I didn't. There was a slim chance that it might be a misprint for »score,« a misprint which had somehow survived through all the different editions. But I wanted to be on the safe side, so I asked Burroughs himself. »No,« he wrote back, »it's *cosq* and it simply means »to hit the street.« There. Probably an example of strictly local New York City lushworkers' slang of the forties.⁷²

Weissners Bericht zeigt, wie spezifisch die Sprache der amerikanischen Beatliteratur teilweise ist und was für ein Wissen ein*e Übersetzer*in dieser Texte benötigt, um eine adäquate Übertragung in die deutsche Sprache zu ermöglichen.

In den meisten Fällen bezieht sich das fehlende Wissen anderer Übersetzer*innen auf Kontexte der Drogenszene und bestimmter benachbarter Milieus. So übersetzt Fleischmann den Begriff *Hipster* mit *Süchtige*. Auch wenn es in der deutschen Sprache um 1960 keinen Begriff gab, mit dem der kulturelle Kontext um die Bezeichnung *Hipster*, wie sie Norman Mailer in *The White Negro* beschreibt, transportiert werden könnte, verweist die Übersetzung als *Süchtige* auf eine generelle Unkenntnis, da sie nicht nur eine klare Wertung enthält, sondern auch einen gesamten kulturellen Kontext verschwinden lässt, der signifikant für das Verständnis ist. Ähnlich verhält es sich mit dem Ausdruck »skid row« (Burroughs 2015, S. 10) in *Naked Lunch*, der in der Erstübersetzung mit »abschüssige Straße« (Behrens 1962, S. 14) übersetzt wird. Der Begriff *skid row* beschreibt als Metapher ein heruntergekommenes Stadtviertel und bezieht sich in seinem Ursprung auf eine sogenannte *skid road*. Dabei handelte es sich um abschüssige Straßen in Holzfällerstädten, auf denen die Baumstämme hinuntergezogen wurden.⁷³ Interessant ist diese Stelle vor allem deshalb, weil die Übersetzung hier spezifisch das fehlende Wissen um bestimmte sprachliche Milieus erkennen lässt. Wie sich diese unterschiedlichen Wissenshorizonte auswirken, zeigt die metaphorische, aber adäquatere Übersetzung von Carl Weissner durch »Müllkippe« (Weissner 1978, S. 301).

Auch die Übersetzung von »contact habit« (Burroughs 2015, S. 14)⁷⁴ in der Erstübersetzung als »Zwang, Kontakte zu suchen« (Behrens 1962, S. 18), ist sinnverzerrend aufgrund einer Unkenntnis von milieuspezifischen Gegebenheiten, über die Weissner

72 Interview mit Carl Weissner. Jay Dougherty & Carl Weissner: *Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner*. In: *Gargoyle* (1988), 35, S. 66-87, hier S. 85.

73 Siehe dazu: https://www.lexico.com/en/definition/skid_road (letzter Zugriff: 15.12.2021).

74 Im Kontext lautet die Stelle im Original: »Non-using pushers have a contact habit, and that's one you can't kick.« (2015, S. 14).

Bescheid wusste. Er übersetzt hier »Kontaktsucht« (Weissner 1978, S. 306) und erhält die physische Komponente des Originals, die bei Behrens durch die Bedeutungsver-schiebung auf eine soziale Ebene, das Suchen von Kontakten, getilgt wird.

In diesen Fällen handelt es sich um Ungenauigkeiten und Vereindeutigungen bewusst ambivalent gehaltener Bedeutung. Teilweise kommt es jedoch auch zu sinn-verzerrenden, falschen Übersetzungen in Bezug auf milieuspezifische Wissensgebiete, die offenbar zu Zeiten der ersten Übersetzung für die Übersetzer*innen noch nicht zugänglich waren oder die für die Veröffentlichung im kulturellen Literaturkontext Westdeutschlands zu vulgär oder sexuell divers waren, um sie adäquat zu übersetzen. Den Begriff *strap-on*, der ein sexuelles Hilfsmittel in der Form einer Nachbildung eines männlichen Glieds an einem Gürtel beschreibt, übersetzt Weissner mit »Dildo« (Weissner 1978, S. 298) und Behrens mit »Bruchband« (Behrens 1962, S. 11). Bei einem sogenannten Bruchband handelt es sich aber um ein medizinisches Hilfsmittel, das im Falle eines Leistenbruchs um die Hüfte gespannt wird, um den Bruch am Heraustreten zu hindern. Selbst wenn man an dieser Stelle vermuten könnte, dass es sich um den Versuch einer Abmilderung sexuell freizügiger Beschreibungen handeln könnte, muss man an dieser Stelle aus heutiger Perspektive von einer offensichtlich falschen Übersetzung sprechen, die nicht nur den Sinn signifikant verändert, sondern auch eine Veränderung des milieuspezifischen Kontextes bewirkt.

Sowohl *Naked Lunch* und »Howl« als auch *On the Road* weisen Stellen auf, die sich vor allem auf milieuinternes Wissen beziehen. Während bei *Naked Lunch* und *On the Road* in den offiziell veröffentlichten Fassungen der fünfziger Jahre die realweltlichen Bezüge wenn auch nicht versteckt, so doch zumindest durch fikionalisierte Namen verdeckt wurden, sind die Referenzen zu realen Personen und Orten in »Howl« offensichtlich. Schon allein die direkte Ansprache des letzten Teils des Gedichts an Ginsbergs Freund Carl Solomon stellt einen realweltlichen Bezug her. Deutlich zeigt sich das auch an folgender Stelle:

who ate fire in paint hotels or drank turpentine in Paradise Alley, death, or purgatoried
their torsos night after night (Ginsberg 1959, S. 8)

In diesem Vers sticht die Ortsbezeichnung »Paradise Alley« heraus, die zunächst nach einem Straßennamen klingt. Dass es sich hierbei jedoch nicht um einen offiziellen Straßennamen handelt, lässt sich durch Recherche feststellen. Die tatsächliche Bedeutung war damals weit schwieriger zu erkennen: Es handelt sich bei dem Begriff um die private, gruppeninterne Bezeichnung für den Hinterhof eines Mietshauses auf der Lower East Side von Manhattan, wo Alene Lee, eine Freundin von Jack Kerouac und Allen Ginsberg, und andere aus dem Freundeskreis lebten.⁷⁵ Diese Information konnte einem Übersetzer, der Allen Ginsberg nicht persönlich kannte, Ende der fünfziger Jahre nicht bekannt sein. Fleischmann erkannte 1959 zwar, dass es sich nicht um einen offiziellen Straßennamen handelte, übersetzte »Paradise Alley« aber als euphemistische Bezeichnung für einen Rotlichtbezirk mit dem Begriff »Hurengäßchen« (1959, S. 9). Carl

75 Vgl. James Campbell: *This is the Beat-Generation*. New York – San Francisco – Paris, London 1999, S. 138. Weitere Informationen zu diesem Haus finden sich auch in: Katherine Campbell Mead-Brewer: *The Trickster in Ginsberg. A Critical Reading*, Jefferson/London 2013, S. 127.

Weissner lässt den Begriff »Paradise Alley« stehen und erhält somit die gruppeninterne Referenz des Originals.

Analysefazit

Carl Weissners eigene Meinung über die Erstübersetzung von »Howl«, die er im November 1976 in einem Brief an Fritz Arnold, einen Mitarbeiter des Carl Hanser Verlags, mitteilte, ist eindeutig. Aufgrund der Übersetzung entstehe der Eindruck, »als sei dieser Ginsberg ein Mensch, der es mit seiner Muttersprache nicht so genau nimmt und einfach mal drauflos schwadroniert. Schuld an diesem Eindruck ist eindeutig eine Kombination aus krassen Übersetzungsfehlern und miserablen Deutsch.«⁷⁶

Aus der vergleichenden Betrachtung der Erstübersetzungen und der jeweiligen Neuübersetzung durch Weissner zeigt sich an den Beispielen *Naked Lunch* und »Howl«, was Weissner mit dieser Einschätzung meint: Den Übersetzer*innen, die die Texte um 1960 herum zum ersten Mal ins Deutsche übertrugen, stand zum einen ein entsprechender Wortschatz in der Zielsprache nicht zur Verfügung, zum anderen fehlte ihnen aber auch Wissen über amerikanische Alltagskultur im Allgemeinen und über amerikanische Subkulturen, das zu einer adäquateren Übersetzung hätte beitragen können. Zugleich standen sie vor dem Problem, dass viele Texte der Beatliteratur ein noch spezifischeres Wissen um die Lebensumstände der Verfasser voraussetzen, um die Referenzen sowie diverse Hintergründe nicht nur zu verstehen, sondern auch adäquat zu übersetzen. Diese Informationen waren ihnen jedoch offensichtlich nicht zugänglich.

Am direkten Vergleich mit den Übersetzungen von Weissner zeigt sich aber auch der Unterschied, der sich strukturell am deutlichsten erkennen lässt und eine tatsächliche Innovation in den Übertragungen durch Weissner darstellt. Sowohl die Übersetzung von »Howl« durch Wolfgang Fleischmann als auch die von *Naked Lunch* durch Katharina und Peter Behrens sind an eine standardisierte deutsche Literatursprache angepasst. Sie folgen den konventionellen Vorstellungen ihrer Zeit davon, was ein Gedicht oder ein Roman zu sein hat. Das führte nicht nur zu einer Tilgung von vulgären oder sexuell expliziten Ausdrücken, sondern auch zu einer syntaktischen Anpassung an eine standardisierte Schriftsprache, was sich insbesondere bei *Naked Lunch* zeigt. Weissner hingegen entwickelt vor allem in seiner Übersetzung des Romans von Burroughs einen an konzeptionelle Mündlichkeit angelehnten Soziolekt, der sich Begriffen aus der deutschen Umgangssprache und der Szenesprache bestimmter Milieus bedient und so ein weitgehend adäquates Äquivalent zum Soziolekt des englischen Originals bildet.

Auf einer generellen Ebene zeigt sich darin ein grundlegend anderes Verständnis davon, was Literatur zu sein hat oder sein darf. Hier liegt der literarisch signifikanteste Beitrag Carl Weissners zu einer deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur, indem er das Literaturverständnis der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur von einer Verschränkung von Literatur und Leben sprachlich in einen deutschen Sprach- und Kulturraum übertrug. Im Folgenden soll anhand seiner Erstübersetzungen von Texten von Charles Bukowski dargelegt werden, wie Weissner die Wahrnehmung

76 Brief von Carl Weissner an Fritz Arnold vom 20.11.1976. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner, Briefe von ihm an Fritz Arnold.

eines bestimmten Autors in Westdeutschland beeinflusste, indem er bis auf wenige Ausnahmen über Jahre dessen einziger Übersetzer und Agent im deutschen Sprachraum war, sodass das Bild von Charles Bukowski in Deutschland beinahe allein auf ihn zurückgeht.

»Der Mann, der Bukowski erfand« – Carl Weissner als Übersetzer von Charles Bukowski

Das Zitat im Titel dieses Kapitels⁷⁷ entstammt der Überschrift zu einem Nachruf, der nach Carl Weissners Tod 2012 in der *taz* erschien, und weist auf etwas hin, das bereits zum Anfang dieses Teils der Arbeit über den Übersetzer Weissner angesprochen wurde: Die ausgesprochene Popularität von Charles Bukowski in Deutschland geht zum größten Teil auf das Image zurück, das Weissner zum einen als sein Agent und Herausgeber in Deutschland und Europa von ihm entwarf, das zum anderen aber auch auf seine Übersetzungen zurückzuführen ist. Daher soll an dieser Stelle die Frage beantwortet werden, wie sich diese Inszenierung des amerikanischen Autors durch Weissner zeigt und inwiefern in den Übersetzungen »Eigenheiten des Übersetzers unter Umständen sogar den Individualstil des übersetzten Dichters«⁷⁸ überlagern und auf diese Weise das Image Bukowskis in Deutschland mitprägen. Meine These ist, dass Weissner als Vermittler und Übersetzer Bukowskis ein bestimmtes Bild des amerikanischen Autors zeichnete und so den *deutschen Bukowski* erfand, bei dem bestimmte Charakteristika derart hervorgehoben und verstärkt werden, dass man stellenweise beinahe von einer Verfälschung sprechen kann.

Die Entstehung des *deutschen Bukowski*

Nach eigener Aussage lernte Weissner Charles Bukowski im März 1966 darüber kennen, dass er in der englischsprachigen Literaturzeitschrift *Iconolatry* Gedichte des Amerikaners entdeckte und über die Redaktion Kontakt zu ihm aufnahm.⁷⁹ Während Weissners fast anderthalbjährigen Aufenthalts in den USA trafen sie sich im Sommer 1968 zum ersten Mal persönlich.⁸⁰ Zu diesem Zeitpunkt hatten die beiden bereits eine regelmäßige Korrespondenz geführt und Weissner hatte bereits Gedichte Bukowskis in seiner Zeitschrift veröffentlicht. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland arbeitete er intensiv an den Übersetzungen des Amerikaners. Für eine Darstellung der Agenten-

77 Waibel: Der Mann, der Bukowski erfand.

78 Paul: Übersetzer und Individualstil im Spannungsfeld verschiedener Sprachen, Literaturen und Kulturen, S. 109.

79 So erzählt es Weissner im Interview mit Jay Dougherty: Jay Dougherty & Carl Weissner: Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner. In: Gargoyle (1988), 35, S. 71f.

80 Nachdem Weissner wieder nach Deutschland zurückgekehrt war, standen sie zwar ununterbrochen in regem Briefkontakt, trafen sich jedoch erst bei Bukowskis Deutschlandbesuch 1978 wieder persönlich. (Nachzulesen unter anderem in: Carl Weissner: Der große Graue mit den gelben Zähnen. In: Carl Weissner: Aufzeichnungen über Außenseiter. Essays und Reportagen, hg. v. Matthias Penzel, Meine 2020, S. 91-100).

und Übersetzertätigkeit Weissners für Bukowski ist es zunächst wichtig festzustellen, dass die beiden eine Freundschaft verband, die sich in unzähligen Briefen über fast drei Jahrzehnte nachvollziehen lässt. Wie eng das Verhältnis der beiden war, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Weissner einer der Sargträger und Redner auf Bukowskis Beerdigung 1994 war.⁸¹ Dieses Verhältnis ist in diesem Kontext wichtig, da es zeigt, dass Weissner nicht nur Bukowskis Vertrauen genoss, sondern auch Einblick in dessen Privatleben hatte.

Bereits in einem der ersten Briefe von Bukowski an Weissner wird deutlich, dass es sich um ein enges Verhältnis handelte (hier in der Übersetzung von Carl Weissner):

Seltsam, aber Briefe von dir scheinen mich ruhiger zu machen, mir wieder festen Stand zu geben. Ich starre dann die rostigen Rasierklingen nicht mehr mit so einem irrationalen Stotterblick an. Das soll nicht heißen, daß ich Törtchen mit Zuckerguß brauche. Aber Mitteilungen von Fakten, z.B. wieviel Platz in einer Zivilisation für Folter ist, machen mich bewußt, daß ich nicht der einzige bin, der sich nur mit Mühe daran hindern, sich einen Eispickel in den Bauchnabel zu rammen.⁸²

Die Offenheit, die Bukowski hier vermittelt, gepaart mit einem Ausdruck von Verletzlichkeit, zeigt, wie persönlich und vertrauensvoll das Verhältnis von Weissner und Bukowski schon sehr früh war. Und auch zwanzig Jahre später in einem Interview mit dem Magazin *Gargoyle* spricht Bukowski in höchsten Tönen von seinem Übersetzer, dessen Briefe eine »infusion of life and hope and easy wisdom«⁸³ seien und dessen Freundschaft ihm das Leben gerettet habe:

Without Carl I would be dead or near dead or mad or near mad, or driveling into a slop pail somewhere, mouthing gibberish.⁸⁴

Durch diese äußerst enge Beziehung nahm Weissner nicht nur im deutschsprachigen Raum Einfluss darauf, wie Charles Bukowski als Schriftsteller wahrgenommen wurde, auch in Teilen Europas und Südamerikas agierte er als sein Agent. Und sogar in den USA arbeitete er am Image Bukowskis mit, auch weil Bukowski Zeit seines Lebens in den USA bei kleinen Verlagen veröffentlicht wurde, es also keine Marketingmaschinerie gab, die auf das Bild des Autors Einfluss nahm. Außerdem trat er selbst nur selten öffentlich in Erscheinung.

81 Eine Beschreibung der Beerdigung, auf der unteren anderem auch Sean Penn als Sargträger und Redner anwesend war, findet sich als Reportage in *Aufzeichnungen über Außenseiter* (Carl Weissner: Das Ende des Suicide Kid. In: Carl Weissner: Aufzeichnungen über Außenseiter. Essays und Reportagen, hg. v. Matthias Penzel, Meine 2020, S. 196-211.).

82 Brief von Charles Bukowski an Carl Weissner, 18. November 1966. In: Charles Bukowski: Schreie vom Balkon. Briefe 1958-1994, deutsche Übersetzung von Carl Weissner, Hamburg 2005, S. 125-129, hier S. 125. (Im Kontext der hier angestrebten Analyse zu den Übersetzungen von Weissner ist darauf hinzuweisen, dass die Übersetzungen der Briefe mit den Originalen auf Ädaquanz hin verglichen wurden).

83 Interview mit Charles Bukowski: Jay Dougherty: Charles Bukowski and the Outlaw Spirit. An interview with Charles Bukowski. In: *Gargoyle* (1988), 35, S. 94.

84 Interview mit Charles Bukowski: ebd., S. 95.

Wie Weissner die Außenwahrnehmung Bukowskis beeinflusste und wie er ihn im literarischen Feld als devianten Rebell inszenierte, zeigt sich beispielhaft in einem Interview, das Weissner 1988 der Zeitschrift *Gargoyle* gab. Darin beschreibt er den Auftritt Bukowskis in der französischen Talkshow *Apostrophe*:

He drank two bottles [of wine] on this live show in France, the most popular in the country, before the host could get him removed by two bulky security guards. On camera. Off camera, Hank (*Spitzname für Charles Bukowski, Anm. d. V.*) pulled a knife on the two bullies. He got great press the next day for showing that overrated host that he wasn't taking him seriously.⁸⁵

Durch diese Beschreibung entsteht der Eindruck, Bukowski habe sich in der Livesendung im französischen Fernsehen betrunken so sehr störend verhalten, dass der Moderator Bernard Pivot ihn gewaltsam durch Sicherheitspersonal aus dem Studio habe bringen lassen. Die Aufnahmen dieser Sendung vom 22. September 1978 zeigen jedoch, dass Bukowski angesichts der französisch sprechenden, intellektuellen Runde offensichtlich gelangweilt und überfordert war. Er steht schließlich auf und man erkennt an seinen Bewegungen und der Mimik deutlich, dass er seine Bewegungen nur schwer kontrollieren kann. Er verabschiedet sich von dem Moderator, der einen Witz darüber macht, wie betrunken Bukowski ist, und wird dann von jemandem aus dem Studio geführt, weil er alleine nicht laufen kann. Bevor er die Runde verlässt, umarmt Bukowski ungeschickt einen der anderen Gäste. Die französischen Gesprächsteilnehmer*innen und der Moderator scheinen sich über den Zustand und das Verhalten des betrunkenen Bukowski zu amüsieren.⁸⁶ Was hinter den Kulissen geschieht, ist in der Aufnahme nicht zu sehen. Deutlich erkennbar ist die Diskrepanz zwischen Weissners Darstellung des Auftritts und den Videoaufnahmen. Weissners Beschreibung hinterlässt den Eindruck, Bukowski habe sich nicht dem intellektuellen Gestus der Sendung entsprechend verhalten und stattdessen dagegen rebellierte, sodass man ihn gewaltsam aus dem Studio bringen musste. Zu einer Zeit, in der es noch nicht die Möglichkeit gab, die Beschreibung durch Videomaterial online zu verifizieren, hatte Weissner in diesem Moment die Deutungshoheit über die Szene.

Weissner nutzt das enge Verhältnis zu Bukowski bewusst, um den Autor sowie sich selbst zu inszenieren. Das zeigt sich vor allem an dem Vorwort des 1974 erschienenen und von Weissner übersetzten und zusammengestellten Gedichtbandes von Charles Bukowski *Gedichte, die einer schrieb, bevor er im 8. Stock aus dem Fenster sprang*. Darin beschreibt Weissner sein erstes Treffen mit Bukowski im August 1968 in Los Angeles »im Stil einer Bukowski-Story, wobei die perfekt gesetzten Klischees den Mann eher zu decken, indem sie das Humphrey-Bogart-Image betonen«⁸⁷, wie Michael Buselmeier

85 Interview mit Carl Weissner: Jay Dougherty & Carl Weissner: Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner. In: *Gargoyle* (1988), 35, S. 82.

86 Auftritt von Charles Bukowski in der Sendung *Apostrophe* am 22. September 1978. Unter: <https://www.youtube.com/watch?v=C99h2r8txh4> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

87 Michael Buselmeier: Geschichten vom alltäglichen Wahnsinn. Ein Porträt des amerikanischen Schriftstellers Charles Bukowski. In: DIE ZEIT, 42/1977. Unter: <https://www.zeit.de/1977/42/geschichten-vom-alltaeglichen-wahnsinn/komplettansicht> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

in einem Portrait von Bukowski 1977 in der *ZEIT* feststellt. Doch auch wenn sich das Vorwort von Weissner selbst wie eine seiner Übersetzungen eines Textes von Bukowski liest, so ist doch von der Eleganz eines Humphrey Bogart in der Beschreibung des amerikanischen Autors kaum etwas zu finden. Nach einer langen Fahrt in die Außenbezirke der Stadt kommt Weissner beim Haus des Schriftstellers an:

Ich ging rein. Die Tür quietschte ein bißchen. Ich blieb stehen und sah mich um. Die Jalousien waren runtergezogen, es roch nach Zigarettenkippen, ranzigen Socken und alten Bierflecken auf dem Teppich. Eine zerfledderte Couch, aus der die Kapokfüllung quoll. Ein Satz Autoreifen in einer Ecke. Regale voller Bücher, Kisten voller Bücher, Zeitungen, Illustrierten. Fotos und Zeitungsausschnitte an den Wänden; Berichte von Schießereien, Raubüberfällen, Sexualmorden; ein riesiger Bogen Packpapier mit komplizierten Berechnungen und Diagrammen – ein mysteriöses System für Pferdewetten [...]. Vor dem Fenster zur Straße ein großer Arbeitstisch mit einer wuchtigen alten Remington und einem dicken Stapel Schreibmaschinenpapier.⁸⁸

Die narrative Annäherung an Bukowski, die selbst im Stil einer literarischen Erzählung eine Spannungskurve aufbaut und eine Charakterzeichnung anhand des Hauses vornimmt, stellt das freundschaftliche und vermeintlich authentische Näheverhältnis des Übersetzers Weissner zu dem Schriftsteller Bukowski heraus. Weissner berichtet über »seinen« Autor »[m]it der Selbstverständlichkeit desjenigen, der dabei gewesen ist«⁸⁹, heißt es in der Einleitung zu einem Interview, das Weissner 1978 einer Kulturzeitschrift gab.

Das Haus steht in Weissners Darstellung stellvertretend für seinen Bewohner Bukowski, dessen Leben danach aus Alkohol, Zigaretten, Pferdewetten und dem Schreiben in einer heruntergekommenen Umgebung besteht. Das Vorwort ist damit weniger eine Einordnung des dichterischen Werkes in einen literaturhistorischen Kontext durch den Herausgeber und Übersetzer, sondern vielmehr die literarisch überformte Vorstellung der Autorfigur Charles Bukowski durch seinen Freund Carl Weissner. Auf die gleiche Weise wie im Vorwort zu Jörg Fausers *Die Harry Gelb Story*⁹⁰ zeichnet Weissner das Bild eines radikalen Außenseiters auf der Kehrseite des Literaturbetriebs. Dieses Hervorheben einer gesellschaftlichen und literarischen Devianz zieht sich durch die gesamte Beschreibung des Schriftstellers Charles Bukowski. Das Äußere und das Auftreten Bukowskis werden zur Aussage über sein Schreiben:

Einsachtzig, etwa 110 Kilo, massig, hängende Schultern, breitbeinig, weite ausgebeulte Hosen, kariertes verschwitztes Hemd, vorne offen. Und dann sah ich zum ersten Mal dieses ramponierte Gesicht, live, aus nächster Nähe.⁹¹

88 Carl Weissner: Der Dirty Old Man von Los Angeles. Vorwort zu: Charles Bukowski: Gedichte, die einer schrieb, bevor er im 8. Stockwerk aus dem Fenster sprang, Augsburg 1974. S. 8.

89 Aus der Einleitung zu einem Interview mit Carl Weissner aus Kulturmagazin, Stadtillustrierte für Wuppertal, Solingen und Remscheid, 1978: Wer ist Carl Weissner? Oder wie der US-Underground nach Mannheim kam. In: Eine andere Liga, S. 131.

90 Siehe das Kapitel: »1973-1981: Die Harry Gelb Story und Erzählungen – mit Charles Bukowski am literarischen Tresen«.

91 Weissner: Der Dirty Old Man von Los Angeles, S. 8

Durch die distanzlose und vor allem forciert ungeschönte Darstellung etabliert Weissner in der Außendarstellung ein Verhältnis zu seinem amerikanischen Freund, das als Versprechen von Authentizität fungiert. Der folgende Wortwechsel zwischen Weissner und Bukowski, kurz nachdem Weissner das Haus betreten hat, ist nicht nur eine Inszenierung des übersetzten Autors, sondern auch eine Selbstinszenierung des Übersetzers: »Du bist noch ganz schön auf Draht für dein Alter«, sagte ich. »Mhm, hat sich ab und zu schon ausgezahlt. Hier hast'n Bier.«⁹² Weissner vermittelt mit dem Vorwort nicht nur ein bestimmtes Bild von Bukowski, sondern verspricht implizit eine Authentizität der Darstellung wie auch der Übersetzung durch Inszenierung einer freundschaftlichen Distanzlosigkeit.

Vier Jahre bevor Weissner seine erste Begegnung mit Charles Bukowski in diesem Gedichtband schilderte, erschienen die ersten Texte von Bukowski in der Übersetzung von Weissner in dem Band *Aufzeichnungen eines Außenseiters* (1970, *Notes of a Dirty Old Man*, Orig. 1968) im Melzer Verlag. Im bereits zitierten Vorwort zum Gedichtband *Gedichte die einer schrieb* äußert sich Weissner indirekt auch zu den Kolumnen des Bandes *Aufzeichnungen eines Außenseiters*:

Und genau wie seine Kolumnen sind auch seine Gedichte etwas anderes als das, was man sich im allgemeinen so darunter vorstellt. Was er schreibt, ist eine Autobiographie in Fortsetzungen, in täglichen Raten – Stories eines Mannes, der weiß, daß er auf der Kippe steht: jeder Satz kann sein letzter sein, aber der Ton bleibt cool, gelassen, konzentriert; beinahe ereignislose Stories, die mancher nicht für berichtenswert halten würde; entnervende Stories, die mancher andere lieber verdrängen würde [...]: alltägliche Stories vom Leben in einer Stadt, die er einmal »die größte bewohnte Ruinenlandschaft der Welt« genannt hat.⁹³

Damit stellt Weissner Bukowskis literarisches Werk in ein Verhältnis zu dessen Leben, was im Umkehrschluss bedeutet, dass die von Weissner übersetzten Texte in der Konsequenz eine Darstellung des Lebens von Bukowski durch den Autor selbst sein sollen. Damit kommt es hier zu einem doppelten Authentizitätsversprechen: Zum einen sollen die Texte von Bukowski in dem Sinne authentisch sein, dass sie laut Weissner »eine Autobiographie in Fortsetzungen« sind, zum anderen sollen ebenso die Übersetzungen dieser Texte durch Weissner authentisch sein. Dies zu berücksichtigen ist entscheidend, wenn im Folgenden die Übersetzung von *Notes of a Dirty Old Man* durch Weissner im Vergleich zum englischen Original analysiert wird, denn ihr ist damit eine Inszenierung des Autors Bukowski inhärent.

***Aufzeichnungen eines Außenseiters* – Inszenierung durch Übersetzung**

Auch wenn Weissner nicht der einzige Übersetzer war, der Bukowski ins Deutsche übertragen hat, so war er doch der mit Sicherheit bekannteste und vor allem der innerhalb der Szene anerkannteste. Trotz des kleinen Verlags, in dem *Aufzeichnungen eines Außenseiters* erschien und des damals in Deutschland noch unbekanntem Schriftstellers wurde

92 Ebd., S. 9.

93 Ebd., S. 13.

die deutsche Ausgabe des Kolumnenbandes im SPIEGEL positiv rezensiert und erhielt dementsprechend Aufmerksamkeit.⁹⁴ Nachdem 1974 schließlich auch der Gedichtband *Gedichte die einer schrieb, bevor er im 8. Stockwerk aus dem Fenster sprang* im Maro Verlag erschienen war, folgten bis in die frühen 2000er Jahre beinahe jährlich eine oder mehrere Übersetzungen des amerikanischen Schriftstellers durch Weissner. Allein 1977 erschienen vier Titel in deutscher Sprache, darunter auch *Faktotum* beim S. Fischer Verlag als erste Weissner-Übersetzung in einem großen Verlagshaus.⁹⁵ Auch wenn bereits zu Beginn der siebziger Jahre eine Übersetzung von Bukowskis Roman *Post Office* mit dem Titel *Der Mann mit der Ledertasche* im Kiepenheuer & Witsch Verlag erschien, die nicht von Weissner verantwortet wurde, so prägte er, wie Buselmeier feststellt, aufgrund seiner produktiven Übersetzertätigkeit das Image des Amerikaners in Deutschland:

Auch seine deutschen Entdecker, voran Carl Weissner, produktivster Übersetzer und Europa-Agent des Dichters, haben ihn zum Teil bewußt mythisiert, um Identifikationsprozesse einzuleiten.⁹⁶

Wie sich diese Mythisierung durch Weissner in seinen Übersetzungen zeigt und wie er einen literarischen Stil für Bukowski in deutscher Sprache schuf, der den Ton des englischen Originals deutlich veränderte, zeigt sich bereits an dem Band *Aufzeichnungen eines Außenseiters*.

Der Akt der sprachlichen Transformation von der englischen in die deutsche Sprache war – das wird sich im Folgenden in der Analyse zeigen – nicht nur eine Übertragung eines literarischen Werkes, sondern Teil einer Imagekampagne, die über den Versuch einer adäquaten Übersetzung wie bei Burroughs und Ginsberg hinausgeht.

Auffällig ist bei einem Vergleich des englischen Originals mit den deutschen Übersetzungen von Carl Weissner vor allem, dass Weissner den vulgären, von Lakonie geprägten Stil Bukowskis in einen deutschen Soziolekt überträgt, der deutliche Bezüge zu sogenanntem *Schmodderdeutsch* aufweist. Dabei handelt es sich um eine Mischung aus »deutschem Straßenjargon, von zahlreichen Dialekten bis hin zu den Niederungen der Vulgärsprache.«⁹⁷ Diese teilweise konstruierte Form einer Szenesprache wurde später, ab den frühen siebziger Jahren, vor allem bekannt durch die Synchronisationen der Actionkomödien mit Bud Spencer und Terence Hill und englischsprachiger Krimiserien wie *Die 2* durch den Synchronsprecher und -drehbuchautor Rainer Brandt. Brandt

94 Aus der SPIEGEL-Rezension zu *Aufzeichnungen eines Außenseiters*: »Bukowskis Kolumnen lesen sich wie Geschichten. Ihr Personal rekrutiert sich aus den Randschichten der kapitalistischen Gesellschaft: Säufer, Süchtige, Huren, Killer, Dichter, Neurotiker, Beatniks und Schwarze. Sie zeigen zum einen die Notwendigkeit, daß jenes neue Bewußtsein sich bilde, und zum anderen, wie es sich bilden könnte. Die Skepsis aber überwiegt.« (In der Rubrik *Bücher neu in Deutschland*, SPIEGEL 31/1970, S. 116).

95 Eine vollständige Liste der Übersetzungen von Carl Weissner findet sich auf der Homepage <http://realitystudio.org/publications/death-in-paris/bibliography-of-carl-weissner-translations> (letzter Zugriff: 15.12.2021), die bis zu seinem Tod 2012 auch von Weissner mit betreut wurde.

96 Buselmeier: *Geschichten vom alltäglichen Wahnsinn*.

97 Christian Heger: *Die rechte und die linke Hand der Parodie*. Bud Spencer, Terence Hill und ihre Filme, Marburg 2019, S. 123.

gilt auch als der Entwickler dieses Soziolekts und bezeichnet ihn selbst als »[Z]usammengewürfelt aus Berlinismen, Jiddisch, ein bisschen Unterwelt und etwas Gosse.«⁹⁸ Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass der erste Spencer/Hill-Film, den Brandt als Drehbuchautor der Synchronisation verantwortete, *Zwei Himmelhunde auf dem Weg zur Hölle*, 1971 in die deutschen Kinos kam. Demnach kann es sich bei den Übersetzungen von Weissner nicht um eine Anlehnung an diesen populären Soziolekt handeln. Vielmehr weist die Ähnlichkeit im Ton auf ein verbreitetes kulturelles Moment um 1970 hin.

