

Bewusst an den Rändern – Position im literarischen Feld

Die Inszenierung der deutschen Autoren durch sich selbst und andere war in vielen Fällen die als Außenseiter und Rebellen im Literaturbetrieb und nahm signifikanten Einfluss darauf, wie sie als Schriftsteller und ihre Texte wahrgenommen wurden. Das hat sich über die letzten Kapitel zu Fauser, Ploog und Weissner deutlich gezeigt. Das Selbstverständnis, diejenigen zu sein, die sogenannte »wahre« Literatur schreiben, in Abgrenzung zum etablierten Literaturbetrieb um die Gruppe 47, führt daher zu einer besonderen Relevanz der Frage nach der Positionierung dieser Autoren im literarischen Feld:

Der von Pierre Bourdieu geprägte Begriff des »literarischen Feldes« bezieht sich auf eines der Felder der kulturellen Produktionen (neben Malerei, Musik, Film, Wissenschaft etc.). Es bezeichnet eine relativ autonome, von besonderen Regeln durchwirkte Handlungssphäre vergesellschafteter Menschen mit spezifischen – zum Habitus verdichteten – Qualifikationen und Praktiken, die am Produkt Literaturbeteiligt sind, nämlich Autoren, Kritiker, Verleger.¹

Innerhalb dieses Feldes nehmen verschiedene Akteur*innen (Autor*innen, Kritiker*innen, Verleger*innen u.a.) unterschiedliche Positionen und vor allem Machtstellungen ein. Darüber, wer welche Stellung einnimmt und dementsprechend Macht ausüben kann, bestimmt insbesondere im literarischen Feld das symbolische Kapital. Dabei handelt es sich in diesem Fall um »den Ruf, das Prestige, die Berühmtheit, die jemand aufgrund der erworbenen Menge und Zusammensetzung der verschiedenen Kapitalsorten genießt.«² Wie dieser Kampf um das symbolische Kapital und damit um die Stellung im literarischen Feld aussieht, beschreibt Bourdieu in *Die Regeln der Kunst (Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire, 1992)*:

1 Walther Müller-Jentsch: Exklusivität und Öffentlichkeit. Über Strategien im literarischen Feld, in: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 36, Heft 3, Juni 2007, S. 219.

2 Ebd. Zu den Kapitalsorten bei Pierre Bourdieu siehe: Pierre Bourdieu: Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital. In: Pierre Bourdieu: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik und Kultur 1. Herausgegeben von Margareta Steinrücke, Hamburg 1992, S. 49–80.

Daher sind die Felder der Kulturproduktion fortwährend Schauplatz einer Auseinandersetzung zwischen zwei Hierarchisierungsprinzipien: dem heteronomen Prinzip, das diejenigen begünstigt, die das Feld ökonomisch und politisch beherrschen (zum Beispiel die »bürgerliche« Kunst), und dem autonomen Prinzip (zum Beispiel dem *L'art pour l'art*), das seine radikalsten Verfechter dazu treibt, irdisches Scheitern als Zeichen der Erwähltheit anzusehen und den Erfolg als Mal der Auslieferung an den Zeitgeschmack.³

Bourdieu unterscheidet in dieser Auseinandersetzung zwei Prinzipien der Hierarchisierung, eine heteronome und eine autonome. Die heteronome Hierarchisierung wird durch Kriterien strukturiert, die dem literarischen Feld selbst äußerlich sind: beispielsweise ökonomische oder politische Macht und Einfluss, die man als Akteur*in bereits in das Feld mitbringt oder die man unter anderem durch ökonomisch erfolgreiche Romane oder die Auszeichnung mit einem angesehenen Preis erreichen kann. Die autonome Hierarchie strukturiert sich durch das Erfüllen, Einhalten oder Erreichen von rein ästhetischen Normen, die innerhalb oder in Teilen des Feldes entstehen, zum Beispiel in literarischen Gruppen. Literarische Werke oder Autor*innen, die in der heteronomen Hierarchie erfolgreich sind oder sich dort bewusst positionieren, büßen dadurch an Status in der autonomen Hierarchie ein. Diese Bewegung kann sich auch mit anderen Mechanismen umgekehrt vollziehen, indem ehemals öffentlich gefeierte Autor*innen ihren Status verlieren, danach aber in der autonomen Hierarchie aufsteigen können. Dieser Theorie nach kann ein*e Schriftsteller*in zwei Arten von Anerkennung gewinnen, eine innerhalb des Feldes, die von finanziellem und quantitativ belegbarem Erfolg ausgenommen ist, und eine außerhalb des Feldes, die nach diesen Kriterien bestimmt wird.

