

Aufhebung der Grenze zwischen Literatur und außerfiktionaler Lebensrealität

Grundlagen einer Poetik des Erlebens

Peter Bürger schreibt in seiner *Theorie der Avantgarde* (1974): »Ein charakteristisches Merkmal der historischen Avantgarden besteht nun gerade darin, daß sie keinen Stil entwickelt haben; es gibt keinen dadaistischen, keinen surrealistischen Stil.«¹ Anschließend an die zuvor aufgestellten Kriterien für avantgardistische Bewegungen, lässt sich auch für dieses Spezifikum feststellen, dass es auch für das literarische Schreiben der hier behandelten Autoren gilt: Die Texte unterscheiden sich insbesondere auf stilistischer, aber auch teilweise auf inhaltlicher Ebene stark voneinander. Zwar arbeiteten sowohl Burroughs, Ploog, Weissner als auch Fauser in einer frühen Phase mit der Cut-up-Methode, das ist aber weitgehend die einzige Gemeinsamkeit auf literarisch-stilistischer Ebene. Gerade in den Anfangsjahren zeigen sich zwar noch häufiger Querverbindungen unter den deutschen Autoren, diese nehmen jedoch schnell ab. Bereits die ersten größeren Veröffentlichungen von Fauser und Ploog weisen kaum Parallelen auf. Damit lässt sich die Aussage, die in einem der ersten Kapitel dieses Buches bereits über ihre amerikanischen Kolleg*innen gemacht wurde, auch die deutschen Autoren übertragen: »no one could ever mistake a piece of writing by Burroughs for one by Kerouac, or a poem by Corso for one by Ginsberg.«²

Auf der reinen Textoberfläche lassen sich also nur wenige Gemeinsamkeiten finden, die eine Zusammenführung der Werke von Jörg Fauser, Jürgen Ploog, Carl Weissner und der Literatur ihrer amerikanischen Vorbilder unter einem gemeinsamen Label rechtfertigen würden. Dass sie sich aber tatsächlich zu einer Gruppe zusammenfassen lassen, wird sich in diesem Buch nicht nur anhand der häufigen Verweise der deutschen Autoren untereinander und auf ihre amerikanischen Vorbilder, sondern auch aufgrund der bestehenden Kontakte und Freundschaften zeigen. Auch die enge Zusammenarbeit der deutschen und amerikanischen Schriftsteller*innen ist ein deutliches Indiz dafür, dass es sich hier um eine interkontinentale Literaturströmung handelt, die in den USA

1 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974, S. 23f.

2 Morgan: *The Typewriter Is Holy*, S. XVIII.

ihren Anfang nahm.³ Damit stellt sich jedoch die Frage, ob es über die sozialen Verbindungen hinaus weitere Gründe gibt, um die Literatur dieser Autor*innen zu einer gemeinsamen Strömung zusammenzufassen.

Der Weg zu diesen Gründen führt über etwas, das Bürger auch für die historischen Avantgarden feststellt. Das verbindende Element, das er trotz des fehlenden gemeinsamen Stils für die historischen Avantgarden ausmacht, ist, dass dort »der Schock zum obersten Prinzip künstlerischer Intention«⁴ geworden sei. Zum einen gilt selbiges in geringerem Maße für die Beat- und Undergroundliteratur, zum anderen kann strukturell ähnliches außerdem auch über die hier behandelten Autoren gesagt werden.

Die gruppenkonstituierenden Elemente sind demnach nicht nur in sozialen Gründen zu finden, wie beispielsweise Bill Morgan argumentiert⁵, sondern eine gemeinsame Haltung zum Verhältnis von Leben und Literatur und zu der Auffassung dessen, was Literatur ist und wie sie produziert werden sollte, hält diese Autor*innen als Gruppe zusammen. Vor der Betrachtung eines Teils der literarischen Werke bedarf es daher zunächst einer Annäherung an die interkontinentale Beat- und Undergroundliteratur, die die literarische Strömung aus einer theoretischen Perspektive betrachtet. Am Ende dieser Annäherung steht zunächst die Darstellung einer Perspektive auf Literatur an sich, die alle Autoren, die in dieser Arbeit eine signifikante Rolle spielen, auf der Grundlage einer gemeinsamen Haltung gegenüber Literatur und Leben zusammenbringt.

Sämtliche Autor*innen, die in mehr oder weniger enger Verbindung zur Beat- und Undergroundliteratur stehen, nehmen gegenüber ihrem Schreiben eine programmatische Haltung ein, die eine Rezeptionsästhetische Trennung von Autor und Werk nicht zulässt. Die Grundlage dafür ist die Annahme, dass alltägliches Leben und Literatur in diesen Kreisen programmatisch miteinander verbunden sind, sie sollen sich gegenseitig bedingen und bedienen.

Grundsätzlich findet sich diese Perspektive auf das Verhältnis zwischen der realen Erlebenswelt und der fiktionalen Welt der Werke in etlichen Aussagen über das eigene Schreiben und das der Schriftstellerkollegen. Das zeigt sich unter anderem an einer Beschreibung von Jack Kerouac durch Fauser: »Kerouac als Schriftsteller: ein Mann, dem jede Erfahrung spontan zu Literatur geriet.«⁶ Jürgen Ploog äußert Ähnliches über Allen Ginsberg:

Ginsbergs poetisches Programm forderte vom Schreiber totale Ehrlichkeit & totale Exhibition. Er hielt sich daran, auch auf die Gefahr hin, in banale Intimität abzurutschen & ohne Rücksicht auf Schamgrenzen. [...] Ähnlich wie bei Walt Whitman oder Thomas Wolfe verkörpern solche Texte in hohem Mass den Bewusstseinszustand des Verfassers, der quasi in ihnen lebt, statt als ›Schreibfigur‹ hinter ihnen zurückzutreten.⁷

