



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Themen und Motive der deutschsprachigen Beat-, Pop-
und Undergroundliteratur am Beispiel von Jörg Fausers
Rohstoff und Wolfgang Bauers *Magic Afternoon*“

Verfasser

Franz-Michael Mock, B.A.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, März 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Deutsche Philologie

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Danksagung

Wenn man eine Masterarbeit schreibt, dann ist man viel und oft alleine. Man verbringt viel Zeit in Bibliotheken, wo man auf Leidensgenossen trifft. Dabei bleibt man meistens jedoch ganz für sich. Natürlich lässt man auch in Kaffeehäusern sein Geld liegen, wobei sich die Gespräche dort vorwiegend nur um die nächste Bestellung drehen. Und dann gibt es noch die Tage, an denen man bis in die Nacht hinein vor dem Computer sitzt. Das Radio läuft und man raucht eine Zigarette nach der anderen. Ja, man ist oft doch sehr abgeschottet. Trotzdem habe ich mich in dieser intensiven Zeit niemals alleine gefühlt.

Mein Dank gilt daher nicht nur einem, sondern mehreren Menschen. Zuallererst möchte ich meinen Eltern danken. Meiner Mutter Christa Reichmann, für ihre beruhigende Art, die Begeisterung für die Literatur und dafür, dass sie immer ein offenes Ohr für mich hat – *Help me get my feet back on the ground, won't you please help me?* Meinem Vater Franz Mock danke ich dafür, dass er mich während meines ganzen Studiums finanziell unterstützt und auch immer wieder motiviert hat, wenn es mal knapp war – *How does it feel, how does it feel? To be on your own, like a complete unknown, like a rolling stone.* Heidi Heindl danke ich dafür, dass sie mich nicht nur während dieser Zeit immer wieder aufgefangen und aufgerichtet, sondern auch in unangenehmen Situationen darin bekräftigt hat, meinen eigenen Weg zu gehen, der für mich der Richtige ist – *I want to live, I want to give, I've been a miner for a heart of gold.* Martin Thaller danke ich für die Korrektur und die vielen ergiebigen und aufschlussreichen Gespräche – *Glory days, well they'll pass you by, glory days in the wink of a young girl's eye.* Bei Manuel Wiesner bedanke ich mich für die großartige Hilfestellung bei formalen Angelegenheiten der Arbeit und seine Geduld – *We gotta start making changes, learn to see me as a brother instead of two different strangers.* Anna Swierczynska möchte ich nicht nur wegen dem Papierverbrauch, sondern auch wegen ihren aufbauenden Worten danken, die ich so oft gebraucht habe – *Don't you try and pretend, it's my feeling we'll win in the end.* Auch Herbert Höllerl möchte ich danken, weil er mir seit Jahren ein großartiger Freund ist und mich auch die letzten Monate wie immer unterstützt hat – *So many tears I've cried, so much pain inside.* Ohne euch wäre das alles nicht möglich gewesen. Abschließend möchte ich mich noch bei Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke für ihre großartige Betreuung und Unterstützung bedanken.

Gewidmet Corvin Ess, in ewig schöner Erinnerung.

All along the watchtower princes kept the view ...

Inhalt

Einleitung.....	1
1. <i>Beat, Pop</i> und <i>Underground</i> . Definitionen und Entwicklung	4
1.1 <i>Beat, Pop</i> und <i>Underground</i> – Von kleinen und großen Unterschieden	6
1.1.1 Definition der Beatliteratur	6
1.1.2 Definition der Popliteratur	18
1.1.3 Definition der Undergroundliteratur.....	23
1.2 Die Entwicklung der <i>Beat- Pop-</i> und <i>Undergroundliteratur</i> im deutschen Sprachraum	26
2. Beatliteratur in Österreich. Ein Sonderweg?.....	32
2.1 Über das scheinbare Ausbleiben einer <i>Beat- Pop-</i> und <i>Undergroundliteratur</i> in Österreich.....	32
2.2 Populäre Motive in den Arbeiten der Künstler des Forum Stadtpark.....	34
2.3 Peter Handke. Popstar der Literatur und Provokateur	36
3. Das Verhältnis zu den Medien und das Literaturverständnis Jörg Fausers und Wolfgang Bauers ...	39
3.1 Medienaffinität und gleichzeitige Kritik	40
3.1.1 Cut-up. Die Dekonstruktion des Geniegedankens	50
3.1.2 Das Happening. Eine Herausforderung für Spielende und Publikum.....	52
3. 2 Das Literaturverständnis Fausers und Bauers	60
3.2.1 Von Orwell und Burroughs. Jörg Fausers literarische Einflüsse und Entwicklung	61
3.2.2 Der Einfluss Konrad Bayers auf Wolfgang Bauers Werk und Literaturverständnis.....	69
4. Thematische und motivische Schwerpunkte in <i>Rohstoff</i> und <i>Magic Afternoon</i>	78
4.1 Der Stellenwert der Studentenbewegung innerhalb der Werke	78
4.2 Über die Figur des Außenseiters und Schriftstellers innerhalb der <i>Beat- Pop-</i> und <i>Undergroundliteratur</i> und in den behandelten Werken	100
4.2.1 Das Interesse an gesellschaftlichen Grenzgängern und deren Integration in die Werke der <i>Beat-, Pop-</i> und <i>Undergroundliteratur</i>	101
4.2.2 Die Darstellung und Bewertung der Außenseiter in den behandelten Werken	103
4.3 Der Schriftsteller in <i>Rohstoff</i> und <i>Magic Afternoon</i>	108
4.4 Die oppositionelle Einnahme von Rauschgift. Der Drogenkonsum zwischen Inspiration und bloßem Zeitvertreib.....	123
4.5 Abschließender Vergleich in der Bewertung Fausers und Bauers gegenüber antibürgerlichen Verhaltensweisen	130
4.6 Musik als Vermittler. Songs und deren Texte in <i>Rohstoff</i> und <i>Magic Afternoon</i>	132
4.6.1 Der gezielte Einsatz von Musik in den Werken der <i>Beat-, Pop-</i> und <i>Undergroundliteratur</i>	133
4.6.2 Die Musik in <i>Rohstoff</i> und <i>Magic Afternoon</i>	136

5. Conclusio	149
6. Siglenverzeichnis	151
7. Literaturverzeichnis.....	152
8. Anhang.....	166
8.1 Abstract	166
8. 2 Lebenslauf	167

Einleitung

Autoren wie Jack Kerouac und Allen Ginsberg erfahren seit vielen Jahren eine breite Rezeption im literaturakademischen Diskurs des angloamerikanischen Raumes. Findet dieses literarische Phänomen, das besonders in den 1950er Jahren der USA einen enormen Hype erfuhr, also stetig Beachtung, so sieht es auf den Universitäten des deutschen Sprachraums anders aus. Die Gründe dafür scheinen weitreichend zu sein: Angefangen dabei, dass Österreich und Deutschland versuchten, sich nach dem Zweiten Weltkrieg auch im Sinne einer eigenen Literatur neu zu definieren oder auf altbewährte Traditionen zu setzen. Autorinnen und Autoren, die vor allem in den 1960er und 1970er Jahren an die Beat Generation anknüpften, wurden zumeist übergangen. Die Bezeichnung, die ihnen damals schon anhaftete, war die des Popautors. Eine doch recht vorbehaftete Formulierung, um deren Themen und Werke zu klassifizieren, denken viele bei dem Wort "Pop" doch an etwas Triviales, ein der Hochkultur in allen Belangen entgegengesetztes Feld, das einem künstlerischen Anspruch aus bildungsbürgerlicher Perspektive nicht gerecht wird.

Zudem fällt das Aufkommen der deutschen Popliteratur mit der deutschen Studentenbewegung zusammen. Zwar schien die neue Literatur, die sich durch eine zum Teil schon auf die Spitze getriebene Beschäftigung mit Massenmedien und deren Wirkung auf das Subjekt und dessen Bewusstsein auszeichnete, mit der Studentenbewegung auf den ersten Blick gut vereinbar. Doch gerade diese Affinität gegenüber jeglichen Medien schuf einen tiefen Graben zwischen den beiden Lagern. Zu unreflektiert schien die Integration der Massenmedien in den Werken der von Denkern wie Horkheimer und Adorno geprägten Studentenschaft zu sein. Die Verbrechen der Nationalsozialisten und die Möglichkeiten, die sie aus den Medien zu ihren Zwecken zogen, lagen für viele erst zu kurz zurück. Die deutschsprachige Popliteratur der 1960er und 1970er Jahre offenbarte sich somit als Phänomen, das abseits des literarischen Mainstreams verlief. Aus dem Raster fällt dabei nur Rolf-Dieter Brinkmann, dessen Werke noch heute Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen sind und stetig akademische Abschlussarbeiten füllen. Weitere Vorreiter wie Jürgen Ploog oder Carl Weissner sind mittlerweile so gut wie aus den Leselisten in Seminaren, aber auch aus den Regalen in Buchhandlungen verschwunden. Auffallend ist dabei, dass sich so gut wie kein/e österreichische/r AutorIn in den zur Analyse herangezogenen Werken der Sekundärliteratur findet.

Die Frage, die sich mir am Anfang der Arbeit und Recherche nun stellte, war die, wie stark und ob die AutorInnen auf die Themen und Motive der Beat Generation Bezug nehmen und ob es zwischen den einzelnen Werken zu Überschneidungen kommt. Da die deutsche Popliteratur um AutorInnen wie Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre in den 1990er Jahren ein mediales Interesse sondergleichen hervorrief und somit längst Eingang in den akademischen Diskurs gefunden hat, weckte jene der früheren Jahre mein besonderes Interesse. Meine Wahl fiel dabei mit Jörg Fauser und Wolfgang Bauer auf zwei Autoren, die zwar in ihren Hochphasen eine breite Rezeption erfuhren, heute jedoch nur mehr am Rand des akademischen Kanons aufscheinen. Umso verwunderlicher stellt sich dieser Umstand dar, war Bauer doch über viele Jahre hinweg einer der am meisten gespielten DramatikerInnen auf Österreichs Bühnen und ein offen auftretender Provokateur. Fauser gilt heute für viele AutorInnen der modernen deutschsprachigen Popliteratur als Pionier und Wegbereiter und war vor seinem Tod ein geachteter Autor von Kriminalliteratur im Stile der US-amerikanischen Hard-Boiled Detektivromane, der er sich in den letzten Jahren seines Lebens verschrieben hatte. Dass Fauser und Bauer heute weniger Achtung widerfährt, als ihnen zusteht, weckte meinen Ehrgeiz umso mehr, geht es auf der Universität ja auch darum, weniger bekannte oder vergessene AutorInnen wieder in den Vordergrund zu rücken.

Mit der vorliegenden Arbeit werde ich aufzeigen, dass Jörg Fauser und Wolfgang Bauer gewisse Themen und Motive in ihre Werke einfließen ließen, die sich schon in der US-amerikanischen Beatliteratur finden und damit auf diese verweisen. Ich werde dabei die Studentenproteste der 1960er Jahre samt dem damit assoziierten Lebensgefühl, die Figuren des Außenseiters und des Schriftstellers, den Konsum von Rauschgift und den gezielten Einsatz von musikalischen Texten, also Lyrics, in den Vordergrund stellen und beleuchten. Für meine Analyse habe ich Fausers autobiographisch gefärbten Roman *Rohstoff* (1984) und Bauers *Magic Afternoon* (1967), das Stück, das für viele den Durchbruch Bauers markiert, herangezogen. Es soll dabei dargestellt werden, wie die Autoren die oben angeführten Thematiken verarbeiteten und warum es in manchen Punkten doch zu Abweichungen hinsichtlich der Bewertung einzelner Phänomene kommt. Schließlich entstand Bauers *Magic Afternoon* 1967 am Puls der damaligen Studentenbewegung, wohingegen Fauser durch *Rohstoff* eine zeitlich distanzierte Verarbeitung derer wählte. Um nicht nur einen eingeschränkten Blick auf das Gesamtwerk der Autoren zu gewähren und Ergebnisse durch Vergleiche nachweisen zu können, werde ich immer wieder weitere für die Analyse relevante Texte heranziehen und auf diese verweisen. Da ich gewisse Vorgehensweisen von Fauser und Bauer als fassbarer empfinde, wenn man deren Verständnis von Literatur begreift, werde ich auch einen Blick auf

dieses werfen und wichtige Vorbilder, die zu deren literarischer Sozialisation beitrugen und die behandelten Werke dadurch maßgeblich beeinflussten, aufzeigen.

Da das Phänomen der deutschsprachigen Beat-, Pop- und Undergroundliteratur anhand von Fauser und Bauer nicht ausreichend beleuchtet wäre, werde ich in meiner Arbeit auch deren Entwicklung, ausgehend von den Anfängen, die bei den AutorInnen der US-amerikanischen Beat Generation zu suchen sind, bis hin zu der Popliteratur der 1990er Jahre, im ersten Kapitel darstellen. Es soll außerdem herausgearbeitet werden, worin genau die Unterschiede zwischen Beat- und Popliteratur bestehen. Dabei werde ich mich auch der Gattung des literarischen Undergrounds widmen, da Beat, Pop und Underground oft ineinander überfließen und genaue Grenzen dadurch manches Mal gar nicht oder nur schwierig zu ziehen sind. Eine Frage, die hier zu klären sein wird, ist, warum Beat-, Pop-, und Undergroundliteratur in Österreich ein geringerer Stellenwert zukommt, als es in Deutschland der Fall ist. Zudem werde ich mich auch dem Feld der Medien widmen, da diese schon seit dem Aufkommen der deutschsprachigen Beat-, Pop- und Undergroundliteratur stetig Eingang in die Werke der AutorInnen finden.

Während der gesamten Arbeit werde ich auch immer wieder Werke von AutorInnen aus dem angloamerikanischen Sprachraum für Vergleiche und Erläuterungen mit *Rohstoff* und *Magic Afternoon* heranziehen und die behandelten Werke mit Modellen von vornehmlich poststrukturalistischen TheoretikerInnen wie Jean Baudrillard, Michel Foucault, Jacques Derrida und Julia Kristeva verbinden.

1. Beat, Pop und Underground. Definitionen und Entwicklung

Im ersten Teil möchte ich einen Überblick über den Forschungsstand und das weitreichende Themenfeld meiner Arbeit geben. Etwa darüber, warum Werken deutschsprachiger SchriftstellerInnen, die von US-amerikanischen Werken und deren vermittelten Lebensgefühl der Beat- und Undergroundszene inspiriert wurden, stets der Stempel der Popliteratur anhaftet. Ein Begriff, der sich bei näherer Betrachtung als rein deutschsprachiges Phänomen entpuppt. Verwendung findet er zwar schon bei den Werken Rolf-Dieter Brinkmanns oder Hadayatullah Hübschs in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Jedoch wurde er in der jüngeren Vergangenheit zum regelrechten Schlagwort, um Bücher von Christian Kracht oder Alexandra Hennig von Lange mit einem medienwirksamen Attribut zu versehen. Für eben jene Literatur, die Mitte der 1990er Jahre frischen Wind in die deutschsprachigen Bücherschränke brachte – zusätzliche Popularität gewannen die AutorInnen wohl auch durch die Verfilmungen von Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* und Benjamin Leberts *Crazy*, die zu wahren Kassenerfolgen avancierten –, ist die Genrebezeichnung im anglo-amerikanischen Sprachraum weitgehend unbekannt und nicht gebräuchlich. Selbst Nick Hornby, der von der deutschsprachigen Literaturkritik zum Prototyp des Popliteraten ernannt wurde, wird mit diesem Begriff außerhalb des deutschen Sprachraums nicht in Verbindung gebracht. An dieser Stelle werden schon etliche Problemstellungen für die Behandlung des Themenfeldes ersichtlich: Wo genau ist in der deutschsprachigen Literatur die Grenze zwischen Pop-, Beat- und Undergroundliteratur zu ziehen? Unterscheiden sich diese drei Bezeichnungen, die doch als Gemeinsamkeit eine Beschäftigung mit Schreibweisen abseits des literarischen Mainstreams zum erklärten Ziel haben, inhaltlich und formal so stark voneinander, dass man nun tatsächlich etwa von einer eigenen Gattung der Beatliteratur sprechen und schreiben kann? Oder überqueren sie, frei an Leslie Fiedler angelehnt, die eigenen literarischen Grenzen und schließen dabei den Graben zwischen Hoch- und Populärkultur?

Wie schon zuvor beschrieben, liegt die Geburtsstunde der deutschen Popliteratur (an dieser Stelle passe ich mich dem allgemeinen Konsens an, um nicht weiter in gattungsbezeichnende Begrifflichkeiten abzudriften) in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Als unmittelbare Inspiration derer, die damals versuchten, der Literatur eine neue Wendung zu geben – genannt seien hier Brinkmann, Rygulla oder auch Fauser –, sind die AutorInnen der Beatgeneration anzusehen. Mit ihrem an Spontaneität und individueller Freiheit orientierten

Lebensstil, den sie durch die Wahl der Themen in ihre Werke übertrugen, trafen die AutorInnen der Beat Generation auf breite Resonanz. Zu erklären ist dies wohl einerseits dadurch, dass diese Art der Literatur im Deutschland und Österreich der Nachkriegszeit etwas vollkommen Neues darstellte. Sowohl hinsichtlich der von den AutorInnen vorgegebenen Themen, als auch was die Produktion der Texte betraf – zu denken ist hier vor allem an die Methode des Cut-ups – stieß man auf literarisches Neuland. Darüber hinaus erhellt sich das Aufgreifen dieses Phänomens aus dem politischen und geistigen Klima der Zeit: Die unvorstellbaren Verbrechen der Nationalsozialisten lagen erst wenige Jahre zurück. Ein Zivilisationsbruch war dadurch innerhalb der Gesellschaft gegeben. Kurz darauf stand mit dem nie heiß gewordenen Kalten Krieg die nächste Bedrohung ungeahnten Ausmaßes vor dem Ausbruch. Hinzu kamen noch die in Vietnam tobenden Kämpfe, an denen man im Falle Deutschlands und Österreichs zwar nicht direkt beteiligt war, die aber durch eine zunehmende Medialisierung auf die Fernsehschirme der Bevölkerung gebannt wurden. Innenpolitisch war diese Zeit vom Mythos des Wiederaufbaus und der postulierten Einigkeit geprägt. Speziell Deutschland schwang sich in der Ära Adenauers zu Europas Wirtschaftswunder auf. Dass sich diese Umstände auch in der Kunst niederschlugen, ist mehr als nur verständlich. Gerade nach Kriegen tendieren Nationen meiner Ansicht nach dazu, ihre Identität durch Kunst und deren Berufung auf Tradition zu legitimieren. Aber es kann auch, so wie es in der Nachkriegszeit Deutschlands der Fall war, zu einem kompletten Versuch des Neustarts in der Literatur kommen, wie an der Trümmer- oder Kahlschlagliteratur zu ersehen ist. Später fanden sich einige der Trümmerliteraten wie Heinrich Böll in der Gruppe 47 zusammen, die unter anderem eine dezidierte Aufarbeitung der nazistischen Gräueltaten in der Literatur forderten. Die Gruppe 47 nahm infolgedessen die Rolle eines literarischen Lehrmeisters ein. Durch deren Beurteilung der AutorInnen, die bei den abgehaltenen Tagungen auf dem "elektrischen Stuhl" verharren mussten und oftmals gedemütigt wurden, konnten ganze Karrieren zerstört werden. Für diejenigen, die den von Staat, Institutionen und der Gruppe 47 vermittelten literarischen Begriff als zu einengend empfanden, bot sich die radikal darstellende Beatliteratur als Ausweg an.

Da Beat, Pop und Underground trotz vielen Berührungspunkten signifikante Unterschiede zueinander aufweisen, werde ich diese drei literarischen Phänomene einzeln vorstellen und einen kurzen Überblick über deren Geschichte und repräsentative AutorInnen geben. Anschließend soll die Entwicklung der deutschsprachigen Beat- Pop- und Undergroundliteratur abgehandelt werden.

1.1 Beat, Pop und Underground – Von kleinen und großen Unterschieden

Andreas Kramer schreibt folgerichtig, dass Beat, Pop und Underground verschiedene Sachverhalte und Zusammenhänge innerhalb der literarischen Produktion bezeichnen. Sie können dabei aber auch als Markierung für verschiedene Etappen der Rezeption im deutschsprachigen Raum bis ca. 1970 angesehen werden. Hierbei bezieht sich Kramer auf Ullmaier, der eine erste ernsthaft betriebene Beschäftigung mit etwa 1963/64 datiert. Diese Phase der Rezeption wird dabei allgemein als "Beat" betitelt und ist mit Namen wie Kerouac verbunden. Ab 1967/68 wird dies einfach als "Pop" verstanden. Dieser Begriff ist dabei im Wesentlichen von den Beatles, den Arbeiten Andy Warhols und den Thesen Marshall McLuhans geprägt. Kramer schlägt dabei vor, auch noch den literarischen Underground mit einzubeziehen, da er innerhalb seiner Rezeption im deutschen Sprachraum als abgegrenztes literarisches Feld erscheint. Eine zeitlich datierte Rezeptionsphase ist hierbei jedoch nicht genauer festgelegt.¹ Da die AutorInnen der Beat Generation nachweislich auf die der Pop- und Undergroundliteratur wirkten und somit großen Einfluss auf deren Entwicklungen hatten, wird diesen ein längerer Abschnitt gewidmet.