Zur Betrachtung der Autoren der Beat- und Undergroundliteratur im literarischen Feld der Bundesrepublik ist die Frage nach der feldinternen Hierarchisierung von besonderer Relevanz, da ein ökonomischer Erfolg, der in externer Anerkennung münden würde, definitiv nicht vorhanden war. Ein Schriftsteller kann trotz offensichtlicher Erfolglosigkeit noch symbolisches Kapital akquirieren, wobei es dann von besonderem Belang ist, ob diese Erfolglosigkeit als freiwillig oder unfreiwillig angesehen wird, denn danach richtet sich die Anerkennung innerhalb des Feldes. Wie Bourdieu es ausdrückt, unterscheidet sich der *artiste maudit*, der freiwillig erfolglose Künstler, vom *artiste raté*, dem unfreiwillig erfolglosen Künstler, indem der eine geächtet und der andere gescheitert ist. Der geächtete *artiste maudit* kann immer noch Anerkennung finden, die dem gescheiterten *artiste raté* verweigert bleibt.⁴

Ein Beispiel dafür, das nahe an den hier behandelten Autoren ist, aber weit genug von ihnen entfernt, um es abzugrenzen, ist Rolf Dieter Brinkmann. Anke Detken setzt Brinkmanns Inszenierungspraktiken in Bezug zu Bourdieus feldtheoretischem Ansatz. Sie verweist zunächst auf den Vorfall, bei dem Brinkmann dem Kritiker Marcel Reich-Ranicki indirekt drohte, ihn zu erschießen.⁵ Detken beschreibt anhand der

3 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M. 1999, S. 344.

4 Vgl. ebd., S. 347.

5 Vgl. Sibylle Späth: *Rolf Dieter Brinkmann*, Stuttgart 1989, S. 42.

Aufmerksamkeit, die Brinkmann aufgrund dieses Vorfalls bekam, wie er sich »[g]anz im Sinne der Popliteraten [...] von anderen Schriftstellern und vom etablierten Literaturbetrieb durch dieses lautstarke Vorgehen«⁶ absetzt. Interessant ist vor allem, dass Brinkmann, so Detken, durch diese Distanzierung von den Regeln des etablierten Literaturbetriebs und dem vorgesehenen Habitus eines Schriftstellers seinen bis dahin ausbleibenden Erfolg umdeuten kann. Da er in Form dieses inszenierten Skandals die eigene »Autorenpersönlichkeit aktiv mitgestaltet, kann er, mit Bourdieu gesprochen, am Bild eines *artiste maudit* arbeiten.«⁷

Der entscheidende Punkt liegt darin, den Misserfolg im literarischen Betrieb nicht als Scheitern, im Sinne eines *artiste raté*, sondern als eine bewusste Verweigerung des Erfolgsprinzips zu deuten. Die Inszenierung läuft in diesem Fall über außerliterarische Elemente und nicht über das literarische Werk. Denn »Referenzobjekt der habituellen Inszenierungspraktiken ist somit nicht vornehmlich der literarische Text, sondern die Person des Autors. Folglich erzeugen nicht die literarischen Werke, sondern zunächst die performativen Akte des Autors Resonanzen innerhalb des literarischen Feldes.«⁸

Interessant ist nun die Differenz zwischen einem Autor wie Brinkmann, der aufgrund seines rebellischen Auftretens innerhalb des literarischen Feldes und durch bewusste Provokationen eine gewisse Form der Anerkennung außerhalb und innerhalb des Betriebs erfuhr, und Autoren wie Fauser, Ploog und Weissner. Schon Brinkmanns Einladung zur Gruppe 47, die er aufmerksamkeitswirksam ausschlug,⁹ die Veröffentlichung seiner Werke seit 1965 durch den Verlag Kiepenheuer & Witsch und sein Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom bringen ihn in eine Position, die wesentlich etablierter war als die eines Jörg Fauser oder Jürgen Ploog zur gleichen Zeit.¹⁰ Zwar äußert sich Brinkmann, wie von Detken beschrieben, in seinen Vorworten zu Anthologien und eigenen Publikationen zu seiner Ablehnung traditioneller literarischer Formen, jedoch verharrt er auf diese Weise weiterhin in etablierten Strukturen. Durch die Ablehnung ist weiterhin ein intellektueller Habitus erkennbar, der ihn weitaus näher an den etablierten Literaturbetrieb bringt, als dies beispielsweise beim Vorwort zu Jörg Fausers *Die Harry Gelb Story* durch Weissner der Fall ist.¹¹

Während ein Autor wie Brinkmann also im Sinne Bourdieus dem Konzept des *artiste maudit* recht nahesteht, fallen die Autoren, die hier unter dem Begriff der Beat- und Undergroundliteratur in Deutschland gefasst werden, auch durch dieses Raster und

6 Anke Detken: »Besser als ein Gedicht/ist die Tür, die/schließt«. Inszenierungsstrategien und Traditionssverhalten Rolf Dieter Brinkmanns. In: Christoph Jürgensen & Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, Heidelberg 2011, S. 270.

7 Ebd., S. 271.

8 Ebd.

9 Vgl. Verfs. unbek.: So im Gange. In: SPIEGEL 25/1968, S. 126. Unter: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46039656.html> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

10 Wichtig ist, darauf hinzuweisen, dass Jörg Fauser spätestens mit *Der Schneemann* zu Beginn der achtziger Jahre ökonomischen Erfolg hatte, weswegen diese Betrachtung nur für die Zeit von Ende der sechziger bis Ende der siebziger Jahre gilt.

