

Nach 1980 – die Lebensläufe trennen sich

1985 erschien der Band *Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968-1984*, der sich in keiner Weise mit der hier behandelten Literatur befasst, obwohl die angegebene Zeitspanne sich mit der Phase deutscher Beat- und Undergroundliteratur deckt. In dem einleitenden Text der Herausgeber Jochen Hörisch und Hubert Winkels entwirft letzterer vor dem Hintergrund des Titels das Bild einer Literatur, die sich immer weiter ausdifferenziert und sich vor allem auch gegen eine immer größere Medienkonkurrenz durchsetzen muss.¹ Dabei dürfe sie den Kampf nicht »ohne die Mittel der Gegner« führen, wenn sie dies trotzdem tun würde, trauere »sie dem Reservat entgegen: Anachronismus. Aus der Zeit – Out of time. Im Englischen klingt das wie ein Todesurteil.«² Nicht nur im Titel der Anthologie klingt mit der Phrase »neueste Literatur« Enzensbergers Essay von 1968 »Gemeinplätze die Neueste Literatur betreffend« an. Auch in der Feststellung, dass Literatur im Reservat enden oder aus der Zeit fallen würde, wenn sie sich nicht auf die Gegenwart einlässe, hört man das »Sterbeglöcklein für die Literatur«³ wieder läuten. Diesmal jedoch unter anderen Vorzeichen.

Denn nicht nur die etablierte Literatur sah sich in den achtziger Jahren mit neuen Herausforderungen konfrontiert, sondern auch die Repräsentanten der deutschen Beat- und Undergroundliteratur und das, was hier als literarischer Underground verstanden wird, begannen sich in unterschiedliche Richtungen zu entwickeln.⁴

1 Hubert Winkels: Einleitung 2. In: Hubert Winkels & Jochen Hörisch (Hg.): *Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968-1984*, Düsseldorf 1985, S. 21f.

2 Ebd., S. 22.

3 Enzensberger: *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*, S. 187.

4 Enno Stahl bezeichnet die achtziger Jahre in Bezug auf eine wie auch immer geartete Popliteratur (wobei er darunter auch Fauser und Ploog fasst) als einen »missing link«, da erst in den neunziger Jahren wieder eine verstärkte Rezeption und Produktion einer vergleichbaren Literatur einsetzte (dazu später in diesem Kapitel mehr). Den Grund dafür sieht er in der starken Fokussierung auf die Musik: »Dass diese Phase bislang so wenig Aufmerksamkeit gefunden hat, mag daran liegen, dass Literatur in den Umwälzungen jener Tage eine eher marginale Rolle spielte. Die Musik stand damals klar im Zentrum. [...] Die Literatur aber schien zu stagnieren, bzw. ging über in andere Medien«, wie Peter Glaser vermerkte, »in den frühen achtziger Jahren wanderte die dichterische Kraft

In einem Interview mit Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung *Autor-Scooter* äußerte sich Jörg Fauser 1984 zu seinem Schreiben und bezeichnete sich selbst als Berufsschriftsteller, für den Literatur ein Business sei.⁵ Zu diesem Zeitpunkt hatte er mit seinem Thriller *Der Schneemann* (1981), der gerade verfilmt wurde, einen beachtlichen Verkaufserfolg gefeiert. Auch sein darauffolgender autobiographischer Roman *Rohstoff* (1984) über die sechziger und siebziger Jahre machte ihn weiter bekannt. *Rohstoff* gilt bis heute als Fausers relevantestes literarisches Werk. Auch wenn seinem Schreiben noch im selben Jahr beim Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt unter anderem von Marcel Reich-Ranicki das Prädikat *Literatur* abgesprochen wurde, war Fauser längst nicht mehr der kommerziell erfolglose Autor des literarischen Undergrounds, der er bis Ende der siebziger Jahre gewesen war. Als er 1987 nach einer Feier zu seinem 43. Geburtstag bei einem Unfall auf einer Autobahn bei München ums Leben kam, hinterließ er unter anderem den Fragment gebliebenen Roman *Die Tournée*, der schließlich zwanzig Jahre später in der Jörg-Fauser-Edition des Alexander Verlags erstmals erschien und ein pessimistisches Panorama der westdeutschen Gesellschaft der achtziger Jahre entwirft. Hier deutet sich an, dass sich Fauser zu einem etablierten Gesellschaftsschriftsteller hätte entwickeln können. Spätestens mit der dritten Werkausgabe (1990 bei Rogner & Bernhard, ab 2004 im Alexander Verlag), die seit 2019 im Diogenes Verlag erscheint, hat Jörg Fauser aber einen Platz im Kanon deutscher Literatur seit 1945 zugewiesen bekommen, der kaum noch als Underground bezeichnet werden kann.