1.1.1 Definition der Beatliteratur

Die Akteure der Beat Generation traten in den 1950er Jahren der USA erstmals literarisch an die Öffentlichkeit. Die Bezeichnung Akteure scheint mir hier als geeigneterer Begriff, da sie mit Autoren wie Jack Kerouac zwar Künstler hervorbrachte, die bis heute eine enorme Wirkung und ungebrochene Rezeption aufweisen, mit Herbert Huncke und Neal Cassady jedoch Persönlichkeiten repräsentiert, die weniger durch ihr künstlerisches Schaffen, denn durch ihre Persönlichkeiten Aufmerksamkeit erregten. Gerade Huncke und Cassady traten dabei mehr als Vermittler dessen in den Vordergrund, worum es der Beat Generation in ihren Grundfesten ging: um ein neues Lebensgefühl. Dieses beinhaltete den Wunsch und stetigen Drang nach individueller und künstlerischer Freiheit abseits der als konservativ und festgefahren empfundenen gesellschaftlichen Konventionen. Es geht kurz gesagt um den individuellen American Way of Life. Dieser betraf jedoch nicht nur den künstlerischen Schaffensbereich, sondern sollte auch für den Alltag gelten. Der später wegen Mordes zu einer Haftstrafe verurteilte Lucien Carr schuf dabei in New York die Verbindung zwischen den drei heute noch

¹ Vgl. Kramer, Andreas: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption von amerikanischer und britischer Literatur in den 60er Jahren. In: Text + Kritik Sonderband (2003), S. 27.

bekannten Hauptakteuren Allen Ginsberg, Jack Kerouac und William S. Burroughs. Huncke und Cassady lieferten dabei den Stoff, welchen die Autoren in ihr Werk integrierten. Lebensläufe und persönliche Entwicklungen nehmen also eine große Rolle im Schaffen der Beat Generation ein.² Als wohl anschaulichstes Beispiel bietet sich an dieser Stelle Jack Kerouacs Roman *Unterwegs (On the Road)*, erschienen 1957, an, in dem er seinem Freund und Wegbegleiter Neal Cassady mit der Figur des Dean Moriarty ein unsterbliches Denkmal setzte. Auch Ginsberg und Burroughs finden sich personifiziert als Carlo Marx und Old Bull Lee in *On the Road* wieder. Dies wird auch noch bei Fauser ein großes Thema werden.

Obwohl bestimmte Themen wie Drogen, das Leben als Künstler und Außenseiter oder auch die Hinwendung zur buddhistischen Lehre verbindende Momente zwischen den einzelnen AutorInnen und Werken darstellen, erweist sich die Gruppe doch als sehr heterogen hinsichtlich ihrer sozialen Herkunft und persönlichen Haltung.

Es gibt keine < Beat >-Programmatik. Aber es gibt eine gemeinsame *Haltung* der Dichter und Schriftsteller, die der Bewegung die Konturen geben. Aus dieser Haltung kann man bei aller Verschiedenheit typische Inhalte ableiten. [...] Der Sammelbegriff beinhaltet kein gemeinsames *Wollen* – schon deshalb nicht, weil nicht kollektives Handeln, sondern *disengagement* das Ziel ist.³

Die Beats stießen in New York aus verschiedenen Gründen zusammen. Sie wollten ursprünglich studieren oder sich in der Unterwelt New Yorks ausleben und an ihre Grenzen stoßen. Selbst vor kriminellen Handlungen wurde dabei im zweiten Fall nicht zurückgeschreckt. Die Gemeinsamkeit der beiden Vorhaben liegt darin, den Normen der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft ablehnend gegenüberzustehen, wobei es hier schon zu gruppeninternen Abweichungen kam. Burroughs und Ginsberg begriffen sich als urbane Intellektuelle. Kerouac hingegen verstand sich als echter Amerikaner, der auf seinen Reisen in der Tradition der Pioniere eine Antwort auf den Sinn der menschlichen Existenz und auf unbewusste Vorgänge suchte.⁴

Die von einem enormen Misstrauen gegenüber Andersdenkenden und forciertem Einigkeit geprägte Ära Eisenhowers lieferte den gesellschaftspolitischen Rahmen für eine Revolte, in der Leben und Literatur ineinandergriffen sollten. „An den Rändern dieser Gesellschaft suchte eine

² Vgl. Hegemann, Klaus: Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivitäten. Baden-Baden: Nomos 2000, S. 49.

³ Paetel, Karl O.: Vorbermerkung. In: Beat. Eine Anthologie. Herausgegeben und eingeleitet von Karl O. Paetel. Deutsch von Willi Anders. Mit zahlreichen Abbildungen von Fred W. McDarragh. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1962, S. 10.

⁴ Vgl. Hegemann, Klaus: Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivitäten, S. 49 bzw. 53-54.

Gruppe junger Männer nach Auswegen aus der Bürgerlichkeit, die für sie als Synonym für Eintönigkeit und das zwanghafte Streben nach dem ‘Guten‘ stand.“⁵ Dass *Unterwegs* und Ginsbergs Gedichtband *Howl and other Poems* schon kurz nach ihrer Veröffentlichung ein solches Aufsehen erregten, hatte seinen Grund darin, dass die Texte unmittelbar auf das Privatleben der Künstler und deren persönliche Erfahrungen verwiesen. Die Werke der Beat Generation brachten der Leserschaft ein anderes Amerika nahe, das vielen vorher in diesem Ausmaß noch nicht geläufig oder bestenfalls nur vom Hörensagen bekannt war. In der New Vision der AutorInnen sollte man sich nicht durch eine gehobene Sprache oder einen etablierten Stil einengen lassen. Auch der Begriff der Moral wurde hier eigens definiert. Die subjektiven Erlebnisse und Vorlieben des Einzelnen sollten vom Künstler aufs Papier gebracht werden, um sich somit durch eigene Gedanken und Erfahrungen zu entwickeln. Das wirkte wiederum auf den persönlichen Stil zurück. Inspiriert wurden die Beats dabei von Autoren wie Rimbaud oder Dostojewski.⁶ An dieser Stelle ist Christine Rigler in ihrem Aufsatz über Popliteratur im Forum Stadtpark zu widersprechen, die auf eine Traditionslosigkeit innerhalb der Beat Generation hinsichtlich der europäischen Avantgarde hinweist.⁷ Ich verweise hierbei auf eine starke Verbindung zum Surrealismus und die von André Breton entwickelte Schreibtechnik der *Écriture automatique*, die Kerouacs Technik der Spontaneous Prose vorwegnahm und starken Einfluss auf die Cut-up - Technik ausübte.

Einen weiteren wichtigen Bestandteil im Denken der Beats nimmt Oswald Spenglers These ein, dass Hochkulturen nach ihrem kometenhaften Aufstieg zwangsläufig eine Niederlage erleiden müssten. Ein Anliegen der Beats war es demnach, auch die Schattenseiten der USA zu beleuchten und den vorgelebten American Way of Life zu hinterfragen. Diese hatten die AutorInnen durch das von ihnen frequentierte Milieu und ihre Stellung als gesellschaftliche Außenseiter am eigenen Leibe erfahren.⁸

Insgesamt gewann Ginsberg durch die neue Form der Auseinandersetzung mit ihm bislang weitgehend unbekannten Autoren eine stark nihilistische Einstellung, die zu einer Ablehnung von konventionellen Moralvorstellungen führte. Schließlich hätten diese die Welt immoralisch gemacht, und letztlich seien sowohl der Gesetzgeber als auch der Gesetzesbrecher psychisch krank.⁹

⁵ Ebda. S. 72.

⁶ Vgl. Ebda. S. 73.

⁷ Vgl. Rigler, Christine: „Amerikaner im Geiste“. Beat und Pop im Forum Stadtpark der 60er und 70er Jahre. In: Rigler, Christine / Zeyringer, Klaus (Hrsg.): Kunst und Überschreitung. Vier Jahrzehnte Interdisziplinarität im Forum Stadtpark. Innsbruck, Wien: Studien Verlag 1999 (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde 8), S.69.

⁸ Vgl. Hegemann, Klaus: Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivitäten, S. 74.

⁹ Ebda. S. 74.

Um ihrer Literatur eine neue Stoßrichtung zu geben, verwendeten die Beats eine ihrer Meinung nach an Jugendlichen und gesellschaftlichen Außenseitern geschulte Sprache für ihre Werke, die sich in geschriebener Form auch immer wieder am Rhythmus des Jazz orientierte. Seiler weist jedoch darauf hin, dass es sich dabei wohl gar nicht um genau den von Jugendlichen gepflegten Jargon handelte, den die AutorInnen auch auf den Begriff Beat projizierten: „Kerouac sah von dem Wort sogar eine mysteriöse, spirituelle Kraft ausgehen, die er nicht zuletzt im melancholischen Sprachduktus des von ihm ebenfalls stark bewunderten Huncke festmachte und dennoch rein gar nichts mit dem geläufigen Slang jugendlicher Straßekrimineller zu tun hatte.“¹⁰ Paetel schreibt in diesem Zusammenhang davon, dass es sich dabei um eine schon regelrecht jargonhafte Sprache handle, die durch ihre stetige Wandlung selbst manchmal nur für Eingeweihte zu verstehen sei. Hierbei muss aber natürlich auch der zeitlichen Rahmen berücksichtigt werden, in dem Paetel seine Anthologie veröffentlichte. 1962 war Paetel damit einer der Wegbereiter für die Rezeption der Beat Generation im deutschsprachigen Raum.¹¹

Der Begriff "Beat" tauchte öffentlich erstmals in einem Artikel John Clellon Holmes in der New York Times vom 16.11.1952 auf. Jedoch ist bis heute nicht ganz klar, wer den Begriff Beat, so wie wir ihn heute noch kennen, prägte. Hegemann weist darauf hin, dass Huncke ihn erstmals 1944 verwendete, um ein Gefühl der Verausgabung sprachlich sichtbar zu machen. Dieses Gefühl sei durch eine äußerst ausgeprägte sensitive Wahrnehmung der Welt entstanden, welches zu einer Desillusionierung gegenüber der Gesellschaft geführt hatte. Gleichzeitig bewirke dies auch eine Distanzierung von eben dieser. Die Beats stehen also als Ausgestoßene, allerdings auch bewusst, am Rande der Gesellschaft.¹² Selbst das ist aber angesichts der verschiedensten Definitionsversuche von KritikerInnen und AutorInnen nicht ganz geklärt, wie Paetel, einer der Ersten, der sich im deutschen Sprachraum mit den Beats auseinandersetzte, richtig erkennt: „Es bedeutet keineswegs nur, was sich als erste Übersetzung anbietet: müde oder geschlagene Generation; der Gefühlsinhalt sagt vielmehr etwa: rastlose, konventionsmüde, erlebnishungrige Generation.“¹³ Auch der Rhythmus des Trommelschlags beim Jazz, der wichtigsten Musik für die Beats, kann in diese Richtung gedeutet werden.¹⁴ Dabei findet sich auch noch eine Fülle weiterer, alternativer Bezeichnungen für die Gruppe. So werden sie in

¹⁰ Seiler, Sascha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 (= Palaestra 324), S. 104.

¹¹ Vgl. Paetel, Karl O. (Hrsg.): Vorbemerkung, S. 11.

¹² Vgl. Hegemann, Klaus: Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivitäten, S. 74-75.

¹³ Paetel, Karl O. (Hrsg.): Vorbemerkung, S. 9.

¹⁴ Vgl. Ebda. S. 9.

Norman Wailers Essay *The white Negro* als Hip Generation, von Ginsberg Subterraneans und von Kerouac auch als Bop-Generation betitelt.¹⁵ Jedoch nimmt Kerouac diese Prägung auch für sich selbst in Anspruch, wie er in seinem Essay *BEAT-GLÜCKSELIG. Über den Ursprung einer Generation* betont.¹⁶ Dieser Essay ist außerordentlich wichtig, da er Aufschluss über Kerouacs Definition des Phänomens gibt. Darin beschreibt Kerouac, in einem schon spirituell anmutenden Ton, seine Sicht auf die Entwicklung und Bedeutung der Beat Generation, wobei er sich selbst als deren Sprachrohr und Begründer der Bewegung sieht. Nach ihm ginge die Bedeutung von Beat zeitlich gesehen jedoch viel weiter zurück, bis hin zu seinen bretonischen Vorfahren, auf die Gelage seines Vaters und seine eigene Kindheit. Aber auch in den komischen Figuren Laurel und Hardy, Popeye dem Seemann und der Liebe King Kongs zu Fay Wray habe sie ihre Wurzeln.¹⁷ Ich interpretiere Kerouacs Worte so, dass Beat eine Einstellung zum Leben an sich darstellt, die sich voll und ganz der Lust an diesem verschrieben hat und somit in einer langen Tradition dieser Lebensfreude steht: „Nein, ich will *für* Dinge sprechen, [...] ... warum sollte ich angreifen, was ich vom Leben liebe. Das nämlich ist Beat. Sein Leben ausleben? Nicht doch, unser Leben *auslieben*.“¹⁸ Dabei geht es Kerouac gerade darum, diese Tradition der unbändigen Lebensbejahung fortzuführen:

Wie mein Großvater besaß dieses Amerika eine wilde, an sich glaubende Individualität, und all das fing an gegen Ende des Zweiten Weltkrieges zu verschwinden mit dem Tod so vieler großartiger Kerle (allein von meinen eigenen Cliques fällt mir ein halbes Dutzend Jungens ein), bis es dann ganz plötzlich wieder losging, als die Hipsters aufkreuzten und <<Ganz irre, Mann>> sagten.¹⁹

Hierbei wird klar, wie einschneidend der Zivilisationsbruch des Zweiten Weltkriegs für das Verständnis der Beats war. Der Krieg hatte für viele ein ungeahntes Ausmaß an Todesfällen, Verletzungen und Traumata gebracht. Erinnernd an Spenglers These, dass eine Hochkultur zwangsläufig zum Scheitern verurteilt sei, ist es klar, welche Anziehungskraft das unkonventionelle und kritische Denken der Hipster auf Kerouac ausübte. Schließlich waren sie es, die laut ihm mit offenen Augen durch die Welt gingen und Visionen hatten, die durch den Krieg unterdrückt worden waren. Die Protagonisten dieser Visionen waren nach Kerouac die Leute, die sich am Rande der Gesellschaft bewegten.²⁰ Das spirituelle Moment, welches ich

¹⁵ Vgl. Seiler, Sascha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960, S. 104.

¹⁶ Vgl. Kerouac, Jack: *BEAT-GLÜCKSELIG. Über den Ursprung einer Generation*. In: *Beat. Eine Anthologie*. Herausgegeben und eingeleitet von Karl O. Paetel. Deutsch von Willi Anders. Mit zahlreichen Abbildungen von Fred W. McDarrah. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1962, S. 26.

¹⁷ Vgl. Ebda. S. 25-27.

¹⁸ Ebda. S. 25.

¹⁹ Ebda. S. 27-28.

²⁰ Vgl. Ebda. S.28.

zuvor schon angedeutet habe, wird dadurch sichtbar, dass das Wort Beat eigentlich "Beatific", also glücklich, bedeutet. Dies sei Kerouac beim Besuch einer Kirche in den Sinn gekommen. Kerouac versteht die Bewegung der Beat Generation also mit einem tieferen, spirituellen Sinn, um damit dem Bild des amoralischen Outsiders entgegenzusteuern.²¹ Kerouac bemühte sich dabei also auch, das ihm anhaftende Image durch die Verbindung mit einem spirituellen Zustand zu beseitigen. Die Kernaussage beider Seiten bleibt jedoch eine Kritik an der von Konformismus geprägten Gesellschaft, der bei aller Negativität auch ein Moment der individuellen Lebensfreude innewohnt.²²

Die wohl anschaulichste Form, wie denn nun so ein Leben am Rande der Gesellschaft auszusehen hätte, bietet dabei Kerouacs autobiographisch gefärbter Roman *Unterwegs*. Auf der Suche nach einem tiefer gehenden Sinn, der abseits der amerikanischen Konsumgesellschaft liegt, durchreisen die Protagonisten Sal Paradise und Dean Moriarty die USA. Im Vordergrund dieser Reise steht dabei also nicht das Haben, sondern ganz das Sein, wodurch es zu einem rebellischen Akt in Form der Umkehrung der Ideale kommt.²³ „Dieses Glück bzw. dieser Sinn des Lebens findet sich in der ‘Authentizität‘ ihrer Erfahrung, also in dem möglichst intensiven Erleben eines jeden Augenblicks.“²⁴

Die Hipster, wie sie damals auch genannt wurden, versuchten also im individuell geprägten Augenblick ihre eigenen Wertvorstellungen zu entwickeln und in ihr Leben zu integrieren. Diese Grenzüberschreitungen bezahlten viele mit dem psychischen und physischen Verfall, der nicht selten aus einem Missbrauch diverser Drogen, Alkoholproblemen, Aufenthalt in psychiatrischen Anstalten oder Gefängnisstrafen rührte.²⁵ Auch dies sind Themen, die die AutorInnen in ihren Werken verarbeiteten. Als die bekanntesten und stilprägendsten Werke können auch heute wohl noch Burroughs *Naked Lunch* (1959), Kerouacs *Unterwegs* (1957) und Ginsbergs *Howl and other Poems* (1956) angesehen werden. Hierbei kommt es jedoch hinsichtlich der Rezeption des Gesamtwerks und der Bedeutung weiterer VertreterInnen zu Abweichungen zwischen dem angloamerikanischen und deutschen Sprachraum. Während die oben genannten Werke in Deutschland und Österreich mittlerweile annähernd den Status innerhalb von Leserschaft und Forschung erreicht haben, der ihnen in den USA zukommt, werden weitere Werke und AutorInnen zumeist nicht beachtet. Burroughs *Junky* und Kerouacs

²¹ Vgl. Ebda. S. 30-32.

²² Vgl. Hegemann, Klaus: Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivitäten, S. 75.

²³ Vgl. Ebda. S. 78.

²⁴ Ebda. S. 78.

²⁵ Vgl. Ebda. S. 78-79.

The Dharma Bums werden demgegenüber ebenso als Klassiker der jüngeren amerikanischen Literatur angesehen. SchriftstellerInnen wie Diane DiPrima (*Memoirs of a Beatnik*), Gary Snyder (*Turtle Island*) und Lawrence Ferlinghetti (*A Coney Island of the Mind*), die den Beats nahestanden oder der verwandten San Francisco Renaissance zuzurechnen sind, sucht man in Buchhandlungen oder Seminaren auf der Universität zumeist vergeblich.

Paetel weist in den einleitenden Worten zu der von ihm herausgegebenen Anthologie zwar folgerichtig darauf hin, dass die Grundstimmung der Beat Generation von einer allgemeinen Skepsis geprägt war und die drohende Katastrophe durch einen atomaren Angriff oder Vergeltungsschlag gleich einem Damoklesschwert über den Autoren schwebte. Jedoch widerspreche ich Paetels Hypothese, dass die Beats nach dem Ende ihres passiven Widerstandes, der keine aktive Veränderung heraufbeschwor, resignierten.²⁶ Gerade Ginsberg, der sich als Aktivist der Friedensbewegung einen Namen machte, sollte hier als Widerlegung gelten. An den oben angeführten Beispielen lässt sich die Breite der Themenfelder und Missstände ansehen, gegen die die Beats in ihren Werken und deren Privatleben aufbegehrten. Ich plädiere deswegen dafür, die Beat Generation nicht nur als literarische, sondern auch als politische Bewegung gleichen Ranges wahrzunehmen. Meine Sichtweise lässt sich dabei auch auf die AutorInnen übertragen, die ihnen im deutschen Sprachraum nacheiferten. Das enorme politische Moment, das sich aus einer hochbrisanten Zeit speist, wird sich auch an späterer Stelle in den Texten Fausers und Bauers wiederfinden. Die politische Stoßrichtung der AutorInnen erschließt sich dabei aus dem zeitgeschichtlichen Rahmen. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte die USA ihre Vormachtstellung als Weltmacht beeindruckend manifestiert. Aber es war genau diese auf Leistung und Patriotismus getrimmte, den American Way of Life postulierende Gesellschaft, welche die Mitglieder der Beat Generation als einengend und erdrückend empfanden.²⁷ „Nicht nur Terror, Gleichschaltung oder erzwungener Konformismus rufen Widerstand hervor, auch in Gesellschaftsordnungen, in denen weder Zensur noch Polizeiknüppel, sondern allgemeine freiwillige <Übereinstimmung> und Zufriedenheit herrschen, können Unruhe, Rebellion, Skepsis und Gegenbewegung entstehen.“²⁸ In der von Harry S. Truman geprägten Ära, die von einem konservativen Schub innerhalb der Demokratischen Partei geprägt war, blieben gerade soziale Probleme, wie Fragen hinsichtlich der Bürgerrechte, weitgehend unangetastet. Hinzu kam die Angst vor einem Ausbruch des Kalten Krieges und der damit einhergehenden Zündung einer Atombombe, die in der von 1947

²⁶ Vgl. Paetel, Karl O.: Vorbemerkung, S. 17.

²⁷ Vgl. Hegemann, Klaus: Allen Ginsberg: Zeitkritik und politische Aktivitäten, S. 64.