Auch wenn Weissner den Inhalt des englischen Originals beibehält,⁹⁹ verändert er die stilistische Grundhaltung deutlich, verstärkt so die Aggressivität im Stil und verändert dadurch die Position des Erzählers zum Erzählten. Das lässt sich an mehreren Beispielen im Vergleich zeigen. Am häufigsten finden sich Transformationen des verknappten Stils von Bukowski in ein umgangssprachliches und vulgärliterarisches Deutsch. Die neutrale Aussage »Neal ate all of his plate and most of mine too«¹⁰⁰ überträgt Weissner als »Neal fraß seinen Teller kahl und machte sich dann über meinen her.«¹⁰¹ Vergleichbares zeigt sich in der Übersetzung von »not wanting the thing to fall on my head« (Bukowski 2008, S. 4), was Weissner als »damit mir das verdammte Ding nicht am Ende selbst den Schädel ramponierte« (Weissner 1970, S. 16) überträgt. Der markante lakonische Grundton von Bukowskis Stil, der kaum ein Wort zu viel enthält und der sich daher vor allem durch eine literarische Verknappung auszeichnet, wird bei Weissner zu einem lockeren, stellenweise vulgären Plauderton.

Dieser veränderte Grundton wird teilweise noch verstärkt durch Kolloquialismen. Bukowski beschreibt in knappen Worten eine Gruppe von Männern, die gespannt am Ring auf den Beginn eines Boxkampfes warten:

[...] but we were easy drunk, smoking cigars, feeling the light of life. (Bukowski 2008, S. 30)

Aus der beinahe lakonischen Formulierung von Bukowski, die mit dem Ausdruck »feeling the light of life« noch eine latent romantisierte Beschreibung existenzieller Ekstase enthält, wird in Weissners Übersetzung eine adoleszent-virile Darstellung der Szenerie:

[...] wir hatten alle schon vor dem ersten Kampf einen sitzen, pafften Zigarren, fühlten uns wie Graf Rotz (Weissner 1970, S. 59)

Der melancholische Subtext des Originals wird bei Weissner durch einen umgangssprachlichen Ton ersetzt, der das deviante Draufgängertum der Figuren betont und es

98 Rainer Brandt zitiert nach Heger: Die rechte und die linke Hand der Parodie, S. 123.

99 Anders als das teilweise beispielsweise bei den Synchronübersetzungen von Filmen und Serien durch Rainer Brandt der Fall war. Siehe dazu: Heger: Die rechte und die linke Hand der Parodie, S. 122ff.

100 Charles Bukowski: Notes of a Dirty Old Man, London 2008, S. 18 (die einzelnen Kolumnen und Shortstories, die in dem Band gesammelt sind, haben keine eigenen Titel, sondern sind lediglich durch Absätze voneinander getrennt. Im Folgenden wird durch Angabe des Autors, des Jahres und der Seite im Haupttext zitiert).

101 Charles Bukowski: Aufzeichnungen eines Außenseiters, Darmstadt 1970, S. 39. (Im Folgenden wird durch Angabe des Übersetzers, des Jahres und der Seite im Haupttext zitiert).

teilweise erst konstruiert. Deutlich zeigt sich auch im folgenden Beispiel, wie die kolloquiale und metapherngeprägte Umgangssprache der Übersetzung auch auf die Haltung des Erzählers Einfluss nimmt:

Listen, I got to take a shit, (Bukowski 2008, S. 13)

Hört her, ihr Schönen, ich müßte mal ne Stange Schit in die Ecke stellen. (Weissner 1970, S. 30)

Weissner nimmt hier nicht nur Einfluss auf den literarischen Stil Bukowskis, sondern fügt der direkten Rede des Erzählers durch die Anrede »ihr Schönen« an zwei Männer, die sich auf einer öffentlichen Toilette gegenseitig sexuell befriedigen, eine implizite Markierung dieser Situation hinzu. Der Erzähler des englischen Originals übergeht in der wörtlichen Rede den Umstand, dass es sich um zwei vermutlich homosexuelle Männer handelt, Weissner hingegen markiert die Situation. Generell wird deutlich, dass der homophobe und misogyne Unterton, der sich in Teilen der Übersetzung finden lässt, im Original deutlich weniger präsent ist. Bukowskis Aussage im folgenden Fall ist eine lakonische Feststellung:

I don't care which way it goes – I only know: there are too many people afraid. (Bukowski 2008, S. 21)

Weissner aber übersetzt den Satz überformt in eine vulgärsprachliche, stereotypisiert maskuline Ausdrucksform:

Mich interessieren die Schwulitäten dieser Eierköpfe herzlich wenig. Auf jeden Fall weiß ich eins: zu viele Leute haben die Hosen voll. (Weissner 1970, S. 43)

Bukowski spricht an dieser Stelle tatsächlich über Homosexualität und äußert eine indifferente und zumindest im Schein tolerante Haltung gegenüber den, wie er sie nennt, »queers«, da ihn lediglich stören würde, dass Menschen sich nicht trauen würden, Homosexualität zu thematisieren, ihn persönlich interessiere das Ausleben queerer Sexualität nicht. In Weissners Übersetzung schwingt durch die Begriffe »Schwulitäten«¹⁰² und »Eierköpfe« eine Aggressivität gegenüber dieser Auseinandersetzung mit, die das englische Original an dieser Stelle nicht aufweist. Ebenso herabwürdigend verfährt Weissner in seinen Übersetzungen auch mit Beschreibungen von Frauen, so übersetzt er Bukowskis »some beautiful woman« (Bukowski 2008, S. 10) mit der abwertenden Formulierung »ein elegantes Flittchen« (Weissner 1970, S. 26) und aus »she was a big white woman« (Bukowski 2008, S. 3) wird in Weissners Übertragung »dieser enorme weiße Koffer« (Weissner 1970, S. 13). Damit fügt die Übersetzung der Aussage eine Misogynitätsebene hinzu, die das Original an diesen Stellen nicht oder zumindest reduzierter aufweist.

Durch diese Übertragung des reduzierten Stils des Originals in eine bildreiche und normative Szenesprache verändert Weissner zwar nicht die grundlegende Ausrichtung

102 An dieser Stelle muss darauf hingewiesen, dass der Ausdruck „Schwulitäten“, auch wenn er den gleichen etymologischen Ursprung besitzt wie das Adjektiv „schwul“, sich semantisch nicht auf „Homosexualität“ bezieht. Die Erwähnung des Begriffs im Kontext von Homosexualität jedoch stellt ihn in eine konnotative Nähe zu homophoben Lesarten.

der Texte Bukowskis, er forciert sie jedoch in einem Maße, das weit über das Original hinausgeht und den Text stellenweise erkennbar verfälscht.

Auf die Frage, ob er sich die Freiheit nehme, Veränderungen zum Original in seine Übersetzungen einzufügen, äußert sich Weissner teilweise widersprüchlich. In dem Interview mit Jay Dougherty für die Zeitschrift *Gargoyle* widerspricht er kategorisch der Vermutung, er würde über das Original hinausgehen: »I don't add anything, and I don't leave anything out.«¹⁰³ Er würde sich lediglich die Freiheiten nehmen, die nötig seien, um den *sound* zu vermitteln:

But I take whatever liberties are necessary to get it across. Not just the exact meaning, but the feeling. The *sound*.¹⁰⁴

Nur ein Jahr zuvor, 1987, antwortete Weissner jedoch auf die gleiche Frage im Interview mit dem deutschen Magazin *Kozmik Blues* beinahe gegenteilig:

Also, normalerweise muß man sich an das halten, was da steht. Bei Bukowski ist es etwas anderes, weil – der liefert oft nur Rohmaterial. Hauptsächlich die Sachen aus den 60er Jahren, das ist dem Leser so nicht beizubringen, das muß man dann noch überarbeiten, wobei man aufpassen muß, daß man den Ton noch trifft und man muß versuchen, es stimmig zu halten. Da kann ich mir einige Freiheiten nehmen, ganz einfach, weil ich ihn seit 25 Jahren kenne, alles gesehen habe, was er geschrieben hat, auch die unveröffentlichten Sachen. Der hat seine eigenen Kriterien und er weiß, daß er sich halbwegs auf mich verlassen kann.¹⁰⁵

Diese Aussage entspricht eher den Erkenntnissen des vorgenommenen Vergleichs der Übersetzung mit dem Original. Angesichts dessen muss festgestellt werden, dass Weissner – anders als er es selbst sagt – den Ton des Originals teilweise deutlich verändert.

Damit scheint Weissner in der Übersetzung von *Notes of a Dirty Old Man* seine Darstellung von Bukowski im Vorwort des vier Jahre später erscheinenden Gedichtbandes schon indirekt vorzubereiten. Bukowskis Persönlichkeit als rebellische Autorfigur wird somit von Weissner in manchen Punkten verstärkt oder gar erst eingeführt. Spätere Übersetzungen von Bukowskis Short Stories und Gedichten durch Weissner zeigen, dass er sich als Übersetzer zunehmend an das Original anpasste und weniger Änderungen bei Stil und Haltung vornahm. Der lakonische Ton des Originals kommt ab Ende der siebziger Jahre auch in den Übertragungen deutlicher zum Vorschein. Doch allein bis in die späten achtziger Jahre hatte sich *Aufzeichnungen eines Außenseiters* (oder Sammelbände, die den Band enthielten) über hunderttausend Mal verkauft und es ist weiterhin in der Übersetzung von Weissner verfügbar. Weissners Übersetzungen sind damit Teil einer Inszenierung von Bukowski im deutschsprachigen Raum.

103 Interview mit Carl Weissner: Jay Dougherty: Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner. In: *Gargoyle* (1988), 35, S. 84.

104 Vgl. ebd.

105 Interview mit Carl Weissner: Klaus Wegener, Ulli Möller & Peter Kühl: Die Mannheim-Connection. Ein Gespräch mit Carl Weissner. In: *Kozmik Blues* (1987), 5, S. 19.

Inwiefern sich Bukowski dieser Veränderungen bewusst war, ist umstritten und schwierig nachzuvollziehen. Er äußerte Weissner gegenüber absolutes Vertrauen, was die Übersetzungen angeht, und gesteht ihm zu, für ihn zu sprechen:

Aber wirklich, daß du die Stories übersetzen willst, ist eine große Ehre für mich. Im Ernst, mir läuft es kalt den Buckel runter, wenn ich mir vorstelle, daß ich auf diesem Weg wieder im Vaterland angekrochen komme – in meiner Muttersprache, die mir abgewürgt wurde – aber du hast ein gutes Mundwerk, Carl, du wirst für mich sprechen, und wärmsten Dank für das Mirakel.¹⁰⁶

Gleichzeitig war sich Bukowski auch darüber im Klaren, dass sein großer Erfolg außerhalb der USA vermutlich auch auf seine Übersetzer*innen zurückging.¹⁰⁷ Das stellte er 1988 im Interview mit Jay Dougherty auf die Frage fest, weshalb er außerhalb der USA so erfolgreich sei:

My translators? Well, they are probably pretty damned good. The books seem to go well in France, Italy and Spain. England, no. Who knows why.¹⁰⁸

Die Tatsache, dass er im englischsprachigen Raum, Großbritannien eingeschlossen, offenbar im Verhältnis weniger erfolgreich war als in anderen Sprachräumen, deutet darauf hin, dass auch die Übersetzer*innen in andere Sprachen signifikanten Einfluss auf das Werk genommen haben, was an dieser Stelle aber nicht verifiziert werden kann.

Des Weiteren lässt ein Gedicht, das 1992 in dem Band *The Last Night of the Earth* erschien, aber nie von Weissner übersetzt wurde und erst vor wenigen Jahren auf deutsch erschienen ist, Rückschlüsse dahingehend zu, dass Bukowski wusste, dass sein Erfolg in Deutschland und dem Rest Europas vor allem mit seinem Image als vulgärer Undergroundschriftsteller zusammenhing. In dem Gedicht »the bluebird«, das von einem Vogel handelt, der im Herz der Sprechenden Instanz lebt und nicht heraus kann, heißt es:

there's a bluebird in my heart that/wants to get out/but I'm too tough for him,/I say,/stay down, do you want to mess/me up?/you want to screw up the/works?/you want to blow my book sales in/Europe?¹⁰⁹

Die auffällige und an dieser Stelle ungewöhnliche Erwähnung der Verkaufszahlen in Europa in Verbindung mit dem metaphorischen Bild des im Herzen eingeschlossenen

106 Charles Bukowski im Brief an Carl Weissner, 27. Mai 1969. In: Bukowski: Schreie vom Balkon, übersetzt von Carl Weissner, S. 194f., hier S. 195.

107 Wie sich dieser Erfolg damals in Zahlen darstellte (Stand 1988): »Bukowski's books, all but two of which Weissner has translated into German, have attained sales of over 2.5 million copies to date in West Germany, more than in any other European country. The books are all in print and can be found in virtually every department store, train station, and book store. Indeed, both the popular and critical response to Bukowski has been markedly more favorable in West Germany than in the U.S. itself, a fact that has precipitated much curiosity and many theories in explanation.« (Dougherty: *Translating Bukowski and the Beats*, S. 69).

108 Dougherty: *Charles Bukowski and the Outlaw Spirit*, S. 93.

109 Charles Bukowski: the bluebird. In: Charles Bukowski: *The Last Night of the Earth*, Santa Rosa 1992, S. 102f.

Vogels kann als ein poetisches Empfinden Bukowskis gedeutet werden, das er unterdrückt, da er um sein Image in Europa und dessen Wirkung weiß.

Carl Weissner schuf also ein Image für Charles Bukowski in Deutschland – und teilweise auch in den USA –, das bestimmte Teile von dessen Autorfigur hervorhob und andere verdeckte, das aber immer im Einklang mit den entsprechenden Übersetzungen lag. Weissner ist daher in seiner Funktion als Verfasser eigener literarischer Texte zwar signifikant weniger relevant für die deutsche Beat- und Undergroundliteratur als Jörg Fauser und Jürgen Ploog, umso mehr aber ist er als Übersetzer und Vermittler verantwortlich für die Wahrnehmung und Inszenierung der amerikanischen Literatur in Deutschland, die wiederum auf die deutschen Autoren zurückwirkte.

Bewusst an den Rändern – Position im literarischen Feld

Die Inszenierung der deutschen Autoren durch sich selbst und andere war in vielen Fällen die als Außenseiter und Rebellen im Literaturbetrieb und nahm signifikanten Einfluss darauf, wie sie als Schriftsteller und ihre Texte wahrgenommen wurden. Das hat sich über die letzten Kapitel zu Fauser, Ploog und Weissner deutlich gezeigt. Das Selbstverständnis, diejenigen zu sein, die sogenannte ›wahre‹ Literatur schreiben, in Abgrenzung zum etablierten Literaturbetrieb um die Gruppe 47, führt daher zu einer besonderen Relevanz der Frage nach der Positionierung dieser Autoren im literarischen Feld:

Der von Pierre Bourdieu geprägte Begriff des »literarischen Feldes« bezieht sich auf eines der Felder der kulturellen Produktionen (neben Malerei, Musik, Film, Wissenschaft etc.). Es bezeichnet eine relativ autonome, von besonderen Regeln durchwirkte Handlungssphäre vergesellschafteter Menschen mit spezifischen – zum Habitus verdichteten – Qualifikationen und Praktiken, die am Produkt Literaturbeteiligt sind, nämlich Autoren, Kritiker, Verleger.¹

Innerhalb dieses Feldes nehmen verschiedene Akteur*innen (Autor*innen, Kritiker*innen, Verleger*innen u.a.) unterschiedliche Positionen und vor allem Machtstellungen ein. Darüber, wer welche Stellung einnimmt und dementsprechend Macht ausüben kann, bestimmt insbesondere im literarischen Feld das symbolische Kapital. Dabei handelt es sich in diesem Fall um »den Ruf, das Prestige, die Berühmtheit, die jemand aufgrund der erworbenen Menge und Zusammensetzung der verschiedenen Kapitalsorten genießt.«² Wie dieser Kampf um das symbolische Kapital und damit um die Stellung im literarischen Feld aussieht, beschreibt Bourdieu in *Die Regeln der Kunst (Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire, 1992)*:

-
- 1 Walther Müller-Jentsch: Exklusivität und Öffentlichkeit. Über Strategien im literarischen Feld, in: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 36, Heft 3, Juni 2007, S. 219.
 - 2 Ebd. Zu den Kapitalsorten bei Pierre Bourdieu siehe: Pierre Bourdieu: Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital. In: Pierre Bourdieu: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik und Kultur 1. Herausgegeben von Margareta Steinrück, Hamburg 1992, S. 49-80.

Daher sind die Felder der Kulturproduktion fortwährend Schauplatz einer Auseinandersetzung zwischen zwei Hierarchisierungsprinzipien: dem heteronomen Prinzip, das diejenigen begünstigt, die das Feld ökonomisch und politisch beherrschen (zum Beispiel die »bürgerliche« Kunst), und dem autonomen Prinzip (zum Beispiel dem *l'art pour l'art*), das seine radikalsten Verfechter dazu treibt, irdisches Scheitern als Zeichen der Erwähltheit anzusehen und den Erfolg als Mal der Auslieferung an den Zeitgeschmack.³

Bourdieu unterscheidet in dieser Auseinandersetzung zwei Prinzipien der Hierarchisierung, eine heteronome und eine autonome. Die heteronome Hierarchisierung wird durch Kriterien strukturiert, die dem literarischen Feld selbst äußerlich sind: beispielsweise ökonomische oder politische Macht und Einfluss, die man als Akteur*in bereits in das Feld mitbringt oder die man unter anderem durch ökonomisch erfolgreiche Romane oder die Auszeichnung mit einem angesehenen Preis erreichen kann. Die autonome Hierarchie strukturiert sich durch das Erfüllen, Einhalten oder Erreichen von rein ästhetischen Normen, die innerhalb oder in Teilen des Feldes entstehen, zum Beispiel in literarischen Gruppen. Literarische Werke oder Autor*innen, die in der heteronomen Hierarchie erfolgreich sind oder sich dort bewusst positionieren, büßen dadurch an Status in der autonomen Hierarchie ein. Diese Bewegung kann sich auch mit anderen Mechanismen umgekehrt vollziehen, indem ehemals öffentlich gefeierte Autor*innen ihren Status verlieren, danach aber in der autonomen Hierarchie aufsteigen können. Dieser Theorie nach kann ein*e Schriftsteller*in zwei Arten von Anerkennung gewinnen, eine innerhalb des Feldes, die von finanziellem und quantitativ belegbarem Erfolg ausgenommen ist, und eine außerhalb des Feldes, die nach diesen Kriterien bestimmt wird.

Zur Betrachtung der Autoren der Beat- und Undergroundliteratur im literarischen Feld der Bundesrepublik ist die Frage nach der feldinternen Hierarchisierung von besonderer Relevanz, da ein ökonomischer Erfolg, der in externer Anerkennung münden würde, definitiv nicht vorhanden war. Ein Schriftsteller kann trotz offenkundiger Erfolglosigkeit noch symbolisches Kapital akquirieren, wobei es dann von besonderem Belang ist, ob diese Erfolglosigkeit als freiwillig oder unfreiwillig angesehen wird, denn danach richtet sich die Anerkennung innerhalb des Feldes. Wie Bourdieu es ausdrückt, unterscheidet sich der *artiste maudit*, der freiwillig erfolglose Künstler, vom *artiste raté*, dem unfreiwillig erfolglosen Künstler, indem der eine geächtet und der andere gescheitert ist. Der geächtete *artiste maudit* kann immer noch Anerkennung finden, die dem gescheiterten *artiste raté* verweigert bleibt.⁴

Ein Beispiel dafür, das nahe an den hier behandelten Autoren ist, aber weit genug von ihnen entfernt, um es abzugrenzen, ist Rolf Dieter Brinkmann. Anke Detken setzt Brinkmanns Inszenierungspraktiken in Bezug zu Bourdieus feldtheoretischem Ansatz. Sie verweist zunächst auf den Vorfall, bei dem Brinkmann dem Kritiker Marcel Reich-Ranicki indirekt drohte, ihn zu erschießen.⁵ Detken beschreibt anhand der

3 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a.M. 1999, S. 344.

4 Vgl. ebd., S. 347.

5 Vgl. Sibylle Späth: Rolf Dieter Brinkmann, Stuttgart 1989, S. 42.

Aufmerksamkeit, die Brinkmann aufgrund dieses Vorfalles bekam, wie er sich »[g]anz im Sinne der Popliteraten [...] von anderen Schriftstellern und vom etablierten Literaturbetrieb durch dieses lautstarke Vorgehen«⁶ absetzt. Interessant ist vor allem, dass Brinkmann, so Detken, durch diese Distanzierung von den Regeln des etablierten Literaturbetriebs und dem vorgesehenen Habitus eines Schriftstellers seinen bis dahin ausbleibenden Erfolg umdeuten kann. Da er in Form dieses inszenierten Skandals die eigene »Autorenpersönlichkeit aktiv mitgestaltet, kann er, mit Bourdieu gesprochen, am Bild eines *artiste maudit* arbeiten.«⁷

Der entscheidende Punkt liegt darin, den Misserfolg im literarischen Betrieb nicht als Scheitern, im Sinne eines *artiste raté*, sondern als eine bewusste Verweigerung des Erfolgsprinzips zu deuten. Die Inszenierung läuft in diesem Fall über außerliterarische Elemente und nicht über das literarische Werk. Denn »Referenzobjekt der habituellen Inszenierungspraktiken ist somit nicht vornehmlich der literarische Text, sondern die Person des Autors. Folglich erzeugen nicht die literarischen Werke, sondern zunächst die performativen Akte des Autors Resonanzen innerhalb des literarischen Feldes.«⁸

Interessant ist nun die Differenz zwischen einem Autor wie Brinkmann, der aufgrund seines rebellischen Auftretens innerhalb des literarischen Feldes und durch bewusste Provokationen eine gewisse Form der Anerkennung außerhalb und innerhalb des Betriebs erfuhr, und Autoren wie Fauser, Ploog und Weissner. Schon Brinkmanns Einladung zur Gruppe 47, die er aufmerksamkeitswirksam ausschlug,⁹ die Veröffentlichung seiner Werke seit 1965 durch den Verlag Kiepenheuer & Witsch und sein Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom bringen ihn in eine Position, die wesentlich etablierter war als die eines Jörg Fauser oder Jürgen Ploog zur gleichen Zeit.¹⁰ Zwar äußert sich Brinkmann, wie von Detken beschrieben, in seinen Vorworten zu Anthologien und eigenen Publikationen zu seiner Ablehnung traditioneller literarischer Formen, jedoch verharret er auf diese Weise weiterhin in etablierten Strukturen. Durch die Ablehnung ist weiterhin ein intellektueller Habitus erkennbar, der ihn weitaus näher an den etablierten Literaturbetrieb bringt, als dies beispielsweise beim Vorwort zu Jörg Fausers *Die Harry Gelb Story* durch Weissner der Fall ist.¹¹

Während ein Autor wie Brinkmann also im Sinne Bourdieus dem Konzept des *artiste maudit* recht nahesteht, fallen die Autoren, die hier unter dem Begriff der Beat- und Undergroundliteratur in Deutschland gefasst werden, auch durch dieses Raster und

6 Anke Detken: »Besser als ein Gedicht/ist die Tür, die/schließt«. Inszenierungsstrategien und Traditionsverhalten Rolf Dieter Brinkmanns. In: Christoph Jürgensen & Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg 2011, S. 270.

7 Ebd., S. 271.

8 Ebd.

9 Vgl. Verfs. unbek.: So im Gange. In: SPIEGEL 25/1968, S. 126. Unter: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46039656.html> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

10 Wichtig ist, darauf hinzuweisen, dass Jörg Fauser spätestens mit *Der Schneemann* zu Beginn der achtziger Jahre ökonomischen Erfolg hatte, weswegen diese Betrachtung nur für die Zeit von Ende der sechziger bis Ende der siebziger Jahre gilt.

11 Detken: »Besser als ein Gedicht/ist die Tür, die/schließt«. Inszenierungsstrategien und Traditionsverhalten Rolf Dieter Brinkmanns, S. 275.

versuchen, sich dadurch teilweise den Regeln des literarischen Feldes zu entziehen. Damit verfahren sie aber dennoch in Mustern, die auch Bourdieu beschreibt:

Jeder versucht, die *Grenzen* des Feldes so abzustecken, daß ihr Verlauf den eigenen Interessen entgegenkommt, oder, was auf dasselbe hinausläuft, seine Definition der wahren Zugehörigkeit zum Feld [...] durchzusetzen – die Definition also, die am geeignetsten ist, ihm selbst das Recht zu verleihen, so zu sein, wie er ist.¹²

Indem sie selbst definieren wollten, wie das Feld der Literatur funktioniert, mussten Fauser, Ploog und Weissner allerdings hinnehmen, dass sie – anders als Brinkmann – auch kein symbolisches Kapital innerhalb des Feldes mehr akquirieren konnten. Sie verkehrten sozusagen symbolisches Kapital ins Gegenteil: Wenn man keine Aufmerksamkeit bekam, eben nicht gefördert und verlegt wurde, musste man Aufmerksamkeit dadurch erzeugen, dass man sich dem System lautstark entzog und es für ungültig erklärte. Aus der Korrespondenz von Fauser, Ploog und Weissner lässt sich erkennen, dass es sich bei dieser Positionierung erwartungsgemäß in Teilen um eine bewusste Inszenierung nach außen handelte, während man intern durchaus diskutierte, wie man im Literaturbetrieb Fuß fassen konnte. Die folgende Analyse dieser beiden Seiten, der externen Darstellung und der internen Aushandlung dieser Inszenierung, zeigt erneut, wie relevant gerade im Kreis dieser Autoren die Wahrnehmung von außen und ihre Selbstdarstellung war.

Die externe Seite

Die Strategie, die Regeln des literarischen Feldes für ungültig zu erklären, erfordert eine externe Selbstdarstellung als Renegaten und eine Abgrenzung nach allen Seiten. Eine wichtige Publikation für diese Positionierung, die Fauser, Ploog und Weissner gemeinsam als Teil einer Gruppe veröffentlichten, war die erste Ausgabe der Zeitschrift *Gasolin* 23 im Sommer 1973. Die erste offizielle Ausgabe, die die Bezeichnung *No. 2* trug,¹³ er-

12 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 353.

13 Die erste veröffentlichte Ausgabe trägt die Bezeichnung »Nr. 2«. In einer Materialsammlung zu dieser Ausgabe im Nachlass von Carl Weissner findet sich der Entwurf zu einer Anzeige, welche das Erscheinen von GASOLIN ankündigt: GASOLIN 23! Wüste Stories! Unsägliche Gedichte!/Himmelschreiende Heuler! Internationale Schizo/Comics! Liebesgrüße aus dem Szenen-Puff! Nach der legendären Nr. 1 (mittlerweile ver-/schollen!) wälzten sich unsere Leser auf dem/Boden und schrien mit Tränen in den Augen:/AUFHÖREN! (Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Materialsammlung zu Gasolin 23, 1. Ausgabe). Des Weiteren findet sich im Nachlass von Weissner eine Fotomontage, die vermutlich ebenfalls als Werbematerial diente oder dienen sollte. Sie zeigt ein Foto von Groucho Marx, der die (fiktive) erste Ausgabe von *Gasolin* in Händen hält, auf das Foto ist eine Sprechblase mit dem Schriftzug »Hot Jizz!« gezeichnet. Die Zeitschrift auf der Fotomontage zeigt auf dem Cover ein Bild von Marilyn Monroe vor der New Yorker Skyline, auf der Rückseite sind als vertretene Autor*innen unter anderem Monroe selbst, Brinkmann, Burroughs und Weissner angegeben. Um den tatsächlichen Status dieser fiktiven ersten Ausgabe kursieren verschiedene Gerüchte. Die Wikipediaseite zu GASOLIN 23 (https://de.wikipedia.org/wiki/Gasolin_23, letzter Zugriff: 15.12.2021) vertritt die Behauptung, es habe 1971 eine erste Ausgabe existiert, die aber nicht veröffentlicht wurde, und beruft sich auf Jürgen Ploog. Die Idee zu dem Magazin

schien mit fingierten Leserkomentaren auf der ersten Seite. Darunter war ein Beitrag von Brinkmann, der in der fiktiven ersten Ausgabe einen Text veröffentlicht habe und sich nun über die Gesellschaft echauffiert, in die er dort gebracht wurde:

Der Frascati ist mir in der Kehle steckengeblieben, als ich sah in welcher Gesellschaft ich mich in Ihrer ersten Nummer fand. Wenn Sie schon die deutsche Gegenwartsliteratur als schwachsinnig entlarven wollen, dann bitte in Zukunft ohne mich. Wenn im übrigen Handke sich wie Herhaus liest (haben Sie den Text vielleicht frisiert?) muß ich wohl noch dankbar sein, daß Sie bei mir nur die Tippfehler korrigiert haben.
ROM, VILLA MASSIMO, R.D. BRINKMANN¹⁴

Auch ein empörter vermeintlicher Kommentar von Peter Handke ist dort abgedruckt, in dem der Autor andeutet, dass ein Gedicht, das den gleichen Titel trägt wie eines von ihm, in *Gasolin* 23 veröffentlicht worden sei. Abschließend kommt wohlwollend und Respekt äußernd auch noch ein Dr. Helmut Kasarek zu Wort, dessen Name eine offensichtliche Anspielung auf den Literaturkritiker Hellmuth Karasek ist.¹⁵

Mit diesen drei fingierten Kommentaren stellen Ploog, Weissner und Fauser zur Schau, wo sie sich positionieren, nämlich außerhalb aller Kreise des Literaturbetriebs. Brinkmann als Vertreter einer jungen, progressiven Literatur, die sich auf amerikanische Popkultur bezieht, wird ebenso abgelehnt wie Peter Handke, der für den progressiven Arm der etablierten Literatur innerhalb der Gruppe 47 steht. Die arrivierte Literaturkritik in Person von Hellmuth Karasek wird der Lächerlichkeit preisgegeben. Der darauffolgenden Ausgabe wurde ein Vorwort vorangestellt, das diese Positionierung noch einmal untermauerte:

Gasolin ist nicht einfach eine Literaturzeitschrift – es ist die Literaturzeitschrift. Eine Zeitschrift die wir erfunden haben, um unabhängiges nicht zensiertes Schreiben am Leben zu erhalten. Hier treffen sich alle Schreiber, lebende und gestorbene. Schreiben ist eine grundsätzliche Demonstration. Es sollte über das hinaus verfolgt werden, wofür es steht, es sollte erweitert werden. Wir sind der Wirklichkeit verfallen, d.h. wir sind. Ein Stück Papier und eine alte Schreibmaschine und der Kosmos bricht herein. Für soetwas braucht man eine Plattform, eine Zeitschrift. Es genügt nicht, irgendwo zu veröffentlichen. Es gibt keine Öffentlichkeit. Eine gute Gelegenheit, um unseren Kritikern zu antworten: es stimmt nicht, dass wir nichts von Literatur halten. Wir mögen nur das nicht, was hier Literatur genannt wird. Wir mögen keine Leute, die sich

entstand jedoch erst Ende 1972, was sich anhand der Korrespondenz zwischen Fauser, Ploog und Weissner belegen lässt. Weissner selbst äußert im Interview mit *konkret*, dass die erste Ausgabe tatsächlich ein Hoax gewesen sei (Vgl. konkret. Politik & Kultur, Ausgabe 06/2010, S. 62.). Penzel und Waibel vertreten in ihrer Fauser-Biografie ebenfalls diese These: »Eine Nummer 1 hat es nie gegeben, einen Dummy, das Testheft existiert nur in den Köpfen und Gesprächen, die nachts durch Ploogs Wohnung geisterten.« (Penzel/Waibel: *Rebell im Cola Hinterland*, S. 86) Dem folgend werde ich mich auf die zuverlässigeren Quellen verlassen und davon ausgehen, dass die erste existierende Ausgabe die No. 2 war.

14 Gasolin 23, No. 2, Juni 1973, S. 4.

15 Ebd.

für etwas halten. Stattdessen schreiben wir wie auf der Flucht (wie Kerouac sagte).
W.S.B./B.M./J.P.¹⁶

Dieses Vorwort ist nicht nur eine weitere Abgrenzung von dem, was man als etablierten Literaturbetrieb bezeichnen könnte, sondern es ist auch eine weitere Demonstration des Versuchs, die Grenzen des literarischen Feldes selbst zu bestimmen. Die Aussage, es handle sich bei *Gasolin 23* um *die* Literaturzeitschrift, impliziert eine Abwertung aller anderen literarischen Zeitschriften. Der Verweis darauf, dass diese scheinbar einzig relevante Publikation »unabhängiges nicht zensiertes Schreiben am Leben« erhalte, erweitert die Herabsetzung anderer Magazine dahingehend, dass alles außer *Gasolin 23* zensiert sei. Die Strategie, die hier verfolgt wird, beschreibt auch Bourdieu in *Die Regeln der Kunst*:

Wenn demnach die Vertreter der »reinsten«, strengsten und engsten Definition der Zugehörigkeit von einer gewissen Anzahl von Künstlern (usw.) behaupten, daß sie nicht *wirklich* Künstler oder keine *wahren* Künstler sind, sprechen sie ihnen die Existenz *als* Künstler ab, wobei sie von einer Sichtweise ausgehen, die sie, die »echten« Künstler, als die legitime Sichtweise des Feldes durchsetzen wollen [...].¹⁷

Die gleiche Vorgehensweise zur Selbstpositionierung enthalten auch die zahlreichen bereits zitierten Aussagen der deutschen und amerikanischen Autoren darüber, was ein *wahrer* Schriftsteller sei.

