

## Sehnsucht nach Authentizität

---

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

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

- 
- 1 Christoph Zeller: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin/New York 2010, S. 8.
  - 2 Susanne Knaller: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg 2007, S. 7.
  - 3 Antonius Weixler: *Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt*. In: Antonius Weixler (Hg.): *Authentisches Erzählen: Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin 2012, S. 1.
  - 4 Ebd., S. 2.

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

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

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

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

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

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

6 Ebd., S. 15f.

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

8 Ebd., S. 16.

9 Ebd., S. 2.

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

in Wondratscheks Aussage ist *Autorität* – ein Begriff, der sich auch bei Weixler findet. Damit eine Kongruenz zwischen der Wahrnehmung des Autors als Person und der seines Werkes entsteht, muss sich der Verfasser in der (medialen) Öffentlichkeit und seinem Werk derart inszenieren oder inszeniert werden, dass das dadurch vermittelte Bild mit der Wahrnehmung seiner Literatur übereinstimmt und dass ihm die Autorität zugeschrieben wird, seiner Literatur Authentizitätspotenzial zu verschaffen. Die beschriebene Verbindung von Autor- und Individual-Authentizität beglaubigt die Werke dieser Autor\*innen. Authentizität wird daher in Bezug auf diese Literatur dann zugesprochen, wenn das Bild des Autors in der Öffentlichkeit mit Form und Inhalt der Texte übereinstimmt, das heißt, wenn eine »Übereinstimmung von Form und Selbst« vorhanden ist, wenn die »mediale Selbstdarstellung und Kommunikation [...] den biografischen, psychologischen und physischen Besonderheiten« entsprechen<sup>11</sup> und wenn das Werk als das Produkt eines möglichst unvermittelten und direkten Entstehungsprozesses erscheint.<sup>12</sup>

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

Dieser in der Literaturwissenschaft lange Zeit kontrovers diskutierte Begriff<sup>14</sup> soll an dieser Stelle nicht zu neuen Ehren gelangen. Es kann aber an Genette angeknüpft werden, der, obwohl er Kritik an dem Konzept übt, einräumt, dass »der narrative Text, wie jeder andere auch, durch verschiedene punktuelle oder globale Anzeichen über den Erzähler (selbst den extradiegetischen hinaus) eine *Vorstellung vom Autor* induziert [...]«. <sup>15</sup> Dass diese Vorstellung vom Autor, die jeder textuellen und paratextuellen Äußerung grundsätzlich inhärent ist, Teil des booth'schen Konzepts ist, veranlasst Sandra Heinen dazu, den impliziten Autor nicht vollständig zu verwerfen, sondern ihn stattdessen zu modifizieren. Sie plädiert dafür, den diskussionsbeladenen Begriff des *implied author* nach Booth nicht neu zu besetzen, sondern stattdessen einen Terminus einzuführen, der zwar Teilaspekte des ursprünglichen Konzepts übernimmt, sich aber dennoch von der literaturwissenschaftlich kontroversen Diskussion befreien kann. Sie führt stattdessen das »Bild des Autors« ein. Heinen geht dabei davon aus, dass jeder Text auf seinen Produzenten verweist. Die Frage sei daher weniger, »ob ein Text die Zeichen seiner Künstlichkeit und mit ihnen einen Verweis auf seinen Urheber trägt, sondern welche Relevanz dies für die Literaturwissenschaft hat.«<sup>16</sup> Auch wenn die

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Ebd., S. 43.

18 Ebd., S. 48.

19 Ebd.

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

21 Ebd.

22 Ebd.

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

## Die Inszenierung des Autors als Grundlage für ein Authentizitätsversprechen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

35 Fischer: Posierende Poeten, S. 52.



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

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

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

36 Ebd.

37 Ebd.

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

39 Ebd.

40 Fischer: Posierende Poeten, S. 57.

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

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

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

len ist das referentielle Netz in Fausers Werk feiner und daher weniger offensichtlich. So taucht die Frankfurter Kneipe *Schmales Handtuch* in mehreren Erzählungen<sup>44</sup> und im Roman *Rohstoff* auf. Zudem spielen die meisten Erzählungen an Orten, an denen Fauser selbst gelebt hat. Erzählerfiguren in Fausers Texten haben häufig Berufe, die auch der Autor zeitweise ausübte<sup>45</sup>, oder sie sind selbst Dichter oder Schriftsteller, und Figuren seiner Erzählungen haben die gleichen Namen wie Freunde und Bekannte des Autors.<sup>46</sup> Durch faktuale Texte der Autoren und Interviews sind diese Referenzen für die Rezipient\*innen identifizierbar.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

48 Ebd.

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

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

