

Rezeption

Literatur für rebellische, männliche Bürgerkinder

In dieser Entwicklung eines paratextuellen Netzes auf Grundlage der Poetik des Erlebens zeigt sich schließlich auch, was die Beatliteratur und die Undergroundliteratur in ihrer Grundhaltung miteinander verbindet und wodurch eine gemeinsame Betrachtung, wie hier, letztlich gerechtfertigt werden kann. Die Literatur aller Autoren, die im Zuge dieser Untersuchung in Bezug auf Beat- und Undergroundliteratur erwähnt oder analysiert wurden, gründet sich von Seite der Rezipierenden auf eine identifikatorische Lesart. Die Rezeption dieser literarischen Texte ist meist auch ein Akt des inszenatorischen Lesens und das Lesen demnach oft die Demonstration der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, Teil einer Zurschaustellung einer Haltung und somit eine Form der Selbstinszenierung. Genauso wie Jack Kerouacs *On the Road* zu einem universellen kulturellen Zeichen für rebellisches Außenseitertum geworden ist, so ist die gesamte Literatur der deutschen wie auch der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur eine Literatur, deren Potential zur identifikatorischen Aneignung sich vor allem aus dem paratextuellen Netz ergibt. So beschreibt Helmut Krausser in seinem Vorwort zu Fausers *Alles wird gut* in der Ausgabe des Alexander Verlags, wie er sich den Protagonisten Johnny Tristano zum Vorbild nahm und gleichzeitig selbst als Nachtpförtner einen Nebenjob ausübte, wie ihn auch Jörg Fauser hatte.¹

Damit ist Krausser vermutlich einer jener Fauser-Leser, an die sich Christiane Rösinger anlässlich des sechzigsten Geburtstages von Jörg Fauser 2004 erinnerte. Sie stellt dar, wie die Rezeption unterschiedlicher Autoren mit dem inszenierten Lebensstil der Leser, junge Männer in den achtziger Jahren, korrelierte. »[B]ei den Landfreaks«² stünden unter anderem Jack Kerouac und William S. Burroughs im Regal, während in den Städten neben Wondratschek, Benn und Chandler auch Fauser gestanden habe. Den stereotypen Fauser-Leser beschreibt sie als:

1 Vgl. Helmut Krausser: Das Buch Jörg. In: Jörg Fauser: *Alles wird gut*. Gesammelte Erzählungen und Prosa I. Werkausgabe in neun Bänden, hg. v. Alexander Wewerka, Zürich 2009, S. 5, S. 7f.

2 Rösinger: *Coole Jungs*, S. 3.

männlich, zwischen 25 und 35 Jahre alt und von düsterem, leicht verwahrlostem Äußeren. Er war stets ernst, als müsse er ein dunkles Geheimnis bewahren, zumindest aber eine zu behütete Kindheit, oder als müsse er einen schlimmen Vater-Sohn-Konflikt bewältigen. In Fauser-Leserkreisen war es nicht en vogue in Gesellschaft lustig, charmant oder gar höflich und unterhaltsam zu sein. Fauser-Leser waren einsame Wölfe, die gerne schweigend allein am Tresen vor einem Glas Whisky saßen.³

Den Grund für die Affinität der hier beschriebenen Männer zu der Literatur von Jörg Fauser sieht Rösinger in Fausers »Authentizitätsangebot«, das wiederum aus der »Maxime ›nur das schreiben, was man kennt‹«⁴ resultiere. Was Fauser interessant macht, sei

seine Heroinsucht und Alkoholabhängigkeit, seine Suche nach Abenteuer, Leidenschaft, Exzess, seine »Männerthemen« boten reichlich Identifikationspotential. Fauser war ein Rebell, ein Asphaltliterat, der für »lui« und den »Playboy« schrieb, der oft saufen und boxen ging. Ein deutscher Schriftsteller, der die deutsche Kulturszene geißelte, einer, dem die amerikanischen Beatpoeten näher standen als Böll und Grass und die ganze Gruppe 47. Einer der die Welt der Bahnhofskneipen, Puffs, schmierigen Imbissbuden, trostlosen Vorstädte beschreibt und dessen Helden alles tun, was Männern Spaß macht.⁵

Erst im letzten Satz dieser Begründung wird die Literatur selbst zum Argument für das Interesse einer bestimmten Gruppe von Leser*innen an Jörg Fauser. Die Autorfigur Fauser und das faktuale paratextuelle Netz, das sich um sie und ihr Werk spannt, stehen auch hier im Zentrum der Rezeption.

Fauser ist in den letzten vierzig Jahren, ähnlich wie sein Vorbild Bukowski, zum geliebten Anti-Helden vorrangig männlicher Leser avanciert. Dabei spielt der Autor Fauser eine größere Rolle für die Rezeption als das eigentliche literarische Werk. Das zeigt auch die Wirkmächtigkeit des Narrativs über Jörg Fauser, das als paratextuelles Netz rezipiert wird. Außerdem zeugen davon auch die meisten Rezensionen, die gerade seit 2019 die dritte Werkausgabe von Jörg Fauser begleitet haben. Michel Decar stellte damals in der Süddeutschen Zeitung fest:

Und er wusste, wovon er schrieb, war ganz unten gewesen, Apomorphin-Entzug, Absturz, wieder neu anfangen, weitermachen, wieder Absturz. Er kannte den Geruch der Fixerbuden, den Mief der Kommunen, das Aroma der Straße. Klar, es gab schon vorher Burroughs und Kerouac, »Naked Lunch« und »On the Road«, Bücher, die einem die große Freiheit versprochen, die sagten: Da draußen ist die Welt, die ist dreckig und gemein, aber auch aufregend und schön, die musst du dir jetzt schnappen. Aber das war alles weit weg, das war Amerika, das zählte nicht.⁶

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Michel Decar: Auf dem Asphalt. Unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-literatur-auf-dem-asphalt-1.4461325>.

