

## **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.<sup>1</sup>

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 lasse, 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 Theoremmuster 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«<sup>2</sup> 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].«<sup>3</sup> 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«<sup>4</sup> 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 Terminen 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.«<sup>5</sup> 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.«<sup>6</sup> 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.«<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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«<sup>9</sup> in der gleichen Manier wie Homer erzähle.<sup>10</sup> 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).<sup>11</sup>

Es bedarf an dieser Stelle noch des Hinweises darauf, dass sich die unterschiedlichen Beziehungskategorien, die unter den Überbegriff Transtextualität fallen, überschneiden können.<sup>12</sup> 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 Hyperviventalität 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 *ZwölfUhr 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).<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup>

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 Hyperventralität folgendermaßen definiert werden:

Hyperventralität beschreibt das Verhältnis einer\*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 faktuelle 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 vermarktbaren 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 hyperviventen Verhältnis ist, zeigt sich beispielsweise daran, dass Fauser in einem Brief an Weissner von »uns Chinaskis«<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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 Hypervivalenz 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

<sup>16</sup> Brief von Jörg Fauser an Carl Weissner vom 11.07.1975, Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jörg Fauser.

<sup>17</sup> 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 Übervater 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.<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup>

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.<sup>21</sup>

Der Vergleich mit der DDR, den Weissner hier für Westdeutschland wählt, drückt etwas aus, das auch in Ploogs Differenzbeschreibungen anklängt: 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.<sup>22</sup>

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«<sup>23</sup> 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 Duluo, 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.<sup>24</sup>

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.«<sup>25</sup> 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«<sup>26</sup>, 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.