Dass sich in dieser Verschränkung der realen Lebenswelt des Autors mit der Welt seiner Literatur ein signifikantes, wenn nicht das herausragende Element der Beat- und Un-

3 Vgl. ebd.

4 Bürger: Theorie der Avantgarde, S. 24.

5 Vgl. Morgan: The Typewriter Is Holy, S. XIX.

6 Fauser, Jörg: Die Legende des Dulouz, S. 387.

7 Jürgen Ploog: Straßen des Zufalls. Über W. S. Burroughs, Berlin 1998, S. 18.

dergroundliteratur findet, deutet sich bereits in den Anfängen der deutschsprachigen Rezeption amerikanischer Beatliteratur an, wie ein Blick in die Anthologie von Paetel zeigt. Er erkennt schon in den sechziger Jahren:

Am glaubwürdigsten wirken die Beat-Autoren da, wo sie ihre Aussagen von den eigenen Erlebnissen und Erfahrungen ableiten. Nicht wenige ihrer bekannten und unbekannten Schlüsselfiguren haben kürzere oder längere Bekanntschaften mit Gefängnissen, Irrenanstalten, Rauschgiftentziehungsanstalten gemacht, haben auf der Landstraße ihr Brot mit Vagabunden geteilt oder in äußerster Armut gelebt. Und diese Erfahrungen haben sie nicht zu Sozialrevolutionären und nicht zu Gangstern gemacht, sondern zu – Poeten, Schriftstellern – ausdrucks- und schönheitsdurstigen Adepten bizarrer Freiheitsvorstellungen [...].⁸

Im letzten Satz dieses Abschnitts trifft Paetel den Kern der Einstellung zum eigenen Schreiben, der sich bei den amerikanischen und auch den deutschen Autoren findet: Die Gesamtheit des Erlebens und der Erfahrungen, die sie im Verlauf ihres Lebens machen, ist für sie der Steinbruch für ihr Schriftstellerdasein. Dabei sind zwei Aspekte erwähnenswert. Es handelt sich bei den hier genannten Erfahrungen um solche, die ein gewisses Leidenspotential beinhalten, das von Paetel als konstituierend für diese Art von Literatur angesehen wird, gleichzeitig betont er, und das ist der zweite Aspekt, dass diese unter Umständen leidvollen und entbehrungsreichen Erfahrungen keine politischen oder sozialen Konsequenzen haben, sondern kreative. Die Entbehrung und die durchlebte Gefahr sind demnach nicht vorrangig Ansporn zur aktiven Veränderung und zum gesellschaftlichen Einsatz, sondern sie sind der kreative Kern des Schriftstellerseins.⁹

Dieses Schöpfen aus dem eigenen Erlebnisschatz geht so weit, dass der eigene Lebensweg teilweise auf dieses Erleben ausgerichtet wird, das später literarisch verarbeitet werden kann. Dieses Vorgehen findet sich auch bei Charles Bukowski:

In 1941, Bukowski dropped out of journalism college and embarked on travels around the USA in order to collect experiences that enable him – like Fante – to write about the »real world« of rooming houses, casual labour and bars.¹⁰

Der Schriftsteller begibt sich in bestimmte Situationen und sucht bestimmte Orte auf, wodurch er sich Erfahrungen erhofft, die ihn zum Schreiben befähigen. Dabei sind diese Lebensweise und die damit verbundenen Erlebnisse nicht Selbstzweck, sondern sie konstituieren in der Vorstellung dieser Autoren das Schriftstellersein. Dahinter steht der Anspruch, authentische und im eigenen Selbstverständnis »wahre« – und das heißt in diesem Fall »wahrhaftige« – Literatur zu schreiben. Was es in diesem Kontext heißt, »wahrhaftig« zu schreiben lässt sich mit einer Aussage von Bill Morgan über Allen Ginsberg beschreiben, der in Bezug auf Texte von Neal Cassady sagt:

8 Karl O. Paetel (Hg.): Beat. Eine Anthologie, Reinbek bei Hamburg, 1962, S. 12.

9 Lediglich bei Allen Ginsberg entwickelt sich im Verlauf der sechziger Jahre ein starkes politisches Bewusstsein, das schließlich auch in entsprechendem Aktivismus mündet.

10 Woolley: »Informationen für das tägliche Überleben«, S. 11.

Allen could see that Neal had the ability to write about anything and make it interesting, no matter how mundane the topic. Allen recognized that literature didn't have to be epic to be good as long as it was from the heart.¹¹

Das entscheidende Qualitätskriterium ist auch hier, dass über etwas geschrieben wird, was man selbst erlebt hat und kennt. Morgan erwähnt zudem einen weiteren Punkt, wenn er feststellt, dass es nicht um die Außergewöhnlichkeit (*epic*) des Erzählten gehe, sondern um die Kategorie der authentischen Wiedergabe des Erlebten (*from the heart*). Damit beschreibt Morgan mit Bezug auf Ginsberg und Cassidy das gleiche, was auch Fauser meint, wenn er vom »poetischen Potential«¹² spricht, das man in einer ansonsten neutralen Umwelt sehen könne. Die Umwelt wird demnach immer schon mit einem Blick für die literarische Verwertung wahrgenommen. Durch dieses Vorgehen wird jede Wahrnehmung des Schriftstellers zum literaturfähigen Erlebnis.

Der Erlebnisbegriff hat seit Wilhelm Dilthey immer wieder neue Verwendungen und Definitionen erfahren. Hier wird besonders die Verwendung des Begriffs durch Karol Sauerland relevant. Er unterscheidet mit Blick auf Diltheys Dickens-Essay zwischen der Umweltwahrnehmung des gewöhnlichen Menschen und der des »Genies«, wie Dilthey ihn nennt. Während der gewöhnliche Mensch zielgerichtet durch sein Leben gehe und daher die Umwelt nur als »Zeichen, an denen er seinen Weg abmißt«¹³ wahrnehme, habe das Genie die Fähigkeit zum »interesselosen Wahrnehmen und Erleben«¹⁴, es betrachte »[a]lles, was ihm begegnet, um sein Selbst willen.«¹⁵ Der Schriftsteller ist in diesem Verständnis ein Mensch, der das, was er sieht und erlebt, auf dessen literarische Verwendung hin betrachtet und erlebt.