²⁸ Paetel, Karl O.: Vorbemerkung, S. 8.

bis 1954 andauernden Ära Joseph Mc Carthys in Paranoia und Antikommunismus gipfelte. Die auf Truman folgende Periode Eisenhowers vermittelte das Bild eines wirtschaftlich und militärisch starken Staates nach außen hin weiter, jedoch wurde eine weitreichende Zukunftsperspektive offengelassen. Auch eine angemessene Reaktion auf wachsende soziale Probleme, wie die steigende Armut und die Rechte der afroamerikanischen Bevölkerung, blieb weiterhin aus. Das propagierte Bild einer homogenen, in sich geschlossenen Gesellschaft und der wirtschaftliche Erfolg der Nachkriegsjahre forderten dabei jedoch auch Opfer. Das zeigte sich allerdings nicht nur durch eine hohe Zahl an toten, verletzten und traumatisierten Kriegsteilnehmern, sondern auch in der Entfremdung des Einzelnen. Die Zeit, in welcher die Beat Generation ihre literarische Sozialisation erlebte, erweist sich als eine von gesellschaftlicher Veränderung und politischer Brisanz geprägte, die einen Nährboden für jegliche künstlerische Verarbeitung bot. Dabei galt es auch, die USA zu durchqueren um dadurch ein anderes, das eigene Amerika zu entdecken.²⁹ In eben genau dieser Art der Literatur, die den Graben zwischen Kunst und Leben zu überwinden versucht, fanden Brinkmann, Fauser und Weissner ihre Inspiration. Brinkmann sah in dieser anfänglich subkulturell geprägten Hinwendung zur englischsprachigen Literatur sogar die Befreiung von den europäischen Vorstellungen der Literatur, die zu einer globalen, postmodernen Sensibilität führen sollte.³⁰ Einen großen Anteil an der Verbreitung der neuen und spannenden Literatur hatten diverse Anthologien, von denen besonders *Acid. Neue amerikanische Szene*, herausgegeben von Rolf-Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla, heute noch herausragt und dabei als wegweisend bezeichnet werden kann. Neben den Erscheinungen *Von Acid. Neue amerikanische Szene* und *Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik* im Jahr 1969, welches allgemein als Blütezeit der deutschen Produktion und Rezeption von Pop- Beat und Undergroundliteratur angesehen wird, erschien 1971 auch die von Rolf Eckart John editierte Anthologie *Mondstrip. Neue englische Prosa*. Ebenso plante Rygulla mit *Die schnellste Pizza der Welt. Neue Gedichte aus England* eine eigene Anthologie mit englischen Autoren, aus welcher er 1969 auch Proben veröffentlichte.³¹ Ich möchte nun mit einem Verweis auf Andreas Kramers aufschlussreichen Text *Von Beat bis »Acid«*. *Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den 60er Jahren* verdeutlichen, dass sich die AutorInnen der deutschsprachigen Szene nicht nur an SchriftstellerInnen aus den USA orientierten, sondern sich bei Fragen der Inspiration auch Richtung England wandten. Findet die Suche der deutschsprachigen AutorInnen nach

²⁹ Vgl. Hegemann, Klaus: Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivität, S. 64-72.

³⁰ Vgl. Kramer, Andreas: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den 60er Jahren, S.26.

³¹ Vgl. Ebda. S. 26.

literarischen Vorbildern in England sonst wenig Beachtung, so soll sie hier zumindest kurz angeschnitten werden, da sie in meinem Verständnis einen nicht zu unterschätzenden Teil in der literarischen Entwicklung und Sozialisation von etwa Fauser oder Brinkmann darstellt. Viele AutorInnen machten dabei selbst Erfahrungen in London. Der Grund dafür ist wohl in der geographischen Lage Londons zu finden, da hier die Popkultur innerhalb Europas am weitesten fortgeschritten war. Folglich waren die ersehnten Erfahrungen in London am authentischsten, weil sie vor Ort und am eigenen Leib erlebt werden konnten.³² „Hier gab es, wie Brinkmann bewundernd berichtet, beat- und popinspirierte Lesungen der jungen, neuen Underground-Dichter. In London konnte man sich die Publikationen der englischen und amerikanischen Untergrundpresse und Kleinverlage ansehen und beschaffen.“³³ Die Metropole an der Themse bot also die Möglichkeit, sich die angloamerikanische Tradition, was Sprache und Form betrifft, anzueignen. Brinkmann selbst orientierte sich ab 1965 von Paris nach London, dem damaligen Epizentrum der Popkultur. Auch Fauser führte sein Weg mehrmals nach London. Nach dem Abbruch seines Studiums arbeitete er in London als Nachtwächter und Flughafenarbeiter. In dieser Zeit entstand auch sein frühes an Whitman und Ginsberg erinnerndes Gedicht *An London*, in dem er London als einen Ort intensiver und authentischer Erfahrung feiert.³⁴ Allerdings machte der junge Fauser 1964 neben der Bekanntschaft mit Veteranen des Spanischen Bürgerkrieges auch erste Erfahrungen mit Heroin. Der Grundstein für die jahrelange Sucht des Autors wurde also in der Stadt gelegt, die auch seinen gegenkulturellen Hunger stillte.³⁵ „Trotzdem hinterlässt England bei Jörg Fauser mehr als ein paar Stempel im Reisepass. Die Selbstverständlichkeit, mit der hier Hochkultur und Unterhaltung vermennt werden, ist in allen seinen Arbeiten von Bedeutung.“³⁶ London ist auch eine der Stationen auf der Reise Harry Gelbs, dem Protagonisten und Antihelden aus Fausers *Rohstoff*. Hier soll er nach einigen Tiefschlägen ein Interview mit William S. Burroughs über harte Drogen für das Magazin *two* führen:

William S. Burroughs empfing mich nachmittags um drei in seinem spärlich möblierten Apartment in der Duke Street, unweit Piccadilly Circus. Er trug einen schwarzen dreiteiligen Anzug, der mich an die Anzüge meines Großvaters, eines Volksschulrektors, erinnerte, ein weißes Hemd und eine schwarze Krawatte. [...] Burroughs war groß und hager und ging leicht gebückt. Er war an den Schläfen weißhaarig, und sein Mund war ein schmaler, blutleerer Strich. (R, S. 94)

³² Vgl. Ebda. S. 36-37.

³³ Ebda. S.37.

³⁴ Vgl. Ebda. S. 36-37.

³⁵ Penzel, Matthias/Waibel, Ambros: *Rebell im Cola-Hinterland. Jörg Fauser – Eine Biographie*. Berlin: Edition Tiamat 2004, S. 41.

³⁶ Vgl. Ebda. S. 42.

Kramer schreibt hinsichtlich der von den deutschsprachigen AutorInnen in London gemachten Erfahrungen von einem Umsteigen auf eine angloamerikanisch gefärbte Literatur. In der Tat findet hier auch ein Umstieg anderer Art für Fauser, als auch für sein Alter Ego Harry Gelb statt. Durch die Begegnung mit Burroughs und der von ihm propagierten Drogentherapie mit Apomorphin, in dem von ihm verfassten *APO-33 Bulletin* auch zu Papier gebracht, finden Fauser und die von ihm konzipierte Figur ihren Weg in die Nüchternheit:³⁷ „Nach fünf Jahren Junk war mir klar, daß ich es entweder mit Apomorphin oder mit der Fachwelt probieren musste. Wenn ich mich jetzt den Drogenärzten auslieferte, den Spezialkliniken, [...], wenn ich mich jetzt zum Fall machen ließ, dann konnte ich meine Freiheit für lange Zeit abschreiben – und das Schreiben dazu.“ (R, S. 141)

Aber auch das nach Rygulla erste deutsche Popgedicht, Brinkmanns *To Lofty with Love*, hat die englische Metropole zum Thema. Während Fausers lyrisches Ich in London eine neue Heimat gefunden hat, hat Brinkmann mit der von ihm schonungslos beschriebenen Großstadtrealität das Subjekt und damit seinen Anspruch auf vollständige Anwesenheit und Präsenz zurückgenommen.³⁸

Die erste intensivere Beschäftigung mit Beat- bzw. jüngerer US-amerikanischer Literatur im deutschen Sprachraum ist dabei von einer zeitlichen Verschiebung gekennzeichnet: „Um es pointiert zu sagen: Ezra Pound und William Carlos Williams, die bereits vor dem Ersten Weltkrieg als Dichter debütiert hatten, nahm man im deutschen Sprachraum als literarische Weggefährten und Zeitgenossen von Ginsberg und Kerouac wahr, die ab Mitte der fünfziger Jahre publizierten.“³⁹ Beat, Pop und Underground treffen also erst mit einiger Verspätung in Deutschland und Österreich ein. Der Hype, der in den USA bereits in den fünfziger Jahren begann, balanciert sich hinsichtlich der Aktualität von AutorInnen und deren Werken in Deutschland erst um 1970 aus. Großen Anteil daran haben dabei Anthologien wie *Acid. Neue amerikanische Szene* und AutorInnen wie Carl Weissner, die sich selbst mit diesem literarischen Phänomen assoziierten.⁴⁰ Der Kern der ersten AutorInnen der Beat Generation setzte sich aus einem losen Kreis von FreundInnen und Bekannten zusammen, die sich mit ihrem Leben und durch ihre Kunst gegen die amerikanische Gesellschaft der 1950er und 1960er Jahre stellten. Wie schon erwähnt bilden Themenkomplexe wie individuelle Freiheit, Sexualität

³⁷ Vgl. Ebda. S. 64.

³⁸ Vgl. Kramer, Andreas: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Sonderband (2003), S. 37.

³⁹ Ebda. S. 27.

⁴⁰ Vgl. Ebda. S. 27.

und Drogenkonsum wichtige Eckpfeiler in den Werken von Autoren wie Kerouac und Burroughs. Aber auch spirituelle und politische Aspekte finden sich in der Literatur der Beats wieder. Jack Kerouac befasste sich in seinem Werk neben dem später omnipräsenten Katholizismus wie auch Gary Snyder und Allen Ginsberg mit Buddhismus. Letzterer hegte als Jugendlicher, vor allem durch den Einfluss seiner Familie, Sympathien für den Kommunismus und reiste etwa auch auf Einladung der Kommunistischen Partei 1960 nach Chile und besuchte in Folge dieser Reise auch weitere Staaten Südamerikas, bevor er sich als Friedensaktivist einen Namen machte.⁴¹ Kerouac hingegen wandte sich mit steigendem Alter immer weiter einer konservativen Weltanschauung zu. So sehr auch manche Themen die Werke der einzelnen AutorInnen durchziehen, lassen schon die politisch weit auseinanderdriftenden Sichtweisen eines erahnen: Beat ist auf komplette Individualität ausgelegt. Zwar kann man von einem gewissen Kodex sprechen, ein allgemein gültiges Programm gibt es wie zuvor erwähnt aber eben nicht. Aber das ist ja auch das, was die Beat Generation so interessant macht.

Ein erster Schub deutschsprachiger Beatrezeption setzte bereits 1959 durch die von Walter Hasenclever veröffentlichte Anthologie *Junge amerikanische Literatur* ein, in der sich neben Gedichten Lawrence Ferlinghettis auch Auszüge von *Unterwegs* befanden. Damit muss Ullmaiers Datierung, die er um 1963/64 ansetzt, nach Kramer um einige Jahre vorverlegt werden. Interessant erweist sich hierbei, dass Hasenclever, nachdem er die Befürchtung äußerte, die Beat Generation könnte nur eine literarische Form des Protests sein, kurz darauf die Meinung vertrat, dass die Autoren sich dem literarischen Mainstream gebeugt hätten.⁴² „Hasenclevers Kritik vor allem an Kerouac nimmt in ihren Grundzügen diejenige Enzensbergers vorweg, der Kerouacs »Unterwegs« verriß und 1962 in dem Aufsatz »Die Aporien der Avantgarde« dessen Poetik der Spontaneität als regressiv kritisiert.“⁴³ Es ist in diesem Zusammenhang erstaunlich, wie Enzensberger die Spontaneität, in welcher doch die Kraft der Schreibweise der Beat Generation liegt, unter diesem Gesichtspunkt abstempelt. Gerade die spontane Produktionsweise der Texte widerspricht der Kritik Hasenclevers und Enzensbergers zutiefst allein dadurch, dass der eben im Schreiben gelebte Moment und das Innerste und Unbewusste ungeschönt zu Papier gebracht werden sollen. Eine tiefe Auseinandersetzung mit dem Innersten weist für mich in diesem Zusammenhang keinerlei Anzeichen von Regressivität auf. Im selben Jahr erschienen mit *Unterwegs* und *Howl and other*

⁴¹ Vgl. Hegemann, Klaus: Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivitäten, S.31-33 bzw. S.41.

⁴² Vgl. Kramer, Andreas: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, S. 27-28.

⁴³ Ebda. S. 28.

Poems auch zwei der stilprägendsten Werke der Beat Generation, wobei in den darauf folgenden Jahren auch Werke von Burroughs, Corso und Ferlinghetti, die bis auf Erstgenannten bis heute leider wenig Raum in der deutschsprachigen Rezeption und Literaturwissenschaft finden, veröffentlicht wurden. 1961 gab Walter Höllerer gemeinsam mit Gregory Corso die zweisprachige Anthologie *Neue amerikanische Lyrik* heraus, ein Jahr später erschien Paetels *Beat. Eine Anthologie*, in der Paetel expliziter als Höllerer und Hasenclever auf die gesellschaftspolitische Bedeutung der AutorInnen und deren Verbindungen zu den literarischen Vorkriegsavantgarden hinwies. Höllerer erkannte dahingehend zwar ein Potential, widmete sich jedoch vorwiegend der lyrischen Form und Verstechnik. Die Rezeption verlief in Deutschland also in mehreren kleinen Phasen, wobei verschiedensten Gesichtspunkten vorrangige Beachtung geschenkt wurde.⁴⁴ „Erst Paetel weist 1962 wieder (und mit einigem Recht) auf den weit über das Literarische hinausreichenden Anspruch der Beats hin, Freiheiten in allen Lebensbereichen einzufordern“⁴⁵ Nicht unerwähnt darf dabei bleiben, dass Höllerers und Corsos *Neue amerikanische Lyrik* eine Schallplatte beigelegt war, auf der Ginsberg, Ferlinghetti und Corso selbst ihre Gedichte lasen. Dabei zeigen sich meiner Ansicht nach schon die Möglichkeiten, welche die Beats durch den Einbezug neuer medialer Spielarten im Literaturbetrieb zur Vermittlung ihrer Texte schöpften. Die Schallplatte ermöglichte es den AutorInnen, ihren Stimmen Gehör zu verschaffen. Die teils für den mündlichen Vortrag konzipierten Gedichte eigneten sich dafür natürlich besonders. Zudem rückte es sie in die Nähe von damals populären Popstars. Diese Strategie wird man später noch bei AutorInnen wie Benjamin von Stuckrad-Barre beobachten können. Höllerer versuchte auch die von ihm und Corso vorgestellten Autoren aus der Verklammerung des damals vorherrschenden New Criticism zu befreien. Es finden sich hier neben Höllerers Essay und den Texten der Beats auch ein Gedicht des expressionistischen Dichters Heinrich Nowak und das erste Kapitel der *Blechtrommel*. Höllerers Impuls dabei war, eine ähnliche Entwicklung für den deutschen Sprachraum zu initiieren, wie es in den USA der Fall war.⁴⁶ Pikanterweise findet sich darin mit Grass auch ein Autor der Gruppe 47,⁴⁷ deren Literatur die junge, sich an englischsprachigen GegenwartsautorInnen orientierende Szene rund um Fauser und Brinkmann ablehnend gegenüberstehen wird. „Die Anthologie, deren großzügige Aufmachung auf Doppelseiten jeweils das englische Original und die deutsche Übersetzung gegenüberstellte, bestach zudem

⁴⁴ Vgl. Ebda. S. 28-31.

⁴⁵ Ebda. S. 31.

⁴⁶ Vgl. Ebda. S. 28-29.

⁴⁷ Vgl. Ebda. S.29.

durch ein hohes Maß an Aktualität, da viele der publizierten Gedichte in den USA noch gar nicht erschienen waren.“⁴⁸

Die Resonanz, die die AutorInnen der Beat Generation in der überschaubaren, aber doch blühenden literarischen Subkultur hervorriefen, war eine große. Nicht nur, weil ein so lockerer Ton, der sich an der Alltags- und Umgangssprache orientierte, in Deutschland bis dahin weitgehend unbekannt war, sondern auch die Möglichkeit bot, bürgerliche Kultur in Frage zu stellen und zu dekonstruieren. Auch hinsichtlich unbekannter Produktions- und Rezeptionsmöglichkeiten eröffnete sich eine neue Welt. Brinkmann bezieht sich in seinem Essay *Der Film in Worten* auf Jack Kerouac, von dem dieser Begriff übernommen wurde. Fauser selbst beschrieb das Gefühl, das die Literatur und Lebensweise in ihm auslöste, als Stoß in die Rippen.⁴⁹

1.1.2 Definition der Popliteratur

Trotz einer Fülle an Sekundärliteratur ist es meiner Ansicht nach prinzipiell schwierig, genau festzustellen, was der Begriff "Popliteratur", vor allem in seinen Anfängen, denn überhaupt bezeichnet. Oftmals wird dabei aus meiner Sichtweise übergangen, dass es sich im Gegensatz zu der Beat Generation um eine doch größtenteils von den Medien und der Literaturkritik konzipierte Gruppe von AutorInnen handelt, die zwar mit populären Begrifflichkeiten hantiert, sich dabei jedoch auch im Wandel befindet. Schließlich liegen zwischen Brinkmann und Kracht mittlerweile vier Jahrzehnte. Ich werde nun versuchen, einen für diese Arbeit annehmbaren Konsens herauszuarbeiten, der in diesem speziellen Fall zumindest als Überblick seine Berechtigung finden soll, denn eine diachrone Betrachtung dieses literarischen Phänomens könnte ganze Seminare füllen. Das erste Problem liegt wohl schon darin, dass in den 1960er Jahren alles, was als neu und unkonventionell begriffen wurde, den Stempel der Popliteratur aufgedrückt bekam. Der Begriff des "Pop" in der Literatur war damit also auch nicht mehr als schwammig definiert. "Beat" konnte man noch durch AutorInnen wie Ginsberg festmachen, die sich in ihren Texten gegen die bürgerliche Wohlstandsgesellschaft der 1950er in den USA abgrenzten. Die wirkliche Verwirrung setzte laut Ackermann und Greif 1968 ein, als Leslie Fiedler seinen neue Maßstäbe setzenden Text *Cross the Border – Close the Gap* publizierte, welcher mit den Veröffentlichungen von Brinkmanns *Keiner weiß mehr*, Hubert Fichtes *Die*

⁴⁸ Seiler, Sascha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960, S. 138.

⁴⁹ Vgl. Kramer, Andreas: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, S. 30.

Palette und Peter Chotjewitz *Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenauge*, also dem Gründungsjahr der deutschsprachigen Popliteratur, zusammenfiel.⁵⁰ Fiedlers Text schlug bei seiner Veröffentlichung 1968 hohe Wellen, erklärte er darin doch die moderne Literatur und Kritik als tot und forderte im gleichen Atemzug den Aufbruch in eine postmoderne Literatur, in welcher Genres wie dem Western, der Science-Fiction und der Pornographie literarische Relevanz und Wertigkeit zugesprochen wurde. Den KritikerInnen Fiedlers dürfte in ihren voreiligen Schlüssen allerdings entgangen sein, dass es Fiedler in seinem Text vorrangig um eine neue Sensibilität und Subjektivität in der Literatur an sich ging, die durch eine Überbrückung des sprichwörtlichen Grabens zwischen Hoch- und Trivallliteratur zu erreichen sei.⁵¹ Die Popliteratur zeichnet sich gegenüber der Beatliteratur durch eine verstärkte und teils extreme Beschäftigung mit Populär- und Massenkultur aus. Fragt man sich nun nach deren Ursprüngen, so sind diese meiner Ansicht nach in der Pop-Art bildender Künstler wie Andy Warhol oder Roy Lichtenstein und der Beat Generation zu suchen. Der spirituelle Mystizismus war den AutorInnen, die die damals heraufbeschworene Amerikanisierung Deutschlands annehmen, jedoch abhandengekommen. Die von Konsum, Medien und deren vermittelten Bildern geprägte Welt sollte ins Kunstwerk integriert werden.⁵² Die Welt wurde mitsamt ihren elektronischen Möglichkeiten als technisierte wahrgenommen. Für die AutorInnen der frühen Popliteratur galt es aber auch, diese Welt zu hinterfragen und über sie zu reflektieren, wie Rolf-Dieter Brinkmann in seinem Essay *Der Film in Worten* betont:

[...] Themen, Vorstellungen, Arbeitsmethoden verweisen direkt oder indirekt auf die elektrifizierte, durch Elektronik veränderte Großzivilisation hin, die als die „natürliche“ angenommen worden ist und die man zu durchdringen versucht – in eine andere Richtung, als es die dort herrschende Reglementierung möchte, die bereits die Frage nach dem Gebrauch – richtiger oder falscher Gebrauch – als Kritik begreift, impliziert sie doch, daß der übliche Gebrauch falsch sein könnte und die Verwendung technischer Apparate ebenso zur Steigerung des Einzelnen dienen kann, zum Vollzug unkanalisierter, spontan schöpferischer Produktivität ...[...]⁵³

Es ging AutorInnen wie Brinkmann also um weit mehr, als um bloße Affinität gegenüber Medien. Auch Reflexion und Fragen der möglichen Wahrnehmung und Schöpfung nehmen einen großen Stellenwert in deren Denken und Arbeit ein. Zudem findet sich in den Texten der

⁵⁰ Vgl. Ackermann, Karin/Greif, Stefan: Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Sonderband (2003), S. 55-56.

⁵¹ Vgl. Fiedler, Leslie A.: Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne. In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Mit Beiträgen von J. Baudrillard, D. Bell, J. Derrida u.a. Weinheim: VCH, Acta Humanoria 1988, S.57-74.

⁵² Vgl. Kramer, Andreas: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren S. 31.

⁵³ Brinkmann, Rolf-Dieter: Der Film in Worten. In: Brinkmann, Rolf-Dieter/Rygulla, Ralf-Rainer (Hrsg.): Acid. Neue amerikanische Szene. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 382.

Popliteratur ein teils auf die Spitze getriebener Gegenwartsbezug. Als frühes Beispiel kann dafür *Der Film in Worten* herangezogen werden. Brinkmann streute immer wieder genaue Datierungen ein, wodurch dieser erzeugt wird: „Losgelöst von vorgegebenen Sinnmustern wendet sich die Imagination dem Nächstliegenden, Greifbaren zu und entschlüpft durch ein Loch in der Zeit: Break on through tot he other side, The Doors, 2 Minuten, 25 Sekunden, 27.1.69.“⁵⁴ Die Fokussierung auf die Gegenwart und deren Material streicht Brinkmann an späterer Stelle nochmals hervor.