Eine weitere Form der Distinktion ist das Autorenverzeichnis der ersten Ausgabe. Dort heißt es über die vertretenen Autoren beispielsweise:

JÖRG FAUSER, 29, verließ Istanbul 1968, veröffentlichte ›Aqualunge‹ und ›Tophane‹ und lebt jetzt zurückgezogen auf seiner Hühnerfarm in Frankfurt/Oklahoma...JÜRGEN PLOOG, 38, seit 1960 unterwegs...veröffentlichte ›Coca-Cola Hinterland‹ und gab ›Ufo‹ heraus...WOLF WONDRATSCHKEK, 30, veröffentlichte eine Zeitlang Bücher und lebt jetzt als Exil-Kroate in München.¹⁸

Die Autoren bzw. die Herausgeber nutzen die Selbstbeschreibung als Möglichkeit zur Inszenierung ihres literarischen Renegatentums. Die biographischen Angaben richten den Fokus auf das Unterwegssein und die Rastlosigkeit der Autoren und distanzieren sich damit vom Bild des Schriftstellers am heimischen Schreibtisch. Der Schwerpunkt der Inszenierung liegt auf dem offenbar ungezügelt und antibürgerlichen Lebensstil. Zu einer Zeit, als sich die Schriftsteller*innen der Gruppe 47 (vorrangig Männer, teilweise unter Begleitung ihrer Ehefrauen) wenige Jahre zuvor im Gasthof Pulvermühle im oberfränkischen Waischenfeld getroffen hatten, ist die Selbstdarstellung von Autoren als rastlose Schreibende *on the Road* als eine bewusste Distanzierung zum literarischen Betrieb zu sehen.

16 Gasolin 23, No. 3, September 1974, S. 3.

17 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 353f.

18 Gasolin 23, No. 2, April 1973, Rückseite.

Ein weiteres Beispiel für diese Abgrenzung zum etablierten Teil des literarischen Feldes sind Aussagen von Carl Weissner über Jürgen Ploog in einem Interview mit *Kozmik Blues* 1987:

Ploog schreibt nach wie vor, sei es im Cockpit, sei es sonstwo, und da ist ne ganze Weile nichts in Buchform erschienen. Das ist einfach nicht genehm und ich weiß auch, warum es nicht genehm ist. Das fällt nicht nur aus dem Rahmen dieser ganzen Klicke [sic!] von Leuten, die nur Einseraufsätze schreiben [...]. Der Ploog ist um Klassen besser als das, was man von Autoren mit ähnlichem Anspruch kriegt. [...] Ich habe ihn kürzlich lesen hören auf einer Veranstaltung in Karlsruhe, das wirst du in Klagenfurt nicht hören, wäre auch völlig idiotisch, das in Klagenfurt vorzutragen. Ploog ist um 10 Klassen besser als das, was dort vorgetragen wird. Wird wahrscheinlich nie gedruckt erscheinen [...]. In einem sogenannten etablierten Verlag wird das nicht erscheinen, weil, der ist einfach eine zu große Konkurrenz für deren Hausautoren.«¹⁹

Deutlich zeigt sich auch hier, dass Weissner Ploog zum etablierten literarischen Feld – hier der Wettbewerb zum Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt – abgrenzt. Insbesondere in einer Darstellung wie dieser zeigt sich die Strategie, die Bourdieu beschreibt. Indem Weissner den Grund dafür, dass Ploog nicht in Klagenfurt teilnimmt und nicht in großen Verlagen veröffentlicht wird, darin sieht, dass Ploogs literarisches Werk die anderen überragt, inszeniert er seinen Freund und Kollegen als *artiste maudit* und setzt ihn in Opposition zum literarischen Mainstream.

Durch die beschriebenen Inszenierungen werden mit den Autornamen ein bestimmter Lebensstil und eine bestimmte Position im Gefüge des literarischen Feldes assoziiert, der Autor bekommt ein Label, das wiederum den Zugang zu seinem Werk beeinflusst. Die deutschen Beat- und Undergroundautoren nutzen die Selbstinszenierung, um den »Vorraum« zu ihren Texten mit all dem auszustatten, was sie vom literarischen Betrieb um die Gruppe 47 absetzt. Das so dargestellte Leben der Autoren verspricht Texte, die ebenso außerhalb der »gewöhnlichen« Literatur stehen wie ihre Verfasser.

Die interne Seite

Während man sich nach außen als die Außenseiter des Literaturbetriebs inszenierte und penibel darauf achtete, sich mit keiner etablierten Institution oder großen Verlagen gemein zu machen, zeigt die interne Korrespondenz, dass diese Haltung teilweise auch aus der Not heraus geboren war. Aus der privaten Korrespondenz zwischen Fauser, Ploog und Weissner geht hervor, dass man durchaus versuchte, auch die Aufmerksamkeit größerer Verlage und der Feuilletons zu bekommen. So schreibt Fauser im August 1971 in einem Brief an Weissner:

19 Interview mit Carl Weissner: Klaus Wegener, Ulli Möller & Peter Kühl: Die Mannheim-Connection. Ein Gespräch mit Carl Weissner. In: *Kozmik Blues* (1987), 5, S. 22.

[...] was Hanser angeht ---cards are down---gerade mit Arnold²⁰ gesprochen der zwischen Desinteresse & Ablehnung & »das paßt doch nicht in unser Programm« schwankt...was solls. Bald bleibt mir nur noch der Bankeinbruch.²¹

Fauser hatte demnach wohl beim Carl Hanser Verlag wegen einer Zusammenarbeit angefragt und war abgelehnt worden. Die finanzielle Notlage, in der Fauser offenbar zu dieser Zeit steckte, war jedoch bei weitem nicht der einzige Grund dafür, dass man auch in den Bereichen, die man öffentlich ablehnte, bemerkt und besprochen werden wollte. Interessant sind dabei vor allem die Widersprüche, die sich im Versuch zeigen, nach außen hin als Rebellen wahrgenommen zu werden und dennoch am symbolischen Kapital etablierter Strukturen teilhaben zu wollen. In der Planungsphase der ersten Ausgabe von *Gasolin 23* schreibt Fauser an Weissner:

Allgemein: die Typen sollen/set-Beschreibungen, experience, kein übliches abstraktes/Heckmeck liefern. Natürlich auch: Fotos, Briefe, Interviews;/das ganze aber auf straight literature angelegt, kein under-/ground oder polit-touch, damit das auch von den selbsternannt-/ten Progressiven bei FAZ etc. mal nicht von vorneherein vom/Tisch gefegt werden kann.²²

Man wollte also durchaus auch das Prestige einer Erwähnung in einer konservativen Tageszeitung wie der *Frankfurter Allgemeinen* mitnehmen, während man gleichzeitig seinen Status als Außenseiter wahren wollte.²³ Ungefähr zehn Jahre später sagte Fauser in einem Interview mit dem Magazin der *FAZ* über diese Zeit:

Das Schlimmste, was diesen Autoren passieren konnte, ist, daß das Feuilleton sie wahrnimmt. Und das Schlimmste wäre, wenn sie sagen würden: Wir wollen aber von der *FAZ* besprochen werden.²⁴

Die Autoren, von denen Fauser hier spricht, sind diejenigen, zu denen er sich selbst zu Anfang der siebziger Jahre zählte. An Aussagen wie diesen im Vergleich mit der privaten Korrespondenz zeigt sich die Spannung zwischen dem Wunsch der äußeren Wahrnehmung als *artiste maudit* und der tatsächlichen Situation, die eher einem *artiste raté* gleichkam. Dieses Wandeln auf dem schmalen Grat zwischen der Aufmerksamkeit, die man wollte und schon aus rein ökonomischen Gründen auch brauchte, und der widerständigen Haltung führte teilweise sogar dazu, dass man eigenen Erfolg argwöhnisch betrachtete. Weissner berichtet in einem Brief an Fauser aus dem Februar 1976, dass ein amerikanischer Literaturagent Kontakt mit ihm aufgenommen habe:

20 Vermutlich Fritz Arnold, der ab 1965 Lektor beim Carl Hanser Verlag war. https://www.fischerverlage.de/autor/fritz_arnold/6390 (letzter Zugriff: 15.12.2021).

21 Brief Jörg Fauser an Carl Weissner vom 19.08.1971, Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jörg Fauser.

22 Brief von Jörg Fauser an Carl Weissner vom 30.11.1972, Ebd.

23 Einige Jahre später kam es tatsächlich zu einer kurzen Erwähnung der Zeitschrift in der *FAZ* in einem Überblick zu literarischen Magazinen. Das geht aus einem Brief hervor, den Fauser im Juli 1979 an Jürgen Ploog schrieb: »Hast Du neulich den Riemen über *Gasolin* in der *FAZ* gelesen? Innerhalb einer »Zeitschriftenumschau« eines Herrn Josef Quack if my memory serves...Disneyland ist wirklich überall.« (Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Fauser, Briefe von ihm an Jürgen Ploog).

24 Fauser: »Wir Schriftsteller existieren eigentlich nur in unseren Texten.« S. 1527.

[...] ich kriege heute einen ›form letter‹ von Mr. Scott Meredith/in New York. Meredith ist der größte lit. agent in den USA, /jedenfalls der verrufenste, und vertritt ein buntes sorti-/ment von klienten, von norman mailer und henry miller bis/hildegard knef und spiro agnew (...)/»I'm sending you a copy of our folder because/of our interest in working with you...« usw usw. »We'd like/very much to see your current material«.../Ich interpretiere das als Alarmsignal. Die können/von mir nicht viel mehr gelesen haben als die Kamikaze-Story/in COLDSRING...Sonst ist von mir in den letzten 12 monaten/kaum was in den USA erschienen. Das kann also nach Adam/Riese nur heißen, daß ich mit dem Kamikaze bereits die/Grenze zum Kommerz erreicht habe.²⁵

Wie auch in der Aussage von Jörg Fauser über mögliche Rezensionen seiner Werke, zeigt sich hier, dass auch Weissner Sorge hatte, positive Aufmerksamkeit von den aus seiner Sicht falschen Institutionen und Personen aus dem Literaturbetrieb zu bekommen. Eine ähnliche Befürchtung klingt in der Diskussion zwischen Fauser und Weissner über einen Text von Ploog an. Fauser äußert in einem Brief an Weissner, dass Ploogs Beitrag für die kommende Ausgabe von *Gasolin 23* zu gefällig sei, allerdings bräuchte eine literarische Zeitschrift auch jemanden, der als »Empfangschef«²⁶ durch zugängliche Texte das Interesse von außen fördere. Weissner aber befürchtet in seiner Antwort an Fauser, dass Ploog mit diesem Text zu nahe an etablierte Autoren gerückt sei:

[...] ich hoffe, daß ich ihm ein paar/zeilen rausreden kann, und ein paar änderungen ein- ; sonst/schwimmt das glatt in die ecke von martin walser ›sehnsucht/nach amerika‹ in KONKRET...²⁷

Der Text, von dem Weissner spricht, erschien in der Sonderausgabe von *Gasolin 23* zu Raymond Chandler. Hier ist es nicht der eigene Text, der zu kommerziell oder angepasst schien, sondern der eines Kollegen, der aber in Form des Magazins auf die ganze Gruppe zurückwirken würde.

Dass solche Sorgen über die Außenwirkung des eigenen Schreibens und dem von befreundeten Autoren sogar in einer privaten Korrespondenz Ausdruck finden, die ja zur damaligen Zeit keinerlei Auswirkungen auf die externe Sicht auf die Autoren hatte, zeigt eine Verunsicherung über die eigene Position als Schriftsteller im Literaturbetrieb. Die Kritik an Ploogs Text und Weissners Unsicherheit dem eigenen Schreiben gegenüber drücken auch aus, dass nicht nur das eigene literarische Werk von Belang ist, sondern eben auch das, was man selbst als Schriftsteller darstellt. Fauser, Weissner und Ploog wollten demnach nicht einfach Schriftsteller sein, sondern auch als Autoren mit einer bestimmten Position im literarischen Feld und darüber hinaus etwas darstellen. Das war so wichtig, dass das eigene Schreiben teilweise zugunsten der Inszenierung als Außenseiter des Literaturbetriebs in den Hintergrund rückte.

25 Brief von Carl Weissner an Jörg Fauser vom 17.02.1975, Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Fauser, Briefe an ihn von Carl Weissner.

26 Brief von Jörg Fauser an Carl Weissner vom 11.07.1975, Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner, Briefe an ihn von Jörg Fauser.

27 Brief von Carl Weissner an Jörg Fauser vom 21.07.1975, Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Fauser, Briefe an ihn von Carl Weissner.

Bemerkenswert sind in dieser Hinsicht auch die zahlreichen Briefe, die Fauser über Jahrzehnte an seine Eltern geschrieben hat und die eine ganz andere Seite des Autors zeigen, als die die man anhand seiner literarischen Texte und der Briefe an Freunde und Kollegen zu sehen bekommt. Gerade im Austausch mit seinem Vater, Artur Fauser, der als Maler im Nachkriegsdeutschland selbst zu einiger Bekanntheit gelangte, zeigt sich eine liebevolle und zugewandte Seite an Jörg Fauser, der zwar nicht immer mit seinem Vater einer Meinung war, jedoch stets respektvoll mit ihm diskutierte. Insbesondere fällt der Ton der Briefe auf, der eine ganz andere, stellenweise geradezu forciert distinguierte Note hat:

Lieber Pappi!

Danke für Deinen langen Brief, in dem so viel Wahres steht – auch ich möchte gern Wahres ausdrücken, aber wie Du sagst, es braucht vielleicht fünf oder zehn Bücher bis man das Handwerk beherrscht, um sagen zu können, was man für wahr hält, und nicht nur das, auch für so wichtig, um es überhaupt zu sagen. Im Augenblick macht mir das Schreiben wieder schwer zu schaffen, auch weil woran ich arbeite schon in der Länge bei weitem das Ausführlichste ist, was ich je zu schreiben versuchte [...], und auch weil das Schreiben so unwirklich wird, wenn die Schwierigkeiten des Lebens, die Schwierigkeiten, sich am Leben zu halten und trotzdem »reifer« zu werden, so viel Kraft beanspruchen (Kraft vielleicht nicht das richtige Wort, mir fällt kein Besseres ein).²⁸

Hier ist ein anderer Jörg Fauser erkennbar, der sich zweifelnd an seinen Vater wendet und sich mit ihm über zentrale Fragen des Lebens und des Schriftstellerseins austauscht. Auch wenn ein solcher Registerwechsel je nach Kommunikationssituation nicht zwingend ungewöhnlich ist, offenbart er in seiner offensichtlichen Gegensätzlichkeit zum sonstigen Ton Fausers, wie stark Inszenierungspraktiken nach außen wirkten und auch vor allem auch wirken sollten, um den Status als Aussätziger des Betriebs aufrechtzuerhalten. Gleichzeitig ist in dieser Spannung auch erkennbar, wie sehr Fauser mit sich selbst gerungen haben muss, um seiner Vorstellung des Lebens als Literat gerecht zu werden.

Gruppenidentität und Verbindung zu den amerikanischen Vorbildern

Eine letzte Form der Positionierung im Betrieb und der literarischen Öffentlichkeit, die an dieser Stelle erwähnt werden soll, ist die Konstruktion eines Gruppennarrativs, das dazu dient, sich als identifizierbare Gruppe gegen den etablierten Literaturbetrieb zu stellen und sich darüber hinaus das Prestige der amerikanischen Vorbilder zunutze zu machen. Indem sich die deutschen Autoren sichtbar mit ihren amerikanischen Vorbildern assoziieren ließen und gemeinsam mit ihnen auf dem Literaturmarkt in Deutschland in Erscheinung traten, stellten sie sich als zu dieser Gruppe zugehörig dar.

28 Jörg Fauser am 12. Mai 1970 im Brief an seinen Vater. In: Fauser: »Ich habe eine Mordswut«, S. 65.

Carl Weissner rief 1965 das Magazin *Klactoveedsesteen* ins Leben, um so in den Austausch mit anderen literarischen Magazinen treten zu können. Die letzte Ausgabe, inzwischen unter dem Titel *Klacto/23*, erschien im September 1967 und vereinte schon sechs Jahre vor *Gasolin 23* etliche der Autoren, mit denen er gemeinsam wahrgenommen werden wollte: Claude Pélieu, Charles Bukowski, Allen Ginsberg und William S. Burroughs. Die Zeitschrift ist lediglich zusammengetackert, jedoch wird deutlich, dass Weissner sich durchaus professionell zeigen wollte, der Druck ist sauber und sorgfältig, das Cover zeigt mehrere Fotos der im Heft vertretenen Autoren. Es ist leicht erkennbar, dass Weissner mit dieser Ausgabe vermutlich demonstrieren wollte, wie gut er in der anglo-amerikanischen Beat- und Undergroundszene vernetzt war und wie viele der Autoren er persönlich kannte. Harold Norse schreibt in seinem Beitrag, wie er Heidelberg besucht und in Heilbronn war, die Fotos der Autoren auf dem Cover der Ausgabe sind teilweise in Heidelberg entstanden und von Charles Bukowski ist ein persönlicher Brief an Weissner abgedruckt. Das alles suggeriert eine gewisse Nähe der amerikanischen Schriftsteller zur deutschen Undergroundliteraturszene.²⁹ Auf diese Weise stellen sich die deutschen Autoren nicht einfach als epigonale Schriftsteller dar, die ihren Vorbildern nacheifern, sondern sie vermitteln den Eindruck einer literarischen Undergroundszene, von der sie selbst ein Teil sind. Auch die Unterzeichnung des Vorwortes der zweiten veröffentlichten Ausgabe von *Gasolin 23* durch William S. Burroughs unter dem Kürzel »W.S.B.« ist eine solche Strategie zur Gruppenkonstruktion. Ebenso tragen die Mischung von deutschen und amerikanischen Autoren in den ersten Ausgaben dazu bei.

Die dargestellten Beziehungen und Freundschaften bestanden tatsächlich und sind keine reine Inszenierungsstrategie. Jürgen Ploog war gut bekannt mit William S. Burroughs, der auch Weissner in seiner Wohnung in Heidelberg besucht hatte. Vor allem aber das Verhältnis zwischen Carl Weissner und Charles Bukowski ging, wie bereits dargestellt, weit über geschäftliche Korrespondenzen hinaus. Und Jörg Fauser berichtet in einem Brief, den er im Juni 1976 aus New York an Weissner schreibt, dass man ihn gefragt habe, wann denn mal *alle* zu Besuch in die USA kommen würden.³⁰ Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass vorrangig die deutschen Autoren dieses Verhältnis nutzten, um sich selbst einer Gruppe von Autoren zuzuordnen, die in Deutschland trotz ihrer Außenseiterstellung mehr Aufmerksamkeit und Prestige genoss als sie selbst. Vergleichbare Versuche, der amerikanischen Schriftsteller sich auf dem amerikanischen Markt mit ihren deutschen Kollegen zu assoziieren, gab es nicht.

29 Siehe dazu die Ausgabe der Zeitschrift im Archiv: Deutsches Literaturarchiv Marbach. G: Bibliothek Carl Weissner.

30 Vgl. Brief von Jörg Fauser an Carl Weissner vom 18.06.1976, Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner, Briefe an ihn von Jörg Fauser.

Das paratextuelle Netz – Der Autor als Teil seines eigenen Werkes

Die Theorie des paratextuellen Netzes

Die im vorigen Kapitel analysierten Werke und Lebenswege der Autoren im Verhältnis zu ihrer Literatur und ihre Positionierung im literarischen Feld sowie die Aussagen über die Schriftsteller durch Kritiker*innen und Wissenschaftler*innen resultieren aus einer Haltung heraus, die die Grenzen zwischen Literatur und Leben aufheben will. Unter Einbezug der zu Beginn dieses Buches festgestellten poetologischen Grundidee der Beat- und Undergroundliteratur ist daher ersichtlich, dass für die Beat- und Undergroundliteratur nicht nur der schriftlich festgehaltene literarische Text das rezipierte Werk eines Autors darstellt, sondern dass der Autor und die Produkte seines literarischen Schreibens zu einer rezipierten Einheit werden, deren einzelne Aspekte nicht voneinander zu trennen sind. Alle Bestandteile dieser Einheit, die nicht ausgewiesener literarischer Text sind, fallen unter das, was Gérard Genette als Paratext bezeichnet hat.

Dass für die Rezeption eines literarischen Werkes nicht nur der literarische Text als solcher relevant ist, sondern dass weitere textuelle und außertextuelle Elemente signifikanten Einfluss auf die Wahrnehmung und Interpretation von Literatur nehmen, ist spätestens seit Genettes ausführlicher Studie *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (Seuils, 1987) literaturwissenschaftlicher Konsens. Diese Erkenntnis ist demnach nicht neu und nicht spezifisch für Beat- und Undergroundliteratur. Wenn jedoch, wie hier für die Beat- und Undergroundliteratur dargelegt, Grenzen zwischen der Literatur und der außerfiktionalen Lebensrealität des Autors aufgelöst werden und der Autor auf diese Weise selbst zum Teilobjekt der Rezeption und damit zum Teil des Werkes wird, stellt sich die Frage nach dem Status und der Betrachtung des paratextuellen Umfeldes eines literarischen Werkes neu.

Wie jeder andere literarische Text so werden auch Werke der Beat- und Undergroundliteratur von textuellen und außertextuellen Elementen¹ begleitet. In der Definition von Genette wird dem Paratext eine Existenzberechtigung außerhalb des ihm übergeordneten Primärtextes abgesprochen, er sei »immer ›seinem‹ Text untergeord-

1 Mit außertextuellen Elementen bezeichne ich an dieser Stelle alles, was nicht im engeren Sinne als Text angesehen wird, was aber dennoch Kontext zu einem literarischen Werk liefert: Photos, Videoaufnahmen, aber in seltenen Fällen auch Artefakte aus dem Privatbesitz des Autors.

net.«² Im Gegensatz zu den meisten anderen literarischen Strömungen jedoch nehmen diese einen Text umkreisenden Elemente im Bereich der hier betrachteten Literatur eine besondere Rolle ein. Sie bilden nicht mehr ausschließlich einen »heteronomen Hilfsdiskurs«³, sondern erfahren eine Parallelrezeption. Diese geschieht zwar immer noch in einem klaren Bezug zu einem existierenden literarischen Text, steht aber mit dessen Rezeption auf einer Stufe, ist kaum von ihr zu trennen und vollzieht sich teilweise gar unabhängig von ihr.⁴ Der Paratext dient hier nicht nur einer Rezeptionslenkung, sondern wird selbst zum integralen Bestandteil des Werkes, das ohne ihn nicht vollständig wäre.⁵ Ausgehend von dieser Verhältnissituation kann an dieser Stelle nicht mehr im engeren Sinne von Paratext gesprochen werden. Stattdessen soll für diesen Fall von einem paratextuellen Netz die Rede sein. Was damit gemeint ist, wird im Folgenden in Abgrenzung zu Paratext per se erläutert.

Auch wenn Genette den Paratext einengt, indem er die Autorisierung durch den Verfasser des literarischen Textes zum Kernelement der Definition macht und dies am Ende seiner Ausführungen noch einmal betont,⁶ bleibt er in seiner Abgrenzung zu weiteren möglichen paratextuellen Elementen so sehr im Vagen, dass sich hier Anschlussmöglichkeiten darüber hinaus eröffnen. Die folgenden Ausführungen legen dar, wo diese Anschlussmöglichkeiten liegen und warum im Kontext dieser Arbeit eine Anknüpfung an den Begriff Paratext nutzbar gemacht werden kann, auch wenn ich der einengenden Definition von Genette nicht folge.

Ansetzen möchte ich an dieser Stelle an dem, was Genette als faktischen Paratext bezeichnet:

Als *faktisch* bezeichne ich einen Paratext, der nicht aus einer ausdrücklichen (verbalen oder nichtverbalen) Mitteilung besteht, sondern aus einem Faktum, dessen bloße

2 Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Berlin 2001, S. 18.

3 Ebd. Eine entscheidende definitorische Aussage Genettes über den Paratext ist seine Klassifizierung als »heteronomer Hilfsdiskurs, der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes.«

4 Ähnlich wäre in dieser Hinsicht die Rezeption von Ernest Hemingway, der längst nicht mehr nur in einem literarischen Kontext rezipiert wird, sondern der als Autorenperson eine Rezeption erfährt, die unabhängig von der reinen Lektüre des literarischen Werkes geschieht. Ein Beispiel dafür ist die Namensgebung für zahlreiche Bars, in diesem Fall steht der Name Hemingway nicht allein für das literarische Werk des Autors, sondern er verweist auf den ihm zugeschriebenen Lebensstil.

5 Während beispielsweise Vorworte von Erstausgaben in späteren Veröffentlichungen häufig weggelassen oder durch neue ersetzt werden (siehe dazu Genette: Paratexte, S. 170f.), blieb das Vorwort Carl Weissners zu Jörg Fausers *Die Harry Gelb Story* durch alle Ausgaben erhalten. Es hat somit einen Status, der über einen einfachen Paratext hinausgeht.

6 »Der Standpunkt des Autors, ob er nun gültig ist oder nicht, ist Teil der paratextuellen Praxis, er beseelt sie, inspiriert und begründet sie.« (Genette: Paratexte, S. 389.). Entscheidend ist, dass Genette die Grundannahme, dass es eine oder mehrere Lesarten eines Textes über die Intention des Autors hinaus gibt, ablehnt (Vgl. ebd.). Damit werden für Genette Deutungen eines literarischen Werkes, die nicht mit der Meinung des Autors übereinstimmen, irrelevant und können somit auch keinen legitimen Einfluss auf die Lesart nehmen. Damit ist die Perspektive Genettes in sich schlüssig, kann aber nicht generalisiert werden.

Existenz, wenn diese der Öffentlichkeit bekannt ist, dem Text irgendeinen Kommentar hinzufügt oder auf seiner Rezeption lastet.⁷

Diese Aussage ist insofern bemerkenswert, da sie das Kriterium der Autorisierung durch den Verfasser zumindest infrage stellt, vor allem da Genette hinzufügt, dass jeder Text einen Kontext besitze und »daß jeder Kontext als Paratext«⁸ wirke. So gesehen kann jeder Information, die man als Rezipient*in zum Kontext des literarischen Werkes erhält, ein paratextueller Wert zugeschrieben werden. Genette selbst öffnet und schließt diese Lücke in der Autorisierungsfrage, die er hier in seine Definition einfügt, über den Verlauf der Studie immer wieder. Dadurch bleibt eine klare Abgrenzung des Begriffs Paratext zu dem, was man den Diskurs um ein Werk nennen könnte, aus. Entscheidend ist hier vor allem der Status des Epitextes als Unterkategorie des Paratextes. Der Epitext befindet sich, im Gegensatz zur Kategorie des Peritextes, materiell außerhalb des Buches, das den ihm zugeordneten Primärtext enthält. Er bestehe, so Genette, aus »einer Menge von Diskursen, deren Funktion in ihrem Wesen nicht immer paratextuell ist.«⁹ Doch auch wenn sie keine dezidierte paratextuelle Funktion besitzen, so können diese Diskurse, so Genette, »Brocken des Paratextes«¹⁰ besitzen:

Alles, was ein Schriftsteller über sein Leben, seine Umwelt oder das Werk der anderen sagt oder schreibt, kann paratextuelle Relevanz besitzen[...].¹¹

Damit wäre jede Aussage eines Schriftstellers theoretisch fähig zu paratextueller Relevanz. Genette unterscheidet implizit zwischen paratextueller Funktion und paratextueller Relevanz,¹² wobei der Unterschied darin besteht, dass in diesem Zusammenhang nicht jedes Element von paratextueller Relevanz auch in einem Paratext enthalten sein muss. Paratextuelle Funktion kann aber, Genette folgend, nur haben, was auch vom Verfasser des literarischen Haupttextes autorisiert wurde. Dass dieses Kriterium aber nicht zwingend für die Zuschreibung von paratextueller Relevanz gültig ist, zeigt sich unter anderem daran, dass Genette Übersetzungen eine nicht zu leugnende paratextuelle Relevanz zuspricht.¹³ Eine Übersetzung kann allein aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse eines Autors nur bedingt autorisiert sein. Ebenso verhält es sich mit Klappentexten in Ausgaben, die lange nach dem Ableben des Autors erscheinen.¹⁴

Diese begriffliche Unschärfe kann für diese Arbeit fruchtbar gemacht werden. Unter dem Begriff *paratextuelles Netz* soll daher im Folgenden das gefasst werden, was aus

7 Genette: Paratexte., S. 14.

8 Ebd., S. 15.

9 Ebd., S. 330.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Vgl. ebd.

13 Vgl. ebd., S. 386.

14 Unter Umständen fällt für Genette beides unter das, was er den offiziellen allographen Paratext nennt. Damit ist gemeint, »was mit Zustimmung oder auf Veranlassung des Autors von einem Dritten [...] stammt.« (Ebd., 17).

allen textuellen und außertextuellen Elementen – den Knotenpunkten des Netzes – besteht, die auf die Rezeption des literarischen Werkes einwirken. Daraus entsteht eine Auflösung der Fiktionsgrenze zwischen dem faktualen Paratext und dem fiktionalen literarischen Text, deren Präsentation und Rezeption ineinander übergeht. Der fiktionale literarische Text wirkt dabei auf die Darstellung des Autors im Paratext ein, während dieser gleichzeitig wiederum Bezüge zwischen dem realen Autor und seinem fiktionalen Werk herstellt. Der Begriff des paratextuellen Netzes für den faktualen Teil ist an dieser Stelle sinnvoll, da sich diese unterschiedlichen Elemente teilweise aufeinander beziehen oder voneinander abhängen und ein Ganzes ergeben, das an sich nie vollständig nach außen abgeschlossen ist. Dabei zeigen sich Elemente, die in die Kategorien direkte und indirekte Elemente unterteilt werden können, wobei direkte Elemente diejenigen sind, die vom Autor selbst stammen, während indirekte aus der Rezeption der direkten Elemente entstehen. Im Zentrum des Netzes stehen das Werk und sein Autor, auf die sich die Elemente im paratextuellen Netz in gleichem Maße beziehen. Rezipiert wird dabei – und das ist entscheidend – nicht allein das literarische Werk, sondern das gesamte paratextuelle Netz.

Zwei Beispiele für die Entstehung des paratextuellen Netzes

Entscheidend für das paratextuelle Netz ist eine Rezeption der Autorfigur und ein sie umgebendes Narrativ, das nicht nur signifikant auf die Rezeption des literarischen Werkes wirkt, sondern das auch davon unabhängig rezipiert werden kann. Dadurch entsteht eine Erzählung über die Autorfigur, die als faktualer Text im weiteren Sinne das fiktionale literarische Werk erweitert.

Das Vorwort zu *Die Harry Gelb Story*

Im Falle von Jörg Fauser zeigt sich das am deutlichsten anhand des Vorwortes von Carl Weissner in Fausers erstem Gedichtband *Die Harry Gelb Story*. Wie in der Analyse des Bandes in dem Kapitel »1973-1981: *Die Harry Gelb Story* und Erzählungen – mit Charles Bukowski am literarischen Tresen« bereits gezeigt wurde, wird Fauser darin von Carl Weissner als Gegenteil des etablierten Literaturbetriebs aufgebaut.

Das geschieht in mehreren Schritten. Zunächst entwirft Weissner mit seiner Feststellung über den deutschen Literaturbetrieb einen Kontext, in dem Fausers Gedichte erscheinen. Er stellt fest, »deutsche Dichtung [sei nie] so arm an Pep und Kalorien, nicht so unheilbar gesund [gewesen]«¹⁵ und kommt zu dem Fazit die deutsche Literatur betreffend:

Kneippkuren in Darmstadt, Wassertreten bei der Gruppe 47, Lindenblütentee und denaturierter Zwieback bei Luchterhand, synthetische Haferflocken und Muckefuck bei Suhrkamp [...].¹⁶

15 Carl Weissner: Reklame für Harry Gelb, S. 7.

16 Ebd.

Als Gegenbild zu seiner Einschätzung der etablierten Literatur, dass diese uniform, innovationslos und monoton sei, wird der Dichter Jörg Fauser gestellt. Entscheidend ist, dass Weissner Fauser zunächst als Person unabhängig von seinem literarischen Wirken vorstellt:

Für mich ist interessant, daß er überhaupt schreibt, nachdem er jahrelang nichts als Heroin gepumpt [...] hat. Wenn so einer anfängt zu reden, dann interessiert mich, was er zu sagen hat. [...] Der hat ganz andere Probleme. Zum Beispiel säuft er jetzt zuviel Bier, [...] hat Trouble mit den Weibern, schiebt Nachtschichten am Frankfurter Flughafen [...] und wenn er noch die Augen offen halten kann, fällt vielleicht noch ein Text ab, kurze Bestandsaufnahme, keine Zeit für Kunst.¹⁷

Fauser wird an dieser Stelle als ein Nonkonformist des literarischen Feldes eingeführt, dessen literarische Werke nur ein Nebenprodukt eines ansonsten entbehrungsreichen Lebens am Rande der Gesellschaft sind. Seine Literatur ist vor allem keine Kunst und insbesondere dadurch legitimiert, dass er einen devianten Lebensstil pflegt, der nicht mit der anerkannten Vorstellung eines Dichters konform ist. Aus diesem Lebensstil leitet sich für Weissner die Relevanz von Fausers Schreiben ab, denn für Weissner ist entscheidend, dass Fauser »Klartext [redet] und ganz ungerührt ein paar Dinge [verrät] [...]«. « Das sei ihm »wichtiger als z.B. die Frage, ob das, was Fauser schreibt, »Gedichte« sind [...]«. « Für Weissner ist »interessant, daß er überhaupt schreibt.«¹⁸

Diese Argumentationsstruktur im Legitimationsversuch vollzieht sich ausschließlich über die angenommene Authentizität der Literatur, die Weissner aus den Erlebnissen und dem Leben des Autors ableitet. Die Gedichte sind für sich genommen nicht als vollständig anzusehen, sie sind in der Darstellung des Vorwortes nur dann angemessen rezipierbar, wenn sie durch das erfahrungs- und entbehrungsreiche Leben des Dichters legitimiert worden sind. Damit kommt es zu einer direkten Verknüpfung der Qualität der Gedichte mit dem aus Fausers Leben abgeleiteten Authentizitätsanspruch.