11 Detken: »Besser als ein Gedicht/ist die Tür, die/schließt«. Inszenierungsstrategien und Traditionssverhalten Rolf Dieter Brinkmanns, S. 275.

versuchen, sich dadurch teilweise den Regeln des literarischen Feldes zu entziehen. Damit verfahren sie aber dennoch in Mustern, die auch Bourdieu beschreibt:

Jeder versucht, die *Grenzen* des Feldes so abzustecken, daß ihr Verlauf den eigenen Interessen entgegenkommt, oder, was auf dasselbe hinausläuft, seine Definition der wahren Zugehörigkeit zum Feld [...] durchzusetzen – die Definition also, die am geeignetsten ist, ihm selbst das Recht zu verleihen, so zu sein, wie er ist.¹²

Indem sie selbst definieren wollten, wie das Feld der Literatur funktioniert, mussten Fauser, Ploog und Weissner allerdings hinnehmen, dass sie – anders als Brinkmann – auch kein symbolisches Kapital innerhalb des Feldes mehr akquirieren konnten. Sie verkehrten sozusagen symbolisches Kapital ins Gegenteil: Wenn man keine Aufmerksamkeit bekam, eben nicht gefördert und verlegt wurde, musste man Aufmerksamkeit dadurch erzeugen, dass man sich dem System lautstark entzog und es für ungültig erklärte. Aus der Korrespondenz von Fauser, Ploog und Weissner lässt sich erkennen, dass es sich bei dieser Positionierung erwartungsgemäß in Teilen um eine bewusste Inszenierung nach außen handelte, während man intern durchaus diskutierte, wie man im Literaturbetrieb Fuß fassen konnte. Die folgende Analyse dieser beiden Seiten, der externen Darstellung und der internen Aushandlung dieser Inszenierung, zeigt erneut, wie relevant gerade im Kreis dieser Autoren die Wahrnehmung von außen und ihre Selbstdarstellung war.

Die externe Seite

Die Strategie, die Regeln des literarischen Feldes für ungültig zu erklären, erfordert eine externe Selbstdarstellung als Renegaten und eine Abgrenzung nach allen Seiten. Eine wichtige Publikation für diese Positionierung, die Fauser, Ploog und Weissner gemeinsam als Teil einer Gruppe veröffentlichten, war die erste Ausgabe der Zeitschrift *Gasolin 23* im Sommer 1973. Die erste offizielle Ausgabe, die die Bezeichnung No. 2 trug,¹³ er-

12 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 353.

13 Die erste veröffentlichte Ausgabe trägt die Bezeichnung »Nr. 2«. In einer Materialsammlung zu dieser Ausgabe im Nachlass von Carl Weissner findet sich der Entwurf zu einer Anzeige, welche das Erscheinen von GASOLIN ankündigt: GASOLIN 23! Wüste Stories! Unsägliche Gedichte! / Himmelschreiende Heuler! Internationale Schizo/Comics! Liebesgrüße aus dem Szenen-Puff! Nach der legendären Nr. 1 (mittlerweile ver-/schollen!) wälzten sich unsere Leser auf dem/Boden und schrien mit Tränen in den Augen:/AUFHÖREN! (Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Materialsammlung zu Gasolin 23, 1. Ausgabe). Des Weiteren findet sich im Nachlass von Weissner eine Fotomontage, die vermutlich ebenfalls als Werbematerial diente oder dienen sollte. Sie zeigt ein Foto von Groucho Marx, der die (fiktive) erste Ausgabe von *Gasolin* in Händen hält, auf das Foto ist eine Sprechblase mit dem Schriftzug »Hot Jizz!« gezeichnet. Die Zeitschrift auf der Fotomontage zeigt auf dem Cover ein Bild von Marylin Monroe vor der New Yorker Skyline, auf der Rückseite sind als vertretene Autor*innen unter anderem Monroe selbst, Brinkmann, Burroughs und Weissner angegeben. Um den tatsächlichen Status dieser fiktiven ersten Ausgabe kursieren verschiedene Gerüchte. Die Wikipedia-Seite zu GASOLIN 23 (https://de.wikipedia.org/wiki/Gasolin_23, letzter Zugriff: 15.12.2021) vertritt die Behauptung, es habe 1971 eine erste Ausgabe existiert, die aber nicht veröffentlicht wurde, und beruft sich auf Jürgen Ploog. Die Idee zu dem Magazin

schien mit fingierten Leserkommentaren auf der ersten Seite. Darunter war ein Beitrag von Brinkmann, der in der fiktiven ersten Ausgabe einen Text veröffentlicht habe und sich nun über die Gesellschaft echauffiert, in die er dort gebracht wurde:

Der Frascati ist mir in der Kehle steckengeblieben, als ich sah in welcher Gesellschaft ich mich in Ihrer ersten Nummer fand. Wenn Sie schon die deutsche Gegenwartsliteratur als schwachsinnig entlarven wollen, dann bitte in Zukunft ohne mich. Wenn im übrigen Handke sich wie Herhaus liest (haben Sie den Text vielleicht frisiert?) muß ich wohl noch dankbar sein, daß Sie bei mir nur die Tippfehler korrigiert haben.