Auch hier manifestiert sich die Begeisterung für Fauser wieder anhand seiner Biographie. An dieser identifikatorischen Wahrnehmung der Literatur von Fauser, die erst über den Autor zum literarischen Werk kommt, zeigt sich auch, dass die amerikanische Beat- und Undergroundliteratur ihre Rezeption vorrangig in männlichen Kreisen erfuhr und bis heute erfährt.

In der nach außen projizierten Darstellung und anhand solcher Beschreibungen wie der von Christiane Rösinger und solcher Stimmen wie von Michel Decar zeigt sich ein grundlegendes Spezifikum dieser Literatur: Sie setzt einen vor allem männlich codierten Erfahrungshorizont literarisch um und ist daher, mit graduellen Unterschieden, eine *Männerliteratur*.⁷ Die hier besprochene Literatur lädt durch ihren Authentizitätsanspruch und ihre programmatische Grenzauflösung zwischen Fakt und Fiktion zur Identifikation mit den Autoren ein. Dadurch ist die Literatur ein Identifikationsangebot vor allem an männliche Leser, die über die Figur des Autors und seine Literatur einen bestimmten Männlichkeitshabitus ausdrücken können. Das demonstrative Lesen der Literatur von Fauser, Ploog, Weissner und anderen wird unter anderem zur Inszenierung einer Form von Männlichkeit.

Der Grund dafür liegt nicht zuletzt darin, dass sich der größte Teil der Provokation, die einen elementaren Teil dieser Literatur ausmacht, in einer bestimmten performativen Männlichkeit ausdrückt, die sich vor allem in der Transgression sozialer Normen und da insbesondere in einer Herabsetzung von Frauen und von als feminin angesehenen Attributen zeigt. Die Männer in den Werken der Beat- und Undergroundliteratur – und im Sinne einer Einheit von Leben und Werk trifft das auch auf die Selbstdarstellung der Verfasser zu – sind solche, die sich nicht an die vorgegebenen Regeln der Gesellschaft halten. Bereits *On the Road* ist in Teilen die Beschreibung eines Mannes auf der Suche nach sexuellen Abenteuern, die Frauen (und teilweise minderjährigen Mädchen), die er trifft und mit denen er Affären hat, sind – manchmal im wahrsten Sinne – Figuren am Wegesrand. Deutlich zeigt sich dieser Männlichkeitshabitus nicht zuletzt an der Beschreibung von Dean Moriarty, der an Neal Cassady angelehnten Figur, die sich vor allem durch ihre Virilität und ihr forciert sexualisiertes Auftreten definiert.⁸

Auf andere Weise inszenieren Fauser und Bukowski eine Form von Männlichkeit, indem sie sich selbst und ihre Männerfiguren als Einzelgänger inszenieren, die sich nicht den zeitgenössischen Labeln des Mannes als Ernährer einer Familie oder als sensibler Intellektueller oder Hippie unterwerfen, sondern vermeintlich einen Mann darstellen, der aus den einengenden Strukturen der westlichen Gesellschaft ausgebrochen

7 Der Gegenbegriff zu *Männerliteratur* wäre der der *Frauenliteratur*, der zwar verschiedene Bedeutungen annehmen kann, der jedoch grundsätzlich darauf Bezug nimmt, dass es eine normierte und unmarkierte *Männerliteratur* gibt, die all das ist, was nicht als Frauenliteratur bezeichnet wird. Im Kontext dieses Buches ist mit *Männerliteratur* eine Literatur gemeint, die in der Öffentlichkeit vor allem mit männlich gelesenen Verhalten assoziiert wird und die insbesondere von Lebensrealitäten männlicher Figuren handelt. (Siehe zum Begriff *Frauenliteratur*: Metzler Lexikon Literatur, 3. Auflage, Stuttgart 2007, S. 251–253, und zu seiner umfassenden kritischen Einordnung: Nicole Seifert: *Frauenliteratur*. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt, Köln 2021).

8 Interessant ist vor diesem Hintergrund auch, dass die Homosexualität von Ginsberg und Burroughs im deutschen Kontext kaum erwähnt wird und sich zumindest in Fausers Texten insbesondere in *Die Harry Gelb Story* Elemente eindeutiger Homophobie finden.

ist. Diese Männer sind insofern ambivalente Figuren, als dass sie zwar die vermeintlichen Fesseln gesellschaftlicher Strukturen und familiärer Verpflichtungen abgeworfen haben, aber gleichzeitig diese scheinbare Freiheit mit Einsamkeit und dem selbstgewählten Ausgestoßensein aus der bürgerlichen Gesellschaft bezahlen. Und schließlich ist auch Jürgen Ploogs literarisches Arbeiten geprägt von einem sexualisierten, maskulinen Blick auf Weiblichkeit, der sich durch sein gesamtes Werk zieht.

Auch Thomas Ernst weist darauf hin, dass »als zentrale Figuren der Untergrund-Literatur [...] fast nur Männer genannt werden.«⁹ Daraus resultiert für ihn der Effekt, der sich in diesem Buch bestätigt hat, dass »die Untergrund-Attitüde des Bürgerschrecks und der Provokation«¹⁰ bei ihrem Versuch, aus bürgerlichen und systemkonformen Strukturen auszubrechen, gleichzeitig das patriarchale System bestärkt.¹¹ Doch bestärkt diese Attitüde nicht nur genau das, was sie zu bekämpfen vorgibt, sie agiert tatsächlich vielmehr die unterdrückten Wünsche dieses Systems aus. Ein Widerstands- und Provokationsgestus, der sich vorrangig durch das Übertreten der sprichwörtlichen Grenzen des guten Geschmacks ausdrückt, tut dabei prinzipiell nur das, was die (männlichen) Vertreter bürgerlicher und systemkonformer Strukturen selbst gerne tun würden. Die Provokation in Form sprachlicher »Kraftmeierei« und eines toxisch-maskulinen Auftretens ist damit letztlich nur das offene und aggressive Ausleben der patriarchalen Strukturen, die die Säulen des bürgerlichen Systems bilden. Die bürgerliche Kultur, die angegriffen werden soll, wird damit nicht überwunden, es wird lediglich das ausgelebt, was sie selbst unterdrückt.