Im nächsten Schritt dieses Aufbaus eines paratextuellen Netzes wird Jörg Fauser mit der titelgebenden Figur Harry Gelb gleichgesetzt. Die Grenze zwischen Autor und Werk ist zwar schon implizit aufgelöst, durch Weissners Markierung der Identität von Fauser und Gelb – »Fauser (alias Harry Gelb)«¹⁹ – wird diese Unterscheidung aber auch explizit aufgehoben. Die Gedichte sollen als authentische Berichte aus dem Leben des Dichters angesehen werden. Der letzte Schritt dieses Authentifizierungsvorgangs überträgt das Image von Charles Bukowski auf Jörg Fauser. Durch die Parallelisierung von Bukowski und Fauser im Vorwort setzt Weissner Fauser als den *deutschen Bukowski* ein. Mit dem abschließenden Satz »Und Bukowski macht weiter. Und Harry Gelb in seiner Frankfurter Bude macht weiter«²⁰ wird dieses Verhältnis der Autorfigur Jörg Fauser zu dem vorliegenden Werk und zu Charles Bukowski manifestiert. Hier kommt es schließlich zu einer Auflösung der Grenze zwischen der fiktionalen literarischen Ebene von Harry

17 Ebd., S. 8.

18 Ebd.

19 Ebd. Wie selbstverständlich diese Gleichsetzung auch im Privaten ist, wird daran deutlich, dass Fauser beinahe alle seine Briefe (außer die an seine Eltern) mit »Harry« unterzeichnet.

20 Ebd., S. 9.

Gelb und der faktualen Paratextebene von Charles Bukowski. Die faktuale und die fiktionale Ebene werden durch Weissners Parallelisierung von Harry Gelb, der gleichzeitig für Jörg Fauser steht, mit Charles Bukowski zu ein und derselben Kommunikationsebene.

Gleichzeitig arbeitet auch Fauser selbst an der Konstruktion einer Autorfigur, indem er in seinen Essays und Rezensionen selbst als präsente Erzählerfigur auftritt, die vor allem in Essays wie »Kein schöner Land« an die Protagonisten seiner eigenen fiktionalen Erzählungen erinnert. Diese Autorfigur, die selbst Teil eines Narrativs wird und als solches das paratextuelle Netz bildet, erzeugt eine Rezeption, die selbst wiederum zu der Fortführung des paratextuellen Netzes beiträgt. Als Fausers zweiter Gedichtband *Trotzki, Goethe und das Glück* (1979) erschien, übernahm der Rezensent Michael Buselmeier beinahe eins zu eins den Wortlaut von Weissners Vorwort des ersten Gedichtbandes: »Wenn so einer zu schreiben anfängt, ist das schon deswegen beispielhaft wichtig, weil Schreiben hier fast unmittelbar Lebensrettung und tägliches Überlebenstraining bedeutet.«²¹ Auch hier wird das Narrativ des devianten Dichters abseits der literarischen Norm fortgeschrieben und es bürgt für die Qualität seiner Gedichte: »Seine Nachrichten vom Leben gesellschaftlicher Randgruppen – Fixer, Säufer, Stadstreicher – sind authentisch.«²²

Wie sehr Fauser selbst als eine literarisch rezipierbare, aber gleichzeitig reale Figur weitergeschrieben wird, zeigt sich auch an zwei fingierten Interviews, die Wolfgang Rürger 1997 in einer Ausgabe des *Literatur Boten* und Philipp Haich 2019 in der *WELT* mit dem damals bereits lange verstorbenen Autor imaginierten. Beide Interviews sind jeweils zusammengestellt aus schriftlichen Zeugnissen des Autors und älteren Interviews. Hervorzuheben ist, dass das Gespräch im *Literatur Boten* aus Briefen Fausers zusammengestellt ist, während das Interview in der *WELT* auch Essays, literarische Prosa und alte Interviews nutzt. Es kommt also insbesondere bei dem Gespräch in der *WELT* zu einer weiteren Auflösung der Grenze zwischen Leben und Werk Fausers.

Beide fingierten Gespräche schreiben das Narrativ des rebellischen Schriftstellers Fauser fort. Rürger führt sein Interview mit einem imaginierten jungen Jörg Fauser. Er schreibt seinem Gegenüber nicht nur die »Rolle des enfant terrible«²³ zu, er lässt ihn auch selbst äußern, dass er »keiner von den Leuten [...] wie Handke oder anderen, die permanente Selbstbeschau betreiben«²⁴ werden wolle. Ebenso legt der imaginierte Fauser hier Wert darauf, dass seine Literatur auf eigenen Erfahrungen basiere.²⁵ Philipp Haibach hingegen spricht mit einem fingierten alten Jörg Fauser im Jahr 2019. Auch hier liegt der Fokus darauf, dass Fauser sich als rebellischer Schriftsteller und insbesondere als Trinker darstellt. Er habe »nach Bier und Äppelwoi Sehnsucht«²⁶, lässt Haibach Fauser sagen. Auch über die Linken des Jahres 2019 wird ihm eine Aussage in den Mund

21 Michael Buselmeier: Aus dem Untergrund. Der Poet als Lumpensammler.

22 Ebd.

23 Wolfgang Rürger: »Mein Horror heißt Deutschland« Rürgers Interview mit einem Toten als junger Autor. In: Der Literatur Bote 45, 1997, S. 58.

24 Ebd.

25 Vgl. ebd.

26 Philipp Haibach: Fauser, wir müssen reden! In: DIE WELT, 25.05.2019, Nr. 121, S. 3.

gelegt: »Auch nicht besser, immer auf der Suche nach einem Abstauberfick.«²⁷ Und auch in diesem erfundenen Gespräch lässt der Interviewer seinen Gesprächspartner Wert darauflegen, dass Schriftsteller selbst etwas erlebt haben sollten, das würde er an »unseren Gegenwartsbelletristen«²⁸ vermissen.

An diesen Beispielen zeigt sich deutlich, dass das paratextuelle Netz, das ein Narrativ um Jörg Fauser bildet, weitergeschrieben wird und unabhängig von seinem Werk rezipiert werden kann. »Die Legende Fauser ist ein Kultfilm«²⁹, beschreibt Peter Henning 1994 in dem Magazin *PENTHOUSE* das Leben Jörg Fausers. Das ist aber nur möglich, da Fauser selbst dieses Narrativ anbietet und selbst daran arbeitet.

Jack Kerouacs *On the Road*

Da Kerouacs *On the Road* anders als die Literatur von Jörg Fauser weltweit und vor allem in den USA und in Europa bekannt ist, lässt sich insbesondere am Beispiel des Mythos um diesen Roman weiter darstellen, wie das paratextuelle Netz auf die Rezeption wirkt und letztlich selbst unabhängig davon rezipiert wird.

Im Zentrum steht einerseits Kerouacs Umgang mit dem eigenen Schreiben und andererseits dessen Inszenierung und die damit einhergehende Mythologisierung. Howard Cunnell, der Herausgeber der 2007 erschienenen Neuausgabe von *On the Road* in der Urfassung, schreibt in der Einleitung: »Like everything else about him, the story of how Jack Kerouac came to write *On the Road* became a legend.«³⁰ Cunnell berichtet, was ihm als Jugendlichen über den Roman erzählt wurde und ruft das Narrativ über die Entstehung des Romans auf, das bis heute in unzähligen Zeitungsartikeln, wissenschaftlichen Aufsätzen, Sachbüchern und Berichten über die Beat-Generation am Leben gehalten wird: Kerouac habe den Roman innerhalb von drei Wochen wie im Wahn auf Benzadrine auf einer Rolle Papier heruntergeschrieben, um nicht einmal absetzen zu müssen: »Kerouac was high on Benzadrine when he wrote *On the Road*, Alan told me, and he wrote it all in three weeks on a long roll of Teletype paper, no punctuation.«³¹

Diese Legende hält sich bis heute und wird regelmäßig wiederholt. Als 2011 die Urfassung auch in deutscher Sprache erschien, schrieb Georg Diez im *SPIEGEL*:

Denn Jack Kerouac schrieb den Roman tatsächlich auf eine Rolle Papier, er hatte die einzelnen Blätter aneinandergeklebt, 37 Meter insgesamt, in einem dreiwöchigen Rausch im April 1951 in die Maschine gehackt, kling kling kling, das ewige Papier wie die heilige Straße vor sich, 125 000 Wörter schließlich, wie er stolz Neal Cassady verkündete, seinem Freund und Verführer.³²

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Peter Henning: Ein Tod wie im Buch. In: *PENTHOUSE* 6/1994, S. 12.

30 Howard Cunnell: Fast This Time. Jack Kerouac and the Writing of *On the Road*, in: Jack Kerouac: On the Road. The Original Scroll, hg. v. Howard Cunnell, London 2007, S. 1.

31 Ebd.

32 Georg Diez: Der Homer der Hipster, in *DER SPIEGEL* 5/2011, S. 121.

Wie es bei den meisten Legenden der Fall ist, so hat natürlich auch diese einen wahren Kern, aber sie überformt die Entstehungsgeschichte des Romans eben auch, wie es Legenden meistens tun. Die erste schriftliche Erwähnung dieser Entstehungsgeschichte findet sich in einem Brief von Jack Kerouac an Neal Cassady vom 22. Mai 1951, einen Monat, nachdem er die Fassung *On the Road* auf einer langen Papierrolle geschrieben hatte: »From Apr. 2 to Apr. 22 I wrote 125,000 [word] full-length novel averaging 6 thous. a day, 12 thous. first day, 15,000 thous. last day.«³³ In diesem Brief stellt Kerouac auch die Verbindung zwischen der Rolle, auf der er den Roman schrieb, und dem Motiv der Straße her:

Went fast because road is fast ... wrote whole thing on strip of paper 120 foot long [...] just rolled it through typewriter and in fact no paragraphs ... rolled it out on the floor and it looks like a road.³⁴

Schon hier beginnt die Arbeit am Mythos, der den Roman und seinen Autor Jack Kerouac in Form eines paratextuellen Netzes umgibt. Und schon hier sind erste Brüche des Narrativs erkennbar: So verwundert angesichts des scheinbar unkontrollierten Schreibrausches die genaue Buchführung des Autors über das tägliche Schreibpensum.

Die Entstehungsgeschichte von der Papierrolle, auf der sich der Text wie auf einer Straße ausrollte, und den der Autor wie in einem Rausch geschrieben habe, verbreitete sich schließlich nach der Veröffentlichung im Jahr 1957 schnell durch Interviews mit dem Autor selbst und durch den Verlag sowie durch Rezensionen und Fotos. Eines davon zeigt den Autor Jack Kerouac an seiner Schreibmaschine, den Kopf anscheinend vor Erschöpfung nach hinten gelegt, umgeben von der Rolle Papier, die sich durch das gesamte Zimmer zieht – über Lampen, den Boden bedeckend, bis hin zum Fenster. Das vermutlich gestellte Bild visualisiert die beschriebene Schreibsituation des rauschhaften Tippens. Bereits Ende des Jahres 1957, wenige Wochen nach der Veröffentlichung von *On the Road*, war die legendäre Geschichte seiner Entstehung bekannt. Die Legende des ohne Unterbrechung getippten Manuskripts, das genauso aus seinem Autor wie auch aus dessen Schreibmaschine herausfloss, wurde von Jack Kerouac zunächst selbst befördert wie auch vom Verlag in die Öffentlichkeit getragen. Kerouac beschreibt diese Situation selbst in einem Brief vom 1. Oktober 1957 an Allen Ginsberg, der zu diesem Zeitpunkt gerade in Paris war:

Unbelievable number of events almost impossible to remember, including earlier big Viking Press hotel room with thousands of screaming interviewers and *Road* roll original hundred mile manuscript rolled out on the carpet [...].³⁵

An dieser Stelle kommt es zu einem Zusammenspiel zwischen dem Verlag Viking Press, der durch eine bestimmte Platzierung des Autors in einem öffentlichen Diskurs den

33 Brief von Jack Kerouac an Neal Cassady, 22. Mai 1951. In: Jack Kerouac: Selected Letters. 1940-1956, hg. v. Ann Charters, New York 1995, S. 315.

34 Ebd., S. 315f.

35 Jack Kerouac in einem Brief an Allen Ginsberg vom 1. Oktober 1957. In: Jack Kerouac & Allen Ginsberg: The Letters. hg. v. Bill Morgan & David Stanford, New York 2011, S. 357.

Roman vermarkten will, und dem Autor selbst, der natürlich das Narrativ der Beat-Generation erst möglich gemacht hat, indem er sein poetologisches Konzept der *spontaneous prose* vertreten wollte, jetzt jedoch nicht mehr die Kontrolle über die Rezeption hatte. Im Zentrum steht somit von Beginn an nicht allein der Roman als literarischer Text, sondern Verlag und Autor verbinden ihn mit einem poetologisch-literarischen Ideal und einem Lebensstil, der durch den Autor verkörpert wird.

Vermutlich wussten zu diesem Zeitpunkt die wenigsten Leser*innen, dass der Ursprungstext, der auf der langen Rolle getippt worden war, bei der Veröffentlichung nicht nur bereits über sechs Jahre alt war, sondern dass er auch mehrfache Überarbeitungen und Korrekturen erfahren hatte. Der Text, der so rauschhaft entstanden sein sollte, lag als lesbarer und publizierter Roman gar nicht vor. Cunnell erklärt in dem ausführlichen Vorwort, wie lange Kerouac bereits an dem Roman gearbeitet hatte, nämlich mindestens schon seit 1948 und stellt fest: »*On the Road* does not appear out of clear blue air.«³⁶ Die Legende über die Entstehung nennt er hingegen eine »impossible romance«, die aber weiterhin unser Bild von Kerouac beeinflusse.³⁷ Zwar ist es richtig, dass Kerouac die vollständige Version, die uns als Urfassung vorliegt, in wenigen Wochen im April 1951 auf einer Rolle Papier getippt hat, dieser Fassung jedoch gehen mehrere kürzere Fassungen voraus, die zwischen 1948 und 1951 entstanden sind. Jack Kerouac selbst schreibt in dem genannten Brief an Cassady, dass er seit nun einem Monat das Manuskript ins Reine schreibe und korrigiere.³⁸ Darauf weist auch Ann Charters in ihrem Vorwort zu einer späteren Ausgabe hin,³⁹ so wie sie auch anmerkt, dass die Namen der Urfassung geändert wurden.⁴⁰ Es handelte sich also bei dem Roman, der letztlich 1957 erschien, um einen anderen Text als den, den Kerouac in einem dreiwöchigen Rausch getippt hatte. Erwähnenswert ist auch, was Malcolm Cowley, Kerouacs Lektor bei Viking Press, über den Publikationsweg von *On the Road* berichtet:

He did a good bit of revision, and it was very good revision. Oh, he would never, never admit to that, because it was his feeling that the stuff ought to come out like toothpaste from a tube and not be changed, and that every word that passed from his typewriter was holy.⁴¹

Auch wenn Kerouac die Aufmerksamkeit und seine Stellung als Sprachrohr der sogenannten Beat-Generation bald überforderte, wollte er dennoch sein schriftstellerisches Ideal nicht verraten. Über solche vom Autor teilweise selbst gesteuerten direkten und indirekten paratextuellen Elemente entsteht das paratextuelle Netz, das sich immer weiter verzweigt und dessen Knotenpunkte voneinander abhängen. Als Jack Kerouac 1959 als Gast in der *Steve Allen Show* war und zum Klavierspiel des Moderators aus seinem Roman las, war die Geschichte hinter *On the Road* im kurzen Interview auch Teil

36 Vgl. Cunnell 2007, S. 2f.

37 Ebd.

38 Brief von Kerouac an Cassady, 22. Mai 1951, S. 317.

39 Vgl. Ann Charters: Introduction. In: Jack Kerouac: *On the Road*, London 1991, S. xxii.

40 Vgl. ebd., S. xxiii.

41 Malcolm Cowley, zitiert nach: Douglas Brinkley (Hg.): *Windblown World. The Journals of Jack Kerouac 1947-1954*, New York 2006, S. xxv.

des Gesprächs.⁴² Der über Jahrzehnte weitergetragene Mythos des Romans ist daher ein signifikanter Bestandteil der Rezeption von *On the Road*, der aber eine verkürzte und romantisierte Darstellung der Entstehung vermittelt.

Doch nicht nur die Entstehungsgeschichte des Romans ist zum Mythos geworden. Auch der Autor selbst wurde von Beginn an zu einer mythischen, beinahe prophetischen Figur der Beat-Generation stilisiert. Schon der Klappentext der Erstausgabe stellt den Roman als das Manifest einer sogenannten *Beat Generation* dar und Jack Kerouac als ihren Verkünder:

[...] another group roaming america in a wild, desperate search for identity and purpose, became known as »The Beat Generation.« Jack Kerouac is the voice of this group and this is his novel.⁴³

Und nur wenige Wochen nach Erscheinen eröffnet der Kritiker des *Chicago Tribune* seine Rezension ebenfalls mit dem Hinweis, dass es sich bei Jack Kerouac um die Stimme der Beat-Generation handle:

Jack Kerouac's publisher tells us that he is the voice of »The Beat Generation;« a product of World War II.⁴⁴

Interessant ist vor allem, wie dieser Knotenpunkt des paratextuellen Netzes zu der Entstehung eines Rezeptionsnarrativs beiträgt, das sich auf den Autor und sein Werk gleichermaßen bezieht. Genau dieser Umstand ist es schließlich auch, der zu der Einschätzung Hans Magnus Enzensbergers führt, die bereits erläutert wurde. In den »Aporien der Avantgarde« bezeichnet er Jack Kerouac als das »Oberhaupt der Beatnik-Sekte, von seinen Anhängern als Holy Jack kanonisiert«⁴⁵ und kritisiert das anscheinend guruhaftige Auftreten des amerikanischen Schriftstellers. Hieran lässt sich deutlich zeigen, dass die indirekten Knotenpunkte des paratextuellen Netzes nicht mehr steuerbar sind, da sie von vorangegangenen Knotenpunkten abhängen und Eigendynamiken entwickeln.

Auch wenn Jack Kerouac die in *On the Road* beschriebenen Reisen so oder so ähnlich tatsächlich erlebt hat und auch wenn Jörg Fauser das von Weissner so detailliert beschriebene Leben tatsächlich geführt hat, ist das Entscheidende für die Rezeption nicht, ob alles tatsächlich so erlebt wurde. Vielmehr ist relevant, ob der Autor glaubwürdig vermitteln kann, dass er aus eigener Erfahrung weiß, wovon er schreibt, und dass der Text in diesem Sinn *authentisch* ist. Wodurch diese Authentizität entsteht, ist insbesondere im Kreis der Beatliterat*innen eine Frage der Rezeptionsangebote, die die Literatur, ihre Autor*innen und deren Inszenierung den Leser*innen machen, bzw. es ist auch eine Frage der Rezeptionshaltung, die die Leser*innen den Werken gegenüber einnehmen. Diese Haltung wird einerseits durch das paratextuelle Netz unterstützt, andererseits wirkt sie aber auch in einem reziproken Verhältnis auf das paratextuelle Netz zurück.

42 Jack Kerouac in der *The Steve Allen Show*, 1959, Unter: <https://www.youtube.com/watch?v=3LLpNko09Xk&t=> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

43 Aus dem Klappentext der Erstausgabe: Jack Kerouac: *On the Road*, New York 1957.

44 Ben Ray Redman: Living it up with Jack Kerouac. In: *Chicago Tribune*, 6. Oktober 1957.

45 Ebd.

Hyperviventalität

Theoretisierung des Verhältnisses zu den amerikanischen Vorbildern

Das paratextuelle Netz in seiner Gesamtheit übt signifikant Einfluss darauf aus, wie die Schriftsteller*innen von außen wahrgenommen werden. Damit ist es nicht einfach ein Nebenprodukt des literarischen Schreibens, sondern es ist ein entscheidender Bestandteil der poetologischen Grundausrichtung, aus der die Beat- und Undergroundliteratur hervorgeht. Betrachtet man das paratextuelle Netz also als Teil des Werkes, dann muss auch sein Wirken innerhalb des Verhältnisses zwischen den amerikanischen und den deutschen Autoren in theoretische Überlegungen miteinbezogen werden. Da sich die deutschen Autoren ihre amerikanischen Kollegen explizit zum Vorbild nahmen, stellt sich die Frage, wie sich die Konstruktion einer Autorfigur im paratextuellen Netz auf dieses Verhältnis auswirkt und wie sich das auf einer theoretischen Ebene darstellen lässt.

Wenn sich nämlich Schriftsteller*innen sehr intensiv mit anderen Schriftsteller*innen auseinandersetzen und diese ohne Scheu als ihre prägenden Vorbilder bezeichnen, gar soweit gehen, sich selbst in Vorworten eigener Veröffentlichungen mit diesem Vorbild parallelisieren zu lassen, muss die Frage gestellt werden, wie weit dieser Einfluss und diese Vorbildnahme reichen. Jörg Fauser hat aus seinen Vorbildern nie einen Hehl gemacht, sondern sie im Gegenteil immer wieder erwähnt und in seinen journalistischen und essayistischen Texten besprochen und rezensiert. Das gleiche gilt für Jürgen Ploog, der sich in ähnlicher Weise wie William S. Burroughs als eleganter, mysteriöser Autor inszeniert und die Cut-up-Methode bis hin zu den sprach- und gesellschaftskritischen Ansätzen übernommen hat. Und auch wenn sich Carl Weissner Bukowski nie explizit zum Vorbild genommen hat, stellte er eine enge Verbindung zwischen sich selbst und dem amerikanischen Autor her, indem er unter anderem das Vorwort zu Bukowskis Gedichtband selbst im Stil einer Erzählung Bukowskis verfasste.

Nun sind Vorbilder in kreativen Bereichen keine Seltenheit, im Gegenteil ist davon auszugehen, dass es grundsätzlich zu Einflüssen durch andere Künstler*innen kommt und dass diese Einflüsse sowohl bewusster als auch unbewusster Natur sind. Im Falle der Beat- und Undergroundliterat*innen kommt hinzu, dass sich in Form des paratextuellen Netzes Leben und Werk nicht trennen lassen. Die Frage ist nun, wie sich das

Verhältnis eines Schriftstellers zu einem Vorbild fassen lässt, das sich nicht allein auf textueller Ebene abspielt, sondern das qua Grundverständnis von Autorschaft auch auf das paratextuelle Netz bezogen werden muss.

Von Hypertext zu Hypervivens – Eine Erweiterung des Genette'schen Spektrums

Um das spezielle Verhältnis zwischen den deutschen Autoren und ihren amerikanischen Vorbildern theoretisch einzuordnen, gehe ich an dieser Stelle zunächst auf den Begriff *Interlife* ein. Diesen führt Hanjo Berressem *en passant* in einem pointierten Aufsatz zum Einfluss amerikanischer Schriftsteller der achtziger Jahre wie Bret Easton Ellis und Jay McInerney, dem sogenannten literarischen ›Brat Pack‹, auf die deutsche Popliteratur der neunziger Jahre um Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre, ein. Dabei stellt er Folgendes fest:

Meine These lautet, dass es beim Transatlantischen nicht nur um Bedeutungs- und Wissensübertragungen bzw. -verdichtungen geht, sondern insgesamt darum, etwas Eigenes in eine fremde lokale Ökologie einzuhängen; d.h. es geht nicht nur um Fremd- und Eigenreferenz, also um Semiotik, sondern auch um die Ebene des Lebens.¹

Berressem zufolge kommt es bei der Orientierung der deutschen Popliteraten an ihren amerikanischen Vorbildern in den neunziger Jahren zu einem Übernahmephänomen, das sich mit dem Begriff der Intertextualität nicht mehr ausreichend beschreiben lässt, da es sich nicht nur innerhalb der literarischen Texte abspiele, sondern sich auf eine »Ebene des Lebens« ausweite, daher führt Berressem den Begriff *Interlife* ein. Dieser Begriff hat jedoch bisher in der Forschung keine verbreitete Anwendung gefunden, was sich zum einen vielleicht auch mit der spezifischen literaturhistorischen Situation begründen lässt, die Berressem hier behandelt, zum anderen aber auch damit, dass Berressem eine theoretische Einordnung dieses Begriffes nicht vornimmt. Des Weiteren lässt er sich im Wortfeld Intertextualität/Intertext/intertextuell nicht passend einfügen, was ihn für eine Anpassung an vorhandene Theoriemuster impraktikabel macht.

Folgt man der Intertextualitätsdefinition von Gérard Genette, würde es sich in dem beschriebenen Fall auch nicht um *Interlife* handeln, sondern um etwas, das man aus dem Begriff der Hypertextualität heraus als *Hyperlife* beschreiben könnte. Das bedingt die enge Intertextualitätsdefinition von Genette, die lediglich die »effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text«² als Intertextualität fasst. Andere Definitionsansätze fassen das Spektrum weiter. Beispielsweise beschreibt Julia Kristeva Intertextualität als die Erkenntnis, dass sich jeder Text »als Mosaik von Zitaten auf[baut], jeder Text [...]

1 Hanjo Berressem: ›Brat Pack‹ Transatlantisch. In: Georg Gerber, Robert Leucht & Karl Wagner (Hg.): Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945-1989, Göttingen 2012, S. 396.

2 Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M. 1993, S. 10.

Absorption und Transformation eines anderen Textes [ist].³ Gegen diese Perspektive grenzt sich Genettes Definition ebenso ab wie gegen Michel Riffaterres Intertextualitätsbegriff, da dieser sich »eher auf einzeln vorkommende Figuren (auf Details) als auf ein in seiner Gesamtstruktur betrachtetes Werk«⁴ beziehe. Was Berressem beschreibt, wäre also strukturell mit dem zu parallelisieren, was Genette als Hypertextualität bezeichnet, was im Folgenden erläutert wird. Eine Parallelisierung zu Genettes Termini zum Text-Text-Verhältnis erweist sich auch insofern als sinnvoll, da auf diese Weise eine Anwendung dieser Begriffe, die ein Beziehungsverhältnis unter Schriftsteller*innen fassen können, das über den reinen Text hinausgeht, auch für andere Untersuchungsobjekte möglich gemacht werden kann.

Insbesondere im Zuge dieser Arbeit kann das von Berressem beschriebene Phänomen *Interlife* also eine Anwendung finden, die über seine enge Verwendung hinausgeht. Dazu muss es aber in den bereits vorhandenen Theorierahmen von Genette eingepasst und in Abgrenzung dazu definiert werden. Daher schlage ich zu diesem Zweck zunächst die Begriffe *Hyperviventalität/Hypervivens/hypervivent* (lat. *vivens – lebend*) vor, die sich passend in die bereits vorhandene Terminologie einfügen und somit anschlussfähig an bereits bestehende Konzepte sind.

Will man den Begriff Hyperviventalität in Bezug zu Hypertextualität definieren, muss zunächst die Frage gestellt werden, wie er im Verhältnis zu dem übergeordneten Begriff Transtextualität steht, zu dem Hypertextualität eine Unterkategorie bildet. Wenn der Überbegriff Transtextualität in Gérard Genettes *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe (Palimpseste. La littérature au second degré, 1977/78)* als Ordnungskategorie gesehen wird, dann handelt es sich dabei um das, was einen Text »in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt.«⁵ Unter dieser Kategorie fasst Genette fünf mögliche Formen dieser Beziehung zwischen Texten, die im Folgenden kurz umrissen werden, um sie voneinander abzugrenzen und um die Begriffsschöpfung im vorliegenden Fall näher zu erläutern.

Die von der Literaturwissenschaft am ausführlichsten diskutierte Beziehungsform von Texten ist wahrscheinlich Intertextualität. Als zweites nennt Genette die in diesem Buch bereits ausführlich erläuterte Paratextualität. Bei der Metatextualität handelt es sich »um die üblicherweise als ›Kommentar‹ apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen.«⁶ Die Architextualität wiederum bezeichnet kurz gefasst die Zuordnung eines Textes zu einer Gattung.

Das hier entscheidende Verhältnis, dem Genette auch die zentrale Aufmerksamkeit widmet, ist die Hypertextualität. Damit beschreibt er jede Beziehung zwischen einem Text B, dem Hypertext, und einem Text A, dem Hypotext, »wobei Text B Text A auf ei-

3 Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II, Frankfurt a.M. 1972, S. 348.

4 Genette: *Palimpseste*, S. 11.

5 Ebd., S. 9.

6 Ebd., S. 13.

ne Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist.«⁷ Es handelt sich bei einem Hypertext vereinfacht ausgedrückt um einen Text, der durch die Rezeption eines vorangegangenen Textes, des Hypotextes, überhaupt erst entstehen konnte. Dabei unterscheidet Genette wiederum zwei Formen der Beziehung zwischen Hyper- und Hypotext. Während ein durch Transformation eines Hypotextes entstandener Hypertext nur bestimmte Teile transformiert, setzt die Nachahmung eines Hypotextes voraus, dass eine »typische Manier« erkannt wird, die nachgeahmt werden kann.⁸ Dazu bedarf es dann der Bildung einer Zwischenstufe in Form eines Modells, das im Hypertext nachgeahmt wird.

Genette verdeutlicht diesen Unterschied anhand der *Odyssee* und ihrer zwei Hypertexte *Ulysses* von James Joyce und der *Aeneis* von Vergil. *Ulysses* sei durch eine Transformation der *Odyssee* entstanden, da die Handlung des Hypotextes in das zeitgenössische Dublin von Joyce verlegt wurde, die *Aeneis* hingegen sei eine Nachahmung der *Odyssee*, da Vergil eine »ganz andere Geschichte«⁹ in der gleichen Manier wie Homer erzähle.¹⁰ Diese beiden Beziehungsmodi unterteilt Genette zusätzlich in die Register *spielerisch*, *satirisch* und *ernst*, sodass er schließlich zu sechs hypertextuellen Verfahren kommt, durch die aus einem Hypotext ein Hypertext entstehen kann. Für den vorliegenden Fall sind lediglich die beiden Verfahren relevant, die unter das Register *ernst* fallen: die Transposition (eine ernste Transformation) und die Nachbildung (eine ernste Nachahmung).¹¹

Es bedarf an dieser Stelle noch des Hinweises darauf, dass sich die unterschiedlichen Beziehungskategorien, die unter den Überbegriff Transtextualität fallen, überschneiden können.¹² So kann ein Text, der sich strukturell als Hypertext zu einem Hypotext identifizieren lässt, durchaus auch ein intertextuelles Verhältnis zu diesem vorangegangenen Text aufweisen.

Des Weiteren relevant für die Definition von Hyperviventialität ist der erweiterte Hypertextualitätsbegriff, den Genette anhand von Gattungsstrukturen etabliert. So sei auch die Struktur, die eine Gattung etabliert, letztlich hypotextfähig, was Genette vor allem beim Film ausmacht:

Man denke an *Zwölf Uhr mittags*, *Rio Bravo* oder *El Dorado*. Aber die Identität der Handlung ist hier eher durch die Gattung als solche denn durch ein einzelnes Werk bedingt, und das Publikum rezipiert diese Performanzen eher als Weiterführungen: weniger als die Geschichte eines bestimmten alten Sheriffs als die des alt *gewordenen* Sheriffs (im allgemeinen).¹³

Was Genette hier an einer bestimmten Art von Western-Filmen erkennt, lässt sich ebenso auf diverse literarische Genres wie den Lokalkrimi oder historische Liebesromane

7 Ebd., S. 15.

8 Ebd., S. 17.

9 Ebd., S. 16.

10 Vgl. ebd., S. 16f.

11 Die weiteren Verfahren sind die Parodie (eine spielerische Transformation), die Travestie (eine satirische Transformation), das Pastiche (eine spielerische Nachahmung) und die Persiflage (eine satirische Nachahmung). (Vgl. Genette: Palimpseste, S. 44).

12 Vgl. Genette: Palimpseste, S. 18.

13 Ebd., S. 408.

anwenden. Wie diese sehr weit gefasste Verwendung des Begriffs zeigt, tendiert Hypertextualität unter Umständen auch dazu Beziehungen zwischen Texten eher zu generalisieren als zu präzisieren. Genette stellt zurecht fest, dass in gewisser Weise jeder Text ein Hypertext ist, da kein Text voraussetzungslos und unabhängig von vorangegangenen entstehe.¹⁴

Wenn nun also festgestellt wurde, dass sich ein hypertextuelles Verhältnis auch auf ähnliche Strukturen einer etablierten Gattung wie die des Westerns anwenden lässt, kann man nun auf das zurückkommen, was Berressem in Bezug zur deutschen Popliteratur der neunziger Jahre feststellt.