Während sich Fauser zunehmend mit dem Literaturbetrieb arrangierte und inzwischen postum zum anerkannten deutschsprachigen Autor ernannt worden ist, blieb Jürgen Ploog auch nach 1980 in der literarischen Subkultur. Bis 1986 gab er weiterhin mit wechselnder Unterstützung durch Walter Hartmann, Pociao de Hollandia und Ango Laina Gasolin 23 heraus und veröffentlichte nach 1988 ungefähr zwanzig Bücher mit literarischer Prosa und Essays in kleinen Verlagen. Das letzte, *Dillingen in Dahlem*, erschien 2019 bei Moloko-Print. Trotz seiner Randstellung genoss Ploog bis zu seinem Tod im Jahr 2020 allerdings auch in den knapp vierzig Jahren seit 1980 eine konstante, wenn auch leise Aufmerksamkeit als Außenseiter und Beobachter des Literaturbetriebs. Aus den letzten Jahrzehnten finden sich Interviews,⁶ positive Rezensionen⁷, Porträts zu runden Geburtstagen⁸ und schließlich Nachrufe.⁹ Auffällig dabei ist, dass Ploog vor

ab in Liedtexte und Bandnamen«.» (Enno Stahl: RAWUMS — Die »Jungen Wilden« der Literatur. »Popautoren« der 1980er Jahre. In: *Studia Litterarum*, Vol. 4, Issue 3, 2019, S. 143).

5 Vgl. Fauser: Schreiben ist keine Sozialarbeit, S. 296.

6 Interview mit Jürgen Ploog: Thomas Wyss: »Burroughs war als Autor extrem konsequent« Interview mit Jürgen Ploog. In: *Tagesanzeiger* vom 06.02.2014 S. 25.

7 Unbekannter* Verfasser*in: Jürgen Ploogs Episodenroman. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.01.2006, Nr. 23, S. 52.

8 Arne Rautenberg: Im Hinterland der Worte. Jürgen Ploog – Deutschlands letzter Beatnik-Poet. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 16.07.2005, Nr. 164, S. 64.

Florian Vetsch: Immer hart am Sexus. In: *Der Freitag* 2/2015. Unter: <https://www.freitag.de/autorin/der-freitag/immer-hart-am-sexus> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

9 Unter anderem Clemens Meyer: Oh Käpt'n, mein Käpt'n. Ein Nachruf auf den Cut-up-Dichter Jürgen Ploog. In: *DIE WELT*, 30.05.2020, S. 32.

allem in der Schweiz in den letzten zwanzig Jahren regelmäßig bei Lesungen und ähnlichen Veranstaltungen öffentlich präsent war.

Carl Weissner blieb bis zu seinem Tod 2012 als Übersetzer und Agent tätig, insbesondere weiterhin für Charles Bukowski, dessen Werk er auch über den Tod des Autors hinaus noch weiter übersetzte. Anders als Ploog war Weissner aufgrund seiner Übersetzungen und seiner Arbeit im Literaturbetrieb auch in größeren Verlagen durchaus präsent, jedoch meistens im Hintergrund. Seine eigenen literarischen Werke nach 1980, *Death in Paris* (2007), *Manhattan Muffdiver* (2010) und *Die Abenteuer von Trashman* (2011), die ersten eigenständig veröffentlichten literarischen Texte Weissners seit den frühen achtziger Jahren, können als ein Hinweis darauf gedeutet werden, dass er sich nach über dreißig Jahren des Übersetzens wieder als Schriftsteller versuchen wollte. Das äußerte er auch in einem der letzten größeren Interviews, das die *ZEIT* mit ihm führte.¹⁰

