

Die Theorie des paratextuellen Netzes

Die im vorigen Kapitel analysierten Werke und Lebenswege der Autoren im Verhältnis zu ihrer Literatur und ihre Positionierung im literarischen Feld sowie die Aussagen über die Schriftsteller durch Kritiker*innen und Wissenschaftler*innen resultieren aus einer Haltung heraus, die die Grenzen zwischen Literatur und Leben aufheben will. Unter Einbezug der zu Beginn dieses Buches festgestellten poetologischen Grundidee der Beat- und Undergroundliteratur ist daher ersichtlich, dass für die Beat- und Undergroundliteratur nicht nur der schriftlich festgehaltene literarische Text das rezipierte Werk eines Autors darstellt, sondern dass der Autor und die Produkte seines literarischen Schreibens zu einer rezipierten Einheit werden, deren einzelne Aspekte nicht voneinander zu trennen sind. Alle Bestandteile dieser Einheit, die nicht ausgewiesener literarischer Text sind, fallen unter das, was Gérard Genette als Paratext bezeichnet hat.

Dass für die Rezeption eines literarischen Werkes nicht nur der literarische Text als solcher relevant ist, sondern dass weitere textuelle und außertextuelle Elemente signifikanten Einfluss auf die Wahrnehmung und Interpretation von Literatur nehmen, ist spätestens seit Genettes ausführlicher Studie *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (Seuils, 1987) literaturwissenschaftlicher Konsens. Diese Erkenntnis ist demnach nicht neu und nicht spezifisch für Beat- und Undergroundliteratur. Wenn jedoch, wie hier für die Beat- und Undergroundliteratur dargelegt, Grenzen zwischen der Literatur und der außerfiktionalen Lebensrealität des Autors aufgelöst werden und der Autor auf diese Weise selbst zum Teilobjekt der Rezeption und damit zum Teil des Werkes wird, stellt sich die Frage nach dem Status und der Betrachtung des paratextuellen Umfeldes eines literarischen Werkes neu.

Wie jeder andere literarische Text so werden auch Werke der Beat- und Undergroundliteratur von textuellen und außertextuellen Elementen¹ begleitet. In der Definition von Genette wird dem Paratext eine Existenzberechtigung außerhalb des ihm übergeordneten Primärtextes abgesprochen, er sei »immer ›seinem‹ Text untergeord-

1 Mit außertextuellen Elementen bezeichne ich an dieser Stelle alles, was nicht im engeren Sinne als Text angesehen wird, was aber dennoch Kontext zu einem literarischen Werk liefert: Photos, Videoaufnahmen, aber in seltenen Fällen auch Artefakte aus dem Privatbesitz des Autors.

net.«² Im Gegensatz zu den meisten anderen literarischen Strömungen jedoch nehmen diese einen Text umkreisenden Elemente im Bereich der hier betrachteten Literatur eine besondere Rolle ein. Sie bilden nicht mehr ausschließlich einen »heteronomen Hilfsdiskurs«³, sondern erfahren eine Parallelrezeption. Diese geschieht zwar immer noch in einem klaren Bezug zu einem existierenden literarischen Text, steht aber mit dessen Rezeption auf einer Stufe, ist kaum von ihr zu trennen und vollzieht sich teilweise gar unabhängig von ihr.⁴ Der Paratext dient hier nicht nur einer Rezeptionslenkung, sondern wird selbst zum integralen Bestandteil des Werkes, das ohne ihn nicht vollständig wäre.⁵ Ausgehend von dieser Verhältnissituation kann an dieser Stelle nicht mehr im engeren Sinne von Paratext gesprochen werden. Stattdessen soll für diesen Fall von einem paratextuellen Netz die Rede sein. Was damit gemeint ist, wird im Folgenden in Abgrenzung zu Paratext per se erläutert.

Auch wenn Genette den Paratext einengt, indem er die Autorisierung durch den Verfasser des literarischen Textes zum Kernelement der Definition macht und dies am Ende seiner Ausführungen noch einmal betont,⁶ bleibt er in seiner Abgrenzung zu weiteren möglichen paratextuellen Elementen so sehr im Vagen, dass sich hier Anschlussmöglichkeiten darüber hinaus eröffnen. Die folgenden Ausführungen legen dar, wo diese Anschlussmöglichkeiten liegen und warum im Kontext dieser Arbeit eine Anknüpfung an den Begriff Paratext nutzbar gemacht werden kann, auch wenn ich der einengenden Definition von Genette nicht folge.