Er erkennt, wie bereits zuvor erläutert, dass es sich bei dem Verhältnis zwischen den Autoren des amerikanischen ›Brat Pack‹ und den deutschen Popliteraten nicht lediglich um eine Vorbildbeziehung handelt, die sich in Intertextualität oder – wenn man die genette'sche Kategorisierung anwenden möchte – in Hypertextualität artikuliert, sondern um ein Verhältnis, das sich bis in Bereiche der inszenierten Lebensführung als Schriftsteller ausweitet:

Aus der Sicht des Literaturbetriebs ist wichtig, dass beim ›Brat Pack‹ nicht nur die Literatur, d.h. die Kunst, sondern das ganze Leben zum Medien- und Marktspektakel werden. [...] Mittels des ›Brat Pack‹ wird der Literaturbetrieb in eine andere, ihm bis dato fremde Medienökologie und einen anderen, fremden Markt eingepasst. Schriftsteller werden behandelt als seien sie Popstars, und sie verhalten sich auch dementsprechend.¹⁵

Tatsächlich lassen sich die Grundlagen dafür bereits bei der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur finden. Ausgangspunkt dieser Entwicklung ist, dass nicht nur das Werk eines Schriftstellers von Bedeutung ist, sondern das, was ich als das paratextuelle Netz bezeichnet habe und was Berressem hier mit »das ganze Leben« bezeichnet. Dementsprechend kann Hyperviventalität folgendermaßen definiert werden:

Hyperviventalität beschreibt das Verhältnis eine*r Schriftsteller*in zu einem literarischen Vorbild, das über die Orientierung an literarästhetischen und thematischen Aspekten hinausgeht und Elemente der inszenierten Lebensführung des Vorbildes in die eigene Autorenpersönlichkeit integriert. Das eigene Auftreten als Schriftsteller*in wird bewusst an dem des Vorbildes orientiert, indem ein Modell der Autorenpersona als Zwischenstufe geschaffen wird. Die Grundlage dafür ist die Existenz eines paratextuellen Netzes im Werk des Vorbildes.

Ausgehend von dieser Begriffsentwicklung kann das Verhältnis, das die deutschen Schriftsteller der Beat- und Undergroundliteratur zu ihren amerikanischen Vorbildern einnehmen, adäquat beschrieben und in ein bereits etabliertes Gerüst an Termini eingefügt werden. Auf Grundlage der im vorigen Kapitel entwickelten Theorie eines paratextuellen Netzes, das konstitutiv faktuale Paratextelemente mit fiktionalen literarischen Texten kombiniert, kann dieses Verhältnis gefasst werden. Es findet sich

14 Vgl. ebd., S. 20.

15 Berressem: ›Brat Pack‹ Transatlantisch, S. 398f.

dementsprechend nicht erst beim literarischen Brat Pack, hier vergrößert sich aber der ökonomische Faktor dieser Entwicklung entscheidend, die Autoren werden zu vermarktbareren Popstars.

Das paratextuelle Netz, das für die Rezeption in diesen Fällen entscheidend ist, findet sich aber bereits bei William S. Burroughs, bei Jack Kerouac, anderen Beatliterat*innen und insbesondere auch bei Charles Bukowski. Ein prägnantes Beispiel dafür, wie sich diese enge Verbindung darstellt und wie sie konstruiert wird, ist das Vorwort von Carl Weissner zu Bukowskis Gedichtband *Gedichte die einer schrieb bevor er im 8. Stockwerk aus dem Fenster sprang*. Die aufgezeigte Parallelität in der Darstellung der beiden Autoren durch Carl Weissner im Vorwort zu Fausers Gedichtband *Die Harry Gelb Story* und die von Fauser selbst herausgehobene Vorbildstellung Bukowskis weisen darauf hin, dass es sich hier um ein hyperviventes Verhältnis handelt. Die Vorbildstellung Bukowskis für Fauser betrifft also nicht nur die schriftstellerische Ebene, sondern auch die Ebene des Lebens. Ebenso wie Charles Bukowski geriert sich Fauser als Einzelgänger des Literaturbetriebs, der die Inspiration für sein Schreiben aus dem Leben als Trinker in Kneipen und im Rotlichtmilieu bekommt.

Wie eng diese mehrschichtige Verknüpfung aus Leben, Literatur, dem paratextuellen Netz und dem hyperviventes Verhältnis ist, zeigt sich beispielsweise daran, dass Fauser in einem Brief an Weissner von »uns Chinaskis«¹⁶ schreibt und damit ausdrückt, dass er selbst und Weissner schriftstellerisch in der Nähe von Charles Bukowski stehen. Entscheidend ist zudem, dass Fauser aber nicht von Bukowski spricht, sondern dessen Alter Ego Henry Chinaski als Referenzfigur nennt. Die literarische Figur Chinaski steht aber im Sinne einer Auflösung der Grenze zwischen Literatur und Lebensrealität des Autors stellvertretend für Bukowski und ist gleichzeitig eine Inszenierung des Autors. Wenn Fauser sich selbst und Weissner also als »Chinaskis« bezeichnet, drückt er damit das hypervivente Verhältnis aus, das beide Autoren zu ihrem amerikanischen Vorbild haben. Jürgen Ploog wiederum übernimmt von William S. Burroughs nicht nur die Cut-up-Technik, sondern inszenierte sich auch äußerlich in vergleichbarer Form als seriöser Dandy mit Anzug und Hut und übernahm damit dessen mysteriöse Erscheinung, die durch die Aneignung ähnlich sprachkritischer Verschwörungstheorien zusätzlich verstärkt wurde.¹⁷ Auch Burroughs hermetisches Schreiben über nonkonforme Sexualität findet sich genauso bei Ploog.

Dieses hypervivente Verhältnis wird auch deutlich anhand des bereits im vorigen Kapitel dargestellten inszenierten Verhältnisses zu den amerikanischen Vorbildern. Die vielschichtigen Parallelisierungen mit den Autoren aus den USA und die Außendarstellung als eine gemeinsame Gruppe aus amerikanischen und deutschen Schriftstellern sind nicht allein Resultat des Versuches, eine gemeinsame Identität zu etablieren, sondern waren auch ein Ergebnis der Hyperviventalität des Verhältnisses.

Die Inszenierung einer Identität mit den amerikanischen Vorbildern zeigt sich auch in den ersten Ausgaben der Zeitschrift *Gasolin* 23. Das Autorenverzeichnis der ersten

16 Brief von Jörg Fauser an Carl Weissner vom 11.07.1975, Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jörg Fauser.

17 Siehe dazu das Kapitel: »1961-1969: Spontaneous Prose und Assoziatives Schreiben. Jürgen Ploogs Weg zur Cut-up-Methode«.

publizierten Ausgabe gibt für Carl Weissner den Wohnort *Mannheim/Arizona* und für Jörg Fauser *Frankfort/Oklahoma* an und amerikanisiert die beiden Schriftsteller auf diese Weise. Ebenso ist die Handlung der Erzählung »Last Exit to Mannheim« von Carl Weissner in den USA angesiedelt und stilistisch von seiner Übersetzung von Charles Bukowskis Shortstory »Tito Vulva & Baby Twat«, die in der gleichen Ausgabe von *Gasolin* 23 erschien, kaum zu unterscheiden. Auf ähnliche Weise funktioniert die Positionierung der Erzählung »Highway 73« von Walter Hartmann in der zweiten Ausgabe zwischen einer Roadtrip-Erzählung von Charles Plymell und einem kurzen Prosatext von Neal Cassady. Durch diese Abfolge erscheint Hartmann, dessen Text strukturell in die gleiche Kategorie einer Erzählung in Anlehnung an Kerouacs *On the Road* gehört wie die von Plymell und Cassady, als ein Autor aus dem gleichen kulturellen Milieu wie seine beiden amerikanischen Vorbilder. Hinzu kommt an dieser Stelle, dass durch die Verknüpfung des paratextuellen Netzes gar Verbindungen zu Jack Kerouac als dem Übertäter der *On-The-Road*-Texte hergestellt werden, da Neal Cassady eine entscheidende Rolle bei der Entstehung von Kerouacs Roman spielte.

Das Transferproblem im hyperviventen Verhältnis

Eine solche Aneignung eines habituellen Auftretens in Kombination mit der Literatur führt jedoch zu milieuspezifischen Transferproblemen. Aus der Situation, dass die Autoren keine Unterscheidung zwischen der Ebene ihres Lebens und der ihres Schreibens machen, ergibt sich eine Eigenschaft der Texte der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur, die Berressem auch für die Texte des literarischen *Brat Packs* feststellt:

Alle dieser oft sehr autobiographischen Texte sind extrem aus ihrem jeweiligen Milieu herausgearbeitet und damit eminent *site specific*. Erzähltechnisch ist fast alles Realismus, und vieles ist nicht so überzeichnet, wie es aus deutscher Sicht oftmals erscheint.¹⁸

Die amerikanische Beatliteratur und auch das Werk von Charles Bukowski sind in der amerikanischen Kultur und dann auch dort in einem bestimmten gesellschaftlichen Bereich verankert. Die Literatur ist an das Milieu gebunden, aus dem sie hervorgeht. Wie sehr sich die Kultur dieses Milieus in den USA von der Lebensrealität der deutschen Autoren unterschied, äußert sich in einer Spannung, die in eine Differenzerfahrung mündet, die alle drei hier behandelten deutschen Autoren beschreiben.

Vor allem Jürgen Ploog beschreibt diese Erfahrung als jemand, der im Deutschland des Zweiten Weltkriegs und des erstens Nachkriegsjahrzehnts aufgewachsen war und bereits Anfang der fünfziger Jahre mit dieser amerikanischen Kultur in Berührung kam:

Auf den ersten Blick konnte man damals von den Staaten nur beeindruckt sein. Angenehme breite Strassen quer durch den Kontinent...Supermärkte, bequeme Restaurants, gute Bedienung, einen Wagen zu haben, war selbstverständlich: kurz, ein Hauch von Vorkriegszeit. Trotzdem war da ein fast unsichtbarer Riss, er hatte

18 Ebd., S. 399.

zwar noch nicht die Oberfläche der Wirklichkeit erreicht, & ich spürte ihn deutlich wie etwas, das ich aus Europa mitgebracht hatte. Nehmen wir an, dass ich ein paar Seiten von Gottfried Benn in den Fingern gehabt, oder die eine oder andere Szene von Sartre oder Camus sich in meinem Hirn festgesetzt hatte...wahrscheinlich war es weniger eine Sache von Lektüre, als meine unmittelbare Erfahrung mit spiessiger & postfaschistoider Umgebung.¹⁹

Was Ploog hier beschreibt, ist die Erkenntnis eines signifikanten kulturellen Unterschieds zwischen den USA und Westdeutschland. Dieser Unterschied resultierte unter anderem daraus, dass der nordamerikanische Kontinent kein Schauplatz des Zweiten Weltkriegs war. Die kulturelle Differenz, die Ploog wahrnahm, als er 1952 als Siebzehnjähriger zum ersten Mal in die USA reiste, wird von ihm hier als ein Riss beschrieben, den er als etwas empfand, das er »aus Europa mitgebracht hatte.« Die europäischen und insbesondere die deutschen Kriegs- und Nachkriegserfahrungen des jungen Jürgen Ploog erzeugen eine Spannung in der Wahrnehmung der amerikanischen Kultur, die von den Folgen dieses Krieges zumindest oberflächlich unberührt geblieben war. Interessant ist, dass Ploog sowohl die sichtbare Oberflächenebene, also Architektur und Infrastruktur, als auch die kulturelle Ebene in der Wahrnehmungsdifferenz zu Westdeutschland nennt. Die eigene kulturelle Prägung stößt auf eine Kultur, die einem selbst zwar theoretisch nahe ist, die aber vom Zweiten Weltkrieg auf ganz andere Weise und aus einer anderen Position heraus betroffen war. Der deutlichste Hinweis darauf ist Ploogs diffuses Empfinden eines »Hauch von Vorkriegszeit.«

Unabhängig davon, dass in diesen Jahrzehnten das Verhältnis zum Zweiten Weltkrieg und das Erleben desselben den grundlegenden Unterschied zwischen den beiden Kulturen bildeten, zeigen sich auch andere signifikante Differenzen, die von den deutschen Autoren wahrgenommen wurden. Ploog beschreibt den nordamerikanischen Kontinent in *Strassen des Zufalls* folgendermaßen:

Dazwischen lag der Beat eines Kontinents, endlose Omnibusfahrten mit Hot Dogs & Milkshakes. Fahrten, die Wirklichkeit werden, wenn man aufhört, mit dem Finger auf der Landkarte herumzufahren. Landschaft, die das Gehirn zu einem Relikt reduziert & allmählich stoffwechselartige Entsprechungen aufwirft. SF? Stickige Hotelzimmer, in denen die Zellen zu sich selbst zurückfinden & nach einem psychotropen Hurrikan zerfallen wie Nescafe.²⁰

Der »Beat eines Kontinents« evoziert ein Lebensgefühl, das aus direkter Verbindung der topographischen Gegebenheiten der USA und ihrer Kultur entsteht. Die Verknüpfung dieser beiden Elemente durch Ploog basiert einerseits auf der Beschreibung der amerikanischen Landschaft als einer Topographie, der das Reisen und das Nomadenhafte seit den Trecks der eingewanderten Siedler*innen eingeschrieben ist, andererseits auf Symbolen (»Hot Dogs & Milkshakes«), die paradigmatisch für die amerikanische Wohlstandsgesellschaft der fünfziger Jahre stehen.

19 Ploog: *Strassen des Zufalls*, S. 10.

20 Ebd., S. 27.

Auch Carl Weissner beschreibt 1968 die fast schockhafte Erkenntnis einer kulturellen Differenz, in seinem Fall aber umgekehrt bei der Rückkehr nach Deutschland, nachdem er anderthalb Jahre in den USA verbracht hatte:

Ich kam mir vor wie in der DDR. Schon allein die Abfertigung am Flughafen war penetrant. Dazu kam, daß ich anderthalb Jahre kein Deutsch gesprochen hatte. Der deutsche Politjargon im Club Voltaire klang wie etwas von einem anderen Stern.²¹

Der Vergleich mit der DDR, den Weissner hier für Westdeutschland wählt, drückt etwas aus, das auch in Ploogs Differenzbeschreibungen anklingt: das Gefühl einer Unfreiheit und einer kulturellen Enge, das in den USA in sein Gegenteil aus Freiheitsgefühl und kultureller Diversität verkehrt war. Die gleiche Erfahrung beschreibt auch Fauser, der erst viel später als Ploog und Weissner tatsächlich in die USA reiste, anhand der ersten Lektüre von Jack Kerouacs *On the Road*:

[...] diese Fünfziger, dieser nahtlose Aufbau, Wirtschaftswunder, Wundertüte mit Pepita-Muster, ewige Sonntagnachmittage in den neuen Siedlungen mit Rasenmähen und Paul Anka, na gut, die paar vertrockneten Progressiven, Böll, Gott ja, Konkret so aufregend wie Kirchenfunk, die Rollkragenpullover bei der Humanistischen Union, na und? Kultur als Käsestulle. Und dann: »Let's go, man, go.« So wirkte Kerouac.²²

Aus dieser Differenz entstehen nicht nur die Spannung, die sowohl Weissner als auch Ploog beschreiben, und die kultureskapistische Sehnsucht Fausers, sondern sie verweist auch auf einen Habitus, ein bestimmtes Verhalten, das aus dieser amerikanischen kulturellen Umgebung entsteht und an sie angepasst ist. Berressem verwendet dafür den Begriff *attitude*, den er als »eigene Einstellung zur eigenen Umwelt«²³ beschreibt. Aus dieser Situation entsteht nun ein Transferproblem, wenn in einem hyperviventen Verhältnis die Elemente dieses *attitude* in einen fremden kulturellen Kontext übertragen werden. In den Gedichten Jörg Fausers, die 1973 in *Die Harry Gelb Story* erschienen sind, ist die Übernahme kulturell geprägter Habitusstrukturen teilweise quasi transferlos, sie geht in manchen Fällen soweit, dass Fauser durch eine amerikanisierte Sprache (durch die Verwendung des Begriffs *Fat City* oder anderer englischer Phrasen und Ausdrücke) die Gedichte von Bukowski und den Habitus der amerikanischen Männlichkeit des Vorbildes vielmehr imitiert, als dass er einen literarischen Transfer vornimmt. Dabei ignoriert Fauser die Verankerung der Vorbildtexte in einem bestimmten kulturellen Milieu, er erkennt nicht, dass sie *site specific* sind, oder zumindest zieht er aus dieser Erkenntnis keine Konsequenzen für den Umgang mit den Vorbildtexten. Aus diesem Grund wirken viele der Gedichte in Fausers Band auch überzeichnet und fehl am Platz. Sie fügen sich nicht in den Kulturraum ihres Verfassers ein, da er versucht, den kulturellen Habitus des Vorbilds in den eigenen Kulturraum zu implementieren. Berressem beschreibt dieses Phänomen auch für die deutsche Popliteratur zwanzig Jahre später:

21 Carl Weissner in einem Interview mit Matthias Penzel, in Teilen abgedruckt in: Penzel & Wieser (Hg.): Eine andere Liga, hier S. 99.

22 Fauser: Die Legende des Duluoz, S. 385.

23 Berressem: »Brat Pack« Transatlantisch, S. 403.

Wenn man nun die Produkte und die Einstellungen anderer Lebensumstände übernimmt, verkommt das originäre *attitude* leider oft zur Attitüde. Es geht dann nicht mehr um die eigene Einstellung zur eigenen Umwelt, sondern um die Imitation eines *attitude* innerhalb einer nunmehr unpassenden Umwelt; d.h. die Implementierung von Angewohnheiten in ein unpassendes Bourdieu'sches Feld und in ein unpassendes Medienmilieu.²⁴

Die Gedichte und frühen Erzählungen Fausers sind Attitüde, in dem Sinne, dass sie aus der »Imitation eines *attitude*« entstehen. Berressem bringt das auf den Punkt, wenn er konstatiert, dass »man sich in Deutschland nicht einfach so verhalten [kann], als wäre man in Amerika und umgekehrt.«²⁵ Genau das versucht Jörg Fauser aber in seinen Gedichten und frühen Erzählungen, unterstützt von Carl Weissner, der durch seine vermittelnde Funktion hypervivente Linien zwischen den beiden Autoren zieht und Fauser zu einer Art deutschem Charles Bukowski stilisieren will. Fauser lehnt sich literarisch nicht einfach an Bukowski an, sondern er imitiert ihn literarisch und im Habitus, so dass es zu dem Effekt einer »Implementierung von Angewohnheiten in ein unpassendes Bourdieu'sches Feld« kommt.

In den zuvor erwähnten Prosatexten in *Gasolin 23* wird versucht, diesem kulturellen Dissonanzeffekt entgegenzuwirken, indem die Handlung in dem entsprechenden Milieu angesiedelt ist, wodurch aber der Eindruck einer literarischen Aneignung von Erfahrung hervorgerufen wird, auch wenn die Texte mit großer Wahrscheinlichkeit auf eigenem Erleben beruhen. Dadurch erscheinen sie wie strukturelle Plagiate, bei denen versucht wird, das paratextuelle Netz des amerikanischen Vorbilds auf sich selbst zu übertragen.

Es lässt sich jedoch eine Entwicklung des Verhältnisses bei vielen deutschen Autoren im Laufe der Zeit ausmachen. Insbesondere Jörg Fausers literarisches Schaffen in den Jahren nach 1973 bis zum Ende dieser Werkphase 1981 vollzieht sich zwar weiter entlang der Linien des amerikanischen Vorbilds, wird aber selbstständiger und des eigenen Kulturraums bewusster. Fausers Texte werden selbst *site specific*. Insbesondere den im Zuge dieser Arbeit analysierten Erzählungen ist anzumerken, dass Fauser zwar Themen und Perspektiven Bukowskis übernimmt und sich auch seine poetologischen, auf eigener Erfahrung basierenden Strategien aneignet, dass sich jedoch die Orientierung an dem amerikanischen Vorbild zunehmend vor dem Hintergrund der eigenen Kultur und Gesellschaft vollzieht. Die Imitation wird im Laufe der Jahre zu einem Transfer, der die kulturellen Gegebenheiten des eigenen Milieus anerkennt, es kommt zu einer »Neuformung der transferierten Gegenstände«²⁶, wie Robert Leucht einen solchen Transfer beschreibt.

Ähnliches lässt sich auch im Werk von Jürgen Ploog feststellen, der, wie im Analysekapitel beschrieben, auf Grundlage der Cut-up-Technik in den siebziger Jahren eine eigene Ästhetik der Wahrnehmung entwickelt und fragmentierte Reisebeschreibungen

24 Ebd., S. 403.

25 Ebd., S. 397.

26 Robert Leucht: Einleitung. In: Georg Gerber, Robert Leucht & Karl Wagner (Hg.): Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945-1989, Göttingen 2012, S. 13.

und Prosaminiaturen verfasst. Carl Weissner hingegen wendete sich in den siebziger Jahren beinahe gänzlich vom literarischen Schreiben ab und arbeitete bis in die späten neunziger Jahre hauptsächlich als Übersetzer. Als er 2007 schließlich wieder mit literarischen Werken in die Öffentlichkeit trat, war deutlich erkennbar, dass er seine ästhetischen und inhaltlichen Eigenheiten unter Einbezug der technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in das 21. Jahrhundert transferiert hatte. *Death in Paris* (2007) ist ein fragmentierter Neo-Noir-Roman, der zunächst nur auf Englisch publiziert wurde, und *Manhattan Muffdiver* (2011) ein autofiktionales E-Mail-Tagebuch.

Fazit – Rückblick und Ausblick

Nach 1980 – die Lebensläufe trennen sich

1985 erschien der Band *Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968-1984*, der sich in keiner Weise mit der hier behandelten Literatur befasst, obwohl die angegebene Zeitspanne sich mit der Phase deutscher Beat- und Undergroundliteratur deckt. In dem einleitenden Text der Herausgeber Jochen Hörisch und Hubert Winkels entwirft letzterer vor dem Hintergrund des Titels das Bild einer Literatur, die sich immer weiter ausdifferenziert und sich vor allem auch gegen eine immer größere Medienkonkurrenz durchsetzen muss.¹ Dabei dürfe sie den Kampf nicht »ohne die Mittel der Gegner« führen, wenn sie dies trotzdem tun würde, traure »sie dem Reservat entgegen: Anachronismus. Aus der Zeit – Out of time. Im Englischen klingt das wie ein Todesurteil.«² Nicht nur im Titel der Anthologie klingt mit der Phrase »neueste Literatur« Enzensbergers Essay von 1968 »Gemeinplätze die Neueste Literatur betreffend« an. Auch in der Feststellung, dass Literatur im Reservat enden oder aus der Zeit fallen würde, wenn sie sich nicht auf die Gegenwart einließe, hört man das »Sterbeglöcklein für die Literatur«³ wieder läuten. Diesmal jedoch unter anderen Vorzeichen.

Denn nicht nur die etablierte Literatur sah sich in den achtziger Jahren mit neuen Herausforderungen konfrontiert, sondern auch die Repräsentanten der deutschen Beat- und Undergroundliteratur und das, was hier als literarischer Underground verstanden wird, begannen sich in unterschiedliche Richtungen zu entwickeln.⁴

1 Hubert Winkels: Einleitung 2. In: Hubert Winkels & Jochen Hörisch (Hg.): *Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968-1984*, Düsseldorf 1985, S. 21f.

2 Ebd., S. 22.

3 Enzensberger: *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*, S. 187.

4 Enno Stahl bezeichnet die achtziger Jahre in Bezug auf eine wie auch immer geartete Pöpliteratur (wobei er darunter auch Fauser und Ploog fasst) als einen »missing link«, da erst in den neunziger Jahren wieder eine verstärkte Rezeption und Produktion einer vergleichbaren Literatur einsetzte (dazu später in diesem Kapitel mehr). Den Grund dafür sieht er in der starken Fokussierung auf die Musik: »Dass diese Phase bislang so wenig Aufmerksamkeit gefunden hat, mag daran liegen, dass Literatur in den Umwälzungen jener Tage eine eher marginale Rolle spielte. Die Musik stand damals klar im Zentrum. [...] Die Literatur aber schien zu stagnieren, bzw. ging über in andere Medien«, wie Peter Glaser vermerkte, »in den frühen achtziger Jahren wanderte die dichterische Kraft

In einem Interview mit Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung *Autor-Scooter* äußerte sich Jörg Fauser 1984 zu seinem Schreiben und bezeichnete sich selbst als Berufsschriftsteller, für den Literatur ein Business sei.⁵ Zu diesem Zeitpunkt hatte er mit seinem Thriller *Der Schneemann* (1981), der gerade verfilmt wurde, einen beachtlichen Verkaufserfolg gefeiert. Auch sein darauffolgender autobiographischer Roman *Rohstoff* (1984) über die sechziger und siebziger Jahre machte ihn weiter bekannt. *Rohstoff* gilt bis heute als Fausers relevantestes literarisches Werk. Auch wenn seinem Schreiben noch im selben Jahr beim Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt unter anderem von Marcel Reich-Ranicki das Prädikat *Literatur* abgesprochen wurde, war Fauser längst nicht mehr der kommerziell erfolgreiche Autor des literarischen Undergrounds, der er bis Ende der siebziger Jahre gewesen war. Als er 1987 nach einer Feier zu seinem 43. Geburtstag bei einem Unfall auf einer Autobahn bei München ums Leben kam, hinterließ er unter anderem den Fragment gebliebenen Roman *Die Tournee*, der schließlich zwanzig Jahre später in der Jörg-Fauser-Edition des Alexander Verlags erstmals erschien und ein pessimistisches Panorama der westdeutschen Gesellschaft der achtziger Jahre entwirft. Hier deutet sich an, dass sich Fauser zu einem etablierten Gesellschaftsschriftsteller hätte entwickeln können. Spätestens mit der dritten Werkausgabe (1990 bei Rogner & Bernhard, ab 2004 im Alexander Verlag), die seit 2019 im Diogenes Verlag erscheint, hat Jörg Fauser aber einen Platz im Kanon deutscher Literatur seit 1945 zugewiesen bekommen, der kaum noch als Underground bezeichnet werden kann.

Während sich Fauser zunehmend mit dem Literaturbetrieb arrangierte und inzwischen postum zum anerkannten deutschsprachigen Autor ernannt worden ist, blieb Jürgen Ploog auch nach 1980 in der literarischen Subkultur. Bis 1986 gab er weiterhin mit wechselnder Unterstützung durch Walter Hartmann, Pocio de Hollanda und Ango Laina *Gasolin 23* heraus und veröffentlichte nach 1988 ungefähr zwanzig Bücher mit literarischer Prosa und Essays in kleinen Verlagen. Das letzte, *Dillinger in Dahlem*, erschien 2019 bei Moloko-Print. Trotz seiner Randstellung genoss Ploog bis zu seinem Tod im Jahr 2020 allerdings auch in den knapp vierzig Jahren seit 1980 eine konstante, wenn auch leise Aufmerksamkeit als Außenseiter und Beobachter des Literaturbetriebs. Aus den letzten Jahrzehnten finden sich Interviews,⁶ positive Rezensionen⁷, Porträts zu runden Geburtstagen⁸ und schließlich Nachrufe.⁹ Auffällig dabei ist, dass Ploog vor

ab in Liedtexte und Bandnamen.« (Enno Stahl: RAWUMS — Die »Jungen Wilden« der Literatur. »Popautoren« der 1980er Jahre. In: *Studia Litterarum*, Vol. 4, Issue 3, 2019, S. 143).

5 Vgl. Fauser: Schreiben ist keine Sozialarbeit, S. 296.

6 Interview mit Jürgen Ploog: Thomas Wyss: »Burroughs war als Autor extrem konsequent« Interview mit Jürgen Ploog. In: *Tagesanzeiger* vom 06.02.2014 S. 25.

7 Unbekannte*r Verfasser*in: Jürgen Ploogs Episodenroman. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.01.2006, Nr. 23, S. 52.

8 Arne Rautenberg: Im Hinterland der Worte. Jürgen Ploog – Deutschlands letzter Beatnik-Poet. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 16.07.2005, Nr. 164, S. 64.

Florian Vetsch: Immer hart am Sexus. In: *Der Freitag* 2/2015. Unter: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/immer-hart-am-sexus> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

9 Unter anderem Clemens Meyer: Oh Käpt'n, mein Käpt'n. Ein Nachruf auf den Cut-up-Dichter Jürgen Ploog. In: *DIE WELT*, 30.05.2020, S. 32.

allem in der Schweiz in den letzten zwanzig Jahren regelmäßig bei Lesungen und ähnlichen Veranstaltungen öffentlich präsent war.

Carl Weissner blieb bis zu seinem Tod 2012 als Übersetzer und Agent tätig, insbesondere weiterhin für Charles Bukowski, dessen Werk er auch über den Tod des Autors hinaus noch weiter übersetzte. Anders als Ploog war Weissner aufgrund seiner Übersetzungen und seiner Arbeit im Literaturbetrieb auch in größeren Verlagen durchaus präsent, jedoch meistens im Hintergrund. Seine eigenen literarischen Werke nach 1980, *Death in Paris* (2007), *Manhattan Muffdiver* (2010) und *Die Abenteuer von Trashman* (2011), die ersten eigenständig veröffentlichten literarischen Texte Weissners seit den frühen achtziger Jahren, können als ein Hinweis darauf gedeutet werden, dass er sich nach über dreißig Jahren des Übersetzens wieder als Schriftsteller versuchen wollte. Das äußerte er auch in einem der letzten größeren Interviews, das die *ZEIT* mit ihm führte.¹⁰

Während andere Schriftsteller, wie Hadayatullah Hübsch, Christoph Derschau und Tiny Stricker, die in den sechziger Jahren im gleichen literarischen Underground publizierten, entweder heute beinahe vollständig vergessen sind oder sich bald für längere Zeit vom literarischen Schreiben abwandten,¹¹ blieben Fauser, Ploog und Weissner konstant präsent in einer literarischen Öffentlichkeit, wenn auch insbesondere im Fall von Ploog meistens unter dem Radar. Andere Schriftsteller, die selbst auch Ende der sechziger Jahre gegen die Literatur, die aus der Gruppe 47 hervorgegangen war, rebellierten, wie Rolf Dieter Brinkmann, oder sich zumindest innerhalb der Gruppe gegen sie auflehnten, wie Peter Handke, wurden vom Literaturbetrieb in ihrer Funktion als Rebellen vereinnahmt und bald kanonisiert.

Was die drei hier behandelten Autoren in eine Sonderstellung bringt, die dazu führt, dass sie bis heute häufig in einem Atemzug genannt werden, hat verschiedene Hintergründe. Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, dass alle drei enge persönliche Kontakte in die amerikanische Beat- und Undergroundszene hatten und somit eine Art Brücke über den Atlantik bildeten. Durch die Popularität von Burroughs, Kerouac, Ginsberg, der Beatliteratur generell und Bukowski in Deutschland konnten sie von diesen Beziehungen profitieren. Gleichzeitig traten sie gerade bis Ende der siebziger Jahre auch als literarisches Team in Erscheinung und bildeten so ein Zentrum deutscher Beat- und Undergroundliteratur. Letztlich ist es aber die Konsequenz, mit der sie sich bis mindestens Anfang der achtziger Jahre den Regeln des Literaturbetriebs widersetzen, die sie in eine gesonderte Stellung brachte. Dieser Widerstand gegen etablierte Strukturen des literarischen Feldes, der sich sowohl auf Form und Inhalt der literarischen Werke als auch auf das öffentliche Auftreten innerhalb des Feldes bezog, entstand auch durch ein Wechselspiel von tatsächlicher Verweigerung und Provokation und einem aktiven Ausschluss durch den Literaturbetrieb. Die Analyse der externen Inszenierung und der internen Korrespondenz hat gezeigt, dass die Position als Renegaten des Literaturbetriebs nicht ausschließlich auf einer freien Entscheidung Außenseiter zu

10 Interview mit Carl Weissner: Frank Schäfer: »Ich hab« nicht mehr ewig Zeit«, 16.03.2010. Unter: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-03/carl-weissner-interview/komplettsicht> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

11 Hadayatullah Hübsch publizierte erst in den achtziger Jahren wieder Gedichte und war später an der Social-Beat-Bewegung beteiligt.

sein beruhte. Es entwickelte sich durch die sechziger und siebziger Jahre hindurch eine grundlegende Dynamik aus dem Versuch, Anschluss an das literarische Feld zu finden und damit symbolisches Kapital zu bekommen, und dem bewussten Verweigern der Akkumulation von symbolischem Kapital.