Während andere Schriftsteller, wie Hadayatullah Hübsch, Christoph Derschau und Tiny Stricker, die in den sechziger Jahren im gleichen literarischen Underground publizierten, entweder heute beinahe vollständig vergessen sind oder sich bald für längere Zeit vom literarischen Schreiben abwandten,¹¹ blieben Fauser, Ploog und Weissner konstant präsent in einer literarischen Öffentlichkeit, wenn auch insbesondere im Fall von Ploog meistens unter dem Radar. Andere Schriftsteller, die selbst auch Ende der sechziger Jahre gegen die Literatur, die aus der Gruppe 47 hervorgegangen war, rebellierten, wie Rolf Dieter Brinkmann, oder sich zumindest innerhalb der Gruppe gegen sie auflehnten, wie Peter Handke, wurden vom Literaturbetrieb in ihrer Funktion als Rebellen vereinnahmt und bald kanonisiert.

Was die drei hier behandelten Autoren in eine Sonderstellung bringt, die dazu führt, dass sie bis heute häufig in einem Atemzug genannt werden, hat verschiedene Hintergründe. Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, dass alle drei enge persönliche Kontakte in die amerikanische Beat- und Undergroundszene hatten und somit eine Art Brücke über den Atlantik bildeten. Durch die Popularität von Burroughs, Kerouac, Ginsberg, der Beatliteratur generell und Bukowski in Deutschland konnten sie von diesen Beziehungen profitieren. Gleichzeitig traten sie gerade bis Ende der siebziger Jahre auch als literarisches Team in Erscheinung und bildeten so ein Zentrum deutscher Beat- und Undergroundliteratur. Letztlich ist es aber die Konsequenz, mit der sie sich bis mindestens Anfang der achtziger Jahre den Regeln des Literaturbetriebs widersetzten, die sie in eine gesonderte Stellung brachte. Dieser Widerstand gegen etablierte Strukturen des literarischen Feldes, der sich sowohl auf Form und Inhalt der literarischen Werke als auch auf das öffentliche Auftreten innerhalb des Feldes bezog, entstand auch durch ein Wechselspiel von tatsächlicher Verweigerung und Provokation und einem aktiven Ausschluss durch den Literaturbetrieb. Die Analyse der externen Inszenierung und der internen Korrespondenz hat gezeigt, dass die Position als Renegaten des Literaturbetriebs nicht ausschließlich auf einer freien Entscheidung Außenseiter zu

¹⁰ Interview mit Carl Weissner: Frank Schäfer: »Ich hab nicht mehr ewig Zeit«, 16.03.2010. Unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-03/carl-weissner-interview/komplettansicht> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

¹¹ Hadayatullah Hübsch publizierte erst in den achtziger Jahren wieder Gedichte und war später an der Social-Beat-Bewegung beteiligt.

sein beruhte. Es entwickelte sich durch die sechziger und siebziger Jahre hindurch eine grundlegende Dynamik aus dem Versuch, Anschluss an das literarische Feld zu finden und damit symbolisches Kapital zu bekommen, und dem bewussten Verweigern der Akkumulation von symbolischem Kapital.

Fauser, Ploog und Weissner bildeten somit von Ende der sechziger Jahre bis ungefähr 1980 den Kern des deutschsprachigen literarischen Undergrounds amerikanischer Prägung. Sie repräsentierten jeweils einen Bereich dieser Literatur in Deutschland und sind die drei Schriftsteller und literarisch Arbeitenden, die bis 1980 am konsequentesten daran arbeiteten, eine Literatur, die sie im anglo-amerikanischen Raum kennlernten, nach Deutschland zu bringen. Mit ihren eigenen Werken und Übersetzungen verliehen sie dieser Strömung in der bundesrepublikanischen Literatur einen Ausdruck und schufen vor dem eigenen kulturellen und sprachlichen Hintergrund eine äquivalente Literatur. Dabei manifestiert sich das Verhältnis, das Fauser, Ploog und Weissner zu den Autoren der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur einnehmen, in Form der Hyperviventalität. Auf der Grundlage des programmatischen Verschmelzens von Leben und Werk der Autoren und einer Grenzauflösung zwischen faktualem Paratext und fiktionaler Literatur entsteht ein paratextuelles Netz, das Werk und Autor gleichermaßen umspannt. Im Sinne dieser inszenatorischen Ausrichtung des Schreibens und Lebens kommt es zu einem hyperviventen Verhältnis zwischen den amerikanischen Autoren und ihren deutschen Kollegen.