Aus diesem Grund werden diese Autoren und ihre Literatur aber anschlussfähig für die von Christiane Rösinger beschriebenen Leser, für die das inszenatorische Lesen eine Möglichkeit darstellt, zumindest in ihrer Selbstwahrnehmung partiell aus einem bürgerlichen und gesellschaftskonformen Leben auszutreten, so wie es Helmut Krausser für seine Lektüre von Fausers *Alles wird gut* beschreibt: »Johnny Tristano war mein Held, ich wurde zu Johnny Tristano oder versuchte es wenigstens.«¹² Fauser bietet durch die ihm selbst und seinem Werk zugeschriebene Authentizität eine Identifikationsgrundlage für Leser, die ihrer bürgerlichen Realität entfliehen wollen.

Das führt letztlich auch dazu, dass gerade Fauser inzwischen zumindest in Ansätzen auch Anklang bei der sogenannten Neuen Rechten findet, die sich vor allem in Form eines intellektualisierten Antiegalitarismus zeigt. Anlässlich der Publikation seiner gesammelten journalistischen Arbeiten und Essays 2009 rezensierte die neurechte Zeitung *Junge Freiheit* den Band und bescheinigte dem Autor »ohne Rücksicht auf Gesinnungen und Moden einen ganz eigenen dichterischen Weg zu gehen.«¹³ Auch habe niemand die »Heuchelei der linken Machtkartelle klarer durchschaut und bissiger verspottet als Jörg Fauser.«¹⁴ Die Rezension schlägt im Ausdruck den Ton an, den man aus

9 Thomas Ernst: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Bielefeld 2013, S. 413.

10 Ebd.

11 Vgl. ebd.

12 Krausser: *Das Buch Jörg*, S. 7.

13 Verfasser*in unbekannt: »Clint Eastwood ist Hamlet. In: *Junge Freiheit*, 10.07.2009, <https://jungefreiheit.de/kultur/2009/clint-eastwood-ist-hamlet/> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

14 Ebd.

den Diskursen der Neuen Rechten kennt, »politisch korrekte Feuilletonchef[s]«¹⁵ würden sich jetzt an einem Schriftsteller bereichern, der »Gutmenschentotalität zutiefst verachtete«.¹⁶ Tatsächlich lässt sich die Haltung, die hier durchklingt, bei Fauser finden. Sie resultiert aber aus der spezifischen historischen Situation der späten sechziger und frühen siebziger Jahre und ist nicht deckungsgleich auf einen rechten Diskurs zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu übertragen. Genauso wie einer Vereinnahmung Fausers durch die Neuen Rechten zu widersprechen ist, kann aber auch die Verteidigung durch Katja Kullmann und Franz Dobler nicht ganz kritiklos bleiben. Beide argumentieren mit Äußerungen von Fauser gegen den Nationalsozialismus oder den Führerkult um Adolf Hitler.¹⁷ Eine klare Positionierung gegen den Nationalsozialismus unter Hitler ist aber inzwischen selbst bei großen Teilen der Neuen Rechten Konsens. Mit Blick auf diese Vereinnahmungen und Verteidigungen kann letztlich vermutlich nur die Feststellung bleiben, dass Fauser Zeit seines Lebens als Autor und Kommentator seiner Gegenwart bewusst zwischen Diskursen stand, wodurch eine Nutzbarmachung seiner Texte heute für viele Milieus möglich ist. Das Männlichkeitsbild, das in seinen Werken und denen der anderen zum Vorschein kommt, ist aber in gegenwärtigen Diskursen eindeutig auf einer antifeministischen und hegemonial männlichen Seite zu verorten.

Literarische Rezeption und Einfluss der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur

Auch wenn Jörg Fauser der mit Abstand bekannteste der drei hier behandelten Autoren ist, der mit großer Wahrscheinlichkeit auch derjenige ist, dessen Spuren in der deutschen Literatur der letzten vierzig Jahre am sichtbarsten sind, hat die deutschsprachige Beat- und Undergroundliteratur auch als ganze Strömung Einfluss auf die Literatur in Deutschland genommen. Dabei zeigen sich vor allem zwei Einflusslinien, die jeweils auf eigene Art mit dem umgegangen sind, was sie bei der deutschen Beat- und Undergroundliteratur der sechziger und siebziger Jahre vorgefunden haben. Zum einen sind literarische Undergroundbewegungen der frühen neunziger Jahre zu nennen, die sich unter dem Label Social Beat formierten und sich teilweise noch aus den Autoren zusammensetzten, die in diesem Buch eine zentrale Rolle spielen oder erwähnt werden. Sie führten vor allem den provokativen Habitus als Gegenbewegung zu etablierter Literatur weiter. Zum anderen zeigt sich der Einfluss auch bei den sogenannten Popliterat*innen der neunziger Jahre, vor allem bei Benjamin von Stuckrad-Barre, und bei Autoren wie Maxim Biller und Clemens Meyer. Während man in diesem Fall namentliche Erwähnungen von Jörg Fauser, Jürgen Ploog und Charles Bukowski (was in diesem Fall auch den Einfluss von Carl Weissner miteinschließt) als Vorbilder findet, lassen sich durchaus auch weniger deutliche Einflusslinien in Form eines Schreibens in der

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Vgl. Katja Kullmann: Ein Mann für alle Diskurse. Unter: taz, 16.07.2019, <https://taz.de/joerg-Fauser-r-Gesamtausgabe/!5606963/> und Franz Dobler: Jörg Fauser 75. Unter: <https://www.franzdobler.de/2019/07/16/joerg-fauser-75/> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

Grauzone zwischen faktuellem Paratext und fiktionaler Literatur erkennen, die bis in die Literatur der Gegenwart im Internet reichen. Hier von einer direkten Einflussnahme zu sprechen, würde zu weit führen, es lassen sich jedoch Parallelen erkennen, die auf eine ideelle Grundlage in der Beat- und Undergroundliteratur hindeuten.