Fauser, Ploog und Weissner bildeten somit von Ende der sechziger Jahre bis ungefähr 1980 den Kern des deutschsprachigen literarischen Undergrounds amerikanischer Prägung. Sie repräsentierten jeweils einen Bereich dieser Literatur in Deutschland und sind die drei Schriftsteller und literarisch Arbeitenden, die bis 1980 am konsequentesten daran arbeiteten, eine Literatur, die sie im anglo-amerikanischen Raum kennenlernten, nach Deutschland zu bringen. Mit ihren eigenen Werken und Übersetzungen verliehen sie dieser Strömung in der bundesrepublikanischen Literatur einen Ausdruck und schufen vor dem eigenen kulturellen und sprachlichen Hintergrund eine äquivalente Literatur. Dabei manifestiert sich das Verhältnis, das Fauser, Ploog und Weissner zu den Autoren der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur einnehmen, in Form der Hyperviventialität. Auf der Grundlage des programmatischen Verschmelzens von Leben und Werk der Autoren und einer Grenzauflösung zwischen faktuellem Paratext und fiktionaler Literatur entsteht ein paratextuelles Netz, das Werk und Autor gleichermaßen umspannt. Im Sinne dieser inszenatorischen Ausrichtung des Schreibens und Lebens kommt es zu einem hyperviventen Verhältnis zwischen den amerikanischen Autoren und ihren deutschen Kollegen.

In diesem Kontext kommt schließlich die Frage auf, ob es sich bei den hier behandelten deutschen Autoren nicht lediglich um Epigonen ihrer amerikanischen Vorbilder handelt. Der Begriff der Epigonalität ist bis heute definitorisch sehr unscharf gehalten. Thomas Homscheid spricht gar von einer Zuspitzung bis zur »literaturtheoretischen Unbrauchbarkeit«¹², die sich zudem mit einer »normativen Aufladung«¹³ verbindet. Daraus resultiere, dass es sich vor allem um eine »normative Wertungsform der Literaturhistoriker des 19. Jahrhunderts«¹⁴ handle:

Die Geringschätzung einer epigonalen Dichtung als »Hohlform« vollzieht sich also vor dem Hintergrund einer Blütezeit schöpferischer Ursprünglichkeit in der Literatur und ist somit ein normativer Sammelbegriff, der Momente der Nachrangigkeit, des Zuspätkommens, des Überlebtseins und des kreativen Unvermögens in sich vereint.¹⁵

Vor diesem Hintergrund handelt es sich bei Fauser, Ploog und Weissner nicht um Epigonen ihrer amerikanischen Vorbilder. Zwar steht am Anfang eine klare Orientierung, die sich nicht nur stilistisch und thematisch, sondern auch im Lebensstil an den amerikanischen Beat- und Undergroundautor*innen orientiert, doch ist deutlich geworden, dass sich bei allen eine rasche Entwicklung zu einem selbstständigen Schreiben vor dem Hintergrund der eigenen Kultur und Sprache vollzieht. Die teilweise epigonal anmutenden Versuche der Nachahmung finden sich lediglich in den frühen Werken und

12 Thomas Homscheid: Interkontextualität. Ein Beitrag zur Literaturtheorie der Neomoderne, Würzburg 2007, S. 53.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 54.

da auch nur als Übernahme einer Form, die man im eigenen Kulturkreis nicht wiederfand. Die Imitation ist in diesem Moment eher Ausdruck eines kulturellen Widerstands gegen tradierte Strukturen, wie man sie auch bei der Nachahmung amerikanischer Rock'n'Roll-Musik durch deutsche Musiker*innen der frühen sechziger Jahre findet.

Um die Frage der unleugbaren Nachfolgeposition von Fauser, Ploog und Weissner mit Blick auf die amerikanischen Beat- und Undergroundautor*innen allerdings an dieser Stelle trotzdem noch zu problematisieren, kann auf die Theorie einer Ästhetik der Epigonalität nach Burkhard Meyer-Sickendiek zurückgegriffen werden. Er unterscheidet zunächst zwischen dem Epigonentum, das ein »künstlerisches Unvermögen«¹⁶ beschreibe, und der Epigonalität, die stattdessen ein »künstlerisches Prinzip«¹⁷ darstelle. Letzteres wäre dann die »axiologische Korrektur einer attributiven Bestimmung, insofern also Ausdruck einer rein geschmacklichen Präferenz des Autors selbst.«¹⁸ Die Epigonalität tritt laut Meyer-Sickendiek in drei Formen wiederholenden Schreibens auf. Die *naive* Form lässt eine erkennbare Reflexion über die Abhängigkeit von einem Vorbild vollständig vermissen und übergeht die eigene Position als Schreibender in Nachfolge eines Vorgängers.¹⁹ Diese Situation trifft auf die hier behandelten Autoren offensichtlich nicht zu, sie stellen ihre Orientierung an Vorbildern bewusst heraus und thematisieren auch offen die Gründe und Konflikte, die daraus entstehen.

Demnach bergen am ehesten die Formen des *kritischen* und des *affirmativen* Wiederholens einen Ansatz, um sich Fauser, Ploog und Weissner zu nähern. Die kritische Form setzt ein erkennbares Bewusstsein dafür voraus, dass es sich bei der Abhängigkeit um ein »zu überwindendes Manko des eigenen Schaffens«²⁰ handelt. Diese Form der Epigonalität steht häufig am Beginn einer literarischen Laufbahn und stellt ein Nachahmen von Vorbildern auf dem Weg zu einem eigenen künstlerischen Ausdruck dar. Dem gegenüber steht die affirmative Wiederholung, die aus dem Impuls heraus entsteht, einem als überlegen und stilprägend anerkannten Vorbild nachzuzufolgen.²¹ In diesem Fall würde das Wiederholen »im Schreiben antizipiert«²², wodurch die Orientierung an einem Vorbild als »Prinzip des eigenen Schreibens bzw. als spezifischer Modus der eigenen Phantasie erkannt und vertieft«²³ wird.

Hier sind nun klare Bezüge zum Verhältnis zwischen den deutschen Autoren und ihren Vorbildern zu erkennen, die aber zeigen, dass die dargelegte Ästhetik einer Epigonalität auch nicht ohne gewisse Anpassungen angewendet werden kann. Will man die Theorie von Meyer-Sickendiek hier fruchtbar machen, lässt sich am ehesten eine

16 Burkhard Meyer-Sickendiek: Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche, Tübingen 2001, S. 15.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 16.

19 Vgl. Ebd., S. 17.

20 Ebd.

21 Vgl. ebd., S. 19. Meyer-Sickendiek erläutert dieses Verhältnis am Beispiel von Adalbert Stifter, der von einer Goetheschen Liebe zur Kunst spricht, mit der sein *Nachsommer* geschrieben sei. Er spricht, so erklärt es Meyer-Sickendiek, von »Hingabe« statt von »Nachahmungstrieb« (Vgl. Ebd., S. 19f.)

22 Ebd.

23 Ebd.

Zwischenposition von Fauser, Ploog und Weissner ausmachen. Bei allen drei Schriftstellern steht am Anfang ihres Schreibens der offene Versuch einem Vorbild oder einer bestimmten Poetik nachzufolgen. Fausers Orientierung an Burroughs und später an Bukowski erfolgt immer in transparenter Auseinandersetzung mit dem Werk des Vorbildes, die so weit geht, dass er ernüchtert feststellen muss, dass man Burroughs nicht nachahmen könne.²⁴ Gleiches gilt für Ploog, der zunächst versuchte, den ungehemmten Schreibfluss, der Kerouac nachgesagt wird, zu imitieren. Bei beiden ist aber eine Entwicklung hin zur kreativen Eigenständigkeit erkennbar, die spätestens Mitte der siebziger Jahre einsetzt und sich bis zum jeweiligen Tod weiterentwickelt.

Es ließe sich hier also von einer Vorbildstellung sprechen, die sich zwischen einer kritischen und einer affirmativen wiederholenden Auseinandersetzung befindet. Für Weissner gestaltet sich die Situation noch einmal differenzierter. Die Cut-up-Arbeiten sind eine eigenständige Auseinandersetzung mit einer Textproduktionsmethode, seine sogenannten Stories hingegen ähneln im Stil seinen Übersetzungen von Bukowski. Sie stellen also eine Nachahmung eines Ausdrucks dar, den er selbst für das Vorbild im Deutschen entwickelt. Seine späteren Werke, die er kurz vor seinem Tod veröffentlicht, sind dann an keine erkennbaren Vorbilder mehr angelehnt.

Entscheidend für die Betrachtung der drei Autoren ist, dass sich eine kreative Entwicklung als Schriftsteller zeigt, die auf der Grundlage der Poetik des Erlebens und auf der Grundlage des konstituierenden paratextuellen Netzes ein eigenständiges Werk entstehen lässt. Dies ist bei allen hier besprochenen Autoren gegeben. Insofern bietet eine Ästhetik der Epigonalität zwar Ansätze, um sich dem Verhältnis zu den Vorbildern zu nähern, allerdings ist eine Einordnung in die Kategorie der Epigonalität auf das gesamte Schaffen gesehen, nicht haltbar.

24 Vgl. Fauser: »Ich habe eine Mordswut«, S. 59.

Rezeption

Literatur für rebellische, männliche Bürgerkinder

In dieser Entwicklung eines paratextuellen Netzes auf Grundlage der Poetik des Erlebens zeigt sich schließlich auch, was die Beatliteratur und die Undergroundliteratur in ihrer Grundhaltung miteinander verbindet und wodurch eine gemeinsame Betrachtung, wie hier, letztlich gerechtfertigt werden kann. Die Literatur aller Autoren, die im Zuge dieser Untersuchung in Bezug auf Beat- und Undergroundliteratur erwähnt oder analysiert wurden, gründet sich von Seite der Rezipierenden auf eine identifikatorische Lesart. Die Rezeption dieser literarischen Texte ist meist auch ein Akt des inszenatorischen Lesens und das Lesen demnach oft die Demonstration der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, Teil einer Zurschaustellung einer Haltung und somit eine Form der Selbstinszenierung. Genauso wie Jack Kerouacs *On the Road* zu einem universellen kulturellen Zeichen für rebellisches Außenseitertum geworden ist, so ist die gesamte Literatur der deutschen wie auch der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur eine Literatur, deren Potential zur identifikatorischen Aneignung sich vor allem aus dem paratextuellen Netz ergibt. So beschreibt Helmut Krausser in seinem Vorwort zu Fausers *Alles wird gut* in der Ausgabe des Alexander Verlags, wie er sich den Protagonisten Johnny Tristano zum Vorbild nahm und gleichzeitig selbst als Nachtpförtner einen Nebenjob ausübte, wie ihn auch Jörg Fauser hatte.¹

Damit ist Krausser vermutlich einer jener Fauser-Leser, an die sich Christiane Rösinger anlässlich des sechzigsten Geburtstages von Jörg Fauser 2004 erinnerte. Sie stellt dar, wie die Rezeption unterschiedlicher Autoren mit dem inszenierten Lebensstil der Leser, junge Männer in den achtziger Jahren, korrelierte. »[B]ei den Landfreaks«² stünden unter anderem Jack Kerouac und William S. Burroughs im Regal, während in den Städten neben Wondratschek, Benn und Chandler auch Fauser gestanden habe. Den stereotypen Fauser-Leser beschreibt sie als:

1 Vgl. Helmut Krausser: Das Buch Jörg. In: Jörg Fauser: *Alles wird gut*. Gesammelte Erzählungen und Prosa I. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 5, S. 7f.

2 Rösinger: *Coole Jungs*, S. 3.

männlich, zwischen 25 und 35 Jahre alt und von düsterem, leicht verwahrlostem Äußeren. Er war stets ernst, als müsse er ein dunkles Geheimnis bewahren, zumindest aber eine zu behütete Kindheit, oder als müsse er einen schlimmen Vater-Sohn-Konflikt bewältigen. In Fauser-Leserkreisen war es nicht en vogue in Gesellschaft lustig, charmant oder gar höflich und unterhaltsam zu sein. Fauser-Leser waren einsame Wölfe, die gerne schweigend allein am Tresen vor einem Glas Whisky saßen.³

Den Grund für die Affinität der hier beschriebenen Männer zu der Literatur von Jörg Fauser sieht Rösinger in Fausers »Authentizitätsangebot«, das wiederum aus der »Maxime ›nur das schreiben, was man kennt‹«⁴ resultiere. Was Fauser interessant macht, sei

seine Heroinsucht und Alkoholabhängigkeit, seine Suche nach Abenteuer, Leidenschaft, Exzess, seine »Männerthemen« boten reichlich Identifikationspotential. Fauser war ein Rebell, ein Asphaltliterat, der für »lui« und den »Playboy« schrieb, der oft saufen und boxen ging. Ein deutscher Schriftsteller, der die deutsche Kulturszene geißelte, einer, dem die amerikanischen Beatpoeten näher standen als Böll und Grass und die ganze Gruppe 47. Einer der die Welt der Bahnhofskneipen, Puffs, schmierigen Imbissbuden, trostlosen Vorstädte beschreibt und dessen Helden alles tun, was Männern Spaß macht.⁵

Erst im letzten Satz dieser Begründung wird die Literatur selbst zum Argument für das Interesse einer bestimmten Gruppe von Leser*innen an Jörg Fauser. Die Autorfigur Fauser und das faktuale paratextuelle Netz, das sich um sie und ihr Werk spannt, stehen auch hier im Zentrum der Rezeption.

Fauser ist in den letzten vierzig Jahren, ähnlich wie sein Vorbild Bukowski, zum geliebten Anti-Helden vorrangig männlicher Leser avanciert. Dabei spielt der Autor Fauser eine größere Rolle für die Rezeption als das eigentliche literarische Werk. Das zeigt auch die Wirkmächtigkeit des Narrativs über Jörg Fauser, das als paratextuelles Netz rezipiert wird. Außerdem zeugen davon auch die meisten Rezensionen, die gerade seit 2019 die dritte Werkausgabe von Jörg Fauser begleitet haben. Michel Decar stellte damals in der Süddeutschen Zeitung fest:

Und er wusste, wovon er schrieb, war ganz unten gewesen, Apomorphin-Entzug, Absturz, wieder neu anfangen, weitermachen, wieder Absturz. Er kannte den Geruch der Fixerbuden, den Mief der Kommunen, das Aroma der Straße. Klar, es gab schon vorher Burroughs und Kerouac, »Naked Lunch« und »On the Road«, Bücher, die einem die große Freiheit versprachen, die sagten: Da draußen ist die Welt, die ist dreckig und gemein, aber auch aufregend und schön, die musst du dir jetzt schnappen. Aber das war alles weit weg, das war Amerika, das zählte nicht.⁶

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Michel Decar: Auf dem Asphalt. Unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-literatur-auf-dem-asphalt-1.4461325>.

Auch hier manifestiert sich die Begeisterung für Fauser wieder anhand seiner Biographie. An dieser identifikatorischen Wahrnehmung der Literatur von Fauser, die erst über den Autor zum literarischen Werk kommt, zeigt sich auch, dass die amerikanische Beat- und Undergroundliteratur ihre Rezeption vorrangig in männlichen Kreisen erfuhr und bis heute erfährt.

In der nach außen projizierten Darstellung und anhand solcher Beschreibungen wie der von Christiane Rösinger und solcher Stimmen wie von Michel Decar zeigt sich ein grundlegendes Spezifikum dieser Literatur: Sie setzt einen vor allem männlich codierten Erfahrungshorizont literarisch um und ist daher, mit graduellen Unterschieden, eine *Männerliteratur*.⁷ Die hier besprochene Literatur lädt durch ihren Authentizitätsanspruch und ihre programmatische Grenzauflösung zwischen Fakt und Fiktion zur Identifikation mit den Autoren ein. Dadurch ist die Literatur ein Identifikationsangebot vor allem an männliche Leser, die über die Figur des Autors und seine Literatur einen bestimmten Männlichkeitshabitus ausdrücken können. Das demonstrative Lesen der Literatur von Fauser, Ploog, Weissner und anderen wird unter anderem zur Inszenierung einer Form von Männlichkeit.

Der Grund dafür liegt nicht zuletzt darin, dass sich der größte Teil der Provokation, die einen elementaren Teil dieser Literatur ausmacht, in einer bestimmten performativen Männlichkeit ausdrückt, die sich vor allem in der Transgression sozialer Normen und da insbesondere in einer Herabsetzung von Frauen und von als feminin angesehenen Attributen zeigt. Die Männer in den Werken der Beat- und Undergroundliteratur – und im Sinne einer Einheit von Leben und Werk trifft das auch auf die Selbstdarstellung der Verfasser zu – sind solche, die sich nicht an die vorgegebenen Regeln der Gesellschaft halten. Bereits *On the Road* ist in Teilen die Beschreibung eines Mannes auf der Suche nach sexuellen Abenteuern, die Frauen (und teilweise minderjährigen Mädchen), die er trifft und mit denen er Affären hat, sind – manchmal im wahrsten Sinne – Figuren am Wegesrand. Deutlich zeigt sich dieser Männlichkeitshabitus nicht zuletzt an der Beschreibung von Dean Moriarty, der an Neal Cassady angelehnten Figur, die sich vor allem durch ihre Virilität und ihr forciert sexualisiertes Auftreten definiert.⁸

Auf andere Weise inszenieren Fauser und Bukowski eine Form von Männlichkeit, indem sie sich selbst und ihre Männerfiguren als Einzelgänger inszenieren, die sich nicht den zeitgenössischen Labeln des Mannes als Ernährer einer Familie oder als sensibler Intellektueller oder Hippie unterwerfen, sondern vermeintlich einen Mann darstellen, der aus den einengenden Strukturen der westlichen Gesellschaft ausgebrochen

7 Der Gegenbegriff zu *Männerliteratur* wäre der der *Frauenliteratur*, der zwar verschiedene Bedeutungen annehmen kann, der jedoch grundsätzlich darauf Bezug nimmt, dass es eine normierte und unmarkierte *Männerliteratur* gibt, die all das ist, was nicht als Frauenliteratur bezeichnet wird. Im Kontext dieses Buches ist mit *Männerliteratur* eine Literatur gemeint, die in der Öffentlichkeit vor allem mit männlich gelesenen Verhalten assoziiert wird und die insbesondere von Lebensrealitäten männlicher Figuren handelt. (Siehe zum Begriff *Frauenliteratur*: Metzler Lexikon Literatur, 3. Auflage, Stuttgart 2007, S. 251-253, und zu seiner umfassenden kritischen Einordnung: Nicole Seifert: *Frauenliteratur*. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt, Köln 2021).

8 Interessant ist vor diesem Hintergrund auch, dass die Homosexualität von Ginsberg und Burroughs im deutschen Kontext kaum erwähnt wird und sich zumindest in Fausers Texten insbesondere in *Die Harry Gelb Story* Elemente eindeutiger Homophobie finden.

ist. Diese Männer sind insofern ambivalente Figuren, als dass sie zwar die vermeintlichen Fesseln gesellschaftlicher Strukturen und familiärer Verpflichtungen abgeworfen haben, aber gleichzeitig diese scheinbare Freiheit mit Einsamkeit und dem selbstgewählten Ausgestoßensein aus der bürgerlichen Gesellschaft bezahlen. Und schließlich ist auch Jürgen Ploogs literarisches Arbeiten geprägt von einem sexualisierten, maskulinen Blick auf Weiblichkeit, der sich durch sein gesamtes Werk zieht.

Auch Thomas Ernst weist darauf hin, dass »als zentrale Figuren der Untergrund-Literatur [...] fast nur Männer genannt werden.«⁹ Daraus resultiert für ihn der Effekt, der sich in diesem Buch bestätigt hat, dass »die Untergrund-Attitüde des Bürgerschrecks und der Provokation«¹⁰ bei ihrem Versuch, aus bürgerlichen und systemkonformen Strukturen auszubrechen, gleichzeitig das patriarchale System bestärkt.¹¹ Doch bestärkt diese Attitüde nicht nur genau das, was sie zu bekämpfen vorgibt, sie agiert tatsächlich vielmehr die unterdrückten Wünsche dieses Systems aus. Ein Widerstands- und Provokationsgestus, der sich vorrangig durch das Übertreten der sprichwörtlichen Grenzen des guten Geschmacks ausdrückt, tut dabei prinzipiell nur das, was die (männlichen) Vertreter bürgerlicher und systemkonformer Strukturen selbst gerne tun würden. Die Provokation in Form sprachlicher ›Kraftmeierei‹ und eines toxisch-maskulinen Auftretens ist damit letztlich nur das offene und aggressive Ausleben der patriarchalen Strukturen, die die Säulen des bürgerlichen Systems bilden. Die bürgerliche Kultur, die angegriffen werden soll, wird damit nicht überwunden, es wird lediglich das ausgelebt, was sie selbst unterdrückt.

Aus diesem Grund werden diese Autoren und ihre Literatur aber anschlussfähig für die von Christiane Rösinger beschriebenen Leser, für die das inszenatorische Lesen eine Möglichkeit darstellt, zumindest in ihrer Selbstwahrnehmung partiell aus einem bürgerlichen und gesellschaftskonformen Leben auszutreten, so wie es Helmut Krausser für seine Lektüre von Fausers *Alles wird gut* beschreibt: »Johnny Tristano war mein Held, ich wurde zu Johnny Tristano oder versuchte es wenigstens.«¹² Fauser bietet durch die ihm selbst und seinem Werk zugeschriebene Authentizität eine Identifikationsgrundlage für Leser, die ihrer bürgerlichen Realität entfliehen wollen.

Das führt letztlich auch dazu, dass gerade Fauser inzwischen zumindest in Ansätzen auch Anklang bei der sogenannten Neuen Rechten findet, die sich vor allem in Form eines intellektualisierten Antiegalitarismus zeigt. Anlässlich der Publikation seiner gesammelten journalistischen Arbeiten und Essays 2009 rezensierte die neurechte Zeitung *Junge Freiheit* den Band und bescheinigte dem Autor »ohne Rücksicht auf Gesinnungen und Moden einen ganz eigenen dichterischen Weg zu gehen.«¹³ Auch habe niemand die »Heuchelei der linken Machtkartelle klarer durchschaut und bissiger verspottet als Jörg Fauser.«¹⁴ Die Rezension schlägt im Ausdruck den Ton an, den man aus

9 Thomas Ernst: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Bielefeld 2013, S. 413.

10 Ebd.

11 Vgl. ebd.

12 Krausser: *Das Buch Jörg*, S. 7.

13 Verfasser*in unbekannt: »Clint Eastwood ist Hamlet. In: *Junge Freiheit*, 10.07.2009, <https://jungefreiheit.de/kultur/2009/clint-eastwood-ist-hamlet/> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

14 Ebd.

den Diskursen der Neuen Rechten kennt, »politisch korrekte Feuilletonchef[s]«¹⁵ würden sich jetzt an einem Schriftsteller bereichern, der »Gutmenschentotalität zutiefst verachtete«.¹⁶ Tatsächlich lässt sich die Haltung, die hier durchklingt, bei Fauser finden. Sie resultiert aber aus der spezifischen historischen Situation der späten sechziger und frühen siebziger Jahre und ist nicht deckungsgleich auf einen rechten Diskurs zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu übertragen. Genauso wie einer Vereinnahmung Fausers durch die Neuen Rechten zu widersprechen ist, kann aber auch die Verteidigung durch Katja Kullmann und Franz Dobler nicht ganz kritiklos bleiben. Beide argumentieren mit Äußerungen von Fauser gegen den Nationalsozialismus oder den Führerkult um Adolf Hitler.¹⁷ Eine klare Positionierung gegen den Nationalsozialismus unter Hitler ist aber inzwischen selbst bei großen Teilen der Neuen Rechten Konsens. Mit Blick auf diese Vereinnahmungen und Verteidigungen kann letztlich vermutlich nur die Feststellung bleiben, dass Fauser Zeit seines Lebens als Autor und Kommentator seiner Gegenwart bewusst zwischen Diskursen stand, wodurch eine Nutzbarmachung seiner Texte heute für viele Milieus möglich ist. Das Männlichkeitsbild, das in seinen Werken und denen der anderen zum Vorschein kommt, ist aber in gegenwärtigen Diskursen eindeutig auf einer antifeministischen und hegemonial männlichen Seite zu verorten.

Literarische Rezeption und Einfluss der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur

Auch wenn Jörg Fauser der mit Abstand bekannteste der drei hier behandelten Autoren ist, der mit großer Wahrscheinlichkeit auch derjenige ist, dessen Spuren in der deutschen Literatur der letzten vierzig Jahre am sichtbarsten sind, hat die deutschsprachige Beat- und Undergroundliteratur auch als ganze Strömung Einfluss auf die Literatur in Deutschland genommen. Dabei zeigen sich vor allem zwei Einflusslinien, die jeweils auf eigene Art mit dem umgegangen sind, was sie bei der deutschen Beat- und Undergroundliteratur der sechziger und siebziger Jahre vorgefunden haben. Zum einen sind literarische Undergroundbewegungen der frühen neunziger Jahre zu nennen, die sich unter dem Label Social Beat formierten und sich teilweise noch aus den Autoren zusammensetzten, die in diesem Buch eine zentrale Rolle spielen oder erwähnt werden. Sie führten vor allem den provokativen Habitus als Gegenbewegung zu etablierter Literatur weiter. Zum anderen zeigt sich der Einfluss auch bei den sogenannten Popliterat*innen der neunziger Jahre, vor allem bei Benjamin von Stuckrad-Barre, und bei Autoren wie Maxim Biller und Clemens Meyer. Während man in diesem Fall namentliche Erwähnungen von Jörg Fauser, Jürgen Ploog und Charles Bukowski (was in diesem Fall auch den Einfluss von Carl Weissner miteinschließt) als Vorbilder findet, lassen sich durchaus auch weniger deutliche Einflusslinien in Form eines Schreibens in der

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Vgl. Katja Kullmann: Ein Mann für alle Diskurse. Unter: taz, 16.07.2019, <https://taz.de/Joerg-Fauser-Gesamtausgabe/!5606963/> und Franz Dobler: Jörg Fauser 75. Unter: <https://www.franzdobler.de/2019/07/16/joerg-fauser-75/> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

Grauzone zwischen faktuellem Paratext und fiktionaler Literatur erkennen, die bis in die Literatur der Gegenwart im Internet reichen. Hier von einer direkten Einflussnahme zu sprechen, würde zu weit führen, es lassen sich jedoch Parallelen erkennen, die auf eine ideelle Grundlage in der Beat- und Undergroundliteratur hindeuten.

Social Beat – Es bleibt im Underground

Auch wenn Jürgen Ploog die Einstellung der Zeitschrift *Gasolin 23* unter anderem damit begründete, dass der ursprüngliche Undergroundgestus in den eingesandten Texten vermisst wurde, Jörg Fauser sich publikumsaffineren Schreibweisen zuwandte und Charles Bukowski in Übersetzung von Carl Weissner auch in etablierteren Kreisen Anschluss fand, verschwand die Undergroundliteratur natürlich nicht im Verlauf der achtziger Jahre. Dennoch kann mit Enno Stahl für die achtziger Jahre eine geringere Bedeutung von Beat- und Undergroundliteratur sowie Popliteratur im kulturellen Diskurs der BRD festgestellt werden.¹⁸

Mit dem sogenannten Social Beat kann aber zu Beginn der neunziger Jahre wieder von einem kurzzeitigen Aufschwung einer Undergroundliteratur in Deutschland gesprochen werden. Über die Ursprünge dieser Bewegung gibt es unterschiedliche Berichte. Thomas Ernst sieht ihren Grundstein bereits in dem Veteranentreffen des deutschen literarischen Undergrounds 60/90,¹⁹ das 1990 mit Hadayatullah Hübsch, Jürgen Ploog, Carl Weissner und anderen Autoren der sechziger und siebziger Jahre vor allem als eine Art Zustandsbestimmung vor dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gedacht war. Auch wenn dieses Treffen als Grundstein für Social Beat vermutlich zu früh angesetzt ist, finden sich jedoch vor allem mit Hübsch und Ploog zwei nennenswerte personelle Überschneidungen, die zumindest auf einen Impuls durch dieses Treffen hindeuten können.

Die Bewegung Social Beat formierte sich schließlich im Zuge eines Literaturfestivals, das die Schriftsteller Jörg André Dahlmeyer und Thomas Nöske im Sommer 1993 in Berlin organisierten. Ausschlaggebend für dieses Festival war die Erkenntnis der Veranstalter, dass sie sich als Vertreter unabhängiger Literatur selbst auf einer Veranstaltung wie der Mainzer Minipressen-Buchmesse nicht mehr vertreten fühlten, weil die dortige Literatur eher in eine esoterische und buchkünstlerische Richtung ging.²⁰ Ihr Festival sollte einem unabhängigen Schreiben wieder ein Zuhause geben, das vom Selbstverständnis her eher in einer Tradition der hier betrachteten Beat- und Undergroundliteratur stand, auch wenn das nach außen hin nicht offiziell so kommuniziert wurde. Über die Entstehung der Bezeichnung Social Beat gibt es unterschiedliche Berichte, die sich teilweise widersprechen. Ernst nennt als Literaturwissenschaftler und rückblickender Betrachter den Sozialismus kurz nach dem Untergang des sogenannten real existierenden Sozialismus in den neunziger Jahren als Grund für das Attribut *social*. Zudem stellt er zusätzlich einen Bezug zu *sozial* als einem »Wunsch nach Vernetzung«²¹

18 Vgl. Stahl: RAWUMS — Die »Jungen Wilden« der Literatur, S. 143.

19 Vgl. Ernst: Literatur und Subversion, S. 423.

20 Vgl. ebd., S. 424.

21 Ebd.

her und bezieht den Begriff *beat* konkret auf die literarische Beat-Generation. Dem widerspricht Dahlmeyer als Mitglied der Szene. Er verwirft die Beatliteratur als Vorbild und den Sozialismus als ideologischen Hintergrund und nennt stattdessen den Punk als Bezugspunkt und resümiert: »Social Beat bedeutet die Wut zum Überleben, das tägliche ÜberlebensTraining, die bewußte Sicht von Unten, den Alltag als Thema.«²² Damit zitiert er jedoch fast wörtlich Fausers Diktum der »Informationen fürs tägliche Überleben«, die in der Literatur von Bukowski zu finden seien und ist damit schon wieder in der Nähe der amerikanischen Vorbilder von Ploog, Fauser und Weissner.²³ Ganz bewusst als Vorbild nennt hingegen Hadayatullah Hübsch die amerikanischen Beatliteraten um Kerouac, Burroughs und Ginsberg und zieht auch eine Verbindung bis hin zu Charles Bukowski.²⁴

Ebenso wie mit dem Ursprung der Bezeichnung verhält es sich auch mit der Szene, die sich im Anschluss an das Festival in Berlin im August 1993 formierte: Sie ist nur schwer zu bestimmen und einzugrenzen. Vorrangig entwickelte sie sich über Undergroundmagazine, die bald entstanden und ähnliche Publikationsstrukturen bildeten, wie sie sich auch in der Undergroundliteraturszene der sechziger und siebziger Jahre fanden:

Die Herausgeber waren zumeist auch Autoren, sie veröffentlichten sich gegenseitig in ihren Zeitschriften, so dass die Gesamtheit der erscheinenden Fanzines und Booklets der Social-Beat-Literatur ein landesweites Forum verschaffte.²⁵

Auch insgesamt zeigt sich die Undergroundbewegung des Social Beat als eine Art Fortführung der Ideale deutscher Beat- und Undergroundliteratur in teilweise übersteigter Form. Eine personelle Fortführung ist vor allem durch Ploog und Hübsch gegeben. Während Hübsch mit Social Beat wieder in das Licht der Öffentlichkeit des literarischen Undergrounds trat, war sie für Ploog das mehr oder weniger natürliche Habitat als literarischer Raum, der sich selbst als die »AußerLiterarischeOpposition« verstand.²⁶

Auch im Auftreten und im Gestus der thematischen und sprachlichen Provokationen lassen sich deutliche Parallelen ausmachen. Letztlich entwickelten sich die literarischen Texte vor dem gleichen Hintergrund einer ambivalenten Glorifizierung der gesellschaftlichen Ränder unter dem Vorwand, *echt* und *authentisch* zu schreiben. Stahl nennt als Themen der Anthologie *Asphalt Beat* (1994) »Geldlosigkeit in der kalten Großstadt, Drogen, Aids, Alkohol, Kater-Erwachen und den Blues, ein Leben am gesellschaftlichen Rande, immer wieder Minoritäten, die Kleinen, Hässlichen, zu kurz Gekommenen«²⁷ und beschreibt damit letztlich das Themenreservoir der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur zwischen 1965 und 1980, angereichert durch die gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen der achtziger und neunziger Jahre. Insbe-

22 Jörg André Dahlmeyer zitiert nach Enno Stahl: *Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung*. In: Heinz Ludwig Arnold & Jörg Schäfer: *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Pop-Literatur*, 2003, S. 263.