In diesem Kontext kommt schließlich die Frage auf, ob es sich bei den hier behandelten deutschen Autoren nicht lediglich um Epigonen ihrer amerikanischen Vorbilder handelt. Der Begriff der Epigonalität ist bis heute definitorisch sehr unscharf gehalten. Thomas Homscheid spricht gar von einer Zusitzung bis zur »literaturtheoretischen Unbrauchbarkeit«¹², die sich zudem mit einer »normativen Aufladung«¹³ verbindet. Daraus resultiere, dass es sich vor allem um eine »normative Wertungsform der Literaturhistoriker des 19. Jahrhunderts«¹⁴ handle:

Die Geringschätzung einer epigonalen Dichtung als »Hohlform« vollzieht sich also vor dem Hintergrund einer Blütezeit schöpferischer Ursprünglichkeit in der Literatur und ist somit ein normativer Sammelbegriff, der Momente der Nachrangigkeit, des Zusätzkommens, des Überlebtseins und des kreativen Unvermögens in sich vereint.¹⁵

Vor diesem Hintergrund handelt es sich bei Fauser, Ploog und Weissner nicht um Epigonen ihrer amerikanischen Vorbilder. Zwar steht am Anfang eine klare Orientierung, die sich nicht nur stilistisch und thematisch, sondern auch im Lebensstil an den amerikanischen Beat- und Undergroundautor*innen orientiert, doch ist deutlich geworden, dass sich bei allen eine rasche Entwicklung zu einem selbstständigen Schreiben vor dem Hintergrund der eigenen Kultur und Sprache vollzieht. Die teilweise epigonal anmutenden Versuche der Nachahmung finden sich lediglich in den frühen Werken und

¹² Thomas Homscheid: Interkontextualität. Ein Beitrag zur Literaturtheorie der Neomoderne, Würzburg 2007, S. 53.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 54.

da auch nur als Übernahme einer Form, die man im eigenen Kulturkreis nicht wiederfand. Die Imitation ist in diesem Moment eher Ausdruck eines kulturellen Widerstands gegen tradierte Strukturen, wie man sie auch bei der Nachahmung amerikanischer Rock'n'Roll-Musik durch deutsche Musiker*innen der frühen sechziger Jahre findet.

Um die Frage der unleugbaren Nachfolgeposition von Fauser, Ploog und Weissner mit Blick auf die amerikanischen Beat- und Undergroundautor*innen allerdings an dieser Stelle trotzdem noch zu problematisieren, kann auf die Theorie einer Ästhetik der Epigonalität nach Burkhard Meyer-Sickendiek zurückgegriffen werden. Er unterscheidet zunächst zwischen dem Epigonentum, das ein »künstlerisches Unvermögen«¹⁶ beschreibe, und der Epigonalität, die stattdessen ein »künstlerisches Prinzip«¹⁷ darstelle. Letzteres wäre dann die »axiologische Korrektur einer attributiven Bestimmung, insofern also Ausdruck einer rein geschmacklichen Präferenz des Autoren selbst.«¹⁸ Die Epigonalität tritt laut Meyer-Sickendiek in drei Formen wiederholenden Schreibens auf. Die *naive* Form lässt eine erkennbare Reflexion über die Abhängigkeit von einem Vorbild vollständig vermissen und übergeht die eigene Position als Schreibender in Nachfolge eines Vorgängers.¹⁹ Diese Situation trifft auf die hier behandelten Autoren offensichtlich nicht zu, sie stellen ihre Orientierung an Vorbildern bewusst heraus und thematisieren auch offen die Gründe und Konflikte, die daraus entstehen.