Social Beat – Es bleibt im Underground

Auch wenn Jürgen Ploog die Einstellung der Zeitschrift *Gasolin* 23 unter anderem damit begründete, dass der ursprüngliche Undergroundgestus in den eingesandten Texten vermisst wurde, Jörg Fauser sich publikumsaffineren Schreibweisen zuwandte und Charles Bukowski in Übersetzung von Carl Weissner auch in etablierteren Kreisen Anschluss fand, verschwand die Undergroundliteratur natürlich nicht im Verlauf der achtziger Jahre. Dennoch kann mit Enno Stahl für die achtziger Jahre eine geringere Bedeutung von Beat- und Undergroundliteratur sowie Popliteratur im kulturellen Diskurs der BRD festgestellt werden.¹⁸

Mit dem sogenannten Social Beat kann aber zu Beginn der neunziger Jahre wieder von einem kurzzeitigen Aufschwung einer Undergroundliteratur in Deutschland gesprochen werden. Über die Ursprünge dieser Bewegung gibt es unterschiedliche Berichte. Thomas Ernst sieht ihren Grundstein bereits in dem Veteranentreffen des deutschen literarischen Undergrounds 60/90,¹⁹ das 1990 mit Hadayatullah Hübsch, Jürgen Ploog, Carl Weissner und anderen Autoren der sechziger und siebziger Jahre vor allem als eine Art Zustandsbestimmung vor dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gedacht war. Auch wenn dieses Treffen als Grundstein für Social Beat vermutlich zu früh angesetzt ist, finden sich jedoch vor allem mit Hübsch und Ploog zwei nennenswerte personelle Überschneidungen, die zumindest auf einen Impuls durch dieses Treffen hindeuten können.

Die Bewegung Social Beat formierte sich schließlich im Zuge eines Literaturfestivals, das die Schriftsteller Jörg André Dahlmeyer und Thomas Nöske im Sommer 1993 in Berlin organisierten. Ausschlaggebend für dieses Festival war die Erkenntnis der Veranstalter, dass sie sich als Vertreter unabhängiger Literatur selbst auf einer Veranstaltung wie der Mainzer Minipressen-Buchmesse nicht mehr vertreten fühlten, weil die dortige Literatur eher in eine esoterische und buchkünstlerische Richtung ging.²⁰ Ihr Festival sollte einem unabhängigen Schreiben wieder ein Zuhause geben, das vom Selbstverständnis her eher in einer Tradition der hier betrachteten Beat- und Undergroundliteratur stand, auch wenn das nach außen hin nicht offiziell so kommuniziert wurde. Über die Entstehung der Bezeichnung Social Beat gibt es unterschiedliche Berichte, die sich teilweise widersprechen. Ernst nennt als Literaturwissenschaftler und rückblickender Betrachter den Sozialismus kurz nach dem Untergang des sogenannten real existierenden Sozialismus in den neunziger Jahren als Grund für das Attribut *social*. Zudem stellt er zusätzlich einen Bezug zu *sozial* als einem »Wunsch nach Vernetzung«²¹

18 Vgl. Stahl: RAWUMS — Die »Jungen Wilden« der Literatur, S. 143.

19 Vgl. Ernst: Literatur und Subversion, S. 423.

20 Vgl. ebd., S. 424.

21 Ebd.

her und bezieht den Begriff *beat* konkret auf die literarische Beat-Generation. Dem widerspricht Dahlmeyer als Mitglied der Szene. Er verwirft die Beatliteratur als Vorbild und den Sozialismus als ideologischen Hintergrund und nennt stattdessen den Punk als Bezugspunkt und resümiert: »Social Beat bedeutet die Wut zum Überleben, das tägliche ÜberLebensTraining, die bewußte Sicht von Unten, den Alltag als Thema.«²² Damit zitiert er jedoch fast wörtlich Fausers Diktum der »Informationen fürs tägliche Überleben«, die in der Literatur von Bukowski zu finden seien und ist damit schon wieder in der Nähe der amerikanischen Vorbilder von Ploog, Fauser und Weissner.²³ Ganz bewusst als Vorbild nennt hingegen Hadayatullah Hübsch die amerikanischen Beatliteraten um Kerouac, Burroughs und Ginsberg und zieht auch eine Verbindung bis hin zu Charles Bukowski.²⁴

Ebenso wie mit dem Ursprung der Bezeichnung verhält es sich auch mit der Szene, die sich im Anschluss an das Festival in Berlin im August 1993 formierte: Sie ist nur schwer zu bestimmen und einzugrenzen. Vorrangig entwickelte sie sich über Undergroundmagazine, die bald entstanden und ähnliche Publikationsstrukturen bildeten, wie sie sich auch in der Undergroundliteraturszene der sechziger und siebziger Jahre fanden:

Die Herausgeber waren zumeist auch Autoren, sie veröffentlichten sich gegenseitig in ihren Zeitschriften, so dass die Gesamtheit der erscheinenden Fanzines und Booklets der Social-Beat-Literatur ein landesweites Forum verschaffte.²⁵

Auch insgesamt zeigt sich die Undergroundbewegung des Social Beat als eine Art Fortführung der Ideale deutscher Beat- und Undergroundliteratur in teilweise übersteigter Form. Eine personelle Fortführung ist vor allem durch Ploog und Hübsch gegeben. Während Hübsch mit Social Beat wieder in das Licht der Öffentlichkeit des literarischen Undergrounds trat, war sie für Ploog das mehr oder weniger natürliche Habitat als literarischer Raum, der sich selbst als die »AußerLiterarischeOpposition« verstand.²⁶

Auch im Auftreten und im Gestus der thematischen und sprachlichen Provokationen lassen sich deutliche Parallelen ausmachen. Letztlich entwickelten sich die literarischen Texte vor dem gleichen Hintergrund einer ambivalenten Glorifizierung der gesellschaftlichen Ränder unter dem Vorwand, *echt* und *authentisch* zu schreiben. Stahl nennt als Themen der Anthologie *Asphalt Beat* (1994) »Geldlosigkeit in der kalten Großstadt, Drogen, Aids, Alkohol, Kater-Erwachen und den Blues, ein Leben am gesellschaftlichen Rande, immer wieder Minoritäten, die Kleinen, Hässlichen, zu kurz Gekommenen«²⁷ und beschreibt damit letztlich das Themenreservoir der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur zwischen 1965 und 1980, angereichert durch die gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen der achtziger und neunziger Jahre. Insbe-

22 Jörg André Dahlmeyer zitiert nach Enno Stahl: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Heinz Ludwig Arnold & Jörg Schäfer: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Pop-Literatur, 2003, S. 263.