23 Fauser: *Informationen fürs tägliche Überleben*, S. 254-260.

24 Vgl. Hadayatullah Hübsch (Hg.): *Social Beat D*, Berlin 1995, im Vorwort auf dem Umschlag.

25 Stahl: *Trash, Social Beat und Slam Poetry*, S. 263.

26 Vgl. ebd.

27 Ebd., S. 265.

sondere Thomas Ernst weist in seiner ausführlichen Darstellung der Inhalte der Social Beat-Literatur darauf hin, dass sich in dieser Bewegung der neunziger Jahre die gleichen Provokationen und Grenzüberschreitungen in den thematischen Bereichen Drogenkonsum, Sexualität und Geschlechterverhältnisse finden lassen wie auch schon in der deutschen Beat- und Undergroundliteratur der sechziger und siebziger Jahre. Insbesondere hebt er jedoch auch eine problematische Darstellung von Ethnizität in der Literatur des Social Beat hervor, die sich dort durch das bewusste Setzen von rassistischen und ethnizierenden Stereotypen als provokativer Gestus noch verstärkt zeigt.²⁸

Deutlich zeigt sich auch im Auftreten und der Selbstinszenierung die Opposition gegen den Literaturbetrieb, die sich auch bereits zwanzig Jahre zuvor finden lässt. Auch hier ist das Selbstverständnis als Widerstandskämpfer des literarischen Feldes konstituierend für die Grundlagen des eigenen Schreibens:

Die Konstruktion der untergrundliterarischen Eigen-Identität erfolgt primär in einer Distinktionsbewegung weg von den Regularien und Repräsentanten des Literaturbetriebs, wie z.B. den erfolgreichen Popliteraten.²⁹

Insgesamt zeigte sich dieser Widerstand gegen einen traditionellen Literaturbetrieb in dieser Form lediglich für ungefähr fünf Jahre. Schon 1998 befand sich die Bewegung wieder in Zersplitterung.³⁰ Der etablierte Literaturbetrieb jedoch, von dem sich die literarische Bewegung des Social Beat abgrenzte, nahm ebenfalls Elemente der Beat- und Undergroundliteratur der sechziger und siebziger Jahre in sich auf, auch wenn dieser Einfluss weniger markant und offensichtlich war. Doch gerade die Popliterat*innen, die selbst den Social Beats als Feindbild galten, blieben nicht unbeeinflusst von Fauser, Ploog und anderen und trugen anders als die direkten Nachfolger die Grundgedanken des Schreibens der Beat- und Undergroundliteratur in die Gegenwart.

Popliteratur und ›authentisches‹ Schreiben – Linien in die Gegenwart

Insbesondere in der Person von Benjamin von Stuckrad-Barre und in seinem Debütroman *Soloalbum* (1998) finden sich offensichtliche Spuren der deutschen Beat- und Undergroundliteratur, namentlich von Fauser und Bukowski. Stuckrad-Barre, der gemeinsam mit Christian Kracht die populäre Speerspitze der sogenannten deutschen Popliteratur der neunziger Jahre bildete, leitet sein Debüt nicht nur mit einem Zitat von Jörg Fauser ein, auch sein Erzähler und Alter Ego liest Fauser und Bukowski und bezieht sich auf sie. Die beiden Schriftsteller fungieren hier also nicht nur als Identifikationsfiguren und Charakterzeichnung für die literarische Figur, den Erzähler von *Soloalbum*, sondern Fauser wird auch zum literarischen Gewährsmann des Autors Benjamin von Stuckrad-Barre.

Doch nicht nur das literarische Werk weist deutliche Parallelen zu Fauser auf, auch die Inszenierung von Stuckrad-Barre als Schriftsteller, die gerade durch das Fernsehen und popkulturelle Zeitschriften in den späten neunziger Jahren noch einmal andere

28 Vgl. Ernst: Literatur und Subversion, S. 440ff.

29 Ebd., S. 467.

30 Vgl. ebd., S. 426.

Möglichkeiten als bei Fauser in den siebziger Jahren hatte, funktioniert nach strukturell ähnlichen Mustern. Wie auch Fauser verband Stuckrad-Barre seine Drogensucht bewusst mit seinem literarischen Schreiben und seinem Auftreten als Autor, jedoch unter anderen medialen Vorzeichen:

Als Benjamin von Stuckrad-Barre im Frühsommer 2004 seine Drogensucht publik machte, geschah dies nicht etwa zufällig oder beiläufig, sondern im Zuge einer großangelegten PR-Kampagne.³¹

Auch wenn sich bei Fauser nicht von einer PR-Kampagne sprechen lässt, so muss doch auch bei ihm festgestellt werden, dass sich der Umgang mit seiner Drogensucht gerade im Vorwort von *Die Harry Gelb Story* und dem hier nur am Rande erwähnten *Aqualunge* auch erkennbar als Inszenierung zeigt.

Und wie Fauser in *Harry Gelb Story* thematisiert auch Stuckrad-Barre ganz bewusst seinen Entzug als ein Re-Modelling, das, so Jürgensen/Kaiser, 2000 mit dem Essayband *Blackbox* begonnen hatte.³² Durch diese Betonung seines Drogenkonsums sieht Gerrit Vorjans in Stuckrad-Barres Selbstinszenierung eine dezidierte Verbindung zu den Codes der Rock- und Popkultur, die sich bereits in seinem erstem Roman *Soloalbum* feststellen lasse. Vorjans markiert anhand der Frage eines Journalisten nach den Drogenerfahrungen des Autors und dessen Antwort, die als peritextuelles Element in der zweiten Auflage von *Soloalbum* abgedruckt sind, eine Inszenierung Stuckrad-Barres mit Hilfe von Codes, die nicht per se dem literarischen Bereich zugehörig sind. Zugleich werde so der Fokus auf den »Drogenkonsum des empirischen Autors Stuckrad-Barre«³³ gelenkt. Dadurch wird die Grenze zwischen dem realen, empirischen Autor und seinem fiktionalen Werk porös.³⁴

Letztlich zeigt sich an Stuckrad-Barres inszenatorischem Umgang mit diversen Codes und in Form von Intertext das gleiche Phänomen, das sich schon ungefähr 30 Jahre zuvor bei Fauser ausmachen lässt. Durch einen intertextuellen Verweis auf Robbie Williams' Song *Let me entertain you*, dessen Titel dem zweiten Roman *Livealbum* als Motto vorangestellt ist, stellt sich Stuckrad-Barre in Bezug zu der Rockstarpersona des britischen Sängers.³⁵ Angelehnt an den Mythos des Rockstarlebens auf Tour schildert er in dem Roman die Lesetour eines jungen Schriftstellers, der zum einen deutliche Parallelen mit dem Autor selbst aufweist, zum anderen taucht namentlich beispielsweise der Schriftsteller und Bekannte von Stuckrad-Barre Christian Kracht auf: »Durch solche und andere Verwischungen der Grenzen zwischen Fiktion und Realität suggeriert der Roman also verschiedentlich, Stuckrad-Barre würde hier über

31 Gerrit Vorjans: »Tu Schlechtes und rede darüber«. Das Drogengeständnis als Selbstinszenierungspraktik bei Benjamin von Stuckrad-Barre. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014, S. 343.

32 Vgl. Christoph Jürgensen & Gerhard Kaiser: *Abgrenzung, Re-Kombination, Neu-Positionierung. Strategien der Autorinszenierung in der Gegenwartsliteratur*. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014, S. 236f.

33 Vorjans: »Tu Schlechtes und rede darüber«, S. 344.

34 Vgl. ebd., S. 344f.

35 Vgl. ebd., S. 346f.

sich selbst und seine eigene Lesereise schreiben.«³⁶ Diese bewusste Grenzverletzung der Trennung von Literatur und Lebensrealität des Autors und ein Schreiben, das faktualen Paratext und fiktionalen literarischen Text miteinander verbindet, sind die Grundelemente von Beat- und Undergroundliteratur.

Genauso wie Benjamin von Stuckrad-Barre berufen sich auch andere Schriftsteller*innen, die sich auf die deutschen Beat- und Undergroundautoren beziehen, nicht nur in literarischer Hinsicht auf ihre Vorbilder, sondern stellen sich auch mit ihrer Selbstdarstellung als Schriftsteller*innen in eine Traditionslinie von Autoren, mit denen sie paratextuell identifiziert werden wollen. Clemens Meyer, dessen Erzählungen und Romane in einem ähnlichen Milieu spielen wie die literarischen Texte von Fauser, nennt nicht nur ihn, sondern auch Ploog als ein Vorbild:

Im »Rohstoff« aber auch im »Schneemann« gibt es Passagen, die sind so modern, so lebendig, da spürt man noch den Einfluss des Cut-up, Burroughs und Co., aber der Fauser war auch eine verdammt coole Sau in seinem Schreiben. Durch seine Biographie bin ich auf den Jürgen Ploog gestoßen, Transatlantik-Pilot und Sprachkünstler, der hat grandiose Prosaminiaturen verfasst.³⁷

In seinem Nachruf auf Ploog beschreibt Meyer außerdem, wie Ploogs Verwendung der Cut-up-Methode sein eigenes Schreiben konkret beeinflusst hat:

Ein neues Element kam so in meine eigene Prosa. Mit »Undercover und der Kopf« (was dann Eingang fand in »Gewalten. Ein Tagebuch«) versuchte ich 2009 an einer Cut-up-Erzählung, denn etwas musste geschehen nach diesen Lektüren, mit Tonbandgerät und Notizbuch streifte ich als MANN VOM OUTERSPACE durch Schöneberg und Wilmersdorf, sammelte Zeitungen und Zettel aus dem Rinnstein, CUT-UP, sammelte Gesprächsfetzen, las jedes Ladenschild und jeden Neonschriftzug.³⁸

Auch gibt er an, dass sein Roman *Im Stein* in Teilen direkt von Ploog beeinflusst wurde.³⁹ Es fällt jedoch auf, dass Kritiker*innen Clemens Meyer eher in eine Reihe mit Fauser und Bukowski einordnen und dazu die Schlagwörter aus deren paratextuellen Netzen verwenden. Meyers literarische Texte werden als »Männerliteratur« betitelt⁴⁰ und er wird mit den gleichen Attributen beschrieben, die sich auch bei Fauser und Bukowski finden lassen. »Also Männer, Gewalt, Boxen, Alkohol und Verbrechen: Das sind inzwischen, einen Erzählungs- und einen Tagebuchband später, schon beinahe so etwas wie Meyer-Klischees geworden,« schreibt Volker Weidermann über ihn und betont wiederholt, dass »er sich in dieser Welt so gut auskenne, weil er selbst in ihr gelebt

36 Ebd., S. 347.

37 Interview mit Clemens Meyer. Unter: https://www.fischerverlage.de/interview/interview_clemens_meyer_zu_im_stein/1623309 (letzter Zugriff: 15.12.2021).

38 Meyer: Oh Käpt'n, mein Käpt'n, S. 32.

39 Vgl. ebd.

40 Arne Willander: Macho-Poet Meyer ringt manisch mit Todesfrage. Unter: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article7061376/Macho-Poet-Meyer-ringt-manisch-mit-Todesfrage.html> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

habe und immer noch lebe.«⁴¹ An dem Beispiel Clemens Meyer lässt sich zeigen, wie nicht nur der Schriftsteller selbst die Namen Jörg Fauser und Jürgen Ploog verwendet, um sich als ›Männerliterat‹ zu inszenieren, sondern wie auch die Rezeption als literarischer Diskurs den Autor Clemens Meyer bewusst in diese Tradition stellt.

Namentlich bekennt sich auch Michael Köhlmeier in seiner Klagenfurter Rede zur Literatur 2014 zu Fauser und nennt ihn »einen Dichter, dessen Wirkmächtigkeit in Werk und Leben ihren Ausdruck findet, der also doppelte Verehrung erfährt – einmal für das, was er schreibt, und dann noch dafür, wie er lebt.«⁴² Auch er benennt die entscheidende Verbindung zwischen Leben und Werk des Autors Jörg Fauser, der nicht nur aufgrund seines literarischen Werkes Rezeption erfahren habe, sondern gerade aufgrund seines nach außen getragenen Lebens in Verbindung mit seinem Schreiben. Damit offenbaren sich in der Beat- und Undergroundliteratur bereits Tendenzen der literarischen Selbstdarstellung in Kombination mit dem eigenen Schreiben, deren Rezeptions- und Einflusslinien sich bis in die Gegenwart ziehen lassen.

Das zeigt sich auch in dem poetologischen Ansatz, den Johannes Franzen als »radikalen Realismus«⁴³ beschreibt und sich damit auch und vor allem auf die Poetologie von Maxim Biller bezieht. Beim radikalen Realismus handle es sich, so Franzen, »nicht um ein tatsächliches Fiktionsverbot«, aber die Fiktionalität zeige sich hier vorrangig durch »Gestaltungsfreiheit in der Verarbeitung realer Erlebnisse.«⁴⁴ Franzen verweist an dieser Stelle vor allem auf Billers Essay »Ichzeit« aus dem Jahr 2011,⁴⁵ in dem Biller nicht nur Jörg Fauser namentlich als einen Vertreter der Literatur nennt, die er selbst anstrebt, sondern eine Art Hymne auf literarische Verarbeitung des Selbsterlebten singt. Seine Grundthese spiegelt letztlich die Poetik des Erlebens und setzt in der Konsequenz ein paratextuelles Netz voraus, das die literarische Verarbeitung des Selbsterlebten schließlich zumindest inszenatorisch verifiziert:

Viele der besten, wichtigsten Bücher der letzten zweieinhalb Jahrzehnte wären ohne den extremen persönlichen Einsatz ihrer Verfasser undenkbar gewesen, und es mussten nicht immer gleich Sex, Drogen und Musik im Spiel sein.⁴⁶

Seine Ausrufung der Epoche der Ichzeit ist der Entwurf einer Poetik, die genau wie bei der Beat- und Undergroundliteratur radikal auf die literarische Verarbeitung des

41 Volker Weidermann: Die Welt ist bunt und rot und stimmt nicht mehr. Unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/clemens-meyer-und-der-roman-im-stein-die-welt-ist-bunt-und-rot-und-stimmt-nicht-mehr-12536013.html> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

42 Michael Köhlmeier: Klagenfurter Rede zur Literatur 2014. Unter: <http://archiv.bachmannpreis.org/at/bachmannpreis.eu/de/information/4253/> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

43 Franzen: Indiskrete Fiktionen, S. 258ff.

44 Ebd., S. 258.

45 Dem aber auch schon der Essay »So viel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel« (*Weltwoche* vom 25. Juli 1991) vorausging, in dem Biller feststellte: »Es gibt keine Literatur mehr. Das, was heute in Deutschland so heißt, wird von niemandem gekauft und gelesen [...].« Was beinahe nach einer (vermutlich unbeabsichtigten) Paraphrase des Vorworts von *Casolin* 23 klingt. Auch sein Beitrag für die ZEIT »Feige das Land, schlapp die Literatur« vom 13. April 2000 greift eine ähnliche Thematik auf.

46 Maxim Biller: Ichzeit. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 02. Oktober 2011.

Erlebten setzt. Dabei geht Biller noch einen Schritt weiter, indem er ganz im Sinne der Bezeichnung grundsätzlich für eine Erzählinstanz in der ersten Person eintritt:

Nur ein kräftiges Erzähler-Ich kann die faszinierende, den Leser mitreißende Illusion erzeugen, dass der Erzählende und der Schreibende ein und dieselbe Person sind.⁴⁷

Für Biller steckt hinter diesem Anspruch auch ein narzisstischer Grundgedanke, den er seiner Generation attestiert, selbst die Beatautoren seien nicht so narzisstisch gewesen wie seine eigene Generation in Zeiten von Social Media.⁴⁸ Letztlich führt all das, was Biller schreibt, auf das Prinzip zurück, das sich im Konzept des paratextuellen Netzes ausmachen lässt. Es bedürfe, so Franzen, für Biller des Eindrucks, »dass reale Erlebnisse des Autors verarbeitet wurden«⁴⁹, erst dann gewinne »der Erzähler die gebotene Vitalität.«⁵⁰ Auch Franzen spricht hier von einem »partiellen faktualen Geltungsanspruch« der Werke, der aber nichts an dem grundlegenden Status Fiktionalität ändere, sie würden zwar aus dem tatsächlich Erlebten entstehen, seien aber nicht tatsächlich faktual.⁵¹ Das schließlich trifft als Beschreibung auch auf die hier behandelte Literatur zu.

Ausblick

In dem Ansatz, den Biller beschreibt und den er auch partiell auf die deutschen Beat- und Undergroundschriftsteller und ihre amerikanischen Vorbilder bezieht⁵², zeigt sich auch schon das vorbereitete, was tatsächlich in den letzten Jahren in der deutschen Gegenwartsliteratur immer stärker zugenommen hat und was jetzt mit dem Begriff des autofiktionalen Schreibens belegt wird.⁵³ Während Helene Hegemanns Roman *Axolotl Roadkill* (2011), der Gegenstand eines Plagiatskandals war und den Biller eines der »wichtigsten Bücher der Ichzeit«⁵⁴ nennt, zumindest vom poetologischen Ansatz her in der direkten Traditionslinie der deutschen Beat- und Undergroundliteratur steht⁵⁵ und ganz im Sinne der von Biller ausgerufenen Ichzeit vorgibt, Selbsterlebtes fiktional

47 Ebd.

48 Vgl. ebd.

49 Franzen: *Indiskrete Fiktionen*, S. 261.

50 Ebd.

51 Zitat u. vgl. ebd.

52 Er erwähnt außerdem auch noch Cut-up als eine Form dieses Schreibens.

53 Unter anderem Teile von Clemens Meyers und Thomas Glavinics Werk, die Brigitta Krumrey in ihrer Studie *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen* auch unter dem Begriff der Autofiktion betrachtet. (siehe Brigitta Krumrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*, Göttingen 2015).

54 Biller: *Ichzeit*.

55 Helene Hegemann war im September 2019 Teilnehmerin an einem Podiumsgespräch unter dem Titel »Beat-Literatur Made in Deutschland: Jörg Fauser Abend«, wo sie Fausers Alter Ego Harry Gelb aus *Rohstoff* als Identifikationsfigur beschrieb. (Nachzulesen im Bericht von der Veranstaltung von Jamal Tuschik: *Endlich einer wie ich*. Unter: <https://www.freitag.de/autoren/jamal-tuschick/endlich-einer-wie-ich>, letzter Zugriff: 15.12.2021).

zu verarbeiten, differenziert sich das Feld des autofiktionalen Schreibens immer weiter aus, sodass hier nur noch von einem partiellen und teilweise unbewussten Einfluss gesprochen werden kann. Generell lässt sich aber in den letzten Jahren eine Stärkung des literarischen Ichs verbunden mit einem Authentizitätsanspruch und einem referentiellen Bezug auf die jeweiligen Autor*innen beobachten. Beispiele dafür sind autofiktionale Vexierspiele wie *Hoppe* (2012) von Felicitas Hoppe, *Das bin doch ich* (2007) von Thomas Glavinic oder Isabelle Lehns *Frühlingserwachen* 2019. Diese Fälle sind aber erkennbar verbunden mit einem Spiel mit Identitäten, das anders als die Literatur der Beat- und Undergroundautoren wieder eine Umkreisung des nicht zu fassenden Subjekts vornimmt.

Gerade der umfangreiche Sammelband *Sich selbst erzählen: Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft* (2018) und Monographien wie *Der Autor als Held: autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2018) von Jörg Pottbecker weisen auf eine neue Fokussierung auf die Schnittstellen zwischen Leben und Werk von Autor*innen und auf ein autofiktionales Schreiben hin, das zumindest konzeptionell Ähnlichkeiten zur deutschen und amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur aufweist. Diese Entwicklung lässt sich auch in einer Verbindung zum Schreiben im digitalen Raum des Internets in Form von Blogs und von Sozialen Medien sehen, da hier die Grenzen zwischen privat und öffentlich und faktual und fiktional verwischen und eine (teilweise literarische) Selbstinszenierung und -erzählung entsteht, die letztlich auch in traditionellere Erzählformen wie den Roman überführt wird.⁵⁶ Auch hier ließen sich dann Konzepte wie das entworfene Konzept des paratextuellen Netzes anwenden und an eine digitale und online vernetzte Gegenwart anpassen. Deutlich hervorzuheben ist jedoch, dass diese Formen eines Schreibens mit klarem Bezug zur Persona der Autor*innen zu Beginn des 21. Jahrhunderts vor allem unter dem Versuch entstehen, strukturell benachteiligten Gruppen und Menschen eine Stimme zu verleihen. Das Selbsterzählen, das hier stattfindet, ist dementsprechend häufig ein dezidiert feministisches oder anti-rassistisches, das sich als Selbstpositionierung in einer Gesellschaft versteht. Diese Formen des Schreibens vollziehen damit zwar einen strukturell ähnlichen literarischen Ausdruck zur Selbstermächtigung, tun dies aber vor einem gänzlich anderen und drängenderen Hintergrund von Diskriminierung und struktureller Benachteiligung, als es bei den deutschen Beat- und Undergroundliteraten der Fall war.

Die deutsche Beat- und Undergroundliteratur hat somit sichtbare Spuren in der literarischen Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz hinterlassen. Deutlicher aber noch zeigt sich gerade in den letzten zehn Jahren eine Sehnsucht nach Authentizität in manchen Bereichen der deutschen Gegenwartsliteratur, deren Grundidee sich auch auf das von Fauser, Ploog und Weissner bestellte Feld zurückführen lassen. Der poetologische Kerngedanke einer Literatur, die Leben und Schreiben nicht nur miteinander verbindet, sondern für die Fiktionalität und Faktualität ineinander übergehen, weil die Auflösung der Grenze zwischen Literatur und Lebensrealität programmatisch verfolgt wird, trägt sich bis in die Gegenwart des Erzählens im Internet.

56 Siehe dazu Berit Glanz: Nachwort. In: Sarah Berger: *bitte öffnet den Vorhang*. @milch_honig 2019-2009, Berlin 2020, S. 125-129.

Gerade aber an der großen Breite an Erzähl- und Publikationsformaten im Internet lässt sich auch zeigen, dass das Konzept eines literarischen Undergrounds, wie es sich in den sechziger und siebziger Jahren zeigte, inzwischen überholt ist. Die Möglichkeiten, im digitalen Raum online, weit außerhalb etablierter Strukturen des literarischen Feldes, literarische Texte zu publizieren, haben ein großes Spektrum an Literatur entstehen lassen, die sich anders als die Undergroundliteratur der sechziger und siebziger Jahre nicht mehr in Form von Zeitschriften und Kleinstverlagen mühsam organisieren muss, sondern die in den Weiten des digitalen Raums frei publizieren kann. Auf Blogs wie Herrndorfs *Arbeit und Struktur*, in Form von Lyrik auf Instagram, literarischen Statusmeldungen auf Facebook und Twitter und der Vielzahl an Publikationsmöglichkeiten, die das Internet geschaffen hat, hat sich eine Literaturszene gebildet, die weit aus diverser und vielfältiger ist als es die Beat- und Undergroundliteratur jemals war. Lediglich in der Abgrenzung zu einem System aus Verlagen und Preisen und einem schriftstellerischen Selbstverständnis, das auf der Schnittstelle zwischen Leben und Literatur angesiedelt ist, lassen sich hier noch Gemeinsamkeiten finden.

Dank

Grundlage dieses Buches ist meine Dissertation, die im Juni 2020 an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg i. Br. angenommen wurde. Für die vorliegende Publikation wurde sie stellenweise gekürzt und überarbeitet.

Mein Dank gilt zunächst meiner Erstbetreuerin Prof. Dr. Michaela Holdenried, die mich durch die Zeit dieser Arbeit begleitet und schon zuvor mein Studium und meine wissenschaftliche Entwicklung mitgeprägt hat. Ebenso danken möchte ich JunProf. Dr. Eva von Contzen, die als Zweitbetreuerin immer ansprechbar war und durch eine Perspektive, die eher von außen kam, wichtige Impulse gegeben hat.

Entstanden ist das Buch im Rahmen des Graduiertenkollegs ›Faktuales und fiktionales Erzählen‹ in Freiburg. Ich danke dem gesamten Kolleg, vor allem den Antragssteller*innen und meinen Mitkollegiat*innen, für die Möglichkeit in einem angenehmen und inspirierenden Umfeld arbeiten zu können. Mein besonderer Dank gilt hier nicht zuletzt all denen, die mich während einer längeren, gesundheitlich schwierigen Phase unterstützt und mir die nötige Ruhe gegeben haben, um danach wieder konzentriert zu arbeiten. Vor allem möchte ich in diesem Zusammenhang die Sprecherin des Kollegs Prof. Dr. Monika Fludernik hervorheben.

Besonderen Dank aussprechen möchte ich zudem Elisabeth Tilmann und Johannes Franzen, die mich als Freund*innen und Gesprächspartner*innen seit vielen Jahren wissenschaftlich und intellektuell prägen und ohne die dieses Buch in dieser Form nicht entstanden wäre. Ich danke außerdem Berit Glanz für inspirierende Gespräche und Denkanstöße, Christina Dongowski und Teresa Teklić für das kritische Lesen, Brigitte Sahner für Korrekturarbeiten, dem Literaturarchiv Marbach für die Recherchemöglichkeiten, unzähligen Menschen auf Twitter für Recherchehilfen, Jonas Sahner für die Anwesenheit in schwierigen Phasen und vor allem meinen Eltern Jan und Jutta Sahner für alles, wodurch sie mich bei meinem Studium und meiner Promotion unterstützt haben.

Mein abschließender Dank geht an Martha Routen, die mich nicht nur in allem unterstützt, sondern mir auch immer wieder Denkanstöße gibt, die mein Verhältnis zu

dieser Arbeit und meinen Zugang zum wissenschaftlichen Arbeiten maßgeblich beeinflussen.

Gewidmet ist die Arbeit meiner Familie.

Berlin, 15.12.2021

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Arp, Hans: wortträume und schwarze sterne. auswahl aus den gedichten der jahre 1911-1952, Wiesbaden 1953.
- Borchert, Wolfgang: The Man Outside: The Prose Works of Wolfgang Borchert, hg. u. übers. v. David Porter, New York 1952.
- Borchert, Wolfgang: Unterwegs. Generation ohne Abschied. In: Wolfgang Borchert. Das Gesamtwerk, hg. v. Michael Töteberg, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 67-69.
- Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus. 1924. In: André Breton: Die Manifeste des Surrealismus (»Manifestes du surréalisme«). Rowohlt, Reinbek 1977, S. 9-43.
- Bukowski, Charles: Notes of a Dirty Old Man, London 2008.
- Bukowski, Charles: Schreie vom Balkon. – Briefe 1958-1994, deutsche Übersetzung von Carl Weissner, Hamburg 1995.
- Bukowski, Charles: the bluebird. In: Charles Bukowski: The Last Night of the Earth, Santa Rosa 1992, S. 102/103.
- Burroughs, William S.: Junky: The definitive text of ›Junk‹. Edited and with an introduction by Oliver Harris, London 2003.
- Burroughs, William S.: Naked Lunch. The Restored Text, London 2015.
- Burroughs, William S.: Naked Lunch. Übersetzt von Katharina und Peter Behrens, Wiesbaden 1962.
- Burroughs, William S.: Naked Lunch. In: William S. Burroughs: Junkie, Auf der Suche nach Yage, Naked Lunch, Nova Express. Hrsg. und übers. v. Carl Weissner, Nördlingen 1978.
- Burroughs, William S.: The Soft Machine, London 2010.
- Dubrowski, Serge: Fils, Paris 1977.
- Fauser, Jörg: Auf der Suche nach der verborgenen Wahrheit. In: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 353-357.
- Fauser, Jörg: Das Weiße im Auge. In: Jörg Fauser.: Mann und Maus. Gesammelte Erzählungen II. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 32-46.

- Fauser, Jörg: Der Sieger kehrt heim. In: Jörg Fauser: Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa I. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 163-172.
- Fauser, Jörg: Die Angst zwischen den Ängsten. In: Jörg Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 170-176.
- Fauser, Jörg: Die Bornheimer Finnin. In: Jörg Fauser: Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa I. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 185-195.
- Fauser, Jörg: Die Legende des Duluoz. In: Jörg Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 385-407.
- Fauser, Jörg: Erzählungen I. Jörg Fauser Edition. Band 3, hg. v. Carl Weissner, Hamburg 1990.
- Fauser, Jörg: Fallada. In: Jörg Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 1033-1052.
- Fauser, Jörg: Heiße Kartoffel (Zu zwei Büchern des amerikanischen Schriftstellers Charles Bukowski). In: Jörg Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 177-181.
- Fauser, Jörg: Hommage für Joseph Roth. In: Jörg Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 408-417.
- Fauser, Jörg: Ich habe eine Mordswut. Briefe an die Eltern 1956-1987. Ausgewählt und herausgegeben von Wolfgang Rüger und Maria Fauser, Frankfurt a.M. 1993.
- Fauser, Jörg: Informationen fürs tägliche Überleben. In: Jörg Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 254-260.
- Fauser, Jörg: Junk City I. In: Jörg Fauser.: Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa I. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 297-301.
- Fauser, Jörg: Kein schöner Land. In: Jörg Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 966-981.
- Fauser, Jörg: Playboy-Interview mit Charles Bukowski. In: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 290-321.
- Fauser, Jörg: Requiem für einen Goldfisch. In: Jörg Fauser: Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa I. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 196-206.
- Fauser, Jörg: Schreiben ist keine Sozialarbeit. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung »Autor-Scooter« vom 25.9.1984. In: Jörg Fauser: Rohstoff. Werkausgabe in neun Bänden. Hg. v. Alexander Wewerka, Band 2, Zürich 2009, S. 296-319.

- Fauser, Jörg: Tophane. In: Jörg Fauser.: Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa I. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 307-425.
- Fauser, Jörg: »Wir Schriftsteller existieren eigentlich nur in unseren Texten.« Ein Interview mit Jörg Fauser von Ralf Firlle. In: Jörg Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, herausgegeben von Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 1505-1535.
- Fauser, Jörg: Zuhause hab ich keine Zeit. In: Jörg Fauser.: Mann und Maus. Gesammelte Erzählungen II. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 60-70.
- Fauser, Jörg; Weissner, Carl: Eine Freundschaft. Briefe 1971-1987, Zürich 2021.
- Fichte, Hubert: Die Palette, Frankfurt a.M. 2005.
- Gasolin 23, alle Ausgaben.
- Ginsberg, Allen: Howl/Das Geheul. In: Allen Ginsberg. Das Geheul und andere Gedichte, Wiesbaden 1959, S. 8-33.
- Ginsberg, Allen: Das Geheul und andere Gedichte. Übersetzt von Carl Weissner, Wiesbaden/München 1979.
- Ginsberg, Allen: Howl: original draft facsimile, transcript & variant versions, fully annotated by author, hg. v. Barry Miles, New York 1986.
- Goethe, Johann Wolfgang: Werke Band V. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, München 1973.
- Hübsch, Hadayatullah (Hg.): Social Beat D, Berlin 1995.
- Kerouac, Jack: Beat-Glückselig. Über den Ursprung einer Generation, in: Paetel, Karl O. (Hg.): Beat. Eine Anthologie, Reinbek 1962, S. 24-32.
- Kerouac, Jack: Essentials of Spontaneous Prose. In: Evergreen Review. Vol 2, No. 5, 1958, S. 72/73.
- Kerouac, Jack: On the Road, London 1999.
- Kerouac, Jack: On the Road. The Original Scroll, hg. v. Howard Cunnell, London 2007.
- Kerouac, Jack: Selected Letters. 1957-1969, hg. v. Ann Charters, New York 1999.
- Kerouac, Jack: The Origins of the Beat-Generation. In: Playboy, Juni 1959.
- Paetel, Karl O. (Hg.): Beat. Eine Anthologie, Reinbek 1962.
- Ploog, Jürgen: Aufbau einer Situation in Worten. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 19-23.
- Ploog, Jürgen: Cola-Hinterland, Darmstadt 1969.
- Ploog, Jürgen: Cut-up revisited. In: Jürgen Ploog.: Rückkehr ins Coca & Cola Hinterland, Ostheim/Rhön 1995, S. 41-66.
- Ploog, Jürgen: Der Raum hinter den Worten. In: Jens Gehret (Hg.): Gegenkultur heute: die Alternativbewegung von Woodstock bis Tunix, Amsterdam 1979, S. 107-113.
- Ploog, Jürgen: Die erweiterte Rezeptortheorie. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 211-217.
- Ploog, Jürgen: Princeton – von aussen. Zu einem Treffen der Gruppe 47. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 32/33.
- Ploog, Jürgen: Prognathie. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 36
- Ploog, Jürgen: RadarOrient, Berlin 1976.

- Ploog, Jürgen: Straßen des Zufalls. Über William S. Burroughs und für eine Literatur der 80er Jahre, Bern 1983.
- Ploog, Jürgen: Straßen des Zufalls. Über W. S. Burroughs, Berlin 1998.
- Ploog, Jürgen: Wie es zu meiner ersten Begegnung mit Burroughs kam. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 47.
- Rygulla, Ralf-Rainer (Hg.): Fuck you! Underground Gedichte, Berlin 1980.
- Stricker, Tiny: Trip Generation, Hamburg 1972.
- Tsakiridis, Vagelis: Super Garde. Prosa der Beat- und Pop-Generation, Düsseldorf 1969.
- Vesper, Bernward: Die Reise. Romanessay. Ausgabe letzter Hand, Hamburg 1983.
- Weiss, Peter: Notizbücher 1971-1980, Frankfurt a.M. 1981.
- Weissner, Carl: Das Anti-Environment der Cut-up Autoren, In: Carl Weissner: Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, hg. v. Matthias Penzel & Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 39-44.
- Weissner, Carl: Das Ende des Suicide Kid. In: Carl Weissner: Aufzeichnungen über Außenseiter. Essays und Reportagen, hg. v. Matthias Penzel, Meine 2020, S. 196-211.
- Weissner, Carl: Der Dirty Old Man von Los Angeles. In: Charles Bukowski: Gedichte die einer schrieb bevor er im 8. Stockwerk aus dem Fenster sprang. Hg. u. übers. v. Carl Weissner, Augsburg 1974, S. 7-13.
- Weissner, Carl: Der große Graue mit den gelben Zähnen. In: Carl Weissner: Aufzeichnungen über Außenseiter. Essays und Reportagen, hg. v. Matthias Penzel, Meine 2020, S. 91-100.
- Weissner, Carl: Die Eingeschlossenen von der Lower East Side. In: Jürgen Ploog, Pocio & Walter Hartmann (Hg.): Amok Koma. Ein Bericht zur Lage, Bonn/Hamburg 1980, S. 176-178.
- Weissner, Carl: Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, hg. v. Matthias Penzel & Vanessa Wieser, Wien 2013.
- Weissner, Carl: Last Exit to Mannheim. In: Gasolin 23, Nr. 2, April 1973, S. 31-34.
- Weissner, Carl: Reklame für Harry Gelb. Ein Vorwort von Carl Weissner. In: Jörg Fauser: Die Harry Gelb Story, Augsburg 1973, S. 7-10.
- Weissner, Carl: »Wir fuhren die ganze Nacht wie in einem Film«. US-Notizen von »68 feat. Party für Enzensberger im Chelsea. In: Carl Weissner: Aufzeichnungen über Außenseiter. Essays und Reportagen, hg. v. Matthias Penzel, Meine 2020, S. 22-42.
- Wondratschek, Wolf: Menschen. Orte. Fäuste. Stories und Reportagen, Zürich 1987.