ROM, VILLA MASSIMO, R.D. BRINKMANN¹⁴

Auch ein empörter vermeintlicher Kommentar von Peter Handke ist dort abgedruckt, in dem der Autor andeutet, dass ein Gedicht, das den gleichen Titel trägt wie eines von ihm, in *Gasolin 23* veröffentlicht worden sei. Abschließend kommt wohlwollend und Respekt äußernd auch noch ein Dr. Helmut Kasarek zu Wort, dessen Name eine offensichtliche Anspielung auf den Literaturkritiker Hellmuth Karasek ist.¹⁵

Mit diesen drei fingierten Kommentaren stellen Ploog, Weissner und Fauser zur Schau, wo sie sich positionieren, nämlich außerhalb aller Kreise des Literaturbetriebs. Brinkmann als Vertreter einer jungen, progressiven Literatur, die sich auf amerikanische Popkultur bezieht, wird ebenso abgelehnt wie Peter Handke, der für den progressiven Arm der etablierten Literatur innerhalb der Gruppe 47 steht. Die arrivierte Literaturkritik in Person von Hellmuth Karasek wird der Lächerlichkeit preisgegeben. Der darauffolgenden Ausgabe wurde ein Vorwort vorangestellt, das diese Positionierung noch einmal untermauerte:

Gasolin ist nicht einfach eine Literaturzeitschrift – es ist die Literaturzeitschrift. Eine Zeitschrift die wir erfunden haben, um unabhängiges nicht zensiertes Schreiben am Leben zu erhalten. Hier treffen sich alle Schreiber, lebende und gestorbene. Schreiben ist eine grundsätzliche Demonstration. Es sollte über das hinaus verfolgt werden, wofür es steht, es sollte erweitert werden. Wir sind der Wirklichkeit verfallen, d.h. wir sind. Ein Stück Papier und eine alte Schreibmaschine und der Kosmos bricht herein. Für so etwas braucht man eine Plattform, eine Zeitschrift. Es genügt nicht, irgendwo zu veröffentlichen. Es gibt keine Öffentlichkeit. Eine gute Gelegenheit, um unseren Kritikern zu antworten: es stimmt nicht, dass wir nichts von Literatur halten. Wir mögen nur das nicht, was hier Literatur genannt wird. Wir mögen keine Leute, die sich

entstand jedoch erst Ende 1972, was sich anhand der Korrespondenz zwischen Fauser, Ploog und Weissner belegen lässt. Weissner selbst äußert im Interview mit *konkret*, dass die erste Ausgabe tatsächlich ein Hoax gewesen sei (Vgl. konkret. Politik & Kultur, Ausgabe 06/2010, S. 62.). Penzel und Waibel vertreten in ihrer Fauser-Biografie ebenfalls diese These: »Eine Nummer 1 hat es nie gegeben, einen Dummy, das Testheft existiert nur in den Köpfen und Gesprächen, die nachts durch Ploogs Wohnung geisterten.« (Penzel/Waibel: *Rebell im Cola Hinterland*, S. 86) Dem folgend werde ich mich auf die zuverlässigeren Quellen verlassen und davon ausgehen, dass die erste existierende Ausgabe die No. 2 war.

¹⁴ Gasolin 23, No. 2, Juni 1973, S. 4.

¹⁵ Ebd.

für etwas halten. Stattdessen schreiben wir wie auf der Flucht (wie Kerouac sagte).
W.S.B./B.M./J.P.¹⁶

Dieses Vorwort ist nicht nur eine weitere Abgrenzung von dem, was man als etablierten Literaturbetrieb bezeichnen könnte, sondern es ist auch eine weitere Demonstration des Versuchs, die Grenzen des literarischen Feldes selbst zu bestimmen. Die Aussage, es handle sich bei *Gasolin 23* um die Literaturzeitschrift, impliziert eine Abwertung aller anderen literarischen Zeitschriften. Der Verweis darauf, dass diese scheinbar einzig relevante Publikation »unabhängiges nicht zensiertes Schreiben am Leben« erhalte, erweitert die Herabsetzung anderer Magazine dahingehend, dass alles außer *Gasolin 23* censiert sei. Die Strategie, die hier verfolgt wird, beschreibt auch Bourdieu in *Die Regeln der Kunst*:

Wenn demnach die Vertreter der »reinsten«, strengsten und engsten Definition der Zugehörigkeit von einer gewissen Anzahl von Künstlern (usw.) behaupten, daß sie nicht *wirklich* Künstler oder keine *wahren* Künstler sind, sprechen sie ihnen die Existenz *als* Künstler ab, wobei sie von einer Sichtweise ausgehen, die sie, die »echten« Künstler, als die legitime Sichtweise des Feldes durchsetzen wollen [...].¹⁷

Die gleiche Vorgehensweise zur Selbstpositionierung enthalten auch die zahlreichen bereits zitierten Aussagen der deutschen und amerikanischen Autoren darüber, was ein *wahrer* Schriftsteller sei.