23 Fauser: Informationen fürs tägliche Überleben, S. 254-260.

24 Vgl. Hadayatullah Hübsch (Hg.): Social Beat D, Berlin 1995, im Vorwort auf dem Umschlag.

25 Stahl: Trash, Social Beat und Slam Poetry, S. 263.

26 Vgl. ebd.

27 Ebd., S. 265.

sondere Thomas Ernst weist in seiner ausführlichen Darstellung der Inhalte der Social Beat-Literatur darauf hin, dass sich in dieser Bewegung der neunziger Jahre die gleichen Provokationen und Grenzüberschreitungen in den thematischen Bereichen Drogenkonsum, Sexualität und Geschlechterverhältnisse finden lassen wie auch schon in der deutschen Beat- und Undergroundliteratur der sechziger und siebziger Jahre. Insbesondere hebt er jedoch auch eine problematische Darstellung von Ethnizität in der Literatur des Social Beat hervor, die sich dort durch das bewusste Setzen von rassistischen und ethnisierenden Stereotypen als provokativer Gestus noch verstärkt zeigt.²⁸

Deutlich zeigt sich auch im Auftreten und der Selbstinszenierung die Opposition gegen den Literaturbetrieb, die sich auch bereits zwanzig Jahre zuvor finden lässt. Auch hier ist das Selbstverständnis als Widerstandskämpfer des literarischen Feldes konstituierend für die Grundlagen des eigenen Schreibens:

Die Konstruktion der untergrundliterarischen Eigen-Identität erfolgt primär in einer Distinktionsbewegung weg von den Regularien und Repräsentanten des Literaturbetriebs, wie z.B. den erfolgreichen Popliteraten.²⁹

Insgesamt zeigte sich dieser Widerstand gegen einen traditionellen Literaturbetrieb in dieser Form lediglich für ungefähr fünf Jahre. Schon 1998 befand sich die Bewegung wieder in Zersplitterung.³⁰ Der etablierte Literaturbetrieb jedoch, von dem sich die literarische Bewegung des Social Beat abgrenzte, nahm ebenfalls Elemente der Beat- und Undergroundliteratur der sechziger und siebziger Jahre in sich auf, auch wenn dieser Einfluss weniger markant und offensichtlich war. Doch gerade die Popliterat*innen, die selbst den Social Beats als Feindbild galten, blieben nicht unbeeinflusst von Fauser, Ploog und anderen und trugen anders als die direkten Nachfolger die Grundgedanken des Schreibens der Beat- und Undergroundliteratur in die Gegenwart.

Popliteratur und ›authentisches‹ Schreiben – Linien in die Gegenwart

Insbesondere in der Person von Benjamin von Stuckrad-Barre und in seinem Debütroman *Soloalbum* (1998) finden sich offensichtliche Spuren der deutschen Beat- und Undergroundliteratur, namentlich von Fauser und Bukowski. Stuckrad-Barre, der gemeinsam mit Christian Kracht die populäre Speerspitze der sogenannten deutschen Popliteratur der neunziger Jahre bildete, leitet sein Debüt nicht nur mit einem Zitat von Jörg Fauser ein, auch sein Erzähler und Alter Ego liest Fauser und Bukowski und bezieht sich auf sie. Die beiden Schriftsteller fungieren hier also nicht nur als Identifikationsfiguren und Charakterzeichnung für die literarische Figur, den Erzähler von *Soloalbum*, sondern Fauser wird auch zum literarischen Gewährsmann des Autors Benjamin von Stuckrad-Barre.

Doch nicht nur das literarische Werk weist deutliche Parallelen zu Fauser auf, auch die Inszenierung von Stuckrad-Barre als Schriftsteller, die gerade durch das Fernsehen und popkulturelle Zeitschriften in den späten neunziger Jahren noch einmal andere

28 Vgl. Ernst: Literatur und Subversion, S. 440ff.

29 Ebd., S. 467.

30 Vgl. ebd., S. 426.

Möglichkeiten als bei Fauser in den siebziger Jahren hatte, funktioniert nach strukturell ähnlichen Mustern. Wie auch Fauser verband Stuckrad-Barre seine Drogensucht bewusst mit seinem literarischen Schreiben und seinem Auftreten als Autor, jedoch unter anderen medialen Vorzeichen:

Als Benjamin von Stuckrad-Barre im Frühsommer 2004 seine Drogensucht publik machte, geschah dies nicht etwa zufällig oder beiläufig, sondern im Zuge einer großangelegten PR-Kampagne.³¹

Auch wenn sich bei Fauser nicht von einer PR-Kampagne sprechen lässt, so muss doch auch bei ihm festgestellt werden, dass sich der Umgang mit seiner Drogensucht gerade im Vorwort von *Die Harry Gelb Story* und dem hier nur am Rande erwähnten *Aqualunge* auch erkennbar als Inszenierung zeigt.

