

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 unbekleideten 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, K1

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 *Bekenntnis 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/h0933> (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 durchaus 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 zu 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 Reclaminings

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 Fahrner 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 Fahrner: *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 Fahrner 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. Fahrner 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 Fahrner: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 70.

34 Penzel/Waibel: Rebell im Cola-Hinterland, S. 57.

35 Fahrner: 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 Gegenseit 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 nüch-

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 Fahrer in ihrer Monographie *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*. Die folgenden Erläuterungen orientieren sich daher, wenn nicht anders angegeben, Fahrers 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: Fahrer: *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 spiegelt.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 Käsmayr 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 Morphin-Derivate 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 Suchtthematik.

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 Erweckungserfahrung, 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 Rauschmitteln 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 Medienguerilla, 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.

zweifelhaft beschrieben – 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 romantiserten 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 romantiserten 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 Irrrens 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 Grenzübergang 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 Morphinium aus den Schreien der Hähne – [...] Leere Spritzen sprechen mit anderen Fingern in den Staub gekrallt – Schicht über Schicht im Rauch erwachend – Grauend und schreiend zerstrochenes 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 wachst.«¹³⁰ Der Vergleich des Dichtens mit nächtlicher Masturbation, wobei die Drastik durch das Verb *wachsen* 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 Roudledge 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 *außer 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 zerkauten Träumen,
- 17 Strom abgestellt, Leitung gerissen,
- 18 Matsch im Hirn und Affenzucker
- 19 im Mark, Revolution der rötliche
- 20 Kotzpfleck 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 Schreibmaschine 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 ge-
sehn wie sie sich in Penis/und Halsschlagader fixten/meine Freunde in der Morphin-
baracke/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 Kriegserlebnissen 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 ambivalentes 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 verharret 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 zurechtkommen 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 Säufnern, 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 Benn. 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 verpöhtes 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 »einsame 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: Heterogenese. 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 imaginierten) 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 vertrugen 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 Finnis« 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.