Eine weitere Form der Distinktion ist das Autorenverzeichnis der ersten Ausgabe. Dort heißt es über die vertretenen Autoren beispielsweise:

JÖRG FAUSER, 29, verließ Istanbul 1968, veröffentlichte »Aqualunge« und »Tophane« und lebt jetzt zurückgezogen auf seiner Hühnerfarm in Frankfort/Oklahoma... JÜRGEN PLOOG, 38, seit 1960 unterwegs... veröffentlichte »Coca-Cola Hinterland« und gab »Ufo« heraus... WOLF WONDRTSCHEK, 30, veröffentlichte eine Zeitlang Bücher und lebt jetzt als Exil-Kroate in München.¹⁸

Die Autoren bzw. die Herausgeber nutzen die Selbstbeschreibung als Möglichkeit zur Inszenierung ihres literarischen Renegatentums. Die biographischen Angaben richten den Fokus auf das Unterwegssein und die Rastlosigkeit der Autoren und distanzieren sich damit vom Bild des Schriftstellers am heimischen Schreibtisch. Der Schwerpunkt der Inszenierung liegt auf dem offenbar ungezügelten und antibürgerlichen Lebensstil. Zu einer Zeit, als sich die Schriftsteller*innen der Gruppe 47 (vorrangig Männer, teilweise unter Begleitung ihrer Ehefrauen) wenige Jahre zuvor im Gasthof Pulvermühle im oberfränkischen Waischenfeld getroffen hatten, ist die Selbstdarstellung von Autoren als rastlose Schreibende *on the Road* als eine bewusste Distanzierung zum literarischen Betrieb zu sehen.

¹⁶ *Gasolin 23*, No. 3, September 1974, S. 3.

¹⁷ Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 353f.

¹⁸ *Gasolin 23*, No. 2, April 1973, Rückseite.

Ein weiteres Beispiel für diese Abgrenzung zum etablierten Teil des literarischen Feldes sind Aussagen von Carl Weissner über Jürgen Ploog in einem Interview mit *Kozmik Blues* 1987:

Ploog schreibt nach wie vor, sei es im Cockpit, sei es sonstwo, und da ist ne ganze Weile nichts in Buchform erschienen. Das ist einfach nicht genehm und ich weiß auch, warum es nicht genehm ist. Das fällt nicht nur aus dem Rahmen dieser ganzen Klicke [sic!] von Leuten, die nur Einseraufsätze schreiben [...]. Der Ploog ist um Klassen besser als das, was man von Autoren mit ähnlichem Anspruch kriegt. [...] Ich habe ihn kürzlich lesen hören auf einer Veranstaltung in Karlsruhe, das wirst du in Klagenfurt nicht hören, wäre auch völlig idiotisch, das in Klagenfurt vorzutragen. Ploog ist um 10 Klassen besser als das, was dort vorgetragen wird. Wird wahrscheinlich nie gedruckt erscheinen [...]. In einem sogenannten etablierten Verlag wird das nicht erscheinen, weil, der ist einfach eine zu große Konkurrenz für deren Hausautoren.«¹⁹

Deutlich zeigt sich auch hier, dass Weissner Ploog zum etablierten literarischen Feld – hier der Wettbewerb zum Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt – abgrenzt. Insbesondere in einer Darstellung wie dieser zeigt sich die Strategie, die Bourdieu beschreibt. Indem Weissner den Grund dafür, dass Ploog nicht in Klagenfurt teilnimmt und nicht in großen Verlagen veröffentlicht wird, darin sieht, dass Ploogs literarisches Werk die anderen überragt, inszeniert er seinen Freund und Kollegen als *artiste maudit* und setzt ihn in Opposition zum literarischen Mainstream.

Durch die beschriebenen Inszenierungen werden mit den Autornamen ein bestimmter Lebensstil und eine bestimmte Position im Gefüge des literarischen Feldes assoziiert, der Autor bekommt ein Label, das wiederum den Zugang zu seinem Werk beeinflusst. Die deutschen Beat- und Undergroundautoren nutzen die Selbstinszenierung, um den »Vorraum« zu ihren Texten mit all dem auszustatten, was sie vom literarischen Betrieb um die Gruppe 47 absetzt. Das so dargestellte Leben der Autoren verspricht Texte, die ebenso außerhalb der ›gewöhnlichen‹ Literatur stehen wie ihre Verfasser.