Und wie Fauser in *Harry Gelb Story* thematisiert auch Stuckrad-Barre ganz bewusst seinen Entzug als ein Re-Modelling, das, so Jürgensen/Kaiser, 2000 mit dem Essayband *Blackbox* begonnen hatte.³² Durch diese Betonung seines Drogenkonsums sieht Gerrit Vorjans in Stuckrad-Barres Selbstinszenierung eine dezidierte Verbindung zu den Codes der Rock- und Popkultur, die sich bereits in seinem erstem Roman *Soloalbum* feststellen lasse. Vorjans markiert anhand der Frage eines Journalisten nach den Drogenerfahrungen des Autors und dessen Antwort, die als peritextuelles Element in der zweiten Auflage von *Soloalbum* abgedruckt sind, eine Inszenierung Stuckrad-Barres mit Hilfe von Codes, die nicht per se dem literarischen Bereich zugehörig sind. Zugleich werde so der Fokus auf den »Drogenkonsum des empirischen Autors Stuckrad-Barre«³³ gelenkt. Dadurch wird die Grenze zwischen dem realen, empirischen Autor und seinem fiktionalen Werk porös.³⁴

Letztlich zeigt sich an Stuckrad-Barres inszenatorischem Umgang mit diversen Codes und in Form von Intertext das gleiche Phänomen, das sich schon ungefähr 30 Jahre zuvor bei Fauser ausmachen lässt. Durch einen intertextuellen Verweis auf Robbie Williams' Song *Let me entertain you*, dessen Titel dem zweiten Roman *Livealbum* als Motto vorangestellt ist, stellt sich Stuckrad-Barre in Bezug zu der Rockstarpersona des britischen Sängers.³⁵ Angelehnt an den Mythos des Rockstarlebens auf Tour schildert er in dem Roman die Lesetour eines jungen Schriftstellers, der zum einen deutliche Parallelen mit dem Autor selbst aufweist, zum anderen taucht namentlich beispielsweise der Schriftsteller und Bekannte von Stuckrad-Barre Christian Kracht auf: »Durch solche und andere Verwischungen der Grenzen zwischen Fiktion und Realität suggeriert der Roman also verschiedentlich, Stuckrad-Barre würde hier über

31 Gerrit Vorjans: »Tu Schlechtes und rede darüber«. Das Drogengeständnis als Selbstinszenierungspraktik bei Benjamin von Stuckrad-Barre. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014, S. 343.

32 Vgl. Christoph Jürgensen & Gerhard Kaiser: *Abgrenzung, Re-Kombination, Neu-Positionierung. Strategien der Autorinszenierung in der Gegenwartsliteratur*. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014, S. 236f.

33 Vorjans: »Tu Schlechtes und rede darüber«, S. 344.

34 Vgl. ebd., S. 344f.

35 Vgl. ebd., S. 346f.

sich selbst und seine eigene Lesereise schreiben.«³⁶ Diese bewusste Grenzverletzung der Trennung von Literatur und Lebensrealität des Autors und ein Schreiben, das faktualen Paratext und fiktionalen literarischen Text miteinander verbindet, sind die Grundelemente von Beat- und Undergroundliteratur.

Genauso wie Benjamin von Stuckrad-Barre berufen sich auch andere Schriftsteller*innen, die sich auf die deutschen Beat- und Undergroundautoren beziehen, nicht nur in literarischer Hinsicht auf ihre Vorbilder, sondern stellen sich auch mit ihrer Selbstdarstellung als Schriftsteller*innen in eine Traditionslinie von Autoren, mit denen sie paratextuell identifiziert werden wollen. Clemens Meyer, dessen Erzählungen und Romane in einem ähnlichen Milieu spielen wie die literarischen Texte von Fauser, nennt nicht nur ihn, sondern auch Ploog als ein Vorbild:

Im »Rohstoff« aber auch im »Schneemann« gibt es Passagen, die sind so modern, so lebendig, da spürt man noch den Einfluss des Cut-up, Burroughs und Co., aber der Fauser war auch eine verdammt coole Sau in seinem Schreiben. Durch seine Biographie bin ich auf den Jürgen Ploog gestoßen, Transatlantik-Pilot und Sprachkünstler, der hat grandiose Prosaminiaturen verfasst.³⁷

In seinem Nachruf auf Ploog beschreibt Meyer außerdem, wie Ploogs Verwendung der Cut-up-Methode sein eigenes Schreiben konkret beeinflusst hat:

Ein neues Element kam so in meine eigene Prosa. Mit »Undercover und der Kopf« (was dann Eingang fand in »Gewalten. Ein Tagebuch«) versuchte ich mich 2009 an einer Cut-up-Erzählung, denn etwas musste geschehen nach diesen Lektüren, mit Tonbandgerät und Notizbuch streifte ich als MANN VOM OUTERSPACE durch Schöneberg und Wilmersdorf, sammelte Zeitungen und Zettel aus dem Rinnstein, CUT-UP, sammelte Gesprächsfetzen, las jedes Ladenschild und jeden Neonschriftzug.³⁸

Auch gibt er an, dass sein Roman *Im Stein* in Teilen direkt von Ploog beeinflusst wurde.³⁹ Es fällt jedoch auf, dass Kritiker*innen Clemens Meyer eher in eine Reihe mit Fauser und Bukowski einordnen und dazu die Schlagwörter aus deren paratextuellen Netzen verwenden. Meyers literarische Texte werden als »Männerliteratur« betitelt⁴⁰ und er wird mit den gleichen Attributen beschrieben, die sich auch bei Fauser und Bukowski finden lassen. »Also Männer, Gewalt, Boxen, Alkohol und Verbrechen: Das sind inzwischen, einen Erzählungs- und einen Tagebuchband später, schon beinahe so etwas wie Meyer-Klischees geworden,« schreibt Volker Weidermann über ihn und betont wiederholt, dass »er sich in dieser Welt so gut auskenne, weil er selbst in ihr gelebt

36 Ebd., S. 347.

37 Interview mit Clemens Meyer. Unter: https://www.fischerverlage.de/interview/interview_clemens_meyer_zu_im_stein/1623309 (letzter Zugriff: 15.12.2021).

38 Meyer: Oh Käpt'n, mein Käpt'n, S. 32.

39 Vgl. ebd.

40 Arne Willander: Macho-Poet Meyer ringt manisch mit Todesfrage. Unter: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article7061376/Macho-Poet-Meyer-ringt-manisch-mit-Todesfrage.html> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

habe und immer noch lebe.«⁴¹ An dem Beispiel Clemens Meyer lässt sich zeigen, wie nicht nur der Schriftsteller selbst die Namen Jörg Fauser und Jürgen Ploog verwendet, um sich als ›Männerliterat‹ zu inszenieren, sondern wie auch die Rezeption als literarischer Diskurs den Autor Clemens Meyer bewusst in diese Tradition stellt.