Ansetzen möchte ich an dieser Stelle an dem, was Genette als faktischen Paratext bezeichnet:

Als *faktisch* bezeichne ich einen Paratext, der nicht aus einer ausdrücklichen (verbalen oder nichtverbalen) Mitteilung besteht, sondern aus einem Faktum, dessen bloße

2 Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Berlin 2001, S. 18.

3 Ebd. Eine entscheidende definitorische Aussage Genettes über den Paratext ist seine Klassifizierung als »heteronomer Hilfsdiskurs, der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes.«

4 Ähnlich wäre in dieser Hinsicht die Rezeption von Ernest Hemingway, der längst nicht mehr nur in einem literarischen Kontext rezipiert wird, sondern der als Autorenperson eine Rezeption erfährt, die unabhängig von der reinen Lektüre des literarischen Werkes geschieht. Ein Beispiel dafür ist die Namensgebung für zahlreiche Bars, in diesem Fall steht der Name Hemingway nicht allein für das literarische Werk des Autors, sondern er verweist auf den ihm zugeschriebenen Lebensstil.

5 Während beispielsweise Vorworte von Erstausgaben in späteren Veröffentlichungen häufig weggelassen oder durch neue ersetzt werden (siehe dazu Genette: Paratexte, S. 170f.), blieb das Vorwort Carl Weissners zu Jörg Fausers *Die Harry Gelb Story* durch alle Ausgaben erhalten. Es hat somit einen Status, der über einen einfachen Paratext hinausgeht.

6 »Der Standpunkt des Autors, ob er nun gültig ist oder nicht, ist Teil der paratextuellen Praxis, er beseelt sie, inspiriert und begründet sie.« (Genette: Paratexte, S. 389.). Entscheidend ist, dass Genette die Grundannahme, dass es eine oder mehrere Lesarten eines Textes über die Intention des Autors hinaus gibt, ablehnt (Vgl. ebd.). Damit werden für Genette Deutungen eines literarischen Werkes, die nicht mit der Meinung des Autors übereinstimmen, irrelevant und können somit auch keinen legitimen Einfluss auf die Lesart nehmen. Damit ist die Perspektive Genettes in sich schlüssig, kann aber nicht generalisiert werden.

Existenz, wenn diese der Öffentlichkeit bekannt ist, dem Text irgendeinen Kommentar hinzufügt oder auf seiner Rezeption lastet.⁷

Diese Aussage ist insofern bemerkenswert, da sie das Kriterium der Autorisierung durch den Verfasser zumindest infrage stellt, vor allem da Genette hinzufügt, dass jeder Text einen Kontext besitze und »daß jeder Kontext als Paratext«⁸ wirke. So gesehen kann jeder Information, die man als Rezipient*in zum Kontext des literarischen Werkes erhält, ein paratextueller Wert zugeschrieben werden. Genette selbst öffnet und schließt diese Lücke in der Autorisierungsfrage, die er hier in seine Definition einfügt, über den Verlauf der Studie immer wieder. Dadurch bleibt eine klare Abgrenzung des Begriffs Paratext zu dem, was man den Diskurs um ein Werk nennen könnte, aus. Entscheidend ist hier vor allem der Status des Epitextes als Unterkategorie des Paratextes. Der Epitext befindet sich, im Gegensatz zur Kategorie des Peritextes, materiell außerhalb des Buches, das den ihm zugeordneten Primärtext enthält. Er bestehe, so Genette, aus »einer Menge von Diskursen, deren Funktion in ihrem Wesen nicht immer paratextuell ist.«⁹ Doch auch wenn sie keine dezidierte paratextuelle Funktion besitzen, so können diese Diskurse, so Genette, »Brocken des Paratextes«¹⁰ besitzen:

Alles, was ein Schriftsteller über sein Leben, seine Umwelt oder das Werk der anderen sagt oder schreibt, kann paratextuelle Relevanz besitzen[...].¹¹

Damit wäre jede Aussage eines Schriftstellers theoretisch fähig zu paratextueller Relevanz. Genette unterscheidet implizit zwischen paratextueller Funktion und paratextueller Relevanz,¹² wobei der Unterschied darin besteht, dass in diesem Zusammenhang nicht jedes Element von paratextueller Relevanz auch in einem Paratext enthalten sein muss. Paratextuelle Funktion kann aber, Genette folgend, nur haben, was auch vom Verfasser des literarischen Haupttextes autorisiert wurde. Dass dieses Kriterium aber nicht zwingend für die Zuschreibung von paratextueller Relevanz gültig ist, zeigt sich unter anderem daran, dass Genette Übersetzungen eine nicht zu leugnende paratextuelle Relevanz zuspricht.¹³ Eine Übersetzung kann allein aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse eines Autors nur bedingt autorisiert sein. Ebenso verhält es sich mit Klappentexten in Ausgaben, die lange nach dem Ableben des Autors erscheinen.¹⁴