Alles dient der Steigerung der Lebensintensität. Man will high sein, dieses neue Wort für Glück meint einen Zustand nicht etwa erreichter Zielverwirklichung und Identität, sondern eine geschichtslose gesteigerte Gegenwart, die man sozusagen im Senkrechtstart durch einen starken Erregungsimpuls erreicht.⁵⁵

Die von ihm in *Acid. Neue amerikanische Szene* vorgestellten Autoren hätten ihm zu Folge keine Muster oder Vorurteile verinnerlicht, weshalb sie mit ihrer Literatur auch in der Gegenwart ansetzen können.⁵⁶ Ebenso wird an Brinkmanns Text ersichtlich, wie wegweisend Leslie Fiedlers Thesen für die damalige Popliteratur waren. Brinkmann schreibt von einer neuen Sinnlichkeit und Wahrnehmung gegenüber der Literatur und erhebt den vielseitigen, sich nicht auf Gattungen versteifenden Schriftsteller zum Ideal dieses neuen Typus.⁵⁷ Bezeichnend dafür schreibt Dieter Wellershoff in seiner Rezension im Spiegel über *Acid. Neue amerikanische Szene*:

Aber auch von den ganz persönlichen und hochselektiven Gedichten dieses Bandes geht der Eindruck aus. daß (sic!) jeder schreiben könnte, wenn er befreit würde von verinnerlichten sozialen Zwängen, die seine Spontaneität fesseln und vielleicht nichts anderes sind als Reste einer Moral des Mangels, die noch in der Vorstellung vom einsamen, erhabenen, zeitlosen Kunstwerk sich ein sublimes Symbol geschaffen hat.⁵⁸

Dass eine Beschäftigung mit dem Begriff der Popliteratur im deutschen Sprachraum schon Mitte der 1960er Jahre stattfand, zeigen Ausschnitte aus H.C. Artmanns *das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken*, die gleichzeitig auf eine noch schlummernde, aber doch intensive Beschäftigung mit dem Thema auch innerhalb Österreichs hinweisen: „Bereits 1964 plädierte H.C. Artmann mit diesem Begriff für eine Literatur, die die Trennung von >hoch< und >niedrig< überwindet und triviale Formen wie den Comic

⁵⁴ Ebda. S. 381.

⁵⁵ Wellershoff, Dieter: Die öffentliche Neurose. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45789143.html> (8.1.2015).

⁵⁶ Vgl. Ebda. S. 382.

⁵⁷ Vgl. Ebda. S. 384-386.

⁵⁸ Wellershoff, Dieter: Die öffentliche Neurose. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45789143.html> (8.1.2015).

berücksichtigt“⁵⁹ Brinkmann datierte diese Wandlung der Beschäftigung mit populären Motiven auf Mitte 1960er Jahre. Der aufkommende Starkult, die Musik der Rock n’ Roll- und Popmusiker, Pop-Art und Avantgarde- und Undergroundregisseure traten als weitere Inspirationsquellen neben die Beat Generation. Brinkmann trug dabei selbst mit der Übersetzung Frank O’Haras *Lunch Poems und andere Gedichte* zur Schöpfung neuer Vorbilder bei, die in Folge dessen zu einer Stilisierung O’Haras zum Hausgott der Popliteratur führte. Dabei blendete Brinkmann Gedichte, die an der europäischen Moderne orientiert sind, gänzlich aus und berücksichtigt nur jene, die sich durch einen unmittelbaren Gegenwartsbezug auszeichnen. Dies weist meiner Ansicht nach auf die Bemühungen Brinkmanns hin, selbst aktiv in das Kunstverständnis der breiten Masse einzugreifen. O’Hara, der wie andere New Yorker Dichter der europäischen Kultur näher stehe, sollte nach Brinkmann eine neue Subjektivität illustrieren. Der/die KünstlerIn überwindet nach dieser Vorstellung die Grenze zwischen Kunst und Leben, wodurch literarische Konventionen hinsichtlich Stil, Form und Gestaltung gemieden werden. Zugleich würden dadurch jegliche nationalliterarischen Mauern niedergerissen, womit der Grundstein zu einer neuen Sensibilität gelegt wird.⁶⁰ Kramer weist in diesem Kontext darauf hin, wie sehr Brinkmann O’Hara für seine Vision beanspruchte: „Brinkmanns Stilisierung O’Haras zum Vorkämpfer einer neuen Sensibilität wird dem Amerikaner, der an literarischen Richtungskämpfen nicht interessiert war, kaum gerecht.“⁶¹ Auch noch heute scheint die Popliteratur ein eher Verkaufszahlen fördernder Begriff für eine Literatur zu sein, die sich affirmativ mit Medien, Marken und Alltag auseinandersetzt. Wenn auch in einem weniger medien- literatur- und sozialkritischen Sinn, als es Brinkmann und Hübsch taten. Eine der Problematiken mag wohl auch darin liegen, dass sich das englische popular, wie Diedrich Diederichsen feststellt, nicht ins Deutsche übersetzen lässt. Das nach Diederichsen als Kunstwort geschaffene popular, man denke dabei an damit konstruierte Klassifikationen wie Populärmusik, offenbart dabei keine tiefgehende Bedeutung.⁶² „Unser « populär » steht einerseits im Gegensatz zu « elitär », meint also inklusiv, andererseits im Gegensatz zu « anspruchsvoll », meint also « niveaulos », den Niveauverlust mithin, den man eingehen muß, wenn man über Eliten hinauswirken will: für die Landbevölkerung zum Mitschreiben.“⁶³ Dieser Umstand ist Diederichsen zu Folge dem Sender und Produzenten der

⁵⁹ Kramer, Andreas: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, S. 32.

⁶⁰ Vgl. Ebda. S. 32-33.

⁶¹ Ebda. S. 32.

⁶² Vgl. Diederichsen, Diederich: Pop – deskriptiv, normativ, empathisch. In: Hartges, Marcel/Lüdke, Martin/Schmidt, Delf (Hrsg.): Pop, Technik, Poesie. Die nächste Generation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1996 (= Literaturmagazin 37), S. 36.

⁶³ Ebda. S. 36.

Kultur geschuldet, der nach unten hin, zum Populus, wo man wieder bei populär wäre, sendet. Obwohl man dem Populus nun auch Produktivität zugestehen möchte, gestalte sich dies aber aufgrund vergangener deutscher Massentheorien als schwierig, bedenkt man dabei den konservativen bürgerlichen Kulturpessimismus auf der einen Seite und die linken, den Faschismus als Massenphänomen aufarbeitenden, Theorien auf der anderen Seite mit.⁶⁴ Diederichsen verweist damit schon auf ein schwerwiegendes Problem, mit dem die heutige Popliteratur seit ihrem Revival in den 1990er Jahren zu kämpfen hat: Noch immer wird sie aufgrund der Verwendung von Alltagssprache und gewissen thematischen Schwerpunkten, wie der intensiven Beschäftigung mit Mode und Musik, als leichte literarische Kost angesehen. Ein Nachteil, den der Zusatz "Pop" im deutschsprachigen Raum wohl immer mit sich bringt. Diederichsen geht der schwierigen Frage, was Pop denn nun eigentlich bedeutet, genauer nach, wobei ich denke, dass sich dessen Definition auch für eine Betrachtung der Popliteratur eignet. Pop bezeichnet in Diederichsens Verständnis immer Transformation in einem dynamischen Sinn. Kulturelles Material und dessen soziale Umgebung gestalten sich gegenseitig neu, wodurch jegliche Grenzen im ethnischen, kulturellen oder klassenspezifischen Kontext überschritten werden. Pop steht des Weiteren in einer affirmativen Beziehung zur wahrnehmbaren Welt und tritt dabei, und damit ist der wohl wichtigste Punkt für mich angeführt, als inklusiver Geheimcode auf. Pop ist demnach für alle zugänglich.⁶⁵ Obgleich Diederichsen über das Phänomen Pop an sich schreibt, schließt er damit meiner Ansicht nach das Genre der Popliteratur mit ein. Die Aufnahme von und gleichzeitige Sprengung vorgegebener Grenzen durch vorgefundenes Material, eine positive Sicht auf die wahrnehmbare Welt und deren Gegenstände und ein inklusiver Zugang, man denke hier an Fiedlers Plädoyer für eine Aufwertung des Western oder auch der oft kritisierte lockere Sprachgestus, erweisen sich für etliche Werke der Popliteratur als für eine Analyse anwendbare Eckpfeiler.

⁶⁴ Vgl. Ebda. S. 36.

⁶⁵ Vgl. Ebda. S. 38-40.

1.1.3 Definition der Undergroundliteratur

Den gattungsspezifischen Begriff Underground ordnet Kramer als Radikalisierung bestimmter Schreibweisen der Beat Generation ein. Themen werden hier direkter angesprochen, die Sprache ist von einer Rauheit geprägt. Auch obszöne Ausdrücke werden nicht gescheut, sondern forciert. Diese Phase steht ganz in der Tradition amerikanischer AutorInnen. Einen ersten Schritt setzte hier Ralf-Rainer Rygulla 1967 mit der von ihm übersetzten und herausgegeben Anthologie *Underground Poems / Untergrund Gedichte*. War diese Ausgabe noch im Format eines Heftes gehalten, erschien 1968 eine zweite, stark erweiterte Auflage mit dem Titel *Fuck you! Underground Poems. Untergrund Gedichte*. Die darin unter anderem von Charles Bukowski enthaltenen Texte zeichnen sich dabei durch Brüche gesellschaftlicher Tabus und einen direkten, nüchternen Sprachgestus aus.⁶⁶ Kramer weist in seiner Klassifikation darauf hin, dass Underground durch den persönlichen, sich jeglichen Erwartungen verweigernden Ausdruck in die Nähe von klassischer Popliteratur gerückt werden kann. Zwar wird auch hier von Montagen und anderen intermedialen Techniken Gebrauch gemacht, jedoch zielen die AutorInnen dabei nicht auf Reproduzierbarkeit, sondern auf ein subversives Element in der Sprache der vorherrschenden Ideologie ab.⁶⁷ Dennoch greift Kramer in seiner Definition meiner Ansicht nach etwas zu kurz. Gerade hinsichtlich der direkten und ungeschönten Sprache sehe ich eine Verbindung zu den Beats gegeben. AutorInnen wie Kerouac orientierten sich an dem Slang, der ihrer Ansicht nach innerhalb einer gewissen gesellschaftlichen Sphäre gesprochen wurde. Die Akteure dieser Bewegung, als Paradebeispiel dürfte hier Charles Bukowski gelten, kommen direkt aus dem Milieu, welches die Beats zu finden versuchten.

Aufschlussreich ist es hierbei, sich an Rygullas Nachwort zu *Fuck you!* zu orientieren, um eine genauere Definition zu erhalten. Mit Legalität sei nach Rygulla nichts mehr zu erreichen, womit eine Veränderung bewirkt werden könnte. Ein Angriff auf die Kultur könne nur von außen erfolgen. Und zwar durch Kriminelle, Süchtige und Farbige, also sozialen Außenseitern. Während sich die Beats nach Rygulla nach innen kehrten und dadurch auf Erlösung hofften, präsentiert sich der Underground radikaler und intermedial. Filme wie Warhols *The Chelsea Girls* würden durch die von ihnen gezeigten Inhalte Tabus brechen und diese ungeschminkt als gesellschaftliche Realität darstellen. Mit Brutalität und Aggression versuche der Underground sich gegen Werte und Institutionen zu behaupten, sowohl hinsichtlich gesellschaftlicher als

⁶⁶ Vgl. Kramer, Andreas: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, S.33.

⁶⁷ Vgl. Ebda. S.33-34.

auch gattungsspezifischer und medialer Beschränkungen. Der oftmals obszön gehaltene Sprachgestus erhält hier durch die Verbindung mit Wilhelm Reichs Thesen eine politische Dimension. Nach Reich münde eine von der Gesellschaft unterdrückte Sexualität direkt in einer Diktatur, aber auch in verschleierte Form in der parlamentarischen Regierung.⁶⁸ „Das Äquivalent vom gesunden arischen Volksempfinden ist in den USA der Prototyp des *clean American guy* oder der für Recht & Gesetz fichtende Superman.“⁶⁹ Rygulla hebt den Underground also auf eine politische Ebene. Interessant ist dabei, dass Rygulla neben Superman auch einen zweiten Helden des Comicuniversums in sein Nachwort einbaut: „BURN, BABY, BURN! – Die Great Society hat zwei Weißmacher: \$ & Napalm, und Batman hat Gotham City verlassen und kämpft in Vietnam in seinem Super – Super – Tank gegen das Böse. KILL KILL KILL FOR PEACE!“⁷⁰

Ich denke, dass Rygulla hier zwei Helden der amerikanischen Popkultur nutzt, um die pluralistische Konsumgesellschaft,⁷¹ wie er sie nennt, zu dekonstruieren. Dass Batman Gotham gen Vietnam verlassen hat, verdeutlicht, dass auch populäre Motive mittlerweile in enger Verbindung mit durchaus schrecklichen Themen wie Krieg gebracht werden können, also alles in der westlich-medial dominierten Kultur zusammenläuft. Selbst Superhelden, die doch eigentlich für das Gute an sich kämpfen, haben also ihre Unschuld verloren. Eine weitere Lesart lässt dabei natürlich der zeitliche Rahmen des Nachworts zu. Und zwar dahingehend, dass die beiden Helden, die ja ohne Frage Stärke und Willen suggerieren, als Propaganda für die amerikanische Seite innerhalb des Kalten Krieges gewertet werden können. Zudem lassen die großgeschriebenen, englischsprachigen Wörter den/die LeserIn auf schriftlicher Ebene in die Atmosphäre eines Comicbuches eintauchen. Rygulla nutzt hier also zwei populäre amerikanische Comichelden, um an ihnen die politischen Dimensionen der Zeit darzustellen und zeigt damit auf, dass Underground ein beträchtliches politisches und gesellschaftskritisches Element in sich tragen kann. Auch wenn explizit betont wird, dass politische Momente in den Texten immer subjektiv bleiben, da der Dichter als Denker der Nation gemeinsam mit der Literatur aus dem Elfenbeinturm begraben wurde.⁷²

⁶⁸ Vgl. Rygulla, Ralf-Rainer: Nachwort zu *Fuck you (!). Underground Poems. Untergrund Gedichte*. In: Goer, Charis/Greif, Stefan/Jacke, Christoph (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart: Reclam 2013 (= Reclams Universal-Bibliothek 19035), S. 103-106.

⁶⁹ Ebda. S. 106.

⁷⁰ Ebda. S. 103.

⁷¹ Vgl. Ebda. S. 103.

⁷² Vgl. Ebda. S. 108-109

Rygulla sieht in Bukowski das, was seiner Meinung nach repräsentativ für die Literatur des Undergrounds sei, da dessen Werk nicht nach abstrakten oder qualitätsbezogenen Methoden bewertet werden könne und seine Abneigung gegenüber Akademismus und dem Establishment darin zum Vorschein komme. Dadurch, dass die Sprache der AutorInnen des Undergrounds immer in ihrer eigenen unverfälschten Form zum Vorschein kommt, wird sie niemals zum Problem an sich. Sprache zur Kunstform zu erheben ist den AutorInnen fremd, denn wo dieser Anspruch herrscht, ist die Literatur zu einem Mittel der Anpassung und Ware verkommen.⁷³

Als wichtig für den Underground erweisen sich Burroughs Cut-up - Werke, die schon früh in der BRD rezipiert wurden, was vor allem ein Verdienst des Autors und Bukowski Übersetzers Carl Weissner war. Dies öffnete den Weg zu etlichen Gemeinschaftsarbeiten. Der Vorteil lag darin, das kreative, ganz auf Individualismus bezogene Klischee des Künstlers hinter sich zu lassen. Viele der in dieser Zeit gemeinschaftlich entstandenen Arbeiten wurden in Weissners Zeitschrift *Klactoveedsedsteen* veröffentlicht. Auch Rygulla betont Burroughs Wert für den Underground.⁷⁴ Anhand der Cut-up - Technik lässt sich auch erkennen, dass die Grenzen zwischen Beat und Underground durch die Gallionsfigur Burroughs zunächst fließend waren.⁷⁵ An dieser Stelle lasse ich noch einmal Rygulla zu Wort kommen, der davon ausgeht, dass der Underground ein typisch amerikanisches Phänomen darstellt, da die USA durch ihre perfektionierte und selbstregulierende Gesellschaft die Voraussetzung für diesen brutalen Angriff liefert.⁷⁶ Abschließend betont Rygulla noch, was bis heute eine Problematik für die Definition des Undergrounds darstellt, wobei ich hoffe, hier ein wenig Licht ins Dunkle gebracht zu haben: „Der Begriff Underground scheint in Deutschland ein beliebter Sammelbegriff zu werden für Tendenzen, zu deren Einordnung genaue Kriterien fehlen.“⁷⁷

⁷³ Vgl. Ebda. S. 108-109.

⁷⁴ Vgl. Ebda. S. 107.

⁷⁵ Vgl. Kramer, Andreas: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, S. 34-35.

⁷⁶ Vgl. Rygulla, Ralf-Rainer: Nachwort zu *Fuck you (!). Underground Poems. Untergrund Gedichte*, S. 109

⁷⁷ Ebda. S. 109.

1.2 Die Entwicklung der Beat- Pop- und Undergroundliteratur im deutschen Sprachraum

Pop, Beat oder Underground bezeichneten im damaligen Kontext also Felder der Kunst, in denen man selbstbestimmt arbeiten konnte und dabei auch noch versuchte, dies ohne Rücksicht auf etwaige gesellschaftlich oder künstlerisch einschränkende Mechanismen zu tun. Ullmaier verweist in diesem Zusammenhang auf Brinkman, der den Underground als persönliches Verhalten verstand. Die ältere Generation könne nur noch sich selbst repräsentieren. Es komme also zu einer klaren Trennung zwischen Establishment und Underground.⁷⁸ „Mit entscheidend für den Eindruck strikter Weltentrennung zwischen > Underground < und > Bourgeoisie < war sicherlich das Generationsmoment, also die relative Altershomogenität sowohl der Aufbegehrer wie der attackierten Eltern, namentlich der Väter.“⁷⁹

Es handelte sich also um einen Generationskonflikt. Und dieser war meiner Ansicht nach nicht nur literarisch, sondern auch politisch bedingt. Schließlich fällt der Ursprung der Pop-, Beat und Undergroundliteratur genau in jenen Zeitraum, der vom "Väterkonflikt" und der daraus resultierenden Frage nach Schuld geprägt war. Hinzu kam eine aufblühende Populärkultur, die Ikonen wie die Beatles und die Rolling Stones, aber auch eine noch unbekannte Palette an Konsumgütern und medialen Möglichkeiten hervorbrachte.

Fest steht dabei, dass es vor 1965 in der BRD und Österreich keine annähernd vergleichbaren Vorläufer gab. Am Anfang des Phänomens stand der Wunsch, das Leben genauso intensiv wie die Literatur zu betreiben und ineinanderfließen zu lassen. Pop sollte gelebt und nicht nur rezipiert werden.⁸⁰ Ernst geht bei seiner Untersuchung des Feldes auf der Suche nach etwaigen weiteren Vorbildern dabei sogar so weit zurück, die Dadaisten als unmittelbare Vorläufer mit einzubeziehen. Zwar sind die Dadaisten ebenso wie andere europäische Avantgardebewegungen als erste Wegbereiter anzusehen, sie in diesem Rahmen unmittelbar voranzustellen, finde ich dennoch über das Ziel hinausgeschossen. Einen weit größeren Einfluss hatten in diesem Zusammenhang wohl die Surrealisten hinsichtlich ihrer Beschäftigung mit Psychoanalyse und der *Écriture automatique*, die damit auf die Beatautoren der ersten Stunde wirkten. Dies wird von Ernst zwar aufgegriffen, jedoch im Gegensatz zum Dadaismus in ein

⁷⁸ Vgl. Ullmaier, Johannes: Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur. Mainz: Ventil Verlag 2001, S. 49.

⁷⁹ Ebda. S. 49.

⁸⁰ Vgl. Ebda. S. 50.

paar Zeilen abgehandelt.⁸¹ Das Unbewusste und die Existenz als zentrale Themen ziehen sich bis in die 1990er Jahre hinein. Zudem stellt der Umgang mit der Sprache bei den Dadaisten an sich einen völlig anderen dar, als es bei den Beat-, Pop- und UndergroundautorInnen der Fall ist.

Hübsch beschrieb die Faszination für die neue Literatur damit, dass es sich bei den erzählten Abenteuern um solche handelte, die nicht erfunden waren. Das, was vorgeschrieben wurde, sollte auf das eigene Leben übertagen werden.⁸² Aber nicht nur das Leben an sich, auch die Politik sollte mit der Kunst anfänglich einhergehen. So war Hübsch mit Holger Meins von der RAF bekannt und Bernward Vesper mit Gudrun Ensslin liiert. Allerdings passten die damals im Zuge der Studentenproteste wiederentdeckte marxistisch-leninistische Theorie und die Ansprüche der sich an den Beatautoren orientierenden SchriftstellerInnen nicht zusammen. Gänzliche politische Korrektheit und ein Sprachgestus wie der von Bukowski scheinen sich an vielen Stellen gegenseitig aufzuheben.⁸³

Ein Schnitt innerhalb der Rezeption setzte dabei mit Brinkmanns und Rygullas herausgegebener Textsammlung *Acid. Neue amerikanische Szene* ein. Hier tritt vor allem Brinkmanns Konzept einer erweiterten Literatur erstmals in den Vordergrund, die Literatur als eigenes Medium gesteigerter Wahrnehmung begreift und sich dabei aus O' Haras Hyperrealismus und Kerouacs Zitat des Films in Worten speist. Brinkmanns Konzept geht dabei von einer Literatur aus, die unmittelbare, alltägliche Erfahrungen in Form eines "Bewusstseinsfilms" fordert. Was zuvor noch als trivial oder schmutzig angesehen wurde, konnte hier problemlos in den Vordergrund rücken, da ein reines Erblühen im Moment gefordert wurde. Gefordert wurde ein "sensueller Flash". Daraus erklären sich auch die Hereinnahmen visueller Komponenten, die dies bedingen. Das Medium wird dabei als integrierte Werkeinheit begriffen. Ein weiterer wichtiger Wegbereiter hinsichtlich der Überschreitung gattungsspezifischer Grenzen und der Überwindung zwischen hoher und trivialer Kunst ist Leslie Fiedler, der in seinem 1969 im Playboy erschienen Essay *Cross the Border – Close the Gap* genau diese Überschreitungen und eine postmoderne Literatur von AutorInnen als auch KritikerInnen forderte.⁸⁴ Fiedlers Essay wird noch an etlichen Stellen meiner Arbeit für etwaige Vergleiche und Sichtbarmachungen herangezogen werden. „Besonders interessant an diesem Phänomen ist, dass mit Brinkmann kein älterer, etablierter

⁸¹ Vgl. Ernst, Thomas: Popliteratur. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt² 2005 (= eva wissen), S. 10-13.