Namentlich bekennt sich auch Michael Köhlmeier in seiner Klagenfurter Rede zur Literatur 2014 zu Fauser und nennt ihn »einen Dichter, dessen Wirkmächtigkeit in Werk und Leben ihren Ausdruck findet, der also doppelte Verehrung erfährt – einmal für das, was er schreibt, und dann noch dafür, wie er lebt.«⁴² Auch er benennt die entscheidende Verbindung zwischen Leben und Werk des Autors Jörg Fauser, der nicht nur aufgrund seines literarischen Werkes Rezeption erfahren habe, sondern gerade aufgrund seines nach außen getragenen Lebens in Verbindung mit seinem Schreiben. Damit offenbarten sich in der Beat- und Undergroundliteratur bereits Tendenzen der literarischen Selbstdarstellung in Kombination mit dem eigenen Schreiben, deren Rezeptions- und Einflusslinien sich bis in die Gegenwart ziehen lassen.

Das zeigt sich auch in dem poetologischen Ansatz, den Johannes Franzen als »radikalen Realismus«⁴³ beschreibt und sich damit auch und vor allem auf die Poetologie von Maxim Biller bezieht. Beim radikalen Realismus handle es sich, so Franzen, »nicht um ein tatsächliches Fiktionsverbot«, aber die Fiktionalität zeige sich hier vorrangig durch »Gestaltungsfreiheit in der Verarbeitung realer Erlebnisse.«⁴⁴ Franzen verweist an dieser Stelle vor allem auf Billers Essay »Ichzeit« aus dem Jahr 2011,⁴⁵ in dem Biller nicht nur Jörg Fauser namentlich als einen Vertreter der Literatur nennt, die er selbst anstrebt, sondern eine Art Hymne auf literarische Verarbeitung des Selbsterlebten singt. Seine Grundthese spiegelt letztlich die Poetik des Erlebens und setzt in der Konsequenz ein paratextuelles Netz voraus, das die literarische Verarbeitung des Selbsterlebten schließlich zumindest inszenatorisch verifiziert:

Viele der besten, wichtigsten Bücher der letzten zweieinhalb Jahrzehnte wären ohne den extremen persönlichen Einsatz ihrer Verfasser undenkbar gewesen, und es mussten nicht immer gleich Sex, Drogen und Musik im Spiel sein.⁴⁶

Seine Ausrufung der Epoche der Ichzeit ist der Entwurf einer Poetik, die genau wie bei der Beat- und Undergroundliteratur radikal auf die literarische Verarbeitung des

41 Volker Weidermann: Die Welt ist bunt und rot und stimmt nicht mehr. Unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/clemens-meyer-und-der-roman-im-stein-die-welt-ist-bunt-und-rot-und-stimmt-nicht-mehr-12536013.html> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

42 Michael Köhlmeier: Klagenfurter Rede zur Literatur 2014. Unter: <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/de/information/4253/> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

43 Franzen: Indiskrete Fiktionen, S. 258ff.

44 Ebd., S. 258.

45 Dem aber auch schon der Essay »So viel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel« (*Weltwoche* vom 25. Juli 1991) vorausging, in dem Biller feststellte: »Es gibt keine Literatur mehr. Das, was heute in Deutschland so heißt, wird von niemandem gekauft und gelesen [...].« Was beinahe nach einer (vermutlich unbeabsichtigten) Paraphrase des Vorworts von *Gasolin* 23 klingt. Auch sein Beitrag für die ZEIT »Feige das Land, schlapp die Literatur« vom 13. April 2000 greift eine ähnliche Thematik auf.

46 Maxim Biller: Ichzeit. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 02. Oktober 2011.

Erlebten setzt. Dabei geht Biller noch einen Schritt weiter, indem er ganz im Sinne der Bezeichnung grundsätzlich für eine Erzählinstanz in der ersten Person eintritt:

Nur ein kräftiges Erzähler-Ich kann die faszinierende, den Leser mitreißende Illusion erzeugen, dass der Erzählende und der Schreibende ein und dieselbe Person sind.⁴⁷

Für Biller steckt hinter diesem Anspruch auch ein narzisstischer Grundgedanke, den er seiner Generation attestiert, selbst die Beatautoren seien nicht so narzisstisch gewesen wie seine eigene Generation in Zeiten von Social Media.⁴⁸ Letztlich führt all das, was Biller schreibt, auf das Prinzip zurück, das sich im Konzept des paratextuellen Netzes ausmachen lässt. Es bedürfe, so Franzen, für Biller des Eindrucks, »dass reale Erlebnisse des Autors verarbeitet wurden«⁴⁹, erst dann gewinne »der Erzähler die gebotene Vitalität.«⁵⁰ Auch Franzen spricht hier von einem »partiellen faktualen Geltungsanspruch« der Werke, der aber nichts an dem grundlegenden Status Fiktionalität ändere, sie würden zwar aus dem tatsächlich Erlebten entstehen, seien aber nicht tatsächlich faktual.⁵¹ Das schließlich trifft als Beschreibung auch auf die hier behandelte Literatur zu.

Ausblick

In dem Ansatz, den Biller beschreibt und den er auch partiell auf die deutschen Beat- und Undergroundschriftsteller und ihre amerikanischen Vorbilder bezieht⁵², zeigt sich auch schon das vorbereitete, was tatsächlich in den letzten Jahren in der deutschen Gegenwartsliteratur immer stärker zugenommen hat und was jetzt mit dem Begriff des autofiktionalen Schreibens belegt wird.⁵³ Während Helene Hegemanns Roman *Axolotl Roadkill* (2011), der Gegenstand eines Plagiatskandals war und den Biller eines der »wichtigsten Bücher der Ichzeit«⁵⁴ nennt, zumindest vom poetologischen Ansatz her in der direkten Traditionslinie der deutschen Beat- und Undergroundliteratur steht⁵⁵ und ganz im Sinne der von Biller ausgerufenen Ichzeit vorgibt, Selbsterlebtes fiktional

47 Ebd.

48 Vgl. ebd.

49 Franzen: *Indiskrete Fiktionen*, S. 261.

50 Ebd.

51 Zitat u. vgl. ebd.

52 Er erwähnt außerdem auch noch Cut-up als eine Form dieses Schreibens.

53 Unter anderem Teile von Clemens Meyers und Thomas Glavinics Werk, die Brigitta Krumrey in ihrer Studie *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen* auch unter dem Begriff der Autofiktion betrachtet. (siehe Brigitta Krumrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*, Göttingen 2015).