Diese begriffliche Unschärfe kann für diese Arbeit fruchtbar gemacht werden. Unter dem Begriff *paratextuelles Netz* soll daher im Folgenden das gefasst werden, was aus

7 Genette: Paratexte., S. 14.

8 Ebd., S. 15.

9 Ebd., S. 330.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Vgl. ebd.

13 Vgl. ebd., S. 386.

14 Unter Umständen fällt für Genette beides unter das, was er den offiziellen allographen Paratext nennt. Damit ist gemeint, »was mit Zustimmung oder auf Veranlassung des Autors von einem Dritten [...] stammt.« (Ebd., 17).

allen textuellen und außertextuellen Elementen – den Knotenpunkten des Netzes – besteht, die auf die Rezeption des literarischen Werkes einwirken. Daraus entsteht eine Auflösung der Fiktionsgrenze zwischen dem faktualen Paratext und dem fiktionalen literarischen Text, deren Präsentation und Rezeption ineinander übergeht. Der fiktionale literarische Text wirkt dabei auf die Darstellung des Autors im Paratext ein, während dieser gleichzeitig wiederum Bezüge zwischen dem realen Autor und seinem fiktionalen Werk herstellt. Der Begriff des paratextuellen Netzes für den faktualen Teil ist an dieser Stelle sinnvoll, da sich diese unterschiedlichen Elemente teilweise aufeinander beziehen oder voneinander abhängen und ein Ganzes ergeben, das an sich nie vollständig nach außen abgeschlossen ist. Dabei zeigen sich Elemente, die in die Kategorien direkte und indirekte Elemente unterteilt werden können, wobei direkte Elemente diejenigen sind, die vom Autor selbst stammen, während indirekte aus der Rezeption der direkten Elemente entstehen. Im Zentrum des Netzes stehen das Werk und sein Autor, auf die sich die Elemente im paratextuellen Netz in gleichem Maße beziehen. Rezipiert wird dabei – und das ist entscheidend – nicht allein das literarische Werk, sondern das gesamte paratextuelle Netz.

Zwei Beispiele für die Entstehung des paratextuellen Netzes

Entscheidend für das paratextuelle Netz ist eine Rezeption der Autorfigur und ein sie umgebendes Narrativ, das nicht nur signifikant auf die Rezeption des literarischen Werkes wirkt, sondern das auch davon unabhängig rezipiert werden kann. Dadurch entsteht eine Erzählung über die Autorfigur, die als faktualer Text im weiteren Sinne das fiktionale literarische Werk erweitert.

Das Vorwort zu *Die Harry Gelb Story*

Im Falle von Jörg Fauser zeigt sich das am deutlichsten anhand des Vorwortes von Carl Weissner in Fausers erstem Gedichtband *Die Harry Gelb Story*. Wie in der Analyse des Bandes in dem Kapitel »1973-1981: *Die Harry Gelb Story* und Erzählungen – mit Charles Bukowski am literarischen Tresen« bereits gezeigt wurde, wird Fauser darin von Carl Weissner als Gegenteil des etablierten Literaturbetriebs aufgebaut.

Das geschieht in mehreren Schritten. Zunächst entwirft Weissner mit seiner Feststellung über den deutschen Literaturbetrieb einen Kontext, in dem Fausers Gedichte erscheinen. Er stellt fest, »deutsche Dichtung [sei nie] so arm an Pep und Kalorien, nicht so unheilbar gesund [gewesen]«¹⁵ und kommt zu dem Fazit die deutsche Literatur betreffend:

Kneippkuren in Darmstadt, Wassertreten bei der Gruppe 47, Lindenblütentee und denaturierter Zwieback bei Luchterhand, synthetische Haferflocken und Muckefuck bei Suhrkamp [...].¹⁶

15 Carl Weissner: Reklame für Harry Gelb, S. 7.

16 Ebd.

Als Gegenbild zu seiner Einschätzung der etablierten Literatur, dass diese uniform, innovationslos und monoton sei, wird der Dichter Jörg Fauser gestellt. Entscheidend ist, dass Weissner Fauser zunächst als Person unabhängig von seinem literarischen Wirken vorstellt:

Für mich ist interessant, daß er überhaupt schreibt, nachdem er jahrelang nichts als Heroin gepumpt [...] hat. Wenn so einer anfängt zu reden, dann interessiert mich, was er zu sagen hat. [...] Der hat ganz andere Probleme. Zum Beispiel säuft er jetzt zuviel Bier, [...] hat Trouble mit den Weibern, schiebt Nachtschichten am Frankfurter Flughafen [...] und wenn er noch die Augen offen halten kann, fällt vielleicht noch ein Text ab, kurze Bestandsaufnahme, keine Zeit für Kunst.¹⁷

Fauser wird an dieser Stelle als ein Nonkonformist des literarischen Feldes eingeführt, dessen literarische Werke nur ein Nebenprodukt eines ansonsten entbehrungsreichen Lebens am Rande der Gesellschaft sind. Seine Literatur ist vor allem keine Kunst und insbesondere dadurch legitimiert, dass er einen devianten Lebensstil pflegt, der nicht mit der anerkannten Vorstellung eines Dichters konform ist. Aus diesem Lebensstil leitet sich für Weissner die Relevanz von Fausers Schreiben ab, denn für Weissner ist entscheidend, dass Fauser »Klartext [redet] und ganz ungerührt ein paar Dinge [verrät] [...]«. »Das sei ihm »wichtiger als z.B. die Frage, ob das, was Fauser schreibt, »Gedichte« sind [...]«. Für Weissner ist »interessant, daß er überhaupt schreibt.«¹⁸

Diese Argumentationsstruktur im Legitimationsversuch vollzieht sich ausschließlich über die angenommene Authentizität der Literatur, die Weissner aus den Erlebnissen und dem Leben des Autors ableitet. Die Gedichte sind für sich genommen nicht als vollständig anzusehen, sie sind in der Darstellung des Vorwortes nur dann angemessen rezipierbar, wenn sie durch das erfahrungs- und entbehrungsreiche Leben des Dichters legitimiert worden sind. Damit kommt es zu einer direkten Verknüpfung der Qualität der Gedichte mit dem aus Fausers Leben abgeleiteten Authentizitätsanspruch.

Im nächsten Schritt dieses Aufbaus eines paratextuellen Netzes wird Jörg Fauser mit der titelgebenden Figur Harry Gelb gleichgesetzt. Die Grenze zwischen Autor und Werk ist zwar schon implizit aufgelöst, durch Weissners Markierung der Identität von Fauser und Gelb – »Fauser (alias Harry Gelb)«¹⁹ – wird diese Unterscheidung aber auch explizit aufgehoben. Die Gedichte sollen als authentische Berichte aus dem Leben des Dichters angesehen werden. Der letzte Schritt dieses Authentifizierungsvorgangs überträgt das Image von Charles Bukowski auf Jörg Fauser. Durch die Parallelisierung von Bukowski und Fauser im Vorwort setzt Weissner Fauser als den *deutschen Bukowski* ein. Mit dem abschließenden Satz »Und Bukowski macht weiter. Und Harry Gelb in seiner Frankfurter Bude macht weiter«²⁰ wird dieses Verhältnis der Autorfigur Jörg Fauser zu dem vorliegenden Werk und zu Charles Bukowski manifestiert. Hier kommt es schließlich zu einer Auflösung der Grenze zwischen der fiktionalen literarischen Ebene von Harry

17 Ebd., S. 8.

18 Ebd.

19 Ebd. Wie selbstverständlich diese Gleichsetzung auch im Privaten ist, wird daran deutlich, dass Fauser beinahe alle seine Briefe (außer die an seine Eltern) mit »Harry« unterzeichnet.

20 Ebd., S. 9.

Gelb und der faktualen Paratextebene von Charles Bukowski. Die faktuale und die fiktionale Ebene werden durch Weissners Parallelisierung von Harry Gelb, der gleichzeitig für Jörg Fauser steht, mit Charles Bukowski zu ein und derselben Kommunikationsebene.