Daraus resultiert ein schriftstellerisches Selbstbild, das sich mit H. C. Artmanns Eröffnung seines *poetischen Acts* beschreiben ließe: »daß man Dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben.«¹⁶ Diese Haltung wird bei den Beatautor*innen und ihren Mitstreiter*innen auf die nächste Ebene gehoben, hier wird quasi in einem Vorgang Existenz zu Literatur und Literatur zu Existenz. Die Kernaussage des Zitats von Artmann zielt darauf ab, dass Schriftstellersein sich in diesem Verständnis nicht allein durch Schreiben konstituiert, sondern dass es eine bestimmte Haltung und eine bestimmte Wahrnehmung der Umwelt voraussetzt. Dieser poetologische Ansatz zeigt sich beispielhaft an der Entstehungsgeschichte von Jack Kerouacs *On the Road*.

11 Morgan: *The Typewriter Is Holy*, S. 59.

12 Jörg Fauser: Playboy-Interview mit Charles Bukowski. In: *Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII*, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 293.

13 Karol Sauerland: *Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs*, Berlin 1972, S. 93.

14 Ebd., S. 94.

15 Ebd., S. 94.

16 Abgedruckt in: Gerhard Rühm: *Die Wiener Gruppe. Vorwort*. In: Gerhard Rühm (Hg.): *Die Wiener Gruppe. Achtleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 9.

Wahrnehmung und Literatur am Beispiel von *On the Road*

Die Idee zu *On the Road* entstand, so legt es Howard Cunnell im Vorwort zu der ursprünglichen Fassung dar, bereits vor den Reisen, die letztlich im Roman beschrieben werden. Somit folgte das Schreiben auch keiner spontanen Eingebung ausgelöst durch die Erfahrung der Reisen, sondern es war der finale Prozess einer langen Vorbereitung, die das Erleben bestimmter Situationen voraussetzte, um so die Erfahrungen zu sammeln, die schließlich zu Literatur werden sollten.¹⁷ Kerouac sei mit der Idee des Romans auf Reisen gegangen, um diesen dann mit den entsprechenden authentischen Erfahrungen unterfüttern zu können.

The places where the imagined book and the lived experiences intersect are the places where what the book is to become are negotiated. What is being negotiated is the relationship between fiction and truth, where truth is understood by Kerouac to mean, »the way consciousness *really* digs everything that happens.«¹⁸

Das Zitat offenbart etwas, was auf die meisten Werke aus dem Bereich der amerikanischen wie auch der deutschen Beat- und Undergroundliteratur zutrifft. Diese Literatur ist auf eine bestimmte Weise ein literarisches Amalgam aus fiktionalen und faktualen Elementen. Relevant ist, dass Kerouac zwar bewusst auf Reisen geht, um Material für seinen Roman zu sammeln, dass er sich aber bereits mit Vorstellungen von diesem Material auf den Weg macht. Die literarische Verarbeitung der Erfahrung ist schon im Moment des Erlebens mitgedacht. Dass die Reise oder die Situation, in die sich die Schriftsteller begeben, zu *Literatur gerät* – wie Fauser es ausdrückt –, ist eben kein – wie es scheinen mag – zufälliger Vorgang, vielmehr ist die literarische Verwertung schon zuvor beabsichtigt und ist im Wahrnehmungsvorgang bereits mitinbegriffen.

Zentral ist der Dreischritt: Im ersten Schritt besteht die Idee zu *On the Road* bereits, als Kerouac die Reisen, die später im Roman geschildert werden, unternimmt. Die Fahrten sind also schon zuvor im Sinne einer späteren Verschriftlichung literarisch überformt und werden schließlich, im zweiten Schritt, von Kerouac mit dem Filter des »imagined book« erlebt. Ebenso wie der Roman selbst nicht »out of clear blue air« entsteht, so geschieht auch die Reise nicht unvoreingenommen. Der dritte Schritt besteht im tatsächlichen Verfassen des Werkes. Dieser Dreischritt aus dem Willen zu Schreiben, dem Erleben und dem Verfassen ist konstituierend für das Schreiben der Autoren der Beat- und Undergroundliteratur. Die Wahrnehmung ist in der Konsequenz schon narrativ gerahmt und in einen Erwartungshorizont platziert, bevor sie aktiv einsetzt und dann literarisch umgesetzt werden soll. Ein entscheidendes Kriterium für diese Perspektive auf literarisches Schreiben ist imaginative Narrativierung im Moment des Wahrnehmens. Bukowski äußert diesen Umstand beinahe wörtlich: »[...] egal, was passiert, ein Schriftsteller schreibt im Kopf ständig mit.«¹⁹

17 Vgl. 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. 5.

18 Ebd.

19 Charles Bukowski in: Fauser: *Playboy-Interview mit Charles Bukowski*, S. 306.

Auch die Literatur des Sturm und Drang setzt teilweise auf eine Verarbeitung des Selbsterlebten und folgte damit einer Poetik des Erlebens, in der unter anderem auch der insbesondere für die Stürmer und Dränger virulente Begriff der *Erlebnisdichtung*²⁰ seinen Ursprung findet. Nicht zuletzt die teilweise semi-faktuale Rezeption von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und die daraus resultierenden Gerüchte über Suizide junger Männer, die sich dem leidenden Werther verbunden fühlten, deuten darauf hin, dass auch hier die fiktionale Literarisierung realen Erlebens des Verfassers eine gewisse Faszination bewirkte. Goethe schrieb Jahrzehnte später in seinen Memoiren, als er längst nicht mehr der junge, ungestüme Autor der Sturm-und-Drang-Generation war, über den *Werther*:

Wie ich mich nun aber dadurch erleichtert und aufgeklärt fühlte, die Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben, so verwirrten sich meine Freunde daran, indem sie glaubten, man müsse die Poesie in Wirklichkeit verwandeln, einen solchen Roman nachspielen und sich allenfalls selbst erschießen; und was hier im Anfang unter wenigen vorging, ereignete sich nachher im großen Publikum, und dieses Büchlein, was mir so viel genützt hatte, ward als höchst schädlich verrufen.²¹

Goethe beschreibt an dieser Stelle den durchaus relevanten Unterschied zwischen »Wirklichkeit in Poesie« und »Poesie in Wirklichkeit« zu verwandeln. Das führt darauf zurück, dass sich die in Poesie transformierte Wirklichkeit immer noch der Fiktionalität bedient und gerade nicht als faktual angesehen werden kann, sondern aus faktischen Erlebnissen gestaltete Fiktion ist. Die Poesie in Wirklichkeit zu verwandeln, also fiktionale Narrative als faktual zu rezipieren und sie sich, wie im Falle des *Werthers* zum Vorbild zu nehmen, würde bedeuten, diesen Schritt der fiktionalen Gestaltung von Wirklichkeit zu ignorieren und quasi eine Rückübersetzung vorzunehmen.

Eben dieser Unterschied ist auch im Umfeld der Beat- und Undergroundautoren relevant. Kerouac hat zwar in *On the Road* tatsächlich erlebtes Geschehen in Literatur verwandelt, jedoch keine Autobiographie geschrieben:²² »His books are based on what happened to him and his friends, but they are a brilliant blend of fiction and autobiography [...].«²³ *On the Road* war demnach keine faktuale Darstellung von erlebten Reisen, sondern die Darstellung tatsächlicher Ereignisse »with the license of a novelist.«²⁴ Es läge daher nahe, Kerouacs Roman als Schlüsselroman zu bezeichnen.²⁵ Etliche Figu-

20 Ähnlich wie bei der Verarbeitung von Erlebtem in der Beat- und Undergroundliteratur ist auch die Erlebnisdichtung keine lyrische Wiedergabe eines faktischen Ereignisses, sondern »die Erfahrung und Bildung von Sinn, die für jedes seelische Leben grundlegend ist und in der Dichtung einen objektivierten Ausdruck finden kann.« (Dieter Burndorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moenninghof (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. 3. Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, S. 205).

21 Johann Wolfgang von Goethe: Werke Band V. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, München 1973, S. 531.

22 Vgl. Leland: Why Kerouac matters, S. 4.

23 Ann Charters: Introduction. In: Jack Kerouac: On the Road, London 1991, S. XX.

24 Leland: Why Kerouac matters, S. 4.

25 Ausgehend von der Minimaldefinition, die Johannes Franzen in seiner Monographie zu Theorie und Praxis des Schlüsselromans anwendet, wäre Kerouacs Roman als solcher zu bezeichnen. Da heißt es, Schlüsselromane sind »Romane, die sich über den Paratext ihrer Gattungsbezeichnung als fiktional ausgeben, allerdings durch textexterne und -interne Signale eine Rezeption heraus-

ren, die darin auftreten, lassen sich durch geringen Rechercheaufwand mit Personen aus dem Umfeld des Verfassers parallelisieren.²⁶ In der Originalfassung des Romans sind sie mit den Namen ihrer realweltlichen Referenzpersonen benannt und erst das Einschreiten des Verlags führte zu der Umbenennung.²⁷ Wie stark das Bewusstsein für die Grundlage und die faktuale Wirkungsweise von *On the Road* ist, lässt sich auch daran erkennen, dass auch Ploog ganz selbstverständlich die Figuren mit den Personen gleichsetzt:

Es war eine dieser Nächte, in denen Neal Cassady Allen Ginsberg kennenlernte. »2 durchdringende Augen sahen in 2 durchdringende Augen – der heilige Hochstapler mit dem glitzernden Verstand...« So schildert Kerouac die Szene in *On the Road*.²⁸

Für ihn spielt die fiktionstheoretische Differenz, die zwischen den Personen Neal Cassady und Allen Ginsberg und den Figuren des Romans (Dean Moriarty und Carlo Marx) besteht, keine Rolle. Das reale Erleben und dessen literarische Verarbeitung sind derart miteinander verknüpft, dass es für die Rezeption irrelevant wird, dass es sich um einen Roman, also einen qua Status fiktionalen Text, handelt.

Damit liegt hier mit Blick auf die Frage von Fiktionalität ein Sonderfall vor. Geht man von der institutionellen Theorie der Fiktionalität aus, dann beruht der Status *fiktional* »auf einer sozialen Praxis koordinierten, konventionsbasierten Handelns.«²⁹ Fiktional ist ein Text in diesem Fall dann, wenn

der Text mit der Absicht hervorgebracht wurde, gemäß den Konventionen der Fiktionalitätsinstitution rezipiert zu werden. Für diese Rezeption ist wesentlich, dass Leser den Text einerseits zur Grundlage einer imaginativen Auseinandersetzung mit dem Dargestellten nehmen und andererseits von bestimmten Schlüssen vom Text auf Sachverhalte in der Wirklichkeit absehen; so darf man insbesondere nicht davon ausgehen, dass die Sätze des Werkes wahr sind oder vom Autor des Werkes für wahr gehalten werden.³⁰

Hier zeigt sich bereits die komplexe Rezeptionssituation, in die Texte der Beat- und Undergroundliteratur geraten können. Sie sind theoretisch im Sinne des Institutions-

fordern, die reale Vorbilder hinter den scheinbar fiktiven Figuren identifiziert. Die markierten Verschlüsselungen durch den Autor verlangen nach einer Entschlüsselung durch den Leser.« (Johannes Franzen: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960-2015*, Göttingen 2018, S. 101). Der entscheidende Unterschied zu den Romanen, die häufig mit dem Begriff belegt werden, besteht jedoch darin, dass *On the Road* eine Entschlüsselung nicht explizit fordert und die Verschlüsselung, also die Fiktionalisierung der auftretenden Figuren durch andere Namen, keine Entscheidung des Autors war, sondern eine Vorgabe des Verlags.