⁸² Vgl. Ullmaier, Johannes: Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur, S. 51.

⁸³ Vgl. Ebda. S. 51-52 bzw. S. 80.

⁸⁴ Vgl. Ebda. S. 61-64.

Autor, sondern ein junger, noch relativ unbekannter Dichter (dessen Kenntnisse der englischen Sprache anfangs auch noch ziemlich zu wünschen übrig ließen, glaubt man den Berichten von Zeitzeugen) dies geschafft hatte.“⁸⁵

Bei aller Wichtigkeit, die die verschiedenen Anthologien immer noch als Material für Rezeption und Forschung darstellen und brauchbar machen, bleibt dabei der bittere Beigeschmack im Mund bestehen, dass die heute noch wegweisenden und erhältlichen – ich selbst musste bei Rygullas Nachwort zu *Fuck you!* auf eine verkürzte Version zurückgreifen – Werke in einem zeitlichen Rahmen von maximal zwei Jahren erschienen und somit eine intensivierete Betrachtung zwischen den Veröffentlichungen schwer möglich ist. Auch wurde diversen Veröffentlichungen danach keine besondere Beachtung mehr geschenkt.⁸⁶

Die Pop-Literatur als solche entpuppte sich tatsächlich als das Modephänomen, welches ihre Kritiker in ihr sehen wollten. [...] Man kann auch von den wenigsten Autoren behaupten, dass sie eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der populären Kultur und deren Rolle in der neuen deutschen Literatur betreiben würden, wie es vor allem Brinkmann, aber auch in Ansätzen Peter Handke und in den frühen 70er Jahren Wolf Wondratschek oder Jörg Fauser taten.⁸⁷

Der weitere Weg der deutschsprachigen Pop-, Beat- und Undergroundliteratur gleicht einer Achterbahnfahrt. In den achtziger Jahren publizierten neben Franz Dobler und Rainald Goetz heute zumeist vergessene AutorInnen wie Joachim Lottmann Texte, die sich als Literatur dieses Genres begreifen lassen. Jedoch kam es durch die in diesem Zeitraum forcierte Symbiose von Text, Musik und Bild zu einem Revival in der Szene, wenn auch mit anderen Intentionen. Zu nennen ist hier Peter Glasers Anthologie *Rawums*. In *Rawums* finden sich neben literarischen auch Texte bildender Künstler und Reflexionen über die Populärkultur, etwa von Diedrich Diederichsen, wobei sich durch die Bebilderung der Texte eine Referenz zu Brinkmann erkennen lässt. Diese AutorInnen begriffen Pop jedoch als akademischen Diskurs, dessen Reflexion stark vom Denken der französischen Poststrukturalisten beeinflusst war. Zudem findet eine Verschiebung der medialen Präsenz statt. Autoren wie Peter Glaser publizierten zunehmend in Zeitschriften und Magazinen.⁸⁸ Anhand Glasers lässt sich eine Entwicklung und gleichzeitige Tradition der deutschsprachigen Pop- Beat und Undergroundliteratur meiner Ansicht nach besonders gut beobachten. Seiler weist darauf hin, dass Glaser zusammen mit Niklas Stiller 1983 den ersten deutschen Punkroman geschaffen habe: *Der große Hirnriss*.

⁸⁵ Seiler, Sascha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960, S. 135.

⁸⁶ Vgl. Ebda. S. 188.

⁸⁷ Ebda. S. 188.

⁸⁸ Vgl. Ebda. S. 234-238.

Mitteilungen aus der schönen Welt.⁸⁹ Die Beschäftigung mit Musik nimmt bereits in den Werken der Beat Generation einen großen Stellenwert ein. Bewunderung für Jazz und Künstler wie Charlie Parker finden sich schon in Kerouacs *Unterwegs* und anderen Texten der Beat Generation. Ebenso floss moderne Musik in die Texte Fausers, Bauers und Brinkmanns ein, nur eben hinsichtlich des Geschmacks ihrer Zeit. So führt auch Peter Handke bezeichnend in *Publikumsbeschimpfung* folgende Regeln für die Schauspieler an: „> Tell me < von den Rolling Stones anhören. [...] Die Hitparade von Radio Luxemburg anhören. [...] Die Beatles-Filme ansehen. Im ersten Beatles-Film Ringo Starrs Lächeln ansehen, in dem Augenblick, da er, nachdem er von den anderen gehänselt worden ist, sich an das Schlagzeug setzt und zu trommeln beginnt“⁹⁰

Ich denke, dass es kein Zufall ist, dass sich Glaser explizit dem Punk zuwendet, da Punk die Musik ist, die den Zeitgeist, welcher den Roman während der Entstehung prägte, erfasst. Punk nahm innerhalb der späten siebziger und achtziger Jahre einen breiten Raum als jugendliche Subkultur ein. Viele Träume der 68er Generation hatten sich als undurchführbar herausgestellt, die Musik der Beatles konnte als Identifikationspotential nicht mehr ausreichen. Eine Abgrenzung war, auch wenn Punk schnell durch Bands wie die Sex Pistols, The Clash oder die Ramones kommerzialisiert wurde, von ebenso großer Bedeutung für die zu dieser Zeit publizierenden AutorInnen:

Glaser kultivierte eine Sprache, die schnell und unvermittelt war, sich am Szene-Slang der 80er Jahre anlehnte und somit erste Spuren jenes auf sprachliche Signale aufgebauten > Insider-Wissens < aufwies, das die Popliteratur der 90er Jahre dominieren würde, obwohl seine literarischen Wurzeln noch deutlich in der > Neuen Innerlichkeit < der 70er Jahre zu orten waren.⁹¹

Dieses Insiderwissen findet sich in den neunziger Jahren sowohl in Goetz' Roman *Rave* (1998), mit Blickpunkt auf die aufkommende Popularität elektronischer Musik, als auch in Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998) wieder, in welchem jedes Kapitel den Titel eines Songs der Britpop-Band Oasis trägt.⁹² Seiler weist an der von ihm zitierten Stelle darauf hin, dass Glaser dies hinsichtlich der eben von mir angeführten Autoren vorwegnimmt. Dabei sehe ich Glaser, und daher in logischer Schlussfolgerung auch Goetz und Stuckrad-Barre, in einer langen, der Beat Generation verpflichteten, Tradition. Schon in den 1950ern nutzten die Beats den Slang der

⁸⁹ Vgl. Ebda. S. 237.

⁹⁰ Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung*. In: Ders.: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, S.9.

⁹¹ Seiler, Sascha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, S. 237-238.

⁹² Vgl. Stuckrad-Barre von, Benjamin: *Soloalbum*. Köln: Kiepenheuer & Witsch⁸ 2010.

afroamerikanisch geprägten Jazzszene, um sich vom Establishment abzugrenzen. Gleichzeitig offenbart sich in der Tatsache, dass *Hinriss. Mitteilungen aus der schönen Welt* aus der Kooperation zweier Autoren entstand, wieder die Dekonstruktion eines allein schaffenden, genialen Künstlers, auf die ich an vorheriger Stelle schon hingewiesen habe. Aber auch hier kann man weiter zurückgehen und den erst kürzlich in deutscher Sprache veröffentlichten Roman *Und die Nilpferde kochten in ihren Becken* (*And the Hippos were boiled in their Tanks*), ein Gemeinschaftsprojekt von Kerouac und Burroughs, welcher die Umstände um den Mord Lucien Carrs an David Kammerer aus deren Sicht beleuchtet, heranziehen.⁹³ An Glaser lässt sich also eine Jahrzehnte andauernde Entwicklung ablesen, die hinsichtlich der populären Musik zwar im zeitlichen Kontext voneinander abweicht, ihrer Intention aber treu bleibt. In den folgenden Jahren nahm die Entwicklung ihren Ausgang, die noch heute das Verständnis der AutorInnen hinsichtlich der Rezeption US-amerikanischer Kulturphänomene prägen sollte: Der Alltag sei von der populären amerikanischen Kultur vereinnahmt worden, die in Folge dessen das Denken unserer Gesellschaft prägt.⁹⁴

Auch politisch setzte eine neue Tendenz ein, da AutorInnen wie Kracht oder Hennig von Lange ihren Blick nicht mehr gezielt nach links richten, wodurch auch heute noch Stimmen von KritikerInnen der aktuellen Popliteratur laut werden. Auch besteht hier kein – wohlgemerkt offensichtliches – Interesse mehr an der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands. Ein unmittelbarer Gegenwartsbezug und die Thematisierung popkultureller Phänomene herrschen auf den ersten Blick vor.⁹⁵ Auch wenn, wie Jörgen Schäfer betont, schon der Pionier Brinkmann sich gegenüber jeglicher politischer Vereinnahmung zu Lebzeiten verwehrt,⁹⁶ so sind doch Sympathien und eine Nähe zur linken Szene, wie man an Hübsch oder Fauser sieht, vorhanden gewesen. Zweiter wird sich im Zuge dessen desillusioniert von der aktiven Szene abwenden. Eine Auseinandersetzung mit der Rolle Deutschlands während des Holocausts und deren Nachwirkung ist meiner Ansicht nach in Werken der moderneren Popliteratur wie Krachts *Faserland* sehr wohl vorhanden, erfordert jedoch eine genauere Lektüre. Dies auszuführen würde jedoch den Rahmen des Kapitels sprengen. Die Popliteratur hat sich innerhalb der neunziger Jahre als wahrer Erfolgsgarant erwiesen, in deren Hochzeit so gut wie jeder Verlag seine/n eigene/n Haus-PopautorIn hervorbrachte, die sich nicht nur als

⁹³ Vgl. Burroughs, William S./Kerouac, Jack: *Und die Nilpferde kochten in ihren Becken*. Mit einem Nachwort von James Grauerholz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2011.

⁹⁴ Vgl. Seiler, Sascha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. S. 255.

⁹⁵ Vgl. Schäfer, Jörgen: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* Sonderband (2003), S. 10-11.

⁹⁶ Vgl. Ebda. S. 11.

SchriftstellerInnen, sondern zugleich als Popstars gaben und feiern ließen.⁹⁷ Näher möchte ich auf die Entwicklung der Pop- Beat- und Undergroundliteratur an dieser Stelle nicht mehr eingehen, da sich in diesem Fall durch den regelrechten Boom der letzten Jahre bereits ein breiter öffentlicher und akademischer Diskurs entwickelt hat. Innerhalb diesem werden die AutorInnen allerdings explizit als PopautorInnen verstanden, was von der Themenstellung der Arbeit auch zu weit abweichen würde. Jedoch erkläre ich mir die Schreibweise der AutorInnen durch eine damals rasant ansteigende Entwicklung der medialen Möglichkeiten und eine weiter voranschreitende Desillusionierung gegenüber den politischen Idealen der Elterngeneration, womit eine Rebellion gegen diese einherging. Wer sich mehr in das Themenfeld dieses Einschnitts in der deutschsprachigen Pop-, Beat- und Undergroundliteratur vertiefen möchte, empfehle ich Florian Illies aufschlussreiches Werk *Generation Golf*, welches durch die Zurechnung des Autors in die Nähe der seit den 1990ern aktiven PopliteratInnen einen hervorragenden Einblick bietet.

Abschließend bleibt jedoch zu sagen, dass auch die AutorInnen der neunziger Jahre, ebenso wie ihre schreibenden VorgängerInnen, vor Kritik nicht sicher waren, da ihre Werke immer wieder als billige Lösung zwischen Hoch- und Populärkultur angesehen wurden.

Doch es scheint um mehr zu gehen: Eine bloße Mode-Erscheinung im Bereich der Unterhaltungsliteratur hätte kaum eine solch kontroverse Debatte in den Feuilletons entfachen können. Entscheidender scheint zu sein, dass in den häufig scharf kritisierten, teilweise regelrecht diffamierten Texten die Auseinandersetzung mit den Medienangeboten des Fernsehens, des Films und der Popmusik breiten Raum einnimmt – und dies ohne kulturkritische Skrupel.⁹⁸

Daran lässt sich erahnen, dass der Anstoß zur Provokation über dieselben Wege führt, die schon Brinkmann, Weissner und Fauser einschlugen.

⁹⁷ Vgl. Ebda. S. 7-8.

⁹⁸ Ebda. S. 9.

2. Beatliteratur in Österreich. Ein Sonderweg?

Auch wenn nicht in demselben Ausmaß wie in der damaligen BRD, so fand auch in Österreich eine Produktion und Rezeption von Beat-, Pop und Undergroundliteratur statt. Im folgenden Teil möchte ich mich diesem noch weitgehend unbeachteten Feld österreichischer Nachkriegsliteratur nähern und der Frage auf den Grund gehen, warum dieses Phänomen innerhalb Österreichs Grenzen bis heute einen geringen Stellenwert einnimmt.

2.1 Über das scheinbare Ausbleiben einer Beat- Pop- und Undergroundliteratur in Österreich

Begibt man sich nun auf die Suche nach österreichischer Beat- Pop- und Undergroundliteratur, so stellt sich dieses Unterfangen als deutlich schwieriger als im bundesdeutschen Sprachraum heraus. Stößt man dort schnell auf Autoren wie Brinkmann, Ploog oder Stuckrad-Barre, so steht man in diesem Kontext hinsichtlich einer dezidiert österreichischen Beat- Pop- und Undergroundliteratur zuallererst vor einem großen Fragezeichen. Hat Österreich denn überhaupt eine Literatur hervorgebracht, die man auf diese Art und Weise klassifizieren könnte? Vertieft man sich nun etwas mehr in die Materie, so stößt man zumindest auf einen Autoren, der immer wieder damit in Verbindung gebracht wird: Peter Handke. Allerdings ist Peter Handke der einzige österreichische Autor, der konstant in zu Forschung regelmäßig herangezogenen Werken Erwähnung findet, wenn von österreichischer Popliteratur die Rede ist. Selbst Wolfgang Bauer, der auf dem Cover von *Magic Afternoon* als "Nestroy der Beat Generation" beworben wird, findet nicht überall Eingang. Es fällt auch in wenigen Werken der Name Elfriede Jelinek, was meiner Ansicht nach der Einbindung populärer Mythen und Phänomene in ihrem Werk geschuldet ist. Dennoch wird in diesem Kontext aber nicht weiter darauf eingegangen. Ich selbst würde jedoch davon abraten, Jelinek in eine Tradition der klassischen Beat- Pop- oder Undergroundliteratur einzureihen und damit neben Autoren wie Brinkmann zu stellen. Verweise auf eine explizit österreichische Szene sind selten bis gar nicht vorhanden und ich denke, dass ich zumindest den kulturpolitischen Hintergrund dafür gefunden habe, warum Popliteratur, wie die allgemeine Begrifflichkeit in den 60ern und 70ern lautete, in Österreich nie diesen Stellenwert einnahm. Ich werde mich im Folgenden an Klaus Kastbergers Aufsatz *Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde* orientieren, da dieser die Denkanstöße dafür lieferte.

Kastberger weist darauf hin, dass Österreich nur durch Einzelpersonen in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts an der großen europäischen Avantgarde teilhatte, da das Land keinen Raum für sie zur Verfügung stellte. Trotz bester Voraussetzungen hinsichtlich eines gegebenen kulturell-innovativen Rahmens mit Blick auf die Zwölftonmusik oder den Wiener Kreis ging die europäische Avantgarde an Österreich vorbei. Den Grund dafür sieht Kastberger in der Position Karl Kraus', der der Avantgarde gänzlich ablehnend gegenüberstand, da Kunst für Kraus ohne Moral nicht zu denken war. Dadurch, dass es eine Abwehrhaltung aber keinen Kontakt mit den verschiedenen Strömungen gab, zog sich diese Ablehnung der Avantgarde bis in die fünfziger Jahre.⁹⁹ Eine erste Öffnung gegenüber der Avantgarde erfolgte durch das Auftreten der Wiener Gruppe und den Künstlern des Wiener Aktionismus: „Wien 50/60, dieser Cluster aus Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und Umfeld, ist eine weltweit einzigartige Erscheinung, weil er aus Simultaneität von Avantgarde und Neoavantgarde besteht.“¹⁰⁰ Der Protestcharakter richtete sich dabei nicht nur gegen Staat und Sprache, sondern auch gegen das eigene Denken, wie Oswald Wiener betont. Hinzu kamen in weiterer Folge auch noch SchriftstellerInnen wie Gerstl, Jandl und Mayröcker, die jedoch, wie Kastberger betont, retrospektiv gesehen auf das damalige Auftreten der Wiener Gruppe eine sekundäre Stellung zugeschrieben bekamen, wobei die Grenzen zwischen den späteren Autoren der Wiener Gruppe und der ersten jugendlich-subkulturellen Literaturbewegung anfangs fließend waren. Interessant ist dabei, dass auch hier vereinzelt gegen die Vormachtstellung der Gruppe 47 angetreten wurde, so wie es Jandl, Mayröcker und Altmann bei einer Lesung in der Wiener Urania, die dabei jedoch die einzige bleiben sollte, als Gruppe 58 taten. In den Jahren der 1970er hatte sich die Avantgarde in Österreich schließlich etabliert und legitimiert. Einen wesentlichen Anteil daran hatte die ab 1960 erscheinende Zeitschrift *manuskripte*. Die Konstituierung der Avantgarde fand also über die Vermittlung von Texten statt, wobei es zwischen der ersten und zweiten österreichischen Avantgarde zu Überschneidungen kam, also keine scharfe Trennung im personellen Feld verlief:¹⁰¹ „Ganz im Gegenteil zeigt sich eine solche Überschneidung in der Tatsache, daß etwa auch Wieners *verbesserung* ursprünglich in den *manuskripten* erschien, womit sich dieses Werk bereits wieder umgekehrt als eine Rekontextualisierung aktionistischer Impulse verstehen läßt.“¹⁰² Ich erkläre mir ein Ausbleiben der der Beat-, Pop und Undergroundliteratur in Österreich gegenüber der Szene in der BRD nun daraus, dass in

⁹⁹ Vgl. Kastberger, Klaus: Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde. In: Eder, Thomas/Kastberger, Klaus: Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2000 (= Profile. Magazin des österreichischen Literaturarchivs 5), S. 5-7.

¹⁰⁰ Ebda. S. 7.

¹⁰¹ Vgl. Ebda. S. 8-21.

¹⁰² Ebda. S. 21-22.

Österreich ein enormer Nachholbedarf hinsichtlich der Avantgarde herrschte. Da Strömungen wie der Surrealismus, Dadaismus und Futurismus nie wirken konnten, resultierte in Österreich als Konsequenz daraus eine doppelte Ausführung, in der Avantgarde und Neoavantgarde zusammenliefen. Die Monopolstellung, die der Avantgarde und im Folgenden der Wiener Gruppe, Okopenko, Mayröcker und Jandl zukam, ließ eine dezidierte Beschäftigung mit dem Phänomen Popliteratur nicht zu, wie es in der BRD der Fall war. Eine ähnliche Auseinandersetzung war demnach nicht nötig, woraus sich auch ableiten lässt, warum Österreich auch in den 1990er Jahren, zur verkaufsförderndsten Blütezeit der Popliteratur rund um Kracht und Stuckrad-Barre, keine/n Popliterat/in hervorgebracht hat. Allerdings gibt es gewisse Berührungspunkte zwischen der Popliteratur der BRD, dem geringen Ausmaß wie sie in Österreich produziert und rezipiert wurde und der österreichischen Avantgarde. Auf diese möchte ich jedoch erst an späterer Stelle zu sprechen kommen.

2.2 Populäre Motive in den Arbeiten der Künstler des Forum

Stadtpark

Fest steht, dass gerade im Umfeld des Forums Stadtpark einige Autoren Literatur schufen, die sich nach heutigen Maßstäben zum Teil in das Feld der Beat-, Pop- und Undergroundliteratur stellen lässt. Interessant ist dabei, dass das Forum Stadtpark sich sehr an der Wirkung der Wiener Gruppe orientierte. 1958 gegründet, verfolgte das Forum Stadtpark unter anderem zwei in diesem Kontext wichtige Ziele: das Schreiben nach den Gräueln des Faschismus und die Frage, was Kunst zu leisten habe, bzw. die Sprengung von Vorstellungen bekannter Muster. Zwei Jahre später kam es zu Eröffnung des Vereinsgebäudes.¹⁰³ „Das Programm der ersten Jahre, obwohl fast nur vom Nachholbedarf und von einzuleitenden Lern- und Denkprozessen bestimmt, gab Zündstoff genug, die Katze der Reaktion aus dem Sack zu locken.“¹⁰⁴ Eine gewisse Nähe zu den Vermittlungsstrategien des Undergrounds lässt sich durch die Zeitschrift *manuskripte* herstellen. Ähnlich wie bei Undergroundmagazinen wird hier das Medium der verlagsunabhängigen Zeitschrift zur Verbreitung alternativ schreibender AutorInnen genutzt.¹⁰⁵ Gerade das Forum Stadtpark bot sich dabei aufgrund der in verschiedenen Sparten arbeitenden KünstlerInnen an, um Ideen der Beat-, Pop- und Undergroundliteratur aufzunehmen. So gab es gemeinsame Projekte und einen eigenen Jazzclub, in dem auch Lesungen begleitet von Musik

¹⁰³ Vgl. Kolleritsch, Alfred: Die Anfänge des »Forum Stadtpark«. In: Walter Buchebner Literaturprojekt (Hrsg.): Literatur in Graz seit 1960 – Das Forum Stadtpark. Wien, Köln: Böhlau Verlag 1989 (= Walter Buchebner Literaturprojekt 2), S. 9-10.