Gleichzeitig arbeitet auch Fauser selbst an der Konstruktion einer Autorfigur, indem er in seinen Essays und Rezensionen selbst als präsenste Erzählerfigur auftritt, die vor allem in Essays wie »Kein schöner Land« an die Protagonisten seiner eigenen fiktionalen Erzählungen erinnert. Diese Autorfigur, die selbst Teil eines Narrativs wird und als solches das paratextuelle Netz bildet, erzeugt eine Rezeption, die selbst wiederum zu der Fortführung des paratextuellen Netzes beiträgt. Als Fausers zweiter Gedichtband *Trotzki, Goethe und das Glück* (1979) erschien, übernahm der Rezensent Michael Buselmeier beinahe eins zu eins den Wortlaut von Weissners Vorwort des ersten Gedichtbandes: »Wenn so einer zu schreiben anfängt, ist das schon deswegen beispielhaft wichtig, weil Schreiben hier fast unmittelbar Lebensrettung und tägliches Überlebenstraining bedeutet.«²¹ Auch hier wird das Narrativ des devianten Dichters abseits der literarischen Norm fortgeschrieben und es bürgt für die Qualität seiner Gedichte: »Seine Nachrichten vom Leben gesellschaftlicher Randgruppen – Fixer, Säufer, Stadstreicher – sind authentisch.«²²

Wie sehr Fauser selbst als eine literarisch rezipierbare, aber gleichzeitig reale Figur weitergeschrieben wird, zeigt sich auch an zwei fingierten Interviews, die Wolfgang Rüger 1997 in einer Ausgabe des *Literatur Boten* und Philipp Haich 2019 in der *WELT* mit dem damals bereits lange verstorbenen Autor imaginierten. Beide Interviews sind jeweils zusammengestellt aus schriftlichen Zeugnissen des Autors und älteren Interviews. Hervorzuheben ist, dass das Gespräch im *Literatur Boten* aus Briefen Fausers zusammengestellt ist, während das Interview in der *WELT* auch Essays, literarische Prosa und alte Interviews nutzt. Es kommt also insbesondere bei dem Gespräch in der *WELT* zu einer weiteren Auflösung der Grenze zwischen Leben und Werk Fausers.

Beide fingierten Gespräche schreiben das Narrativ des rebellischen Schriftstellers Fauser fort. Rüger führt sein Interview mit einem imaginierten jungen Jörg Fauser. Er schreibt seinem Gegenüber nicht nur die »Rolle des enfant terrible«²³ zu, er lässt ihn auch selbst äußern, dass er »keiner von den Leuten [...] wie Handke oder anderen, die permanente Selbstschau betreiben«²⁴ werden wolle. Ebenso legt der imaginierte Fauser hier Wert darauf, dass seine Literatur auf eigenen Erfahrungen basiere.²⁵ Philipp Haibach hingegen spricht mit einem fingierten alten Jörg Fauser im Jahr 2019. Auch hier liegt der Fokus darauf, dass Fauser sich als rebellischer Schriftsteller und insbesondere als Trinker darstellt. Er habe »nach Bier und Äpfelwoi Sehnsucht«²⁶, lässt Haibach Fauser sagen. Auch über die Linken des Jahres 2019 wird ihm eine Aussage in den Mund

21 Michael Buselmeier: Aus dem Untergrund. Der Poet als Lumpensammler.

22 Ebd.

23 Wolfgang Rüger: »Mein Horror heißt Deutschland« Rügers Interview mit einem Toten als junger Autor. In: Der Literatur Bote 45, 1997, S. 58.

24 Ebd.

25 Vgl. ebd.

26 Philipp Haibach: Fauser, wir müssen reden! In: DIE WELT, 25.05.2019, Nr. 121, S. 3.

gelegt: »Auch nicht besser, immer auf der Suche nach einem Abstauberfick.«²⁷ Und auch in diesem erfundenen Gespräch lässt der Interviewer seinen Gesprächspartner Wert darauflegen, dass Schriftsteller selbst etwas erlebt haben sollten, das würde er an »unseren Gegenwartsbelletristen«²⁸ vermissen.

An diesen Beispielen zeigt sich deutlich, dass das paratextuelle Netz, das ein Narrativ um Jörg Fauser bildet, weitergeschrieben wird und unabhängig von seinem Werk rezipiert werden kann. »Die Legende Fauser ist ein Kultfilm«²⁹, beschreibt Peter Henning 1994 in dem Magazin *PENTHOUSE* das Leben Jörg Fausers. Das ist aber nur möglich, da Fauser selbst dieses Narrativ anbietet und selbst daran arbeitet.

Jack Kerouacs *On the Road*

Da Kerouacs *On the Road* anders als die Literatur von Jörg Fauser weltweit und vor allem in den USA und in Europa bekannt ist, lässt sich insbesondere am Beispiel des Mythos um diesen Roman weiter darstellen, wie das paratextuelle Netz auf die Rezeption wirkt und letztlich selbst unabhängig davon rezipiert wird.