26 Eine unvollständige Liste der Figuren aus Kerouacs Werk inklusive ihrer *Entschlüsselung* findet sich unter: www.beatdom.com/the-beat-generation/whos-who-a-guide-to-kerouacs-characters (letzter Zugriff: 15.12.2021).

27 Der sogenannte *Original Scroll*, die unbearbeitete Erstfassung mit den echten Namen, erschien 2007.

28 Ploog: *Straßen des Zufalls*, 1998, S. 9.

29 Tilmann Köppe: Die Institution Fiktionalität. In: Tobias Klauk, Tilmann Köppe: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014, S. 35.

30 Ebd.

modells fiktionale Texte, da sie nicht eindeutig als faktual markiert sind und nicht davon ausgegangen werden kann, dass »die Sätze des Werkes wahr sind«, gleichzeitig wollen die Autor*innen ihre Texte als eine – wenn auch fikionalisierte – Wiedergabe ihres Erlebens und ihrer Lebensrealität verstanden wissen und auf diese Weise werden sie auch rezipiert. Es kommt also zu einer Spannung zwischen einer teilweise faktualen Rezeptionshaltung und dem qua institutioneller Theorie fiktionalen Status der Texte. Auch wenn der Status der Texte als fiktional anzusehen ist, werden sie mit dem Anspruch verfasst und rezipiert, die Lebensrealität des Autors zu transportieren.

Diese Grenzauflösung zwischen faktischer Lebensrealität und fiktionaler Literatur ist kein Alleinstellungsmerkmal der Beat- und Undergroundliteratur. Diese Autor*innen waren nicht die ersten und nicht die letzten, die auf diese Weise mit ihrem eigenen Erleben verfahren. Auch der bereits erwähnte Joseph Roth erkannte die Verknüpfung von Leben und Literatur und die Literarisierung von erfahrener Realität als eine Grundkonstante seines Schreibens. In Abgrenzung zu der Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre spricht er sich dafür aus, das Erfahrene nicht objektiv, eben nicht sachlich, literarisch zu verarbeiten, sondern in Form einer künstlerischen Überformung. Die Erfahrung soll sich im literarischen Text »wie Erz im Stahl, wie Quecksilber im Spiegel«³¹ wiederfinden. Es soll sich demnach nicht um autobiographische Literatur im wörtlichen Sinne handeln, sondern um die Grundierung von fiktionaler Literatur mit realen Erfahrungen. Diese sind nicht als solche markiert, sollen dem Text aber eine implizite Authentizität verleihen.³²

Die Frage des autobiographischen und des autofiktionalen Schreibens

Die Grundlage des poetologischen Zugangs programmatisch fiktionale Literatur mit faktualen Erlebnissen zu grundieren, wirft die Frage auf, ob es sich um autobiographisches Schreiben bzw. um Autobiographien handelt. Das Problem, das an dieser Stelle auftritt, entsteht durch die Schwierigkeit der Gattungszuordnung literarischer Texte aus dem Feld der Beat- und Undergroundliteratur. In der geläufigsten Definition der Autobiographie³³ von Philippe Lejeune in *Le pacte autobiographique* (1975) heißt es, es handle sich um »die retrospektive Schilderung in Prosaform, die eine real existierende Person ihres Daseins gibt, wobei sie den Hauptakzent auf das individuelle Leben legt, insbesondere auf die Lebensgeschichte der eigenen Persönlichkeit.«³⁴ Als Grundlage

31 Joseph Roth: Schluß mit der »Neuen Sachlichkeit«. In: Joseph Roth: Werke 3. Das journalistische Werk 1929-1939. Hg. v. Klaus Westermann, Köln 1989, S. 155.

32 Siehe dazu auch: Simon Sahner: »Schluss mit Mythen«. Die Erlebnishaftigkeit des »Normalen« in den Erzählungen von Jörg Fauser. In: Mathis Lessau; Nora Zügel (Hg.): Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven, Baden-Baden 2019, S. 189-203, v.a. S. 192ff.

33 Zur Begriffsgeschichte siehe: Michaela Holdenried: Autobiographie, Stuttgart 2000, vor allem S. 19-24.

34 Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt, übers. v. Dieter Hornig & Wolfram Bayer, Frankfurt a.M. 1994, S. 14.

des Rezeptionsverhältnisses zwischen Verfasser und Leser führt Lejeune den »autobiographischen Pakt« ein.³⁵ Michaela Holdenried weist darauf hin, dass sich in dieser Definition auch der Unterschied zu den Memoiren zeige, da diese den Fokus »mehr auf den gesellschaftlichen statt auf den individuellen Aspekt legen.«³⁶ Allerdings treffe Lejeunes Beschreibung des Begriffs nicht auf jede Form der Autobiographie zu und beziehe sich vor allem auf die »subjektive Biographie.«³⁷ Holdenried sieht daher auch die Definition von Georg Misch als die »offenste und zugleich brauchbarste«³⁸ an. Misch bezeichnet eine Autobiographie als »die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*).«³⁹ Aufgrund ihrer Offenheit sei diese Annäherung »sowohl für historische Formen als auch für die moderne Autobiographik gleichermaßen brauchbar.«⁴⁰