¹⁰⁴ Ebda. S.10.

¹⁰⁵ Vgl. Ebda. S. 10.

stattfanden. Als Protagonisten der Grazer Szene können an dieser Stelle Wolfgang Bauer und Gunter Falk verstanden werden. Programmatisch ist hierbei das von Bauer und Falk 1965 gemeinschaftlich verfasste *1. Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE*, in welchem eine Theorie der Lebensfreude formuliert wird, die in einer sanften Weltrevolution münden solle.¹⁰⁶ Dies erinnert an die mystische aufgeladenheit der Texte der Beats. Ich verweise hier nochmals auf Kerouacs *BEAT-GLÜCKSELIG*, in dem der Autor selbst davon schreibt, unter dem Begriff Beat zu verstehen, das Leben auszulieben.¹⁰⁷ Dass dies jedoch auch ironisiert zu betrachten ist, bemerkt Rigler, wenn sie schreibt, dass: „[...] die Haltung gegenüber materiellen, gesellschaftlichen und ideellen „Sachen“ die des Spiels sei (2.2.3). Dieser Hinweis auf den Spielcharakter bezieht sich demnach auch auf das ironische Programm selbst.“¹⁰⁸ Gehe es Bauer und Falk hier um eine Art philosophisch aufgeladenen Kitsch, wandten sich die bildenden Künstler des Forums Stadtpark der visuellen Seite zu. Etwa Günther Waldorf, der in einer Serie über "Babyfaces" die Ästhetik der Pop-Art anwendete. Zu nennen ist neben Bauer der schon erwähnte Gunter Falk, der häufig experimentelle Methoden der Literatur mit popkulturellen Elementen anreicherte und englischsprachiges Material einflocht. Falk beschränkte sich in seiner Produktion nicht nur auf Prosa, sondern schrieb auch Gedichte und Songs, die Rockmusik und deren Erzeugung von Gefühlsstimmungen thematisieren. Dazu zählt Rigler auch Falks Gelegenheitsgedichte, aus welchen sich ein emotionaler Gebrauchswert ergibt. Hierbei steht Falk Brinkmann nahe, da sich die Beurteilungen zwischen kulturell wertvoll und trivial verschieben und somit ein Impuls zum Tragen kommt, der sich herkömmlichen literarischen Bezugssystemen wie der Sprache und der Literatur entzieht. Die Alltagserfahrung kann dadurch in den Vordergrund treten.¹⁰⁹

An weiterer Stelle ist noch Alfred Paul Schmidt mit seinem parodistischen Antikünstlerroman *Das Kommen des Johnnie Ray*, in welchem Schmidt seinen amerikanischen Protagonisten Art van Vukovic Europa bereisen lässt, zu nennen. Van Vukovic wird in weiterer Folge Ghostwriter für eine geheimnisvolle rothaarige Frau, wodurch der Geniegedanke dekonstruiert und eine Figur aus den US-amerikanischen Detektivromanen in das Werk eingeflochten wird. Auch der Regisseur und Drehbuchautor Wilhelm Hengstler schuf mit dem in den *manuskripten* erschienen Text *Blues in g* (1973) und der Verfilmung von Jack Unterwegers Roman *Fegefeuer*

¹⁰⁶ Vgl. Rigler, Christine: „Amerikaner im Geiste“. Beat und Pop im Forum Stadtpark der 60er und siebziger Jahre, S. 70-71.

¹⁰⁷ Vgl. Kerouac, Jack: *BEAT-Glückselig. Über den Ursprung einer Generation*, S. 25.

¹⁰⁸ Rigler, Christine: „Amerikaner im Geiste“. Beat und Pop im Forum Stadtpark der 60er und siebziger Jahre, S. 72.

¹⁰⁹ Vgl. Ebda. S. 72-78.

(1988) ebenso wie Erwin Einzinger mit dem Gedichtband *Lammzungen in Cellophan verpackt* Werke, die populäre Motive aufnahmen und in der Tradition der Pop-, Beat- und Undergroundliteratur stehen.¹¹⁰

Durch die oben angeführten Autoren des Forums Stadtpark wird ersichtlich, dass das Phänomen Popliteratur, wenn auch nicht im gleichen Ausmaß wie in der BRD, an Österreich nicht spurlos vorbeiging und künstlerisch verarbeitet wurde. Dennoch darf hierbei nicht vergessen werden, worauf Rigler in ihrem Aufsatz *Amerikaner im Geiste* hinweist: „Als eigene Traditionslinie erschien diese Literatur in der Geschichte des Forum Stadtpark jedoch nie dominant, sondern stand eher im Schatten jener Schreibweisen, die – in Nachfolge der Wiener Gruppe – experimentell orientiert sind oder zumindest von einem sprachkritischen Ansatz ausgehen.“¹¹¹

Dies gilt meiner Ansicht nach nicht nur für die Autoren des Forums Stadtpark dieser Zeit, sondern ist auch auf die unmittelbar nach dem Krieg entstandene Literatur zu beziehen. Wie Bauers literarisches Denken dabei im Speziellen vom Werk Konrad Bayers beeinflusst ist und sich dabei mit Motiven der Popliteratur verbinden lässt, werde ich im nächsten Kapitel noch gesondert ausführen.

2.3 Peter Handke. Popstar der Literatur und Provokateur

Erste aktive Stellungnahmen zu einer Vernichtung des Gegensatzes zwischen Hoch und Populärkultur finden sich bereits 1964 in Artmanns *das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken*.¹¹² Wenn von österreichischer Literatur im populären Kontext geschrieben wird, so fällt meistens nur der Name Peter Handke. Das ergibt sich naturgemäß aus der stark präsenten Integration populärer Motive in Handkes Frühwerk. Weiters trugen Handkes damaliges Erscheinungsbild und Gestus ihm den Ruf des Popstars der modernen deutschsprachigen Literatur ein. Dieser Ruf ließ sich dabei gut mit Handkes schon legendär gewordenen Rede auf der Tagung der Gruppe 47 1966 in Princeton vereinen, in der er den Anwesenden literarische Impotenz vorwarf. Ein öffentliches Bild des rebellischen, an populären Phänomenen abseits der allgemeinen Hochkultur kundigen Autors, war in der allgemeinen Wahrnehmung also schnell vorhanden. Allerdings gilt es hier, gerade bei einem schon Jahrzehnte publizierenden Autor wie Handke, sich eben genau dieser Periode seines Schaffens zu widmen, in der Handke sich erhoffte, einen neuen Sprachgestus in der Pop- und

¹¹⁰ Vgl. Ebda. S. 89-96.

¹¹¹ Ebda. S. 75.

¹¹² Vgl. Kramer, Andreas: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, S. 32.

Rock n' Roll-Musik zu finden. Auf diese doch intensive Auseinandersetzung folgte die mit Handke verbundene Neue Subjektivität. Zwar widmete sich Handke 1992 mit dem *Versuch über die Jukebox* abermals dem Thema Musik, jedoch geht es hierbei um die zum Artefakt verkommene Jukebox und deren kulturelle Vermittlung.¹¹³ Die Texte, die in diesem unmittelbaren Zusammenhang immer wieder aufgenommen, zitiert und untersucht werden, stellen *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969), *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972) und *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) dar. Außerdem arbeitete sich Handke auch am Phänomen Kino ab, welches er im Aufsatz *Theater und Film: Das Elend des Vergleichens* beschreibt. Darin bringt er die Bezeichnung des filmischen Satzes ins Spiel. Die Filme der einzelnen Genres seien durch eine Übernahme der Struktur der Literatur modellhaft und ließen sich in diesem Punkt mit ihr vergleichen. Handke plädiert deshalb für einen Genrefilm, der sich selbst treu bleibt, aber auch eine Entfremdung des Konsumenten durch Stilbrüche betreibt.¹¹⁴ „Er sieht das Genre – sei es der Western, der Detektivfilm oder jedes andere populäre Genre – nicht als Übel an, das es zu bekämpfen gilt, sondern als Elemente eines Umwandlungsprozesses, in dem die Ästhetik des Genres das Fundament für einen Bruch mit den Erwartungshaltungen bildet.“¹¹⁵ Eine literarische Beschäftigung mit dem Medium Film fand in diesem Kontext also nicht nur in der BRD durch z.B. Brinkmann statt. Diese Verfremdung mithilfe und anhand von alltäglichen, populären Mustern setzt in Handkes literarischen Schaffen 1969 mit *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* ein, um die Rolle des Subjekts innerhalb der Sprache zu erkunden. Der Status und die Widerspiegelung der Außenwelt in dessen Innenwelt sollen durch syntaktische und philosophische Transformationen der Texte erforscht werden. So erinnert ein Text wie *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968* durch seine Form der Alltagslyrik an die Techniken Brinkmanns bzw. O'Haras. Wie sehr Handke in dieser Zeit seines Schaffens der populären Kultur verpflichtet zu sein scheint, lässt schon der Titel des Gedichtbandes erahnen, der von einem Song der Beatles, *Everybody's got something to hide, except me and my monkey*, inspiriert wurde. Handke versuche hier, die Alltagserfahrungen des Individuums mithilfe sprachlich vorgefertigter Muster vorzuführen und diese in weiterer Folge zu verfremden.¹¹⁶

Durch die reine Übertragung des Textes in einen literarischen Kontext zeichnet dieser sich nun nicht mehr nur durch die Vermittlung von Alltagsinformationen wie einer Mannschaftsaufstellung, einer Hitparade oder eines Zeitungsartikels aus, sondern wird

¹¹³ Vgl. Seiler, Sacha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960, S. 196.

¹¹⁴ Vgl. Ebda. S. 196-198.

¹¹⁵ Ebda. S. 198.

¹¹⁶ Vgl. Ebda. S. 198-201.

zum ästhetischen Objekt, dessen Informationsgehalt auch von seiner aktueller (sic!) Relevanz entfremdet wurde.¹¹⁷

Einen kurzen Blick möchte ich noch auf den Roman *Der kurze Brief zum langen Abschied* werfen. Dieser ist an die Western- und Roadmovietradition des amerikanischen Genrekinos angelehnt und bedingt in weiterer Folge die Loslösung der Monomanie des Protagonisten, der sich dem amerikanischen Kollektivgedanken zuwendet. Der auch an Gottfrieds Kellers *Der grüne Heinrich* angelehnte Roman ersetzt allerdings durch die Ästhetik des US-amerikanischen Kinos den europäischen Bildungs- bzw. Reiseroman als Inspirationsquelle.¹¹⁸ In *Der kurze Brief zum langen Abschied* erkennt man abermals Handkes intensive Beschäftigung mit populären US-amerikanischen Mythen. Allein dadurch, dass er den Bildungsroman als Quelle für Erkenntnis demontiert und durch Bilder des Westernfilms anreichert, macht dies mehr als nur deutlich.

Mehr als ungewöhnlich erscheint es daher, dass in keinem der zur Sekundärliteratur herangezogenen Werke, die bei Handke eine Verwandtschaft zu der Popliteratur der damaligen BRD rund um Fauser und Brinkmann erkennen, das 1964 entstandene Sprechstück *Weissagung* Berücksichtigung findet. Es fällt durch das Jahr seiner Entstehung genau in diese Schaffensperiode Handkes. Und auch darin finden sich, wenig überraschend, Anspielungen auf Motive populärer Kultur. Vier namenlose Figuren – a, b, c und d – sprechen in diesem Stück in jeglichen Kombinationen, von alleine bis zu viert, Weissagungen aus, die im Hinblick auf die prophezeiten Sachverhalte keine neuen Erkenntnisse bringen. Jedoch mischen sich darunter auch immer wieder populäre Motive:

Bcd: Die verwundeten Pferde werden sich bäumen wie verwundete Pferde.
[...] Der Spanier wird gehen wie ein Spanier.
Gary Cooper wird gehen wie Gary Cooper.
Donald Duck wird gehen wie Donald Duck.¹¹⁹

Dadurch, dass Handke populäre Namen in sein Sprechstück einbaut und sie neben von vornherein klare, klischeehafte Aussagen stellt, baut er sie in den Alltag seiner Umwelt ein und verweist so auf ein Vorhandensein populärer, US-amerikanischer Phänomene in der deutschsprachigen Kultur und Literatur, das in Folge dessen nicht mehr wegzudenken ist.

¹¹⁷ Ebda. S. 201.

¹¹⁸ Vgl. Ebda. S. 206-207.

¹¹⁹ Handke, Peter: *Weissagung*. In: Ders.: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, S. 55-56.

Als ebenso interessant erweisen sich diese Weissagungen, wenn man Handkes Beschäftigung mit Medien und Populärkultur im Auge behält:

b: Der Roman wird phantastisch wie ein Roman sein.

c: Der Film wird unwirklich wie ein Film sein.¹²⁰

Der "unwirkliche Film" kann hierbei mit einem Verweis auf Handkes Wunsch nach einem Genrekino und den von ihm vorgeschlagenen Verfremdungen gegenüber dem Publikum gelesen werden.

An etlichen Texten aus Handkes Frühwerk und den Autoren des Forum Stadtpark wird also ersichtlich, dass auch in Österreich eine intensive Auseinandersetzung mit Populärkultur stattfand, die ebenso in das Werk integriert wurde.

3. Das Verhältnis zu den Medien und das Literaturverständnis Jörg Fausers und Wolfgang Bauers

An dieser Stelle meiner Arbeit möchte ich mit einem poststrukturalistischen Theoriemodell einen Blick auf zwei Phänomene werfen, die eng mit der Pop-, Beat- und Undergroundliteratur verknüpft sind. Ich werde hierbei auf Jean Baudrillards Simulationstheorie zurückgreifen und mit der Cut-up Technik und der Happening-Praxis in Verbindung bringen, die durch ihre improvisatorischen Momente auf diese These rekrutieren. Zudem nehmen Happening und Cut-up im Werk Bauers und Fausers einen breiten Raum ein. Um auf das schwierige Verhältnis zwischen der Beat- Pop- und Undergroundliteratur und den Medien hinzuweisen, werde ich mich zuvor mit Max Horkheimers und Theodor W. Adornos Kulturindustrie-Kapitel aus der *Dialektik der Aufklärung* auseinandersetzen. Dass meine Wahl hier auf die *Dialektik der Aufklärung* fällt, ergibt sich vorrangig nicht daraus, dass es sich dabei mittlerweile um einen Klassiker der kritischen Medienanalyse handelt. Der Grund dafür liegt vielmehr darin, dass ein Höhepunkt der Rezeption des Werkes mit dem Aufkommen der deutschsprachigen Beat- Pop- und Undergroundliteratur zusammenfällt. Dadurch erklärt sich meiner Einschätzung nach ein großer Teil der komplexen Beziehung, die vor allem zwischen der kritischen Linken und den PopautorInnen bestand. Weiters werde ich das Literaturverständnis von Jörg Fauser und Wolfgang Bauer aufschlüsseln, da dies meiner Ansicht nach für eine Analyse der Werke unentbehrlich ist. Ich werde mich dabei vor allem auf Essays Fausers über von ihm bewunderte Autoren wie Charles Bukowski und Jack Kerouac stützen, um seine Verhaftung in der Beat-

¹²⁰ Ebda. S. 61-62.

Pop- und Undergroundliteratur aufzuzeigen, dabei aber auch zeigen, dass Fausers Verständnis von Literatur sich ebenso aus Schriftstellern speist, die man damit nicht in Verbindung bringen würde. Es wird bei Fauser vor allem um eine authentische Literatur gehen, die den Blick auf subjektiv erfahrene und tatsächlich historisch stattgefundene Geschehnisse nicht verschleiern oder beschönigen soll. Bei Bauer wird in dieser Hinsicht Konrad Bayer eine große Rolle spielen. Obgleich die Wiener Gruppe auf das Forum Stadtpark und damit auch Bauer einen nicht von der Hand zu weisenden Einfluss ausübte, so denke ich doch, dass besonders Bayer für die Konzeption von Bauers Werk gerade in einer der Periode seines Schaffens, gemeint ist jene, in der *Magic Afternoon* entstand, neben den Autoren des Absurden Theaters als omnipräsenter Lehrmeister auszumachen ist.

3.1 Medienaffinität und gleichzeitige Kritik

Jörgen Schäfer verweist in seinem Aufsatz über Popliteratur »*Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit*«. *Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968* auf eine gewisse Abneigung der KritikerInnen gegenüber der übersteigerten Einbindung popkultureller Motive. Diesen Umstand bezieht er zwar auf ein Unwissen der KritikerInnen gegenüber einem Feld, zu dem diese keinen Zugang mehr finden, erwähnt aber dennoch in diesem Zusammenhang auch Max Horkheimers und Theodor W. Adornos Einfluss durch das in der *Dialektik der Aufklärung* enthaltene Kapitel über die Kulturindustrie.¹²¹ Ich schließe mich an diesem Punkt Schäfer vollends an, möchte aber dennoch hinsichtlich des allgemeinen Verständnisses einen kurzen Abriss über die formulierten Thesen geben, um in weiterer Folge genaue Gründe dafür herauszuarbeiten. Denn meiner Ansicht nach ist die auch heute noch aufblitzende Kritik nicht nur durch den im Kapitel inhärenten Pessimismus gegenüber der Kulturindustrie zu erklären, sondern geht dabei auf ein tiefsitzendes Trauma der jüngeren Geschichte zurück.

Horkheimer und Adorno gehen dabei davon aus, dass sämtliche Medien in sich und dabei auch mit allen anderen stimmig sind, wodurch sie sich zu einem System verbinden. Die Idee, dass Standards der Kulturindustrie auf die Bedürfnisse des einzelnen Individuums zurückgehen, wird gleich anfangs verworfen, da dies aus einem Zirkel der Manipulation und Rückwirkung resultiere. Zugleich seien Filme und Musikstücke in ihrer Struktur vorhersehbar. Der Kulturindustrie ist es demnach zu schulden, dass der/die RezipientIn eines Kinobesuchs an seiner/ihrer Vorstellungskraft einbüßt. Man begreife die Realität als eine mit dem Film

¹²¹ Vgl. Schäfer, Jörgen: »*Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit*«. *Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968*, S. 12.

verknüpfte. Das Denken werde durch die aufeinanderfolgenden Fakten unterbunden.¹²² „Das Leben soll der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden lassen. Indem er, das Illusionstheater weit überbietend, der Phantasie und den Gedanken der Zuschauer keine Dimension mehr übrigläßt [...], schult er den ihm Ausgelieferten, ihn unmittelbar mit der Wirklichkeit zu identifizieren.“¹²³

Horkheimer/Adorno folgen in ihrer Argumentation einer durchwegs marxistischen Kritik, welche die KonsumentInnen in der Tradition von Über- und Unterbau als Arbeiter und Angestellte begreift, die den dargebotenen Angeboten des Systems verfallen sind. Das Unerprobte finde gar nicht mehr den Weg in die von der Kulturindustrie angedachte Zirkulation. Das Amusement biete dabei die Möglichkeit, über die Individuen zu verfügen, was sich als Folge der Arbeit im Spätkapitalismus erweise. Wer dem mechanisierten Arbeitsprozess entgehen möchte, sucht folglich das Amusement. Durch die kontrollierte Fabrikation der Amüsierwaren erfahre der/die KonsumentIn aber nur Nachbilder des Arbeitsvorgangs. Der Arbeits- und Alltag werde daher durch die Kulturindustrie wiedergegeben. Vergnügt zu sein bedeutet für Horkheimer/Adorno, sich mit der von der Kulturindustrie bestimmten Welt arrangiert zu haben.¹²⁴ Horkheimer/Adorno kommen bei ihrer Analyse jedoch nicht ohne die direkte und namentliche Verwendung populärer SchauspielerInnen und Figuren aus. Durch den gezielten Einsatz von Signalen würde der/die KonsumentIn eines Kinofilms seiner/ihrer eigenen Gedanken beraubt. Der Zusammenhang trete zugunsten der Einfälle der Schreiber in den Hintergrund. Mit Kriminal- und Zeichentrickfilmen gehen Horkheimer/Adorno besonders hart ins Gericht:¹²⁵ „Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit die Zuschauer sich an die eigenen gewöhnen.“¹²⁶ Die in Cartoons gezeigte Gewalt richtet sich in dieser These also explizit gegen den/die ZuschauerIn, wodurch für Horkheimer und Adorno die durchwegs pessimistische Frage aufgeworfen wird, ob die Kulturindustrie der Ablenkung denn überhaupt noch nachkommt, die sie ihren KonsumentInnen verspricht.¹²⁷ Die Filmstars bieten dabei keinerlei Identifikationspotential, wie den KonsumentInnen nach Horkheimer/Adorno vorgegaukelt wird. Nicht nur durch die standardisierte Produktionsweise ist das Individuum durch die Kulturindustrie zur Illusion verkommen, wie an Elizabeth Taylors Locke, die zum Markenzeichen stilisiert wurde,

¹²² Vgl. Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag²¹ 2013, S. 128-135.

¹²³ Ebda. S. 134.

¹²⁴ Vgl. Ebda. S. 141-153.

¹²⁵ Vgl. Ebda. S. 145-146.

¹²⁶ Ebda. S. 147.