Im Zentrum steht einerseits Kerouacs Umgang mit dem eigenen Schreiben und andererseits dessen Inszenierung und die damit einhergehende Mythologisierung. Howard Cunnell, der Herausgeber der 2007 erschienenen Neuausgabe von *On the Road* in der Urfassung, schreibt in der Einleitung: »Like everything else about him, the story of how Jack Kerouac came to write *On the Road* became a legend.«³⁰ Cunnell berichtet, was ihm als Jugendlichen über den Roman erzählt wurde und ruft das Narrativ über die Entstehung des Romans auf, das bis heute in unzähligen Zeitungsartikeln, wissenschaftlichen Aufsätzen, Sachbüchern und Berichten über die Beat-Generation am Leben gehalten wird: Kerouac habe den Roman innerhalb von drei Wochen wie im Wahn auf Benzadrine auf einer Rolle Papier heruntergeschrieben, um nicht einmal absetzen zu müssen: »Kerouac was high on Benzadrine when he wrote *On the Road*, Alan told me, and he wrote it all in three weeks on a long roll of Teletype paper, no punctuation.«³¹

Diese Legende hält sich bis heute und wird regelmäßig wiederholt. Als 2011 die Urfassung auch in deutscher Sprache erschien, schrieb Georg Diez im *SPIEGEL*:

Denn Jack Kerouac schrieb den Roman tatsächlich auf eine Rolle Papier, er hatte die einzelnen Blätter aneinandergeklebt, 37 Meter insgesamt, in einem dreiwöchigen Rausch im April 1951 in die Maschine gehackt, kling kling kling, das ewige Papier wie die heilige Straße vor sich, 125 000 Wörter schließlich, wie er stolz Neal Cassady verkündete, seinem Freund und Verführer.³²

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Peter Henning: Ein Tod wie im Buch. In: *PENTHOUSE* 6/1994, S. 12.

30 Howard Cunnell: Fast This Time. Jack Kerouac and the Writing of *On the Road*, in: Jack Kerouac: On the Road. The Original Scroll, hg. v. Howard Cunnell, London 2007, S. 1.

31 Ebd.

32 Georg Diez: Der Homer der Hipster, in *DER SPIEGEL* 5/2011, S. 121.

Wie es bei den meisten Legenden der Fall ist, so hat natürlich auch diese einen wahren Kern, aber sie überformt die Entstehungsgeschichte des Romans eben auch, wie es Legenden meistens tun. Die erste schriftliche Erwähnung dieser Entstehungsgeschichte findet sich in einem Brief von Jack Kerouac an Neal Cassady vom 22. Mai 1951, einen Monat, nachdem er die Fassung *On the Road* auf einer langen Papierrolle geschrieben hatte: »From Apr. 2 to Apr. 22 I wrote 125,000 [word] full-length novel averaging 6 thous. a day, 12 thous. first day, 15,000 thous. last day.«³³ In diesem Brief stellt Kerouac auch die Verbindung zwischen der Rolle, auf der er den Roman schrieb, und dem Motiv der Straße her:

Went fast because road is fast ... wrote whole thing on strip of paper 120 foot long [...] just rolled it through typewriter and in fact no paragraphs ... rolled it out on the floor and it looks like a road.³⁴

Schon hier beginnt die Arbeit am Mythos, der den Roman und seinen Autor Jack Kerouac in Form eines paratextuellen Netzes umgibt. Und schon hier sind erste Brüche des Narrativs erkennbar: So verwundert angesichts des scheinbar unkontrollierten Schreibrausches die genaue Buchführung des Autors über das tägliche Schreibpensum.

Die Entstehungsgeschichte von der Papierrolle, auf der sich der Text wie auf einer Straße ausrollte, und den der Autor wie in einem Rausch geschrieben habe, verbreitete sich schließlich nach der Veröffentlichung im Jahr 1957 schnell durch Interviews mit dem Autor selbst und durch den Verlag sowie durch Rezensionen und Fotos. Eines davon zeigt den Autor Jack Kerouac an seiner Schreibmaschine, den Kopf anscheinend vor Erschöpfung nach hinten gelegt, umgeben von der Rolle Papier, die sich durch das gesamte Zimmer zieht – über Lampen, den Boden bedeckend, bis hin zum Fenster. Das vermutlich gestellte Bild visualisiert die beschriebene Schreibsituation des rauschhaften Tippens. Bereits Ende des Jahres 1957, wenige Wochen nach der Veröffentlichung von *On the Road*, war die legendäre Geschichte seiner Entstehung bekannt. Die Legende des ohne Unterbrechung getippten Manuskripts, das genauso aus seinem Autor wie auch aus dessen Schreibmaschine herausfloss, wurde von Jack Kerouac zunächst selbst befördert wie auch vom Verlag in die Öffentlichkeit getragen. Kerouac beschreibt diese Situation selbst in einem Brief vom 1. Oktober 1957 an Allen Ginsberg, der zu diesem Zeitpunkt gerade in Paris war:

Unbelievable number of events almost impossible to remember, including earlier big Viking Press hotel room with thousands of screaming interviewers and *Road* roll original hundred mile manuscript rolled out on the carpet [...].³⁵

An dieser Stelle kommt es zu einem Zusammenspiel zwischen dem Verlag Viking Press, der durch eine bestimmte Platzierung des Autors in einem öffentlichen Diskurs den

33 Brief von Jack Kerouac an Neal Cassady, 22. Mai 1951. In: Jack Kerouac: Selected Letters. 1940-1956, hg. v. Ann Charters, New York 1995, S. 315.

34 Ebd., S. 315f.

35 Jack Kerouac in einem Brief an Allen Ginsberg vom 1. Oktober 1957. In: Jack Kerouac & Allen Ginsberg: The Letters. hg. v. Bill Morgan & David Stanford, New York 2011, S. 357.

Roman vermarkten will, und dem Autor selbst, der natürlich das Narrativ der Beat-Generation erst möglich gemacht hat, indem er sein poetologisches Konzept der *spontaneous prose* vertreten wollte, jetzt jedoch nicht mehr die Kontrolle über die Rezeption hatte. Im Zentrum steht somit von Beginn an nicht allein der Roman als literarischer Text, sondern Verlag und Autor verbinden ihn mit einem poetologisch-literarischen Ideal und einem Lebensstil, der durch den Autor verkörpert wird.

Vermutlich wussten zu diesem Zeitpunkt die wenigsten Leser*innen, dass der Ursprungstext, der auf der langen Rolle getippt worden war, bei der Veröffentlichung nicht nur bereits über sechs Jahre alt war, sondern dass er auch mehrfache Überarbeitungen und Korrekturen erfahren hatte. Der Text, der so rauschhaft entstanden sein sollte, lag als lesbarer und publizierter Roman gar nicht vor. Cunnell erklärt in dem ausführlichen Vorwort, wie lange Kerouac bereits an dem Roman gearbeitet hatte, nämlich mindestens schon seit 1948 und stellt fest: »*On the Road* does not appear out of clear blue air.«³⁶ Die Legende über die Entstehung nennt er hingegen eine »impossible romance«, die aber weiterhin unser Bild von Kerouac beeinflusse.³⁷ Zwar ist es richtig, dass Kerouac die vollständige Version, die uns als Urfassung vorliegt, in wenigen Wochen im April 1951 auf einer Rolle Papier getippt hat, dieser Fassung jedoch gehen mehrere kürzere Fassungen voraus, die zwischen 1948 und 1951 entstanden sind. Jack Kerouac selbst schreibt in dem genannten Brief an Cassady, dass er seit nun einem Monat das Manuskript ins Reine schreibe und korrigiere.³⁸ Darauf weist auch Ann Charters in ihrem Vorwort zu einer späteren Ausgabe hin,³⁹ so wie sie auch anmerkt, dass die Namen der Urfassung geändert wurden.⁴⁰ Es handelte sich also bei dem Roman, der letztlich 1957 erschien, um einen anderen Text als den, den Kerouac in einem dreiwöchigen Rausch getippt hatte. Erwähnenswert ist auch, was Malcolm Cowley, Kerouacs Lektor bei Viking Press, über den Publikationsweg von *On the Road* berichtet:

He did a good bit of revision, and it was very good revision. Oh, he would never, never admit to that, because it was his feeling that the stuff ought to come out like toothpaste from a tube and not be changed, and that every word that passed from his typewriter was holy.⁴¹