Unter der Definition von Misch lassen sich aber nicht jene literarischen Texte fassen, die zwar streng genommen keine Autobiographie sind und auch nicht vorgeben eine zu sein, jedoch zugleich als autobiographisch bezeichnet werden können; fiktionale Texte also, die paratextuell auf das Leben ihrer Verfasser*innen verweisen oder autobiographische Stellen aufweisen, ohne an sich eine Autobiographie zu sein. Es sei daher an dieser Stelle auch auf die Unterscheidung zwischen *Autobiographie* und *autobiographisch* hingewiesen, die hier gelten soll. Während eine Autobiographie ein im engeren Sinne als solches ausgewiesenes Werk meint, in dem der Verfasser entweder zu Beginn oder im Paratext erklärt, dass es sich um eine Autobiographie oder zumindest um die Darstellung des eigenen Lebens mit faktuellem Geltungsanspruch handelt, kann sich *autobiographisch* unter Umständen auch auf Textbestandteile oder auf einzelne Handlungsabschnitte eines an sich fiktionalen Textes beziehen, ohne dass der grundsätzlich fiktionale Status in Frage gestellt wird. Lejeune definiert einen autobiographischen Roman dementsprechend als »alle fiktionalen Texte, in denen der Leser aufgrund von Ähnlichkeiten, die er zu erraten glaubt, Grund zur Annahme hat, daß eine Identität zwischen Autor und *Protagonist* besteht, während der Autor jedoch beschlossen hat, diese Identität zu leugnen oder zumindest nicht zu behaupten.«⁴¹ Die Frage, ob es sich bei dem gerade beschriebenen poetologischen Ansatz, Erleben in Literatur zu verarbeiten, jedoch um das Verfassen von Autobiographien, um autobiographisches Schreiben oder keines von beidem handelt, gestaltet sich aufgrund von zwei Faktoren schwierig.

Auch wenn es sich bei den meisten Texten der Beat- und Undergroundliteratur in Teilen um Literarisierungen des Lebens der Verfasser*innen handelt, so haben diese

35 Ebd., S. 27f.

36 Holdenried: Autobiographie, S. 21.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Zitiert nach Holdenried: Autobiographie, S. 21 (Originalzitat überprüft bei Georg Misch: Begriff und Ursprung der Autobiographie. In: Günter Niggel (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, Darmstadt 1989, S. 38). Misch weist zudem darauf hin, dass es sich bei der Autobiographie gar um eine Gattung handle, die sich einer Definition »noch hartnäckiger [entziehe] als die gebräuchlichsten Formen der Dichtung.« (Ebd.).

40 Ebd.

41 Ebd., S. 26.

Texte immer noch einen fiktionalen Status im Sinne des Institutionsmodells. Die Definition einer Autobiographie als faktualer Text, der ausschließlich das Leben des Autors erzählt, schließt somit die Klassifizierung eines Romans wie *On the Road* als Autobiographie aus. Gleiches trifft auch auf Jörg Fausers *Tophane* oder auf Jürgen Ploogs *RadarOrient* zu. In allen diesen Texten ist der biographische Hintergrund der jeweiligen Verfasser deutlich erkennbar, es handelt sich jedoch um fiktionale Texte, die sich dessen bedienen, was Johannes Franzen mit Bezug zum Schlüsselroman als *Lizenzen der Fiktion* beschreibt:

Die Rede von den ›Lizenzen der Fiktion‹ umfasst in den meisten fiktionstheoretischen Einlassungen die ästhetischen Möglichkeiten, die fiktionale Texte im Gegensatz zu faktualen besitzen. Ein Romancier ›darf‹ mehr als ein Journalist, ein Theaterautor hat mehr Freiheiten als ein Historiker. [...] Fiktionale Texte sind nicht an Einschränkungen und Regeln gebunden, denen faktuale Texte unterliegen.⁴²

Diese Freiheiten nehmen sich auch die Autor*innen der Beat- und Undergroundliteratur, sodass es sich bei ihren Texten, so realitäts- und vor allem lebensnah sie in manchen Fällen auch sein mögen, nicht um Autobiographien handeln kann. Der Begriff des autobiographischen Schreibens als ein Schreiben, das sich trotz des fiktionalen Status des Textes auf das Leben des Verfassers bezieht, liegt in diesem Fall näher, ist aber auch nicht ohne Einschränkungen passend. Das liegt zunächst auch daran, dass die Autor*innen den Bezug zwischen ihren Texten und sich selbst nicht leugnen, sondern ihn stattdessen bewusst inszenieren, in Teilen also eine Herbeiführung eines Bezugs besteht.

Ein zentrales Kriterium für autobiographisches Schreiben über alle definitorischen Probleme hinweg ist die Auseinandersetzung mit dem eigenen Subjekt. Rolf Haubl weist darauf hin, dass es beim »autobiographischen Erzählen nicht um Wahrheit, sondern um narrative Identität, um eine (bis auf weiteres) plausible und unwidersprochene Antwort auf die Frage ›Wer war ich früher?‹ – ›Wer bin ich heute?‹ – ›Wer werde ich morgen sein (können)?«⁴³ gehe. Hier finden nun trotz des Bezugs auf die Identität des realen Autors die Lizenzen der Fiktion Anwendung. Entscheidend ist aber der Begriff der narrativen Identität, die auf die schreibende Auseinandersetzung des Autors mit sich selbst hindeutet. Unter diesen beiden Umständen, dem Bezug zu und der Erzeugung einer narrativen Identität, könnten manche Texte der Beat- und Undergroundliteratur unter dem Begriff des autobiographischen Schreibens gefasst werden.⁴⁴

Eine gewisse Nähe besteht auch zur Autofiktion oder zum autofiktionalen Schreiben. Wie beim autobiographischen Schreiben oder der Autobiographie steht auch bei

42 Johannes Franzen: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015*, Göttingen 2018, S. 90f.

43 Rolf Haubl: *Autobiographisches Erzählen: Sprechen und Schreiben*, in: Erben, Dietrich & Zervosen, Tobias (Hg.): *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte*, Bielefeld 2018, S. 334.