54 Biller: *Ichzeit*.

55 Helene Hegemann war im September 2019 Teilnehmerin an einem Podiumsgespräch unter dem Titel »Beat-Literatur Made in Deutschland: Jörg Fauser Abend«, wo sie Fausers Alter Ego Harry Gelb aus *Rohstoff* als Identifikationsfigur beschrieb. (Nachzulesen im Bericht von der Veranstaltung von Jamal Tuschik: *Endlich einer wie ich*. Unter: <https://www.freitag.de/autoren/jamal-tuschik/endlich-einer-wie-ich>, letzter Zugriff: 15.12.2021).

zu verarbeiten, differenziert sich das Feld des autofiktionalen Schreibens immer weiter aus, sodass hier nur noch von einem partiellen und teilweise unbewussten Einfluss gesprochen werden kann. Generell lässt sich aber in den letzten Jahren eine Stärkung des literarischen Ichs verbunden mit einem Authentizitätsanspruch und einem referentiellen Bezug auf die jeweiligen Autor*innen beobachten. Beispiele dafür sind autofiktionale Vexierspiele wie *Hoppe* (2012) von Felicitas Hoppe, *Das bin doch ich* (2007) von Thomas Glavinic oder Isabelle Lehns *Frühlingserwachen* 2019. Diese Fälle sind aber erkennbar verbunden mit einem Spiel mit Identitäten, das anders als die Literatur der Beat- und Undergroundautoren wieder eine Umkreisung des nicht zu fassenden Subjekts vornimmt.

Gerade der umfangreiche Sammelband *Sich selbst erzählen: Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft* (2018) und Monographien wie *Der Autor als Held: autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2018) von Jörg Pottbecker weisen auf eine neue Fokussierung auf die Schnittstellen zwischen Leben und Werk von Autor*innen und auf ein autofiktionales Schreiben hin, das zumindest konzeptionell Ähnlichkeiten zur deutschen und amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur aufweist. Diese Entwicklung lässt sich auch in einer Verbindung zum Schreiben im digitalen Raum des Internets in Form von Blogs und von Sozialen Medien sehen, da hier die Grenzen zwischen privat und öffentlich und faktual und fiktional verwischen und eine (teilweise literarische) Selbstinszenierung und -erzählung entsteht, die letztlich auch in traditionellere Erzählformen wie den Roman überführt wird.⁵⁶ Auch hier ließen sich dann Konzepte wie das entworfene Konzept des paratextuellen Netzes anwenden und an eine digitale und online vernetzte Gegenwart anpassen. Deutlich hervorzuheben ist jedoch, dass diese Formen eines Schreibens mit klarem Bezug zur Persona der Autor*innen zu Beginn des 21. Jahrhunderts vor allem unter dem Versuch entstehen, strukturell benachteiligten Gruppen und Menschen eine Stimme zu verleihen. Das Selbsterzählen, das hier stattfindet, ist dementsprechend häufig ein dezidiert feministisches oder anti-rassistisches, das sich als Selbstpositionierung in einer Gesellschaft versteht. Diese Formen des Schreibens vollziehen damit zwar einen strukturell ähnlichen literarischen Ausdruck zur Selbstermächtigung, tun dies aber vor einem gänzlich anderen und drängenderen Hintergrund von Diskriminierung und struktureller Benachteiligung, als es bei den deutschen Beat- und Undergroundliteraten der Fall war.

Die deutsche Beat- und Undergroundliteratur hat somit sichtbare Spuren in der literarischen Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz hinterlassen. Deutlicher aber noch zeigt sich gerade in den letzten zehn Jahren eine Sehnsucht nach Authentizität in manchen Bereichen der deutschen Gegenwartsliteratur, deren Grundidee sich auch auf das von Fauser, Ploog und Weissner bestellte Feld zurückführen lassen. Der poetologische Kerngedanke einer Literatur, die Leben und Schreiben nicht nur miteinander verbindet, sondern für die Fiktionalität und Faktualität ineinander übergehen, weil die Auflösung der Grenze zwischen Literatur und Lebensrealität programmatisch verfolgt wird, trägt sich bis in die Gegenwart des Erzählens im Internet.

56 Siehe dazu Berit Glanz: Nachwort. In: Sarah Berger: bitte öffnet den Vorhang. @milch_honig 2019-2009, Berlin 2020, S. 125-129.

Gerade aber an der großen Breite an Erzähl- und Publikationsformaten im Internet lässt sich auch zeigen, dass das Konzept eines literarischen Undergrounds, wie es sich in den sechziger und siebziger Jahren zeigte, inzwischen überholt ist. Die Möglichkeiten, im digitalen Raum online, weit außerhalb etablierter Strukturen des literarischen Feldes, literarische Texte zu publizieren, haben ein großes Spektrum an Literatur entstehen lassen, die sich anders als die Undergroundliteratur der sechziger und siebziger Jahre nicht mehr in Form von Zeitschriften und Kleinstverlagen mühsam organisieren muss, sondern die in den Weiten des digitalen Raums frei publizieren kann. Auf Blogs wie Herrndorfs *Arbeit und Struktur*, in Form von Lyrik auf Instagram, literarischen Statusmeldungen auf Facebook und Twitter und der Vielzahl an Publikationsmöglichkeiten, die das Internet geschaffen hat, hat sich eine Literaturszene gebildet, die weit aus diverser und vielfältiger ist als es die Beat- und Undergroundliteratur jemals war. Lediglich in der Abgrenzung zu einem System aus Verlagen und Preisen und einem schriftstellerischen Selbstverständnis, das auf der Schnittstelle zwischen Leben und Literatur angesiedelt ist, lassen sich hier noch Gemeinsamkeiten finden.