Die interne Seite

Während man sich nach außen als die Außenseiter des Literaturbetriebs inszenierte und penibel darauf achtete, sich mit keiner etablierten Institution oder großen Verlagen gemein zu machen, zeigt die interne Korrespondenz, dass diese Haltung teilweise auch aus der Not heraus geboren war. Aus der privaten Korrespondenz zwischen Fauser, Ploog und Weissner geht hervor, dass man durchaus versuchte, auch die Aufmerksamkeit größerer Verlage und der Feuilletons zu bekommen. So schreibt Fauser im August 1971 in einem Brief an Weissner:

¹⁹ Interview mit Carl Weissner: Klaus Wegener, Ulli Möller & Peter Kühl: Die Mannheim-Connection. Ein Gespräch mit Carl Weissner. In: *Kozmik Blues* (1987), 5, S. 22.

[...] was Hanser angeht ---cards are down---gerade mit Arnold²⁰ gesprochen der zwischen Desinteresse & Ablehnung & »das paßt doch nicht in unser Programm« schwankt...was solls. Bald bleibt mir nur noch der Bankeinbruch.²¹

Fauser hatte demnach wohl beim Carl Hanser Verlag wegen einer Zusammenarbeit angefragt und war abgelehnt worden. Die finanzielle Notlage, in der Fauser offenbar zu dieser Zeit steckte, war jedoch bei weitem nicht der einzige Grund dafür, dass man auch in den Bereichen, die man öffentlich ablehnte, bemerkte und besprochen werden wollte. Interessant sind dabei vor allem die Widersprüche, die sich im Versuch zeigen, nach außen hin als Rebellen wahrgenommen zu werden und dennoch am symbolischen Kapital etablierter Strukturen teilhaben zu wollen. In der Planungsphase der ersten Ausgabe von *Gasolin*²³ schreibt Fauser an Weissner:

Allgemein: die Typen sollen/set-Beschreibungen, experience, kein übliches abstraktes/Heckmeck liefern. Natürlich auch: Fotos, Briefe, Interviews;/das ganze aber auf straight literature angelegt, kein under-/ground oder polit-touch, damit das auch von den selbsterklärt/ten Progressiven bei FAZ etc. mal nicht von vorneherein vom/Tisch gefegt werden kann.²²

Man wollte also durchaus auch das Prestige einer Erwähnung in einer konservativen Tageszeitung wie der *Frankfurter Allgemeinen* mitnehmen, während man gleichzeitig seinen Status als Außenseiter wahren wollte.²³ Ungefähr zehn Jahre später sagte Fauser in einem Interview mit dem Magazin der FAZ über diese Zeit:

Das Schlimmste, was diesen Autoren passieren konnte, ist, daß das Feuilleton sie wahrnimmt. Und das Schlimmste wäre, wenn sie sagen würden: Wir wollen aber von der FAZ besprochen werden.²⁴

Die Autoren, von denen Fauser hier spricht, sind diejenigen, zu denen er sich selbst zu Anfang der siebziger Jahre zählte. An Aussagen wie diesen im Vergleich mit der privaten Korrespondenz zeigt sich die Spannung zwischen dem Wunsch der äußeren Wahrnehmung als *artiste maudit* und der tatsächlichen Situation, die eher einem *artiste raté* gleichkam. Dieses Wandeln auf dem schmalen Grat zwischen der Aufmerksamkeit, die man wollte und schon aus rein ökonomischen Gründen auch brauchte, und der widerständigen Haltung führte teilweise sogar dazu, dass man eigenen Erfolg argwöhnisch betrachtete. Weissner berichtet in einem Brief an Fauser aus dem Februar 1976, dass ein amerikanischer Literaturagent Kontakt mit ihm aufgenommen habe:

20 Vermutlich Fritz Arnold, der ab 1965 Lektor beim Carl Hanser Verlag war. https://www.fischerverlage.de/autor/fritz_arnold/6390 (letzter Zugriff: 15.12.2021).

21 Brief Jörg Fauser an Carl Weissner vom 19.08.1971, Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jörg Fauser.

22 Brief von Jörg Fauser an Carl Weissner vom 30.11.1972, Ebd.

23 Einige Jahre später kam es tatsächlich zu einer kurzen Erwähnung der Zeitschrift in der FAZ in einem Überblick zu literarischen Magazinen. Das geht aus einem Brief hervor, den Fauser im Juli 1979 an Jürgen Ploog schrieb: »Hast Du neulich den Riemen über Gasolin in der FAZ gelesen? Innerhalb einer »Zeitschriftenumschau« eines Herrn Josef Quack if my memory serves...Disneyland ist wirklich überall.« (Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Fauser, Briefe von ihm an Jürgen Ploog).