44 Darunter würden unter anderem Jack Kerouacs *On the Road*, Jörg Fausers *Tophane* und *Rohstoff*, William S. Burroughs' *Junkie* und einige andere fallen.

der Autofiktion eine – in diesem Fall an die Psychoanalyse angelehnte – Selbstbetrachtung im Mittelpunkt des Schreibens. Diese Ausrichtung ist schon in der ersten Erwähnung des Begriffs bei Serge Doubrovsky angelegt.⁴⁵ Die Schwierigkeit den Begriff *Autofiktion* zu definieren und seine daraus resultierende Offenheit führen dazu, dass Autofiktion inzwischen eine breite Anwendung über die ursprüngliche Verwendung bei Doubrovsky hinaus gefunden hat.⁴⁶ Während Claudia Gronemanns Definition im Handbuch für Autobiographie und Autofiktion: »An autofictional text purports to be both fictional and autobiographical, and thus represents a paradox in the traditional understanding of genre«⁴⁷ eine recht klare Bestimmung zu liefern scheint, wird im Verlauf ihres Überblicks über die Bestrebungen der Wissenschaft, des Begriffs habhaft zu werden, deutlich, dass es sich so einfach nicht verhält. Doubrovskys eigene Definition »Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction«⁴⁸, also eine Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten, liest sich wie ein unauflösbares Paradox. Bei Doubrovsky nimmt der psychoanalytische Aspekt der Selbstbetrachtung im Schreiben eine wichtige Stellung ein. Die Unerreichbarkeit des Selbst im Schreiben führt letztlich auf dieses Paradox zurück.⁴⁹

Der Umgang mit dem Terminus hat sich seit den späten siebziger Jahren sowohl in der Literaturwissenschaft als auch im nicht-akademischen Diskurs verändert und bezeichnet inzwischen auch eine Fiktionalisierung des Selbst des Autors als Autofiktion, wenn es sich dabei lediglich um eine Verwischung der Grenze zwischen Faktualität und Fiktionalität handelt, die nicht auf Fakten und realen Ereignissen beruht und sich auch nicht als psychoanalytische Selbstbeschau betrachtet.⁵⁰ In der deutschsprachigen Wissenschaft hat sich vor allem Frank Zipfel mit dieser definitorischen Unschärfe des Begriffs beschäftigt. Er sieht in der Autofiktionsdefinition von Doubrovsky tatsächlich nur eine versteckte Autobiographie, die in Wahrheit keine fiktionale Ebene enthält und nur vorgibt nicht gänzlich faktual zu sein.⁵¹ Die erweiterte Definition des Begriffs, die Zipfel vor allem im französischen Diskurs und insbesondere bei Genette ausmacht, bezieht literarische Texte mit ein, in denen eine Figur vorkommt, die den Namen des Autors trägt, dabei jedoch nicht die Fiktionalität des Textes in Frage stellt.⁵² Eine dritte Perspektive auf Autofiktion findet Zipfel in der Definition von Marie Darrieussecq, nach der ein Text dann autofiktional ist, wenn »dem Leser sowohl der autobiographische Pakt wie auch der Fiktionspakt angeboten«⁵³ wird und er gleichzeitig nicht »die

45 Siehe dazu: Claudia Gronemann: *Autofiction*. In: Martina von Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Berlin 2019, S. 241f.

46 Siehe dazu auch: Gronemann: *Autofiction*, S. 241-246.

47 Ebd., S. 241.

48 Serge Doubrovsky auf dem Umschlagtext von: Serge Doubrovsky: *Fils*, Paris 1977.

49 Vgl. Gronemann: *Autofiction*, S. 241f.

50 Vgl. ebd., S. 243.

51 Vgl. Frank Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literatur?* In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin 2009, S. 299f.

52 Vgl. ebd., S. 302.

53 Ebd., S. 305.

Möglichkeit an die Hand bekommt, den Text ganz oder teilweise nach einem der beiden Pakte aufzulösen.«⁵⁴ Insbesondere sieht aber auch Zipfel in der Autofiktion vor allem eine literarische Umsetzung der Unmöglichkeit der Selbstfindung, die sich dem Gedanken einer autobiographischen Darstellung eines linearen Lebensweges entgegenstellt.⁵⁵

Damit lässt sich feststellen, dass sich die Werke der Beat- und Undergroundliteratur nur teilweise in den Bereich der Autofiktion einordnen lassen. Sie entsprechen nicht der engen Definition von Doubrovsky, stehen aber der erweiterten Perspektive durchaus nahe. Sie bieten zwar nicht im Sinne Darrieussecqs sowohl einen fiktionalen als auch einen faktualen Pakt an, bewegen sich aber je nach Fall mal mehr und mal weniger im inszenierten Grenzbereich von Fakt und Fiktion. Allerdings ist die als grundlegend zu sehende Namensidentität des Autors mit einer Figur so gut wie nie gegeben.⁵⁶ Auch wenn es sich also bei den Texten der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur nicht grundsätzlich um Autofiktion handelt, können aber zumindest Parallelen erkannt werden, die für eine Darstellung des Verhältnisses von Fakt und Fiktion in den hier behandelten Texten herangezogen werden können.