¹²⁷ Vgl. Ebda. S. 147.

aufgezeigt wird. Es herrscht eine Ersetzbarkeit. Zwar wird das Gefühl vermittelt, dass jegliche Bedürfnisse für das Subjekt gestillt werden können, diese sind jedoch von vornherein vorgeformt, wodurch die KonsumentInnen zu Objekten der Kulturindustrie degradiert werden. Dadurch werde die vorgegaukelte Freiheit des Individuums ad absurdum geführt.¹²⁸ Horkheimer und Adorno zeigen in ihrer Analyse also ein durchwegs pessimistisches Medienbild, welches dem schon zur Illusion verkommenen Individuum keinerlei Besserung in Aussicht stellt. Die starke Abneigung, die Horkheimer/Adorno gegen jegliche Massenmedien entwickelten, resultiert dabei meiner Ansicht nach aus den Möglichkeiten, die die Nationalsozialisten aus ihnen schöpften. Das von der Religionssoziologie titulierte metaphysische Charisma Adolf Hitlers dekonstruieren Horkheimer/Adorno als Allgegenwart und Reichweite der übertragenen Radioreden. Die omnipräsente Übertagung ersetze dadurch ihren Inhalt. Eine Tendenz des Radios sei es, auch nach der Befreiung von den faschistischen Verbrechern, die Empfehlung in einen Befehl zu verwandeln. Auch die Reklame für nicht mehr lieferbare Waren würde eine Strategie des Krieges darstellen, um industrielle Macht gegenüber der Bevölkerung zu demonstrieren.¹²⁹

Ich möchte hier eine Stelle herausgreifen, die ich als programmatisch für den Blick von Horkheimer/Adorno auf die Medien erachte. Horkheimer/Adorno demonstrieren durch den im Nationalsozialismus gebrauchten bestialischen Satz (auch wenn er in *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug* als Witz ausgewiesen ist, so verwehre ich mich doch dagegen, dieses Wort in jenem Kontext zu verwenden) „Keiner darf hungern und frieren; wer’s doch tut, kommt ins Konzentrationslager“ eine Strategie der Kulturindustrie. Diese wisse die Hörigen herauszufiltern, wobei sich niemand für sein Denken offiziell zu verantworten hätte. Wer jedoch hungert und friert, also vom System aussortiert wird, ist als Außenseiter gebrandmarkt. Diese nach Horkheimer/Adorno größte Schuld, die ein Mensch tragen kann, wird im Film sichtbar:¹³⁰

„Im Film wird er günstigenfalls zum Original, dem Objekt böse nachsichtigen Humors; meist zum villain, den schon sein erstes Auftreten, längst ehe die Handlung soweit hält, als solchen identifiziert, damit nicht einmal zeitweilig der Irrtum aufkommen kann, die Gesellschaft kehre sich gegen die, welche guten Willens sind.“¹³¹

¹²⁸ Vgl. Ebda. S. 163.

¹²⁹ Vgl. Ebda. S. 168-171.

¹³⁰ Vgl. Ebda. S. 158-159.

¹³¹ Ebda. S. 159.

Ich setze nun an diesem Punkt an: Die Dimension des Einflusses der Kulturindustrie auf die Menschheit ist an dieser Stelle unübersehbar. Bei der Sichtbarmachung des Außenseiters oder Villains, die Horkheimer/Adorno als Beispiel herausgreifen, sehe ich eine Parallele zu der Brandmarkung der Jüdinnen und Juden während der Herrschaft der Nationalsozialisten durch auf Kleidung und/oder auf Geschäftslokalen und Wohnungstüren angebrachte Davidssterne. An jüdische Figuren in nationalsozialistischen Propagandafilmen ist an dieser Stelle natürlich auch zu denken. Weiter folge ich diesem Gedankengang, dass, sofern das Individuum innerhalb der Kulturindustrie illusionär geworden ist, doch eigentlich nur noch durch einen Eingriff eben dieser in Kategorien wie Gut und Böse unterteilt werden kann. Dies stellt eine Strategie dar, wie sie die Propagandamaschinerie der Nationalsozialisten verfolgte. Achim Reichel äußert sich dazu wohl programmatisch hinsichtlich der Problematik von Aufarbeitung und Populärkultur in Deutschland: „Wir haben in Deutschland sowieso ein Problem mit Populärkultur, vielleicht weil die Kultur in einem Land, das zwei Weltkriege angezettelt hat, einfach nicht ganz in Ordnung sein kann?“¹³² Es ist also keine Überraschung, dass die damalige "Intelligenz", durch Horkheimers/Adornos Thesen geprägt, einem Phänomen wie der Popliteratur kritisch bis ablehnend gegenüberstand. Horkheimer/Adorno verurteilen in der *Dialektik der Aufklärung* das Verkommen des Kunstwerks zur Ware. War es zuvor zwar noch Auftragswerk und somit vor der breiten Öffentlichkeit geschützt, also ein der gesellschaftlichen Oberschicht innewohnender Genuss, so fände heute eine Reduktion auf den Gebrauchswert des Kunstwerks durch die Kulturindustrie statt.¹³³ Künstler, die den Warencharakter ihrer Werke in den Vordergrund stellten und Produkte der populären und medialen Welt darin integrierten, konnten den treuesten SchülerInnen der Frankfurter Schule nur sauer aufstoßen. Andy Warhol mit der seriellen Darstellung Marilyn Monroes oder Roy Liechtensteins an Comicstrips angelehnte Bilder läuteten damit eine neue Sichtweise auf den Umgang mit Kunst auf bildender Ebene ein. Ich denke jedoch, dass das Problem für die treueste Gefolgschaft Horkheimers/Adornos ebenso in der Tatsache zu suchen ist, dass Horkheimer und Adorno Werbung und Reklame ganz und gar negativ gegenüberstanden und ein Übermaß davon in Zeitschriften konstatierten. Wieder wird in diesem Zusammenhang auf die Methoden der Nationalsozialisten verwiesen:

Reklame wird zur Kunst schlechthin, mit der Goebbels ahnungsvoll sie in eins setzte, l'art pour l'art, Reklame für sich selber, reine Darstellung der gesellschaftlichen

¹³² Wewerka, Alexander/Reichel, Achim: Trotzki, Goethe und der Tod. Gespräch mit Achim Reichel. In: Fauser, Jörg: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 396.

¹³³ Vgl. Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, S. 167.

Macht. In den maßgebenden amerikanischen Magazinen Life und Fortune kann der flüchtige Blick Bild und Text der Reklame von denen des redaktionellen Teils schon kaum mehr unterscheiden¹³⁴

Zudem bringen Horkheimer/Adorno die Worte und Phrasen, die bald darauf von der Masse unreflektiert verwendet werden würden, in Verbindung mit der Technik der nationalsozialistischen Propaganda. Songs und Werbung würden hier der gleichen Strategie folgen.¹³⁵ Eine Literatur, die gezielt Slogans der Werbung, Songtexte und Bilder aus Illustrierten oder Comics als Ausdruck der Befindlichkeit einsetzt, steht natürlich im krassen Gegensatz zu den oben angeführten Thesen. Der zeitliche Kontext muss in dieser Hinsicht natürlich berücksichtigt werden. Die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs waren sowohl gesellschaftspolitisch als auch in der Kunst noch nicht vergessen und dementsprechend präsent. Die 1960er Jahre brachten zudem mit dem Aufkommen der Hippie- und engagierten Studentenbewegung den frischen Wind eines Willens einer politischen Aufarbeitung mit sich. „Aus heutiger Sicht erscheint es paradox, wie sehr die Studentenbewegung der späten 60er Jahre Adorno als ihren wichtigsten theoretischen Wegbereiter sah – verurteilte er doch die für die damalige Jugend so prägende populäre Kultur mit einer unheimlichen Vehemenz.“¹³⁶ Ebenso gilt es hier im Auge zu behalten, dass die Studentenbewegung selbst aktiv die Medien nutzte, um ihre Anliegen vorzutragen. In dieser durchwegs als ambivalent zu bezeichnenden Beziehung profitierten die Massenmedien und die aktive Studentenbewegung voneinander und beeinflussten sich gegenseitig.¹³⁷

Von Relevanz erscheint in diesem Zusammenhang, dass Horkheimers und Adornos Ansätze dabei von einer Massenkultur im homogenen Sinne aus gedacht werden. Der historische Wandel wird dabei nicht berücksichtigt, ebenso wenig wie die Ausdifferenzierungen der einzelnen Gruppen, wie Schäfer betont. Die Differenz zwischen Hoch- und Populärkultur stelle nach Schäfer keinesfalls eine Konstante dar, wie bildungsbürgerlich gewachsene Kanones. Vielmehr handele es sich dabei um Produkte des jeweiligen Diskurses.¹³⁸

Was sich in einem solchen Diskurs als >hoch<, >elitär< oder >legitim< und was als >niedrig<, >trivial< oder >populär< herauskristallisiert, ist das Resultat von

¹³⁴ Ebda. S. 172.

¹³⁵ Vgl. Ebda. S. 174-175.

¹³⁶ Seiler, Sascha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960, S. 59-60.

¹³⁷ Vgl. Lachenmeier, Dominik: Die Achtundsechziger-Bewegung zwischen etablierter und alternativer Öffentlichkeit. In: Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hrsg.): 1968. Handbuch zur Kultur und Mediengeschichte der Studentenbewegung. Stuttgart: Metzler 2007, S. 62.

¹³⁸ Vgl. Schäfer, Jörgen: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968, S. 12.

differenzierenden Wertzuschreibungen, die ununterbrochen von neuem gesellschaftlich ausgehandelt werden.¹³⁹

Zu Spannungen kam es auch immer wieder innerhalb der Kleinverlage, wie im Falle des März Verlags, in dem aus ökonomischen Gründen explizit politische Bücher als auch die Werke der Pop- und Beatliteraten erschienen. Besonders Brinkmann unterhielt ein sehr spannungsgeladenes Verhältnis zur politisch linken Autorenschaft.¹⁴⁰ Jedoch wird bei etwaiger Kritik in diese Richtung auch zumeist das kritische Potential vergessen, oder auch simpel übergangen, das den Texten der AutorInnen innewohnt. So brachte Brinkmann durch Text-Bild Montagen von sexualisierten, teils unbekleideten Frauenkörpern den Körperkult und dessen Warencharakter Vorschein. Zwar steht das politische Moment in vielen der Texte nicht explizit im Vordergrund, der Rahmen für eine kritische Auseinandersetzung ist dabei aber allein schon durch das eingeflochtene Material und die Aufnahme populärer Motive gegeben. Eine kritische Beschäftigung mit Medien stellt in der Pop- Beat- und Undergroundliteratur meiner Ansicht nach aber keine Neuerung dar. Ich greife hier auf einen von Hegemann in den Vordergrund gestellten Text Ginsbergs zurück. Schon Ginsberg schuf mit *Witchita Vortex Sutra* ein Gedicht, welches sich gegen das kapitalistische System der USA und den Vietnamkrieg richtet und die Sprache der PolitikerInnen in den Vordergrund der Anklage stellt. Nach Ginsberg geschehe eine öffentliche Täuschung durch Medien und Politik. Der Kalte Krieg sei vor allem eine emotionale Sache, die sich aus Angst vor Machtverlust in der Sprache manifestiert. Ginsberg versucht dabei nun die manipulierte Sprache in ein an die buddhistische Religion angelehntes Mantra zu verwandeln, um damit für Versöhnung zu plädieren. Dies endet aber in einem alptraumhaften Szenario. Ginsberg muss desillusioniert resignieren, da er auch keine weitere Möglichkeit mehr sieht, die Sprache von der Manipulation der PolitikerInnen und Medien zu befreien.¹⁴¹ Der Kritik am Machtmonopol der Medien ist also innerhalb der Pop-Beat- und Undergroundliteratur schon eine längere Tradition eingeschrieben und setzt nicht erst durch etwaige Publikationen deutschsprachiger AutorInnen ein.

Auch Harry Gelb wird in *Rohstoff* immer wieder mit der Macht der Medien konfrontiert. Ich greife hier zwei für mich herausstechende Stellen heraus. Harry Gelb begleitet Dimitri, einen emigrierten griechischen Filmemacher, den er in einem besetzten Haus kennengelernt hat, zu diversen Rundfunkanstalten, um ein von Dimitri verfasstes Drehbuch zu verkaufen. Dieses wird jedoch immer wieder unter verschiedenen Gesichtspunkten abgelehnt. Unter anderem im

¹³⁹ Ebda. S. 12-13.

¹⁴⁰ Vgl. Ackermann, Kathrin / Greif, Stefan: Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute, S. 61.

¹⁴¹ Vgl. Hegemann, Klaus: Allen Ginsberg: Zeitkritik und politische Aktivitäten, S. 108-110.

Dritten Programm des Hessischen Fernsehens, da es den politisch erfordernten Anspruch nicht erfüllt: „An keiner Stelle wird deutlich, welche politische Position Sie eigentlich einnehmen, und das in einer Zeit, in der gerade Filmemacher eindeutig Stellung beziehen.“ (R, S. 138) An weiterer Stelle versucht Gelb nach etlichen Rückschlägen hinsichtlich einer Etablierung im Kulturbetrieb mit der von einer Diskothek finanzierten Undergroundzeitschrift, der "Zero Zeitung", Fuß zu fassen. Dieses Unterfangen scheitert auf ganzer Linie. Gelb, der als Chefredakteur agiert, muss feststellen, dass die Financiers Dorfmann und Westenberger nur eine hippe Zeitschrift, ohne jeglichen künstlerisch-wertvollen Inhalt und voller poppig politischer Floskeln, erwarten. Die Schaltungen eines kapitalistischen Happeningkünstlers bringen das Fass für Gelb zum Überlaufen. Er stellt die zweite Ausgabe der Zeitung auf eigene Faust zusammen und wird danach sofort entlassen:

»Das ist eine Geschäftsschädigung, wie ich sie noch nie gesehen habe«, sagte Dorfmann. »Darüber können wir erst sprechen, wenn die Verkaufszahlen da sind«, sagte ich, auch schon hochrot. »Wir stehen als Herausgeber im Impressum, glaubst du, wir werden zulassen, daß dieses Schmutzblatt in unserem Namen verkauft wird?« (R, S. 130)

An dieser Stelle zeigt sich für mich die Macht der Medien, politische Bewegungen und Hypes für ihre Verkaufszwecke zu nutzen, als auch die Schwierigkeit der Verbindung von Kunst und Politik in der Beat- Pop- und Undergroundszene, welche politische Themen und Probleme aus einer rein subjektiven Sichtweise bearbeiten wollte.

Zwischen den Medien und dem Autor herrscht also eine ambivalente Beziehung innerhalb der Szene. Einerseits möchte man sie, da sie auch Teil der Welt und somit der subjektiven Alltagserfahrung sind, in die Werke einflechten. Auf der anderen Seite steht man ihnen und den Methoden doch mit Skepsis bis Abneigung gegenüber. Ein weiterer Faktor dafür liegt in meinen Augen auch darin, dass sich die frühen AutorInnen in einem historischen Rahmen bewegen, in welchem der Missbrauch, welchen Hitler und seine Schergen mit den medialen Möglichkeiten trieben, noch immer nachwirkte und es dabei aber auch zu einem Aufkommen und einer Erweiterung von neuen medialen Möglichkeiten und Produkten kam. Ein Hype wie der, der damals um die Beatles herrschte, oder dass immer mehr Fernsehapparate ihren Weg in die Wohnzimmer fanden, erweist sich bei Betrachtung des zeitlichen Rahmens als komplette Neuerung. Massenprodukte oder Medien waren in diesem Ausmaß der bundesdeutschen und österreichischen Bevölkerung, also auch den AutorInnen, so noch nicht bekannt. Gerade die Werke Warhols, die auf den Warencharakter der Kunst und deren Reproduzierbarkeit verweisen, aber auch serielle Produktionen und simultane Fernsehübertragungen lassen meiner

Ansicht nach, obgleich mit diesen Motiven immer wieder gespielt wird, eine gewisse Skepsis gegenüber dieser Reproduzierbarkeit und dem Überfluss an Medien bei den AutorInnen erkennen. Ich denke daher, dass künstlerische Techniken wie Cut-up oder Happening, die zu dieser Zeit florierten, genau darauf verweisen und werde dies nun unter der Sichtweise von Jean Baudrillards Simulationstheorie betrachten.

Nach Jean Baudrillard lebe die Menschheit im Zeitalter der Simulation, in der die Massenmedien zum eigentlichen Schauplatz des Sozialen geworden sind und noch nie ein solches Maß an Bildern produziert wurde. Es sei unmöglich geworden, den Unterschied zwischen Bild und Wirklichkeit überhaupt noch wahrheitsgerecht zu bestimmen. Das Simulationsprinzip habe über die Wirklichkeit gesiegt, das Abbild über den Ursprung.¹⁴² Genaue Definitionen der prägenden Begriffe Simulation und Simulakrum finden sich zu Beginn in dem Werk *Agonie des Realen* und werden darin als Verstellung und Vortäuschung bzw. als Trugbild und Schein bezeichnet.¹⁴³ Baudrillard begreift in seinem Verständnis die Simulation als Gegensatz zur Repräsentation, da Bilder und Zeichen sich längst verselbstständigt haben. Es gehe längst nicht mehr um eine Nachahmung des Originals im Sinne einer Mimesis, denn der Abbildcharakter sei in Folge dessen verloren gegangen, wodurch die Simulakren nichts mehr abbilden. Sie sind somit zu ihren eigenen Simulakren verkommen. Es handelt sich demnach um ein Zeitalter, in dem die Repräsentation in eine Krise geschlittert, wenn nicht gar unmöglich geworden ist. In seinem Werk *Der symbolische Tausch und der Tod* entwickelte Baudrillard die drei Ordnungen der Simulakren, die jeweils auf die spezifische Logik des jeweiligen historischen Abschnitts in Bezug auf die Zeichenproduktion verweisen, wobei der Begriff des Simulakrums nur für die moderne Zeichenordnungen zu gelten scheint. Diese Ordnung gliedert sich in die Abschnitte der Imitation, Produktion und Simulation.¹⁴⁴

Am Anfang der modernen Zeichenordnungen steht die Imitation, die nach Baudrillard bei der Renaissance einsetzt. Werden Zeichen vor der Renaissance noch als natürliche Ordnung begriffen und erscheinen dabei als stark fixiert, so beginnt sich mit der Auflösung der feudalen Ordnung und dem Beginn des offenen Wettbewerbs auch die Verbindung von Signifikat und Signifikant zu lockern. Die Zeichen konnten sich so in ihrer Signifikantenseite von ihren Signifikaten erstmals emanzipieren, wodurch alle gesellschaftlichen Schichten diese nutzen

¹⁴² Vgl. Strehle, Samuel: Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2012 (= Aktuelle und Klassische Sozial- und Kulturwissenschaftler|innen. Herausgegeben von Stephan Moebius), S. 95.

¹⁴³ Vgl. Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Berlin: Merve 1978 (= Merve 81), S. 6.

¹⁴⁴ Vgl. Strehle, Samuel: Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk, S. 99-102.

konnten. Nun werden die alten Zeichen imitiert, es kommt also zu einer mimetischen Imitation dieser. Die Imitation wird nach Baudrillard durch die Verlusterfahrung, da die Abwesenheit der Natur in den Zeichen als schmerzhaft erfahren wird, bedingt. Durch Repräsentation soll die Beziehung Natur – Zeichen wieder hergestellt werden. Die Imitation durch die Zeichen bleibt dennoch gelockert. Aus ihnen sind bewegliche Simulakren geworden. Baudrillard sieht diese Technik im Theater des Barock immanent vorhanden, da hier eine spielerische Nachahmung des Lebens stattfände.¹⁴⁵ Darauf folge das Zeitalter der Produktion und des industriellen Simulakrums. Es komme durch den Einsatz der maschinell bedingten Massenabfertigung zu einem Prinzip der Serialität, in welchem die Zeichen zwar identisch sind, aber kein ursprüngliches Original mehr aufweisen. Die Natur ist zu einem Objekt, welches der Mensch beherrschen kann, geworden. Auch die Erfindungen des Films und der Fotografie verweisen nach Baudrillard darauf. Eine Idee der Referenz sieht Baudrillard auch hier noch im Wert der menschlichen Arbeit mit Blick auf Marx, Hegel und Freud gegeben. Marx und Hegel lassen sich hier natürlich durch z.B. Marx' Theorie des Über- und Unterbaumodells erhellen. Freud erklärt sich hierbei durch die Arbeit des Unbewussten.¹⁴⁶ Im Zeitalter der Simulation, in welchem sich die Menschheit nun bereits seit der Nachkriegszeit befindet, ist der Gegenstand obsolet geworden. Die Zeichen seien bereits so weit verselbstständigt, dass Baudrillard im Zusammenhang mit der Simulation von einer göttlichen Referenzlosigkeit der Bilder schreibt:¹⁴⁷

Ausgangspunkt der Repräsentation ist ein Prinzip der Äquivalenz zwischen Zeichen und Realem (dies ist ein grundlegendes Axiom, auch dann, wenn die Äquivalenz nur utopischen Charakter besitzt). Ausgangspunkt der Simulation dagegen ist die Utopie des Äquivalenzprinzips, die radikale Negation des Zeichens als Wert, sowie die Umkehrung und der Tod jeder Referenz.¹⁴⁸

Die Bilder und Zeichen hätten das zeitliche Verhältnis umgekehrt, womit sie der Realität vorausgehen würden. Sie sind zu ihren eigenen Vorbildern geworden und bewegen sich nun ausschließlich innerhalb der Zeichen- und Bilderwelt, in welcher sie sich untereinander austauschen. Durch diese Zirkulation verweisen sie nur noch auf andere Bilder und Zeichen, wodurch die Bilder zu leeren Zeichen verkommen würden, es also keinen Sinn mehr zu entdecken gäbe. Eine Abbildung der Zwecke oder Sinnvorstellungen der Subjekte ist also nicht mehr möglich, da sie längst autonom von diesen agieren. Die Zeichen seien so über ihr eigenes Telos hinausgeschossen. Baudrillard sucht dabei aber keinen Ausweg aus der Misere, sondern

¹⁴⁵ Vgl. Ebda. S. 102-103.