Auch wenn Kerouac die Aufmerksamkeit und seine Stellung als Sprachrohr der sogenannten Beat-Generation bald überforderte, wollte er dennoch sein schriftstellerisches Ideal nicht verraten. Über solche vom Autor teilweise selbst gesteuerten direkten und indirekten paratextuellen Elemente entsteht das paratextuelle Netz, das sich immer weiter verzweigt und dessen Knotenpunkte voneinander abhängen. Als Jack Kerouac 1959 als Gast in der *Steve Allen Show* war und zum Klavierspiel des Moderators aus seinem Roman las, war die Geschichte hinter *On the Road* im kurzen Interview auch Teil

36 Vgl. Cunnell 2007, S. 2f.

37 Ebd.

38 Brief von Kerouac an Cassady, 22. Mai 1951, S. 317.

39 Vgl. Ann Charters: Introduction. In: Jack Kerouac: *On the Road*, London 1991, S. xxii.

40 Vgl. ebd., S. xxiii.

41 Malcolm Cowley, zitiert nach: Douglas Brinkley (Hg.): *Windblown World. The Journals of Jack Kerouac 1947-1954*, New York 2006, S. xxv.

des Gesprächs.⁴² Der über Jahrzehnte weitergetragene Mythos des Romans ist daher ein signifikanter Bestandteil der Rezeption von *On the Road*, der aber eine verkürzte und romantisierte Darstellung der Entstehung vermittelt.

Doch nicht nur die Entstehungsgeschichte des Romans ist zum Mythos geworden. Auch der Autor selbst wurde von Beginn an zu einer mythischen, beinahe prophetischen Figur der Beat-Generation stilisiert. Schon der Klappentext der Erstausgabe stellt den Roman als das Manifest einer sogenannten *Beat Generation* dar und Jack Kerouac als ihren Verkünder:

[...] another group roaming america in a wild, desperate search for identity and purpose, became known as »The Beat Generation.« Jack Kerouac is the voice of this group and this is his novel.⁴³

Und nur wenige Wochen nach Erscheinen eröffnet der Kritiker des *Chicago Tribune* seine Rezension ebenfalls mit dem Hinweis, dass es sich bei Jack Kerouac um die Stimme der Beat-Generation handle:

Jack Kerouac's publisher tells us that he is the voice of »The Beat Generation;« a product of World War II.⁴⁴

Interessant ist vor allem, wie dieser Knotenpunkt des paratextuellen Netzes zu der Entstehung eines Rezeptionsnarrativs beiträgt, das sich auf den Autor und sein Werk gleichermaßen bezieht. Genau dieser Umstand ist es schließlich auch, der zu der Einschätzung Hans Magnus Enzensbergers führt, die bereits erläutert wurde. In den »Aporien der Avantgarde« bezeichnet er Jack Kerouac als das »Oberhaupt der Beatnik-Sekte, von seinen Anhängern als Holy Jack kanonisiert«⁴⁵ und kritisiert das anscheinend guruhaftige Auftreten des amerikanischen Schriftstellers. Hieran lässt sich deutlich zeigen, dass die indirekten Knotenpunkte des paratextuellen Netzes nicht mehr steuerbar sind, da sie von vorangegangenen Knotenpunkten abhängen und Eigendynamiken entwickeln.

Auch wenn Jack Kerouac die in *On the Road* beschriebenen Reisen so oder so ähnlich tatsächlich erlebt hat und auch wenn Jörg Fauser das von Weissner so detailliert beschriebene Leben tatsächlich geführt hat, ist das Entscheidende für die Rezeption nicht, ob alles tatsächlich so erlebt wurde. Vielmehr ist relevant, ob der Autor glaubwürdig vermitteln kann, dass er aus eigener Erfahrung weiß, wovon er schreibt, und dass der Text in diesem Sinn *authentisch* ist. Wodurch diese Authentizität entsteht, ist insbesondere im Kreis der Beatliterat*innen eine Frage der Rezeptionsangebote, die die Literatur, ihre Autor*innen und deren Inszenierung den Leser*innen machen, bzw. es ist auch eine Frage der Rezeptionshaltung, die die Leser*innen den Werken gegenüber einnehmen. Diese Haltung wird einerseits durch das paratextuelle Netz unterstützt, andererseits wirkt sie aber auch in einem reziproken Verhältnis auf das paratextuelle Netz zurück.

42 Jack Kerouac in der *The Steve Allen Show*, 1959, Unter: <https://www.youtube.com/watch?v=3LLpNKO09Xk&t=> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

43 Aus dem Klappentext der Erstausgabe: Jack Kerouac: *On the Road*, New York 1957.

44 Ben Ray Redman: Living it up with Jack Kerouac. In: *Chicago Tribune*, 6. Oktober 1957.

45 Ebd.