24 Fauser: »Wir Schriftsteller existieren eigentlich nur in unseren Texten.« S. 1527.

[...] ich kriege heute einen ›form letter‹ von Mr. Scott Meredith/in New York. Meredith ist der größte lit. agent in den USA,/jedenfalls der verrufenste, und vertritt ein buntes sorti-/ment von klienten, von norman mailer und henry miller bis/hildegard knef und spiro agnew (!...)/>I'm sending you a copy of our folder because/of our interest in working with you...« usw usw. »We'd like/very much to see your current material.../Ich interpretiere das als Alarmsignal. Die können/von mir nicht viel mehr gelesen haben als die Kamikaze-Story/in COLDSPRING...Sonst ist von mir in den letzten 12 monaten/kaum was in den USA erschienen. Das kann also nach Adam/Riese nur heißen, daß ich mit dem Kamikaze bereits die/Grenze zum Kommerz erreicht habe.²⁵

Wie auch in der Aussage von Jörg Fauser über mögliche Rezensionen seiner Werke, zeigt sich hier, dass auch Weissner Sorge hatte, positive Aufmerksamkeit von den aus seiner Sicht falschen Institutionen und Personen aus dem Literaturbetrieb zu bekommen. Eine ähnliche Befürchtung klingt in der Diskussion zwischen Fauser und Weissner über einen Text von Ploog an. Fauser äußert in einem Brief an Weissner, dass Ploogs Beitrag für die kommende Ausgabe von *Gasolin 23* zu gefällig sei, allerdings bräuchte eine literarische Zeitschrift auch jemanden, der als »Empfangschef«²⁶ durch zugängliche Texte das Interesse von außen fördere. Weissner aber befürchtet in seiner Antwort an Fauser, dass Ploog mit diesem Text zu nahe an etablierte Autoren gerückt sei:

[...] ich hoffe, daß ich ihm ein paar/zeilen rausreden kann, und ein paar änderungen ein- ; sonst/schwimmt das glatt in die ecke von martin walser ›sehnsucht/nach amerika< in KONKRET...²⁷

Der Text, von dem Weissner spricht, erschien in der Sonderausgabe von *Gasolin 23* zu Raymond Chandler. Hier ist es nicht der eigene Text, der zu kommerziell oder angepasst schien, sondern der eines Kollegen, der aber in Form des Magazins auf die ganze Gruppe zurückwirken würde.

Dass solche Sorgen über die Außenwirkung des eigenen Schreibens und dem von befreundeten Autoren sogar in einer privaten Korrespondenz Ausdruck finden, die ja zur damaligen Zeit keinerlei Auswirkungen auf die externe Sicht auf die Autoren hatte, zeigt eine Verunsicherung über die eigene Position als Schriftsteller im Literaturbetrieb. Die Kritik an Ploogs Text und Weissners Unsicherheit dem eigenen Schreiben gegenüber drücken auch aus, dass nicht nur das eigene literarische Werk von Belang ist, sondern eben auch das, was man selbst als Schriftsteller darstellt. Fauser, Weissner und Ploog wollten demnach nicht einfach Schriftsteller sein, sondern auch als Autoren mit einer bestimmten Position im literarischen Feld und darüber hinaus etwas darstellen. Das war so wichtig, dass das eigene Schreiben teilweise zugunsten der Inszenierung als Außenseiter des Literaturbetriebs in den Hintergrund rückte.

25 Brief von Carl Weissner an Jörg Fauser vom 17.02.1975, Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Fauser, Briefe an ihn von Carl Weissner.

26 Brief von Jörg Fauser an Carl Weissner vom 11.07.1975, Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner, Briefe an ihn von Jörg Fauser.

27 Brief von Carl Weissner an Jörg Fauser vom 21.07.1975, Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Fauser, Briefe an ihn von Carl Weissner.

Bemerkenswert sind in dieser Hinsicht auch die zahlreichen Briefe, die Fauser über Jahrzehnte an seine Eltern geschrieben hat und die eine ganz andere Seite des Autors zeigen, als die die man anhand seiner literarischen Texte und der Briefe an Freunde und Kollegen zu sehen bekommt. Gerade im Austausch mit seinem Vater, Artur Fauser, der als Maler im Nachkriegsdeutschland selbst zu einiger Bekanntheit gelangte, zeigt sich eine liebevolle und zugewandte Seite an Jörg Fauser, der zwar nicht immer mit seinem Vater einer Meinung war, jedoch stets respektvoll mit ihm diskutierte. Insbesondere fällt der Ton der Briefe auf, der eine ganz andere, stellenweise geradezu forciert distinguierte Note hat:

Lieber Pappi!

Danke für Deinen langen Brief, in dem so viel Wahres steht – auch ich möchte gern Wahres ausdrücken, aber wie Du sagst, es braucht vielleicht fünf oder zehn Bücher bis man das Handwerk beherrscht, um sagen zu können, was man für wahr hält, und nicht nur das, auch für so wichtig, um es überhaupt zu sagen. Im Augenblick macht mir das Schreiben wieder schwer zu schaffen, auch weil woran ich arbeite schon in der Länge bei weitem das Ausführlichste ist, was ich je zu schreiben versuchte [...], und auch weil das Schreiben so unwirklich wird, wenn die Schwierigkeiten des Lebens, die Schwierigkeiten, sich am Leben zu halten und trotzdem »reifer« zu werden, so viel Kraft beanspruchen (Kraft vielleicht nicht das richtige Wort, mir fällt kein Besseres ein).²⁸

Hier ist ein anderer Jörg Fauser erkennbar, der sich zweifelnd an seinen Vater wendet und sich mit ihm über zentrale Fragen des Lebens und des Schriftstellerseins austauscht. Auch wenn ein solcher Registerwechsel je nach Kommunikationssituation nicht zwingend ungewöhnlich ist, offenbart er in seiner offensichtlichen Gegensätzlichkeit zum sonstigen Ton Fausers, wie stark Inszenierungspraktiken nach außen wirkten und auch vor allem auch wirken sollten, um den Status als Aussätziger des Betriebs aufrechtzuerhalten. Gleichzeitig ist in dieser Spannung auch erkennbar, wie sehr Fauser mit sich selbst gerungen haben muss, um seiner Vorstellung des Lebens als Literat gerecht zu werden.