Es kann also lediglich festgehalten werden, dass es sich bei den hier zu behandelnden Texten nicht um Autobiographien unter programmatisch gänzlich faktualen Gesichtspunkten handelt. Dieser kategorische Ausschluss ist beim autofiktionalen und beim autobiographischen Schreiben unter durchaus teilweise fiktionalen Maßstäben nicht grundsätzlich haltbar. Die Schwierigkeit, die sich aber auch hier offenbart, liegt im Selbstverständnis der Beat- und Undergroundliteratur begründet. Die Literatur ist in diesem Fall kein Instrument der literarischen Selbsterkundung zum Zweck einer Suche nach dem eigenen Selbst oder zur Formung einer subjektiven Identität, sondern sie ist eine mal stärkere und mal schwächere Überformung der Lebenswirklichkeit des Verfassers. Die sich daraus ergebenden Texte sind per se nicht immer autobiographisch, ihnen ist jedoch das Erleben der Verfasser eingeschrieben und sie transportieren es.⁵⁷ Aus diesem Zugang zum Schreiben entsteht somit ein produktives Wechselspiel zwischen der Literatur und einer inszenierten Lebensrealität der Verfasser*innen, das sich in den Werken niederschlägt: Die Erfahrungen fließen in den Text ein, dieser wiederum formt teilweise Bild, das der Autor von sich selbst als Schriftsteller präsentiert wissen

54 Ebd.

55 Vgl. ebd., S. 307.

56 Im Gegenteil kommt es gerade im Fall von Bukowski und Fauser zu der Situation, dass sich die Autoren ein literarisches Alter Ego schaffen, dessen Namen sie teilweise auch für sich selbst verwenden. Dadurch kommt es zu einer Wechselwirkung zwischen dem fiktionalen literarischen Text und dem faktualen Paratext, auf die im Kapitel »Das paratextuelle Netz – Der Autor als Teil seines eigenen Werkes« detailliert eingegangen wird.

57 Die Komplexität dieser Einordnung lässt sich beispielsweise daran erkennen, dass der Roman *Rohstoff* von Jörg Fauser durchaus zum autobiographischen Erzählen gezählt werden kann, die Erzählungen der siebziger Jahre, die in dieser Arbeit eine zentrale Rolle spielen jedoch nicht. Letztlich folgen aber sowohl *Rohstoff* als auch die Erzählungen dem gleichen poetologischen Grundgedanken. Jürgen Ploogs literarische Arbeiten wiederum weisen einen deutlichen Bezug zu seinen Erfahrungen als Pilot auf, sind jedoch in noch geringerem Maße als Fausers Erzählungen autobiographisch grundiert.

will, und es wird zudem durch öffentliche Auftritte und Selbst- und Fremdsinszenierung vervollständigt. Dieses Bild wiederum wirkt auf die Rezeption der Texte. Dieses produktive Wechselspiel hat somit nicht nur Auswirkungen auf die Literatur, sondern auch auf die Repräsentation des Lebens der Autoren selbst.

Um diese abstrakte Vorstellung eines Wechselspiels zwischen der Ebene der Literatur und der des Lebens zugänglicher zu machen, kann an dieser Stelle noch einmal auf H. C. Artmanns *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes* von 1953 zurückgegriffen werden:

Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, dass man Dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben. Vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte Wunsch, poetisch handeln zu wollen. Die alogische Geste selbst kann, derart ausgeführt, zu einem Act ausgezeichneten Schönheit, ja zum Gedicht erhoben werden. Schönheit allerdings ist ein Begriff, der sich hier in einem sehr erweiterten Spielraum bewegen darf.⁵⁸

Auch wenn sich das poetologische Programm Artmanns, das er in acht Punkten entwirft, nicht genau auf den hier dargestellten Ansatz übertragen lässt, so lassen sich doch Parallelen erkennen, die zu einer Klärung herangezogen werden können. Die Idee, »dass man Dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben«, setzt eine Wahrnehmung voraus, die die Realität bereits unter den Vorzeichen einer literarischen – oder mit Artmann gesprochen poetischen – Perspektive sieht. In diesem Ansatz ist nicht das tatsächliche Verfassen von Literatur das konstituierende Merkmal für einen Schriftsteller, sondern die für einen Schriftsteller spezifische Weltwahrnehmung. Die Bedingung für eine solche Wahrnehmung ist wiederum »der mehr oder minder gefühlte Wunsch, poetisch handeln zu wollen.«

Für die Beat- und Undergroundliteratur bedeutet das programmatisch, dass die Narrativierung der Verschriftlichung schon vorausgehen soll, da die Narrativierung in diesem Fall ein Teil des Wahrnehmungsprozesses ist. Bukowski bringt diese Dopplung in einer Anekdote zum Ausdruck, in der er davon berichtet, die Sorge gehabt zu haben, seine Freundin wäre von einem Stalker entführt worden. Während er zum Haus des vermeintlichen Entführers fährt, malt er sich aus, sie sei möglicherweise ermordet worden. Diese Szene seiner Fantasie stellt er sich als den Schluss seines Romans vor. Er denke in diesem Moment »wirklich auf zwei Ebenen«⁵⁹, sagt er. Die Tatsache, dass sich seine Vorstellung als falsch herausstellt und seine Freundin in Sicherheit ist, enttäuscht ihn für einen kurzen Moment, da er nun immer noch kein Ende für seinen Roman hat: »Essig mit meinem schönen Schluss.«⁶⁰ Poetologisch bedeutet das zum einen, dass er vorgibt, nur das literarisch schreiben zu können, was sich auch wirklich zugetragen hat, zum anderen aber auch, dass er – so behauptet er es – sein Leben selbst unter literarischen Wahrnehmungsmaßstäben reflektiert. Die Wahrnehmung seines eigenen Erlebens geschieht bereits unter literarischen Vorzeichen, um es mit Artmann zu sagen: Er ist in seiner Selbstsicht Schriftsteller, auch wenn er nicht schreibt.

58 Abgedruckt in: Rühm: Die Wiener Gruppe. Vorwort, S. 9.

59 Charles Bukowski in: Fauser: Playboy-Interview mit Charles Bukowski, S. 306.

60 Ebd.