Demnach bergen am ehesten die Formen des *kritischen* und des *affirmativen* Wiederholens einen Ansatz, um sich Fauser, Ploog und Weissner zu nähern. Die kritische Form setzt ein erkennbares Bewusstsein dafür voraus, dass es sich bei der Abhängigkeit um ein »zu überwindendes Manko des eigenen Schaffens«²⁰ handelt. Diese Form der Epigonalität steht häufig am Beginn einer literarischen Laufbahn und stellt ein Nachahmen von Vorbildern auf dem Weg zu einem eigenen künstlerischen Ausdruck dar. Dem gegenüber steht die affirmative Wiederholung, die aus dem Impuls heraus entsteht, einem als überlegen und stilprägend anerkannten Vorbild nachzufolgen.²¹ In diesem Fall würde das Wiederholen »im Schreiben antizipiert«²², wodurch die Orientierung an einem Vorbild als »Prinzip des eigenen Schreibens bzw. als spezifischer Modus der eigenen Phantasie erkannt und vertieft«²³ wird.

Hier sind nun klare Bezüge zum Verhältnis zwischen den deutschen Autoren und ihren Vorbildern zu erkennen, die aber zeigen, dass die dargelegte Ästhetik einer Epigonalität auch nicht ohne gewisse Anpassungen angewendet werden kann. Will man die Theorie von Meyer-Sickendiek hier fruchtbar machen, lässt sich am ehesten eine

¹⁶ Burkhard Meyer-Sickendiek: Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche, Tübingen 2001, S. 15.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 16.

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 17.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. ebd., S. 19. Meyer-Sickendiek erläutert dieses Verhältnis am Beispiel von Adalbert Stifter, der von einer Goetheschen Liebe zur Kunst spricht, mit der sein *Nachsommer* geschrieben sei. Er spricht, so erklärt es Meyer-Sickendiek, von »Hingabe« statt von »Nachahmungstrieb« (Vgl. Ebd., S. 19f.)

²² Ebd.

²³ Ebd.

Zwischenposition von Fauser, Ploog und Weissner ausmachen. Bei allen drei Schriftstellern steht am Anfang ihres Schreibens der offene Versuch einem Vorbild oder einer bestimmten Poetik nachzu folgen. Fausers Orientierung an Burroughs und später an Bukowski erfolgt immer in transparenter Auseinandersetzung mit dem Werk des Vorbildes, die so weit geht, dass er ernüchtert feststellen muss, dass man Burroughs nicht nachahmen könne.²⁴ Gleiches gilt für Ploog, der zunächst versuchte, den ungehemmten Schreibfluss, der Kerouac nachgesagt wird, zu imitieren. Bei beiden ist aber eine Entwicklung hin zur kreativen Eigenständigkeit erkennbar, die spätestens Mitte der siebziger Jahre einsetzt und sich bis zum jeweiligen Tod weiterentwickelt.

Es ließe sich hier also von einer Vorbildstellung sprechen, die sich zwischen einer kritischen und einer affirmativen wiederholenden Auseinandersetzung befindet. Für Weissner gestaltet sich die Situation noch einmal differenzierter. Die Cut-up-Arbeiten sind eine eigenständige Auseinandersetzung mit einer Textproduktionsmethode, seine sogenannten Stories hingegen ähneln im Stil seinen Übersetzungen von Bukowski. Sie stellen also eine Nachahmung eines Ausdrucks dar, den er selbst für das Vorbild im Deutschen entwickelt. Seine späteren Werke, die er kurz vor seinem Tod veröffentlicht, sind dann an keine erkennbaren Vorbilder mehr angelehnt.

Entscheidend für die Betrachtung der drei Autoren ist, dass sich eine kreative Entwicklung als Schriftsteller zeigt, die auf der Grundlage der Poetik des Erlebens und auf der Grundlage des konstituierenden paratextuellen Netzes ein eigenständiges Werk entstehen lässt. Dies ist bei allen hier besprochenen Autoren gegeben. Insofern bietet eine Ästhetik der Epigonalität zwar Ansätze, um sich dem Verhältnis zu den Vorbildern zu nähern, allerdings ist eine Einordnung in die Kategorie der Epigonalität auf das gesamte Schaffen gesehen, nicht haltbar.

24 Vgl. Fauser: »Ich habe eine Mordswut«, S. 59.