Gruppenidentität und Verbindung zu den amerikanischen Vorbildern

Eine letzte Form der Positionierung im Betrieb und der literarischen Öffentlichkeit, die an dieser Stelle erwähnt werden soll, ist die Konstruktion eines Gruppennarrativs, das dazu dient, sich als identifizierbare Gruppe gegen den etablierten Literaturbetrieb zu stellen und sich darüber hinaus das Prestige der amerikanischen Vorbilder zunutze zu machen. Indem sich die deutschen Autoren sichtbar mit ihren amerikanischen Vorbildern assoziieren ließen und gemeinsam mit ihnen auf dem Literaturmarkt in Deutschland in Erscheinung traten, stellten sie sich als zu dieser Gruppe zugehörig dar.

28 Jörg Fauser am 12. Mai 1970 im Brief an seinen Vater. In: Fauser: »Ich habe eine Mordswut«, S. 65.

Carl Weissner rief 1965 das Magazin *Klactoveedsesteen* ins Leben, um so in den Austausch mit anderen literarischen Magazinen treten zu können. Die letzte Ausgabe, inzwischen unter dem Titel *Klacto/23*, erschien im September 1967 und vereinte schon sechs Jahre vor *Gasolin 23* etliche der Autoren, mit denen er gemeinsam wahrgenommen werden wollte: Claude Pélieu, Charles Bukowski, Allen Ginsberg und William S. Burroughs. Die Zeitschrift ist lediglich zusammengetackert, jedoch wird deutlich, dass Weissner sich durchaus professionell zeigen wollte, der Druck ist sauber und sorgfältig, das Cover zeigt mehrere Fotos der im Heft vertretenen Autoren. Es ist leicht erkennbar, dass Weissner mit dieser Ausgabe vermutlich demonstrieren wollte, wie gut er in der anglo-amerikanischen Beat- und Undergroundszene vernetzt war und wie viele der Autoren er persönlich kannte. Harold Norse schreibt in seinem Beitrag, wie er Heidelberg besucht und in Heilbronn war, die Fotos der Autoren auf dem Cover der Ausgabe sind teilweise in Heidelberg entstanden und von Charles Bukowski ist ein persönlicher Brief an Weissner abgedruckt. Das alles suggeriert eine gewisse Nähe der amerikanischen Schriftsteller zur deutschen Undergroundliteraturszene.²⁹ Auf diese Weise stellen sich die deutschen Autoren nicht einfach als epigonale Schriftsteller dar, die ihren Vorbildern nacheifern, sondern sie vermitteln den Eindruck einer literarischen Undergroundszene, von der sie selbst ein Teil sind. Auch die Unterzeichnung des Vorwortes der zweiten veröffentlichten Ausgabe von *Gasolin 23* durch William S. Burroughs unter dem Kürzel »W.S.B.« ist eine solche Strategie zur Gruppenkonstruktion. Ebenso tragen die Mischung von deutschen und amerikanischen Autoren in den ersten Ausgaben dazu bei.

Die dargestellten Beziehungen und Freundschaften bestanden tatsächlich und sind keine reine Inszenierungsstrategie. Jürgen Ploog war gut bekannt mit William S. Burroughs, der auch Weissner in seiner Wohnung in Heidelberg besucht hatte. Vor allem aber das Verhältnis zwischen Carl Weissner und Charles Bukowski ging, wie bereits dargestellt, weit über geschäftliche Korrespondenzen hinaus. Und Jörg Fauser berichtet in einem Brief, den er im Juni 1976 aus New York an Weissner schreibt, dass man ihn gefragt habe, wann denn mal *alle* zu Besuch in die USA kommen würden.³⁰ Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass vorrangig die deutschen Autoren dieses Verhältnis nutzten, um sich selbst einer Gruppe von Autoren zuzuordnen, die in Deutschland trotz ihrer Außenseiterstellung mehr Aufmerksamkeit und Prestige genoss als sie selbst. Vergleichbare Versuche, der amerikanischen Schriftsteller sich auf dem amerikanischen Markt mit ihren deutschen Kollegen zu assoziieren, gab es nicht.

²⁹ Siehe dazu die Ausgabe der Zeitschrift im Archiv: Deutsches Literaturarchiv Marbach. G: Bibliothek Carl Weissner.

³⁰ Vgl. Brief von Jörg Fauser an Carl Weissner vom 18.06.1976, Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner, Briefe an ihn von Jörg Fauser.