Sekundärliteratur

- Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung, Darmstadt 1998.
- Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus, Stuttgart/Weimar 2002.

- Apfl, Peter: Die Legende vom Heiligen Jörg. In: Datum. Seiten der Zeit, Heft 05/06, unter: <https://web.archive.org/web/20120928040357/www.datum.at/artikel/die-legende-vom-heiligen-joerg/>.
- Aufenanger, Jörg: Das Lachen der Verzweiflung. Grabbe. Ein Leben, Frankfurt a.M. 2001.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Roland Barthes: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, Frankfurt a.M. 2005, S. 57-63.
- Baumgart, Reinhard: Eine wüste Idylle, In: Thomas Beckermann (Hg.): Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk, Frankfurt a.M. 1985, S. 31-33.
- Belletto, Steven: Introduction. The Beat Half-Century. In: Ders. (Hg.): The Cambridge Companion to the Beats, Cambridge 2017, S. 1-22.
- Berressem, Hanjo: »Brat Pack« Transatlantisch. In: Georg Gerber, Robert Leucht & Karl Wagner (Hg.): Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945-1989, Göttingen 2012, S. 395-411.
- Biller, Maxim: Ichzeit. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 02. Oktober 2011.
- Blöcker, Günter: Die angeschlagene Generation. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 14.11.1959, S. 5.
- Böttiger, Helmut: Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb, München 2012.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a.M. 1999.
- Bourdieu, Pierre: Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg 1992.
- Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital. In: Pierre Bourdieu: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik und Kultur 1. Herausgegeben von Margareta Steinrücke, Hamburg 1992, S. 49-80.
- Brokoff, Jürgen: Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde, Göttingen 2010.
- Buch, Hans Christoph: »Handke nervte mich, weil er das Licht nicht ausmachte«. Buch im Interview mit Der Standard. Unter: <http://derstandard.at/2000035508742/Hans-Christoph-Buch-Handke-nervte-mich-weil-er-das-Licht>.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974.
- Burroughs, William S.: The Cut-up Method of Brion Gysin. In: William S. Burroughs & Brion Gysin: The Third Mind, New York 1978, S. 29-37.
- Buselmeier, Michael: Aus dem Untergrund. Der Poet als Lumpensammler. In: DIE ZEIT, 30.11.1979, S. 52.
- Buselmeier, Michael: Geschichten vom alltäglichen Wahnsinn. Ein Porträt des amerikanischen Schriftstellers Charles Bukowski. In: DIE ZEIT, 42/1977. Unter: <https://www.zeit.de/1977/42/geschichten-vom-alltaeglichen-wahnsinn/komplettansicht>.
- Campbell, James: This is the Beat-Generation. New York – San Francisco – Paris, London 1999.
- Campbell Mead-Brewer, Katherine: The Trickster in Ginsberg. A Critical Reading, Jefferson/London 2013.
- Clements, Paul: Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement, New York 2013.

- Corso, Gregory: Dichter und Gesellschaft in Amerika. In: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung*, hg. v. Walter Höllerer; Hans Bender, 5. Jahrgang 1958, S. 101-112.
- Cunnell, Howard: Fast this time. In: Jack Kerouac: *On the Road. The Original Scroll*, hg. v. Howard Cunnell, London 2007, S. 1-52.
- Decar, Michel: Auf dem Asphalt. Unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-literatur-auf-dem-asphalt-1.4461325>.
- Delius, F. C.: Saßen Sie auch auf dem elektrischen Stuhl? Gespräch mit F. C. Delius. Unter: www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/friedrich-christian-delius-ueber-gruppe-47-in-princeton-14182555-p3.html.
- Detken, Anke: »Besser als ein Gedicht/ist die Tür, die/schließt«. Inszenierungsstrategien und Traditionsverhalten Rolf Dieter Brinkmanns. In: Christoph Jürgensen & Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg 2011, S. 269-291.
- Dobler, Franz: Der Blues geht nicht weiter. In: Jörg Fauser: *Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte, Werkausgabe in neun Bänden*, hg. von Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 385-393.
- Dobler, Franz: Jörg Fauser 75. Unter: <https://www.franzdobler.de/2019/07/16/joerg-fauser-75/>.
- Durzak, Manfred (Hg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*, Stuttgart 1981.
- Duval, Jean-Francois: *Bukowski und die Beats. Von Konterboxern und Popliteraten*, Augsburg 2015.
- Ebner, Christopher: *Sprachskepsis und Sprachkrise. Fritz Mauthners Sprachphilosophie im Kontext der Moderne*, Hamburg 2014.
- Engel, Peter & Schmitt, W. Christian (Hg.): *Klitzekleine Bertelsmänner. Literarisch-publizistische Alternativen 1965-1973*, Hannover-Münden/Scheden 1974.
- Enzensberger, Hans Magnus: Antwort an Herrn Paetel. In: *Neue Deutsche Hefte*, Berlin, Nr. 68, März 1960, S. 1175/1176.
- Enzensberger, Hans Magnus: Die Aporien der Avantgarde. In: *MERKUR*, 5/1962, S. 401-424.
- Enzensberger, Hans Magnus: Die Dummheit unterwegs. In: *Neue Deutsche Hefte. Beiträge zur europäischen Gegenwart*. Hg. v. Joachim Günther; Rudolf Hartung, Jhg. 6. 1959/1960, Gütersloh 1960, S. 758/759.
- Enzensberger, Hans Magnus: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: *Kursbuch 15* (1968), S. 187-197.
- Erhart, Walter: Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft – Nachruf auf den Westernhelden. In: Walter Erhart & Britta Herrmann (Hg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*, Stuttgart 1997, S. 320-349.
- Ernst, Thomas: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Bielefeld 2013.
- Fahrer, Sigrid: *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*, Würzburg 2009.
- Faulstich, Werner: *Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*, München 2012.
- Fiedler, Leslie: *Cross the border – Close the gap*. In: *Leslie Fiedler: A new Leslie Fiedler Reader*, Amherst NY 1999, S. 270-294.

- Fischer, Alexander: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Heidelberg 2015.
- Franzen, Johannes: Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960-2015, Göttingen 2018.
- Friedrich, Hans-Edwin: ›Wir bewegen uns unsichtbar durch kaputte Systeme...‹: Jürgen Ploogs ›Coca-Cola-Hinterland‹ als Cut-up-Text. In: Markus Fauser & Martin Schierbaum (Hg.): Unmittelbarkeit: Brinkmann, Born und die Gegenwartsliteratur, Bielefeld 2016, S. 131-152.
- Genette, Gérard: Implizierter Autor, implizierter Leser? In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez & Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 233-246.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M. 1993.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Berlin 2001.
- Ginsberg, Allen: The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats, hg. v. Barry Miles, London 2017.
- Glaap, Albert-Reiner: »Translation is at best an echo« – Probleme des Übersetzens englischsprachiger Literatur. In: Herwig Friedl, Albert-Reiner Glaap & Klaus Peter Müller (Hrsg.): Literaturübersetzen: Englisch. Entwürfe, Erkenntnisse, Erfahrungen, Tübingen 1992, S. 133-150.
- Glanz, Berit: Nachwort. In: Sarah Berger: bitte öffnet den Vorhang. @milch_honig 2019-2009, Berlin 2020, S. 125-129.
- Glaser, Hermann: Deutsche Kultur. 1945 – 2000, München & Wien 1997.
- Glawion, Sven: Heterogenesis. Männlichkeit in deutschen Erzähltexten 1968-2000, Darmstadt 2012.
- Goer, Charis: Die neuen Barbaren. Frühe Rezeption der Beat-Generation in Westdeutschland. In: Stefan Höppner & Jörg Kreienbrock (Hg.): Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Popkultur seit 1945, Berlin/München/Boston 2015, S. 47-64.
- Greiffenstern, Alexander: German Beats. Friendship and Collaboration. In: A. Robert Lee (Hg.): The Routledge Handbook of International Beat Literature. New York 2018. S. 144-157.
- Gronemann, Claudia: Autofiction. In: Martina von Wagner-Egelhaaf (Hg.): Handbook of Autobiography/Autofiction, Berlin 2019, S. 241-246.
- Gutmair, Ulrich: Ich sind die Anderen: Exotismus, Empfindlichkeit, Ethnopoese und die Politik des Interviews bei Hubert Fichte. In: Kultur & Gespenster 1/2006, S. 112-123.
- Haibach, Philipp: Fauser, wir müssen reden! In: DIE WELT, 25.05.2019, Nr. 121, S. 3.
- Hall, Donald: Thank you thank you. Unter: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/thank-you-thank-you>.
- Harrison, Russell: Against the American Dream. Essays on Charles Bukowski, Santa Rosa 1995.
- Hartmann, Walter: Captain Ploog welcomes you aboard. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 143/144.
- Hasenclever, Walter: Amerikas junge Schriftstellergeneration, in: ders. (Hg.): Junge amerikanische Literatur, Frankfurt a.M. 1959, S. 7-14.

- Hasenclever, Walter: Zornig – aber nicht jung. Amerikas »Beat-Generation«. In: Der Monat. Eine internationale Zeitschrift, Heft 121, 11. Jhg., Berlin 1958, S. 74-78.
- Haubl, Josef: Autobiographisches Erzählen: Sprechen und Schreiben. In: Dietrich Erben & Tobias Zervosen (Hg.): Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte, Bielefeld 2018, S. 333-346.
- Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. & Menke, André: Popliteratur. Eine Einführung, Stuttgart 2015.
- Heger, Christian: Die rechte und die linke Hand der Parodie. Bud Spencer, Terence Hill und ihre Filme, Marburg 2019.
- Heinen, Sandra: Literarische Inszenierungen von Autorschaft. Geschlechterspezifische Autorschaftsmodelle in der englischen Romantik, Trier 2006.
- Henning, Peter: Ein Tod wie im Buch. In: PENTHOUSE 6/1994, S. 12.
- Hentig, Hans: Bei den Neopathetischen. In: Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus, Stuttgart/Weimar 2002, S. 25, ursprünglich in der Münchener Allgemeinen Zeitung.
- Hinck, Gunnar: Wir waren wie Maschinen. Die bundesdeutsche Linke der siebziger Jahre, Berlin 2012.
- Höllerer, Walter: Junge amerikanische Literatur. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung, hg. v. Walter Höllerer; Hans Bender, 6. Jahrgang 1959, S. 26-43.
- Höllerer, Walter: Zu Allen Ginsbergs Gedichten. In: Allen Ginsberg. Das Geheul und andere Gedichte, Wiesbaden 1959, S. 85/86.
- Höppner, Stefan: Das Land der »Gespensterschreiber«. Literarische Massenkultur und Ernst-Jünger-Rezeption in Margret Boveris Amerika-Fibel für erwachsene Deutsche. In: Stefan Höppner & Jörg Kreienbrock (Hg.): Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Literatur und Popkultur seit 1945, Berlin 2015, S. 13-46.
- Höppner, Stefan & Kreienbrock, Jörg: Einleitung. In: diess. (Hg.): Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Literatur und Popkultur seit 1945, Berlin 2015, S. 1-12.
- Holdenried, Michaela: Autobiographie, Stuttgart 2000.
- Homscheid, Thomas: Interkontextualität. Ein Beitrag zur Literaturtheorie der Neomoderne, Würzburg 2007.
- Huder, Walther: Die Pop-, Beat-, Hippie- und Underground-Generation und ihre Literatur. Frage, Antwort und Bericht. In: Welt und Wort. Literarische Monatsschrift, 24. Jhg. 1969, S. 139-145.
- Hübsch, Hadayatullah: Eingespritzte Worte. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.11.1972, S. 21.
- Jędrzejewski, Maciej: »Und siehe, der Rebell kam, sah und siegte«. Zum Leben und Werk Jörg Fausers. Versuch einer Monographie, Warschau 2011.
- Jens, Walter & Richter, Hans Werner (Hg.): Hans Werner Richter und die Gruppe 47, München 2007.
- Johnson, Ronna C.: The Beats and Gender. In: Steven Belletto (Hg.): The Cambridge Companion to The Beats, Cambridge 2017, S. 162-178.
- Jürgensen, Christoph & Kaiser, Gerhard: Abgrenzung, Re-Kombination, Neu-Positionierung. Strategien der Autorinszenierung in der Gegenwartsliteratur. In:

- Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014, S. 217-245.
- Jung, Werner: »Let's go, man, go!« Jörg Fauser und sein Amerika. Mit einem Seitenblick auf Rolf Dieter Brinkmann. In: Jochen Vogt & Alexander Stephan (Hg.): *Das Amerika der Autoren. Von Kafka bis 09/11*, München 2006, S. 323-335.
- Karasek, Hellmuth: *Gammler – zu Prosa kleingehackt*. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1985, S. 34-37.
- Kinzel, Ulrich: *Das fotografische Porträt Thomas Manns*. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014, S. 197-216.
- Kleiner, Marcus S.: *Zur Poetik der Pop-Literatur (Teil 2: Burroughs, Fiedler, Brinkmann)*, S. 12, unter: www.pop-zeitschrift.de/wp-content/uploads/2013/03/aufsatz-kleiner-popliteratur-teil-zwei.pdf.
- Knaller, Susanne: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg 2007.
- Köhlmeier, Michael: *Klagenfurter Rede zur Literatur 2014*. Unter: <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/de/information/4253/>.
- Köppe, Tilmann: *Die Institution Fiktionalität*. In: Tobias Klauk, Tilmann Köppe: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014, S. 35-49.
- Kramer, Andreas: *Von Beat bis »Acid«*. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text+Kritik. Pop-Literatur*, München 2003, S. 26-40.
- Krausser, Helmut: *Das Buch Jörg*. In: Jörg Fauser: *Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa I. Werkausgabe in neun Bänden*, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 7-15.
- Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*, Frankfurt a.M. 1972, S. 345-375.
- Krumrey, Brigitta: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*, Göttingen 2015.
- Kuby, Erich: *Ach ja, da liest ja einer*, in: *DER SPIEGEL* 19/1966.
- Kullmann, Katja: *Ein Mann für alle Diskurse*. Unter: *taz*, 16.07.2019, <https://taz.de/Joerg-Fauser-Gesamtausgabe!/5606963/>.
- Kurz, Paul Konrad: *Beat – Pop – Underground*. In: ders.: *Über moderne Literatur III. Standorte und Deutungen*, Frankfurt a.M. 1971, S. 233-279.
- Lee, A. Robert: *The Beats and Race*. In: Steven Belletto (Hg.): *The Cambridge Companion to The Beats*, Cambridge 2017, S. 193-208.
- Lee, A. Robert (Hg.): *The Routledge Handbook of International Beat Literature*, London 2018.
- Leland, John: *Why Kerouac matters. The Lessons of On the Road. (They're not what you think)*, New York 2007.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*, übers. v. Dieter Hornig & Wolfram Bayer, Frankfurt a.M. 1994.

- Leucht, Robert: Einleitung. In: Georg Gerber, Robert Leucht & Karl Wagner (Hg.): *Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945-1989*, Göttingen 2012, S. 9-22.
- Luserke-Jaqui, Matthias: Einleitung – Sturm und Drang. Genealogie einer literaturgeschichtlichen Periode. In: *Handbuch Sturm und Drang*, hg. v. Matthias Luserke-Jaqui, Berlin/Boston 2017, S. 1-28.
- Madsen, Bertil: *Auf der Suche nach einer Identität. Studien zu Hubert Fichtes Roman-tetralogie*, Edsbruck 1990.
- Mailer, Norman: *The White Negro*, in: *Dissent Magazine* (Fall 1957) (https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957).
- McCann, Sean: *The hard-boiled novel*. In: Catherine Ross Nickerson (Hg.): *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, New York 2010, S. 42-57.
- McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf/Wien 1968.
- McLuhan, Marshall: *Notes on Burroughs*. In: *The Nation*, Vol. 199 Issue 21, S. 517.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The extensions of men*, Abingdon 2001.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 1999.
- Meyer, Clemens: *Oh Käpt'n, mein Käpt'n. Ein Nachruf auf den Cut-up-Dichter Jürgen Ploog*. In: *DIE WELT*, 30.05.2020, S. 32.
- Miles, Barry: *William S. Burroughs: A Life*, London 2014.
- Misch, Georg: *Begriff und Ursprung der Autobiographie*. In: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989, S. 33-54.
- Morgan, Bill: *The Typewriter Is Holy. The Complete, Uncensored History of the Beat-Generation*, New York 2010.
- Mueller, Agnes C.: *Lyrik »made in USA«. Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik*, Amsterdam/Atlanta 1999.
- Müller-Jentsch, Walther: *Exklusivität und Öffentlichkeit. Über Strategien im literarischen Feld*. In: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 36, Heft 3, Juni 2007, S. 217-240.
- Nagel, Wolfgang: *Stoff aus Wörtern*. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1985, S. 38-42.
- Neven Du Mont, Reinhold: *»Such a Wonderful Writer«. Der transatlantische Dialog – Aspekte, Erfahrungen, offene Wünsche*. In: Uwe Baumann (Hg.): *Literaturimport transatlantisch*, Tübingen 1997, S. 11-19.
- Okun, Kirsten: *Unbegrenzte Möglichkeiten. Brinkmann – Burroughs – Kerouac*, Bielefeld 2005.
- Paetel, Karl O.: *»Die saudumme Generation?«*. In: *Neue Deutsche Hefte*, Berlin, Nr. 68, März 1960, S. 1175.
- Paul, Fritz: *Übersetzer und Individualstil im Spannungsfeld verschiedener Sprachen, Literaturen und Kulturen*. In: Armin Paul Frank & Horst Turk (Hg.): *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*, Berlin 2004, S. 109-122.
- Penzel, Matthias: *Es ist wie im Rausch...Jörg Fauser, sein Leben und Werk, Tod und Nachwirken*. In: *Kritische Ausgabe* 1/2005, S. 20-22.

- Penzel, Matthias: Jörg Fauser zum 65. Geburtstag. In: <http://culturmag.de/litmag/jorg-fauser-zum-65-geburtstag/676>.
- Penzel, Matthias & Waibel, Ambros: *Rebell im Cola-Hinterland*. Jörg Fauser. Die Biografie, Berlin 2004.
- Ploog, Jürgen: Ein sprachliches Kraftwerk. In: Carl Weissner: *Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt*, hg. v. Matthias Penzel & Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 85-91.
- Ploog, Jürgen: Enthüllungen über Harry Gelb oder Unser Mann in Istanbul. The untold Story. Jörg Fauser.: *Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa I*. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 427-433.
- Pörksen, Uwe: *Wenn einer dafür lebt was Dichtung ist*. Rainer Maria Gerhards Fragmente, Warmbronn 2002.
- Raskin, Jonah: *American Scream. Allen Ginsberg's Howl and the making of the Beat-Generation*, Los Angeles 2004.
- Rautenberg, Arne: Im Hinterland der Worte. Jürgen Ploog – Deutschlands letzter Beatnik-Poet. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 16.07.2005, Nr. 164, S. 64.
- Reich-Ranicki, Marcel: *Auf gut Glück getrommelt*. In: *DIE ZEIT* 01/1960.
- Resch, Stephan: *Rauschblüten. Literatur und Drogen von Anders bis Zuckmayer*, Göttingen 2009.
- Resch, Stephan: »We'll never stop living this way«: Drugs in German Literature from 1945 to the present. In: *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association (AUMLA)* 2008 May, S. 81-99.
- Rösinger, Christiane: *Coole Jungs*. Unter: <https://www.tagesspiegel.de/zeitung/coole-jungs/530740.html>.
- Roth, Joseph: *Schluß mit der »Neuen Sachlichkeit«*. In: Joseph Roth: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929-1939*. Hg. v. Klaus Westermann, Köln 1989, S. 153-163.
- Rüger, Wolfgang: »Mein Horror heißt Deutschland« Rügers Interview mit einem Toten als junger Autor. In: *Der Literatur Bote* 45, 1997, S. 56-62.
- Rühm, Gerhard: *Die Wiener Gruppe*. Vorwort. In: Gerhard Rühm (Hg.): *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 7-38.
- Sahner, Simon: *Im Hinterland des Paradieses. Erzählungen von der Suche nach Glück auf dem Hippie-Trail*. In: Teresa Hiergeist; Mathis Lessau (Hg.): *Glücksversprechen der Gegenwart. Kulturelle Inszenierungen und Instrumentalisierungen alternativer Lebensentwürfe*, Bielefeld 2021, S. 109-124.
- Sahner, Simon: »Schluss mit Mythen«. Die Erlebnishaftigkeit des »Normalen« in den Erzählungen von Jörg Fauser. In: Mathis Lessau; Nora Zügel (Hg.): *Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven*, Baden-Baden 2019, S. 189-203.
- Sauerland, Karol: *Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs*, Berlin 1972.
- Schäfer, Jörg: *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*, Stuttgart 1998.
- Schahinian, David: *Salingers »The Catcher in the Rye«*. Sprachgestaltung und Sprachwandel in deutschen Übersetzungen. In: Angelika Biek, David Schahinian & Andrea Va-

- sel: Sprachwandel in literarischen Übersetzungen. Aragon, Salinger, Orwell, Frankfurt a.M. 2009, S. 45-110.
- Seifert, Nicole: Frauenliteratur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt, Köln 2021.
- Seiler, Sascha: »Das einfach wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960, Göttingen 2006.
- Späth, Sibylle: Rolf Dieter Brinkmann, Stuttgart 1989.
- Spengemann, Gabriele: Jack Kerouac: Spontaneous Prose. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis der Textgestaltung von *On the Road* und *Visions of Cody*, Frankfurt/Bern/Cirencester 1980.
- Stahl, Enno: RAWUMS — Die »Jungen Wilden« der Literatur . »Popautoren« der 1980er Jahre. In: *Studia Litterarum*, Vol. 4, Issue 3, 2019, S. 136-157.
- Stahl, Enno: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Heinz Ludwig Arnold & Jörg Schäfer: *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Pop-Literatur*, 2003, S 258-278.
- Stahl, Enno: Untergrund-West. Ploog, Fauser, Hübsch und die Folgen. Unter: www.pop-zeitschrift.de/2014/05/31/untergrund-westploog-fauser-hubsch-und-die-folgen-von-Enno-Stahl31-5-2014/.
- Stephenson, Gregory: *The Daybreak Boys. Essays on the Literature of the Beat-Generation*, Southern Illinois University 1990.
- Sterrit, David: *The Beats. A Very Short Introduction*, New York 2013.
- Talgeri, Pramod: Das Problem der kulturellen Rekontextualisierung im literarischen Übersetzen. In: Armin Paul Frank, Kurt-Jürgen Maaß, Fritz Paul & Horst Turk (Hg.): *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Band 8, Teil 1*, Berlin 1993, S. 222-227.
- Teilhard de Chardin, Pierre: *Der Mensch im Kosmos*, München 1959.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien. 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, Frankfurt a.M. 1977.
- Tuschik, Jamal: Endlich einer wie ich. Unter: <https://www.freitag.de/autoren/jamal-tuschik/endlich-einer-wie-ich>.
- Ullmaier, Johannes: Cut Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Sonderband. Pop-Literatur*, München 2003, S. 133-148.
- Ullmaier, Johannes: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Pöpliteratur*, Mainz 2001.
- Verfasser*in unbekannt: »Clint Eastwood ist Hamlet. In: *Junge Freiheit*, 10.07.2009, <http://jungefreiheit.de/kultur/2009/clint-eastwood-ist-hamlet/>.
- Vetsch, Florian: Immer hart am Sexus. In: *Der Freitag* 2/2015, unter: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/immer-hart-am-sexus>.
- Vetsch, Florian: Kargo. In: Florian Vetsch (Hg.): *Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog*, Herdecke 2004, S. 9-15.
- Vetsch, Florian (Hg.): *Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog*, Herdecke 2004.
- Vetsch, Florian: Und die Nilpferde kochten in ihren Becken. Oder: Was zum Teufel ist Beat-Literatur. In: *Literarischer Monat. Das kleine Magazin für große Literatur* (2014) 15, S. 8-11.

- Vorjans, Gerrit: »Tu Schlechtes und rede darüber«. Das Drogengeständnis als Selbstinszenierungspraktik bei Benjamin von Stuckrad-Barre. In: Sabine Kyora (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2014, S. 343-352.
- Waibel, Ambros: Der Mann, der Bukowski erfand. Unter: <https://taz.de/!5102282/>.
- Waibel, Ambros: Ein Gespräch über Jörg Fauser mit dem polnischen Germanisten Maciej Jędrzejewski, unter: www.ambros-waibel.de/2010/03/11/ein-gesprach-uber-jorg-fauser-mit-dem-polnischen-germanisten-maciej-jedrzejewski-auszuge/.
- Waibel, Ambros: Exemplarisches Leben. Zum 20. Todestag Jörg Fausers. In: <https://literaturkritik.de/id/10933>.
- Waine, Anthony & Woolley, Jonathan: »Blissful, Torn, Intoxicated«: Brinkmann, Fauser, Wondratschek and the Beats, in: *College Literature* 27.1 (Winter 2000), S. 177-198.
- Walser, Martin: Über den Ekel kommt keiner hinaus. In: *DER SPIEGEL*, 13/1970, S. 202
- Wehdeking, Volker: Anfänge westdeutscher Nachkriegsliteratur: Aufsätze, Interviews, Materialien, Aachen 1989.
- Weidemann, Volker: Der Marbach-Cowboy. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 28/2007, S. 22.
- Weidemann, Volker: Die Welt ist bunt und rot und stimmt nicht mehr. Unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/clemens-meyer-und-der-roman-im-stein-die-welt-ist-bunt-und-rot-und-stimmt-nicht-mehr-12536013.html>.
- Weixler, Antonius: Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt. In: Antonius Weixler (Hg.): *Authentisches Erzählen: Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin 2012, S. 1-32.
- Wilke, Peter; Schmid, Katrin & Gröning, Stefanie: *Branchenanalyse Luftverkehr. Entwicklung von Beschäftigung und Arbeitsbedingungen*, Düsseldorf 2016.
- Willander, Arne: Macho-Poet Meyer ringt manisch mit Todesfrage. Unter: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article7061376/Macho-Poet-Meyer-ringt-manisch-mit-Todesfrage.html>.
- Winkels, Hubert: Einleitung 2. In: Hubert Winkels & Jochen Hörisch (Hg.): *Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968-1984*, Düsseldorf 1985, S. 7-30.
- Woolley, Jonathan: »Informationen für das tägliche Überleben«: The Influence of Charles Bukowski on the poetry of Jörg Fauser. In: *Neophilologus* (2008) 92, S. 109-125.
- Zeller, Christoph: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin 2010.
- Zimmer, Dieter E.: Fichte und Beat. Dichterlesung ohne Verlegenheit. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1985, S. 29-31.
- Zimmer, Dieter E.: Gruppe 47 in Princeton. In: *DIE ZEIT*, 19/1966.
- Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität. In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin 2009, S. 285-314.

Webseiten/Blogs

www.beatdom.com/the-beat-generation/whos-who-a-guide-to-kerouacs-characters.

www.definition-of.com/Sarvagrass.

https://www.fischerverlage.de/autor/fritz_arnold/6390.

<https://gender-glossar.de/glossar/item/56-frauenliteratur>.

https://www.imdb.com/title/tt0238784/?ref_=fn_al_tt_1.

<https://www.lexico.com/en>.

www.ploog.com/a/gazo.htm/g23eedito.htm.

www.poetenladen.de/martina-weber-juergen-ploog.htm.

<http://realitystudio.org>.

<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/the-top-23-most-interesting-burroughs-collectibles/16-klacto-23-international/>.

https://de.wikipedia.org/wiki/Gasolin_23.

<https://www.youtube.com/watch?v=C99h2r8txh4> (Auftritt von Charles Bukowski in der Sendung Apostrophe am 22. September 1978).

Nachschlagewerke

Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph & Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. 3. Auflage, Stuttgart 2007.

Hemmer, Kurt (Hg.): Encyclopedia of Beat Literature, New York 2007.

Opie, Iona & Peter (Hg.): The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes, Oxford 1997.

Varner, Paul: Historical Dictionary of the Beat Movement, Lanham/Toronto/Plymouth 2012.

Archivmaterial

Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Fauser, Briefe an ihn von Carl Weissner.

Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Fauser, Briefe von ihm an Jürgen Ploog.

Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner. Briefe an ihn von City Lights Publishing House.

Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner, Briefe von ihm an Fritz Arnold.

Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner. Briefe an ihn von Jan Kerouac.

Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner, Briefe an ihn von Jörg Fauser.

Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner, Briefe an ihn von Jürgen Ploog.

Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner, Briefe an ihn von Ray Bremser.

Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner: Briefe an ihn von William S. Burroughs.

Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner, Materialsammlung. Antrag Fulbright-Stipendium.

Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner/William S. Burroughs. Verschiedene Abschriften: Briefe an Claude Pélieu, Mary Beach und Brion Gysin.
 Deutsches Literaturarchiv Marbach. G: Bibliothek Carl Weissner.

Interviews und Gespräche

- Gespräch zwischen Ambros Waibel und Maciej Jędrzejewski. Unter: www.ambros-waibel.de/2010/03/11/ein-gesprach-uber-jorg-fauser-mit-dem-polnischen-germanisten-maciej-jedrzejewski-auszuge/.
- Gespräch zwischen Jürgen Ploog und Hadayatullah Hübsch. Unter www.satt.org/literatur/11_05_ploog.html.
- Interview mit Carl Weissner: Wer ist Carl Weissner oder Wie der Underground nach Mannheim kam. In: Carl Weissner: Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, hg. v. Matthias Penzel & Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 131-154.
- Interview mit Carl Weissner aus Kulturmagazin, Stadtillustrierte für Wuppertal, Solingen und Remscheid, 1978: Wer ist Carl Weissner? Oder wie der US-Underground nach Mannheim kam. In: Eine andere Liga, S. 131-152.
- Interview mit Carl Weissner in der Studentenzeitung ruprecht 2003. Unter: <http://2006-2013.ruprecht.de/ausgaben/44/kultur.htm>.
- Interview mit Carl Weissner: Frank Schäfer: »Ich hab« nicht mehr ewig Zeit«, 16.03.2010. Unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-03/carl-weissner-interview/komplettansicht>.
- Interview mit Carl Weissner: Jay Dougherty: Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner. In: Gargoyle (1988), 35, S. 66-87.
- Interview mit Carl Weissner. In: konkret. Politik & Kultur, Ausgabe 06/2010, S. 62.
- Interview mit Carl Weissner: Klaus Wegener, Ulli Möller & Peter Kühl: Die Mannheim-Connection. Ein Gespräch mit Carl Weissner. In: Kozmik Blues (1987), 5, S. 18-22.
- Interview mit Carl Weissner: Matthias Penzel: Beinhardter Job. Carl Weissner-Interview. In: Ketchup. Heidelberger Illustrierte (1989), 2, S. 18-20.
- Interview mit Charles Bukowski: Jay Dougherty: Charles Bukowski and the Outlaw Spirit. An interview with Charles Bukowski. In: Gargoyle (1988), 35, S. 93-103.
- Interview mit Clemens Meyer, unter: https://www.fischer-verlage.de/interview/interview_clemens_meyer_zu_im_stein/1623309.
- Interview mit Günter Grass, <https://www.profil.at/gesellschaft/guenter-grass-interview-tod-kunst-politik-jugendverfehlungen-370323>.
- Interview mit Jürgen Ploog: Thomas Wyss: »Burroughs war als Autor extrem konsequent« In: Tagesanzeiger vom 06.02.2014 S. 25.
- Interviews mit Jürgen Ploog im Januar 2015 und Februar 2016.

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

September 2021, 128 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

März 2021, 96 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart.,
Dispersionsbindung, 14 Farabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

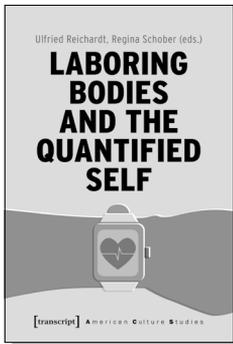
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Achim Geisenhanslüke
Der feste Buchstabe
Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.
38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3
E-Book:
PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)
Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.
40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)
Zeitschrift für interkulturelle Germanistik
12. Jahrgang, 2021, Heft 1

Juni 2021, 226 S., kart., Dispersionsbindung, 4 SW-Abbildungen
12,80 € (DE), 978-3-8376-5395-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5395-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