¹⁴⁶ Vgl. Ebda. S. 103-104.

¹⁴⁷ Vgl. Ebda. S.104-105.

¹⁴⁸ Baudrillard, Jean: Agonie des Realen, S. 14.

erkennt die Ununterscheidbarkeit zwischen Wirklichkeit und Fiktion an. Eine adäquate Lösung für das Problem der Verdopplung wäre ein Ding der Unmöglichkeit. Die platonische Idee des Höhlengleichnisses erweist sich somit als hinfällig und obsolet. Als Beispiel greift Strehle das Reality-TV Format heraus, in welchem das soziale Leben selbst zur Nachahmung von Bildern gerät.¹⁴⁹ Wie sehr für Baudrillard die Simulation auf jegliche Bereiche unseres Lebens Einfluss nimmt, zeigt sich am Beispiel von Disneyland:

Das "ideologische" Raster dient nur dazu, eine Simulation dritter Ordnung zuzudecken: Disneyland existiert, um das "reale" Land, das "reale" Amerika, das selbst ein Disneyland ist, zu kaschieren (ein bißchen so, wie die Gefängnisse da sind, um zu kaschieren, daß das Soziale insgesamt in seiner banalen Omnipotenz eingekerkert ist). Disneyland wird als Imaginäres hingestellt, um den Anschein zu erwecken, aller (sic!) Übrige sei real.¹⁵⁰

Das Problem bei der Simulation besteht dabei jedoch nicht im Mangel, sondern in einem Übermaß an Realität, da der herbeigeführte Realitätseffekt von der Simulation nur mit noch mehr Zeichen beantwortet wird. Als interessant erweist sich dabei, dass je unwirklicher und ununterscheidbarer die Bilder geworden sind, sie umso eindeutiger werden müssen. Dies münde in einer Übertreibung der Zeichen, der Hyperrealität. Die Strategie bestehe dabei allerdings darin, das Reale negativ zu evozieren. Das Reale solle durch sein Gegenteil bewiesen werden, wie es beim Anti-Theater der Fall sei.¹⁵¹

Ich versuche nun dieses Beispiel auf die Medien zu übertagen: Wenn zwei jugendlich, körperlich fitte Menschen, sagen wir ein Mann und eine Frau, für eine Bademodenkollektion Werbung machen, so werden zwar zwei reale Menschen auf dem Plakat abgebildet, jedoch in einer extrem sexualisiert übertriebenen, nicht der Masse entsprechenden Form. Schließlich verfügen die wenigsten Menschen über einen makellosen Waschbrettbauch oder die Maße 90 – 60 – 90. Durch Retuschierungen und sonstige technische Möglichkeiten wird hier natürlich noch nachgeholfen. Durch diese nicht reale Darstellung wird versucht, auf die Masse der Menschen zu rekurrieren, und zwar im Falle einer großangelegten Kampagne durch eine Flut an Bildern, die an so gut wie jeder Straßenecke ersichtlich sind. Zudem sind die abgebildeten Models durch die Retuschierungen nicht mehr Abbild des Originals, sondern eine übertriebene Version derer. Die negative Evokation tritt hier im Kontext der Hyperrealität versteckt auf. Darüber hinaus ergibt sich durch die bei Warhol ersichtlich gewordene serielle Reproduzierbarkeit der Kunstwerke für die AutorInnen der Beat- Pop- und

¹⁴⁹ Vgl. Strehle; Samuel: Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk, S. 105-108.

¹⁵⁰ Baudrillard, Jean: Agonie des Realen, S. 25.

¹⁵¹ Vgl. Strehle, Samuel: Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk, S. 110-112.

Undergroundliteratur, die oftmals Filme, Werbung und Musikstücke in ihre Werke einflochten, ein weiteres Problem: Was ist denn überhaupt noch nicht reproduzierbar, geschweige denn überhaupt noch original bzw. real?

Ich denke, dass sich diese Skepsis der AutorInnen der damaligen Szene in den Techniken des Cut-ups und des Happenings manifestiert. Diese stellen zwei Formen der literarischen Improvisation dar, durch welche man das gewohnte Kunstverständnis nicht nur hinterfragt bis zerstört, sondern auch durch den improvisatorischen Moment einer Verdoppelung entgeht. Zudem nehmen beide Formen im Schaffen von Fauser und Bauer einen breiten Raum ein.

3.1.1 Cut-up. Die Dekonstruktion des Geniegedankens

Ullmaier sieht zwischen Cut-up und Pop eine Gemeinsamkeit, die ich hier besonders herausstreichen möchte: Beide Begriffe stehen im krassen Kontrast zur abendländisch geprägten Hochkultur und deren Kanon. Zwar weisen schon frühere Avantgardebewegungen Techniken der Improvisation und Experimente mit Schnitt- und Collagetechniken auf, als Gründungswerk des Cut-ups wird jedoch die von Brion Gysin und William S. Burroughs verfasste Broschüre *Minutes to go* angesehen, die 1960 als Gemeinschaftswerk in Paris entstand. Die Technik besteht nun darin, eine Textseite in zumeist 4 Teile zu zerschneiden oder zu falten (cut-up bzw. fold-in) und diese Teile neu zu arrangieren. Dabei gibt es bezüglich Umfang, medialem Material und der Wahl von eigenen oder fremden Texten keine Einschränkung.¹⁵² Ullmaier bezeichnet es in seinem Aufsatz *Cut-Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms* als Nachteil, dass jeder/jede dazu fähig wäre, einen Cut-up Text zu produzieren.¹⁵³ Jedoch widerspricht diese Annahme Ullmaiers genau dem, was Leslie Fiedler in *Überquert die Grenzen, schließt den Graben!* fordert. Als prägnantestes Beispiel kann in diesem Kontext für Fiedler wohl John Lennon gelten:

Er hat sich geweigert, der Gefangene seines musikalischen Talents zu werden, und er versucht neue Möglichkeiten, wo er nicht mehr Autorität hat wie jeder andere. So gibt er wiederum den Jungen ein Beispiel, die ja ohne Sonderbegabung oder ‚Berufung‘ darauf bestehen, Tausende von Platten zu machen, Filme, Lyrikbände, Gemälde, Müllplastiken und sogar Romane bei vollkommener Verachtung professioneller Normen.¹⁵⁴

¹⁵² Vgl. Ullmaier, Johannes: Cut-Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Sonderband (2003), S. 133-137.

¹⁵³ Vgl. Ebda. S. 137.

¹⁵⁴ Fiedler, Leslie: Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne, S. 69-70.

Fiedler ermuntert dazu, Neues auszuprobieren. Gerade das Unverfälschte und Dilettantische wird hier gefeiert. Cut-up löst sozusagen alles ein, was Fiedler von einer postmodernen Literatur fordert.

Entscheidend ist im Hinblick auf die Cut-up Technik der Zufall. Allerdings nicht in einem mimetischen Sinne, sondern hinsichtlich dem Unbeliebigen an ihm. Je weniger zufällig der Zufall des Cut-ups wird, umso interessanter wird er für den Schneider bzw. Produzenten, da dadurch ein Blick in Erfahrungsräume gewährleistet werden kann. Das durch den unzufälligen Zufall zusammengesetzte Ergebnis könne daher psychodelisch, psychoanalytisch, neuropsychologisch oder auch kommunikationskritisch betrachtet werden.¹⁵⁵ In *Rohstoff* meint Anatol Stern im Kontext dessen, was Cut-up leisten kann, zum Neuling Harry Gelb: „»Texte müssen neue Regionen im Bewußtsein erschließen. Wozu sonst schreiben? Texte sind Trips durch Zeit und Raum.«“ (R, S. 85) Cut-up offenbart sich somit als Bindeglied zwischen Pop und Beat: „Hier liegt die gleichermaßen radikal anti-genieästhetische (insofern popverwandte) wie mystische (insofern popferne) Verheißung des Verfahrens, deren paradoxe Koppelung es im Ergebnis esoterisch macht.“¹⁵⁶

Im deutschsprachigen Raum setzt eine erste breitere Rezeption 1969 mit Weissners Anthologie *Cut-Up. Der sezierte Bildschirm* ein. Cut-up plant jedoch im Gegensatz zu Pop eine Gegensteuerung zum massenkulturellen Gleichstrom hinsichtlich einer Autonomie verschiedener Wechselströme. In diesem Zusammenhang weist Ullmaier darauf hin, dass Cut-up sich dabei also analog zur Hochkultur verhalte.¹⁵⁷

Ich denke, dass sich Cut-up für die AutorInnen nicht nur dafür eignet, etwaige unbewusste Zustände zu erkunden, sondern auch, um durch den Zufall der massenmedialen Abbildfunktion und Reproduzierbarkeit zu entgehen. Und das auf einem Wege, der sich dem literarischen Mainstream verweigert und genau deshalb dafür wie geschaffen scheint. Wenn man von einer binären Opposition, in der die Massenmedien in ihrer endlosen Reproduzierbarkeit und dem Status des Simulakrums die Oberfläche, also das Außen, darstellen, so zeigt sich Cut-up als Innen, als das Unbewusste, sich dem Entgegensetzende, da es nicht wiederholt oder geplant, geschweige denn sein eigenes Simulakrum sein kann. Außerdem findet dadurch eine Zertrümmerung des abendländischen Kunstbegriffs statt. Das planende, schaffende

¹⁵⁵ Vgl. Ullmaier, Johannes: Cut-Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms, S. 138-139.

¹⁵⁶ Ebda. S. 140.

¹⁵⁷ Vgl. Ebda. S. 137-145.

Autorensubjekt wird durch den Zufall ersetzt und der Geniegedanke zugleich außer Kraft gesetzt, was durch Gemeinschaftsarbeiten auf die Spitze getrieben werden kann.

Im Hinblick auf *Rohstoff* erweist sich aufgrund der autobiographischen Färbung der Blick auf Cut-up als besonders interessant. Fauser selbst experimentierte mit der Cut-up - Technik bevor er sich einer Literatur, die sich mehr an der Sprache Bukowskis und der der Hardboiled Kriminalromane von Chandler und Hemmet orientiert, zuwandte. Der Grund dafür dürfte wohl in Fausers Literaturverständnis liegen, und zwar dahingehend, dass eine nüchternere, am Alltag orientierte Sprache die Charaktere und das Milieu der gesellschaftlichen Grenzgänger wirkungsvoller und verständnisvoller beschreibt. Die Cut-up - Experimente weisen Fauser dabei als literarischen Tausendsassa aus, der sein ganzes Leben mit verschiedensten Formen, Gattungen und Möglichkeiten der Vermittlung arbeitete. Fausers Debütroman *Aqualunge*, der sich dabei an Burroughs frühen Werken orientiert, kann in diesem Zusammenhang aber auch als Versuch gesehen werden, dem/der LeserIn durch die Cut-up - Technik die Sprache und die inneren Vorgänge und Gedanken eines Rauschgiftsüchtigen zu vermitteln. Hier bewegen wir uns hinsichtlich der von Ullmaier gebotenen Möglichkeiten auf einer psychischen/psychodelischen Ebene.

In *Rohstoff* experimentiert Harry Gelb auch mit dem Cut-up - Verfahren. Dieses bringt ihm der Autor Anatol Stern (Carl Weissner) näher. Infolgedessen beginnt für Gelb eine zwar produktive und ästhetische, aber nicht von wirtschaftlichem Erfolg gekrönte Zeit:

Ich blätterte das Buch durch und staunte nicht schlecht. Dagegen war ich mit meinen Längsstrichen ein Waisenknabe. Auf manchen Seiten war der Text in Spalten aufgeteilt, es gab fettgedruckte Passagen, und was die Interpunktion anging, hatte Stern sich vom Duden anscheinend völlig abgeseilt. »Stern schreibt Cut-up«, erklärte Gutowsky. (R, S. 79)

Gelb erkennt in späterer Folge auch, womit hier eine autobiographische Parallele zu der Person Fauser gezogen werden kann,¹⁵⁸ dass es nicht die Ästhetik ist, die er für sich selbst als erfüllend in Anspruch nehmen möchte. (Vgl. R, S. 246)

3.1.2 Das Happening. Eine Herausforderung für Spielende und Publikum

Neben Cut-up scheint die Praxis des Happenings eine weitere Möglichkeit darzustellen, um durch Zufälligkeiten, hier gepaart mit Aktion, herkömmliche Kunstvorstellungen und Publikumserwartungen zu unterlaufen. Zwar finden sich Happenings innerhalb der Szene auch

¹⁵⁸ Vgl. Penzel, Matthias/Waibel, Ambros: *Rebell im Cola-Hinterland. Jörg Fauser – Eine Biographie*, S. 92.

in der BRD,¹⁵⁹ ich möchte in weiterer Folge aber die Bedeutung des Happenings für die österreichische Beat-Pop und Undergroundliteratur hervorheben. Ich habe bereits auf die enge Verbindung zwischen der Beat-Pop und Undergroundliteratur in Österreich und den Einfluss der Wiener Gruppe hingewiesen. Bei Betrachtung des Happenings als Möglichkeit der Verstörung des Publikums und Improvisation im weitesten Sinne wird dies umso mehr für mich deutlich. Die Möglichkeiten, dies an die Grenzen zu treiben, loteten die Autoren der Wiener Gruppe schon bei den zwei von ihnen veranstalteten *literarischen cabarets* am 12.4.1956 und 29.3.1960 aus. Ebenso wird bei näherer Betrachtung klar, dass die Wiener Gruppe damit etwas Neues, Schockierendes schaffen wollte. Oswald Wiener selbst meint dazu: „1958 hatten sich unsere quellen so ziemlich erschöpft. ich begann, der bildung und dem lesen gegenüber eine neue haltung einzunehmen.“¹⁶⁰ Auffallend ist hierbei, vor allem wenn man die lange Auseinandersetzung Bayers und Rühms mit dem Wiener Vorstadttheater und der Commedia dell'arte bedenkt, der freie Raum, der für spontane Handlungen seitens der Spielenden geschaffen wird. Ein starker Einfluss der von der Improvisation geprägten Commedia dell'arte, man denke an Rühms und Bayers Kasperlstücke, ist also nicht von der Hand zu weisen. Aber nicht nur auf, sondern auch abseits der Bühnen wurde mit dem Phänomen des Zufalls und der Improvisation experimentiert und darüber nachgedacht. Ich verweise hier auf Artmanns *acht-punkte-proklamation des poetischen actes*, in der es heißt:

3) ein poetischer act wird vielleicht nur durch zufall der öffentlichkeit überliefert werden. das jedoch ist in hundert fällen ein einziges mal. er darf aus rücksicht auf seine schönheit und lauterkeit erst gar nicht in der absicht geschehen, publik zu werden, denn er ist ein act des herzens und der heidnischen bescheidenheit¹⁶¹

Weitere Nachweise für eine intensive Beschäftigung mit dramatischer und literarischer Improvisation finden sich etwa in den Theaterstücken *der analfabet* und *kasperl am elektrischen stuhl* Konrad Bayers, in denen jeweils ein als Zuseher getarnter Schauspieler am Ende des Stücks in das Geschehen eingreifen, wodurch beim Publikum ein Gefühl des Zufalls und Chaos entsteht.¹⁶² Zwar gibt es hier für den Schauspieler einen vorgegebenen Text,

¹⁵⁹ Vgl. Ullmaier, Johannes: Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur, S. 65.

¹⁶⁰ Wiener, Oswald: das < literarische cabaret > der wiener gruppe. In: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1985, S. 402.

¹⁶¹ Artmann, Hans Carl: acht-punkte-proklamation des poetischen actes. In: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1985, S. 10.

¹⁶² Vgl. Bayer, Konrad: der analfabet. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 1. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta 1985, S. 147. bzw. Bayer, Konrad: kasperl am elektrischen stuhl. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 1. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta 1985, S. 278.

wodurch die Spielenden nur indirekt an der Improvisation teilhaben, sie durch ihr Eingreifen aber auslösen. Denn das, worauf es Bayer hier meiner Ansicht nach ankam, war ein Spiel im Spiel mit dem Publikum und den daraus hervorgehenden Rektionen, die ja niemals geplant werden können. Bayer fordert somit die ZuseherInnen heraus und macht sie durch deren Reaktionen selbst zu Spielenden in seinen Stücken, deren Ablauf somit nie derselbe ist. Eine ähnliche Herausforderung des Publikums sehe ich in Bayers *die begabten zuschauer. ein prolog*, in welchem Bayer von den beiden Schauspielern verlangt, nicht zu vergessen, dass sie gegen und nicht für das Publikum spielen und falls es nötig wäre, "ungezwungen aggressiv" aufzutreten.¹⁶³ Die Integration Unwissender in die Werke der Wiener Gruppe findet sich auch in *schwurfinger. ein lustiges stück*. In dieser Gemeinschaftsarbeit von Achleitner, Bayer, Rühm und Wiener wählten die Autoren zufällige Namen von Teilnehmern aus dem Telefonbuch aus und riefen diese an. Der Text entstand durch unbewusste und provozierte Fragen und Assoziationen mit den Namen der Ahnungslosen am anderen Ende der Leitung.¹⁶⁴

aber: die pässe
1. pass franz
bitte ihren pass
wen wollen sie denn
bitte ihren pass
herrn pass?
bitte ihren pass!
ja was wollen sie denn?
einsicht nehmen
ja was wollen sie von ihm?
ich möchte einsicht nehmen [...]¹⁶⁵

Die Wiener Gruppe weist also ein beträchtliches Maß an Spontaneität hinsichtlich ihrer Literatur und Aufführungspraxen auf, was meiner Ansicht nach auch auf Bauer wirkte und sich in seinen frühen Happenings widerspiegelt. Ich verweise hierbei nochmals auf Rigler, die auf Bauers und Falks *1. Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE* hinweist, welches in Form eines Happenings am 15. Dezember 1965 im Forum Stadtpark vorgetragen wurde:

Im Bühnenbild mit Bildern von Staudacher servierte ein Mädchen Schnaps und Omletten, wurden Platten von den Beatles und den Rolling Stones aufgelegt und zwischendurch Texte der Autoren vorgelesen Daß dieser Abend im Zeichen von

¹⁶³ Vgl. Bayer, Konrad: *die begabten zuschauer. ein prolog*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Band 1. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta 1985, S. 211.

¹⁶⁴ Vgl. Rühm, Gerhard: *zu gemeinschaftsarbeiten der »wiener gruppe«*. In: Walter Buchebner *Literaturprojekt: die wiener gruppe*. Wien, Köln: Böhlau 1987, S. 195.

¹⁶⁵ Achleitner, Friedrich/Bayer, Konrad/Rühm, Gerhard/Wiener, Oswald: *schwurfinger. ein lustiges stück*. In: *Die Wiener Gruppe*. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. *Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1985, S. 214.

„Freude, Glück, Lust“ in einer Saalschlacht endete, beschreibt Bauer im Rückblick übrigens als „furchtbare Erfahrung“.¹⁶⁶

Interessant daran ist, dass Bauer und Falk im 1. *Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE* immer wieder den Begriff des Spiels in ihren Forderungen in den Vordergrund stellen:

2.1.6 HAPPY ART & ATTITUDE wird Kultur, Gesellschaft sowie die Weltorientierung des Einzelnen auf andere Fundamente stellen, auf die Fundamente von Sinnlichkeit und Spiel, das zwischen dieser und der Realitätsmeisterung vermitteln wird. Die Kollegen SCHILLER »Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen«) und Herbert MARCUSE (»Triebstruktur und Gesellschaft«) haben dies bereits antizipiert.¹⁶⁷

Diese Sinnlichkeit und das Spiel verweisen mitsamt der damit einhergehenden Realitätsmeisterung auf eine Neigung gegenüber Happenings und deren Konzeption. Denn Realität, Sinnlichkeit und Spiel erweisen sich dabei als für das Happening klassische Schlagwörter. Ich denke, dass sich Bauers Interesse an Happenings aus dem Zeitgeist, der von einem Versuch getragen ist, die bürgerlichen Darstellungsformen aus den Angeln zu heben, und der Vorbildfunktion der Wiener Gruppe speist. Wie sehr Bauer dem Experimentieren mit theatralischen Formen zu Lebzeiten verpflichtet war, lässt sich an etlichen mit anderen Künstlern veranstalteten Aktionen ersehen, die als Happenings begriffen werden. Ersichtlich wird dies in der Formation der first vienna working group: motion rund um Bauer, Gunter Falk, Toni Dusek und Joe Berger. Diese veranstaltete Aktionen wie *mauer: berlin*, bei der eine Mauer zwischen auf der Bühne Agierenden und Publikum errichtet wurde, oder die fingierte Wohltätigkeitsveranstaltung *hunger: biafra*, bei der die Spielenden die Rechnung für Speis und Trank mit dem Großteil der Eintrittsgelder bezahlten und improvisiert über Themen sprachen, die nichts mehr mit dem eigentlichen Thema zu tun hatten. Laut Joe Berger werde hier dem Publikum mit Hilfe des Happenings der Spiegel vorgehalten. Dadurch hebe sich die Distanz zwischen Publikum und Akteuren auf, wodurch sich der Abend als ein Stück der Wirklichkeit offenbare.¹⁶⁸ Hinsichtlich einer Lesung Bauers und Falks, einem "Pop-Abend in der Universitätsmensa" der Universität Graz im November 1965, aus der das 1. *Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE* entstehen sollte, schreiben Pfeiffer und Antonic: „Und gerade in dieser Ungezwungenheit im Umgang mit Kunst und Literatur, die in Deutschland und

¹⁶⁶ Rigler, Christine: „Amerikaner im Geiste“. Beat und Pop im Forum Stadtpark der 60er und siebziger Jahre, S. 72.

¹⁶⁷ Bauer, Wolfgang/Falk, Gunter: 1. Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 59 (1978), S. 3.

¹⁶⁸ Antonic, Thomas/Pfeiffer, Gabriele C.: *Happy Art zwischen Wien und Graz. Happenings und Aktionstheater mit Wolfgang Bauer und Joe Berger in den 1960er und -70er Jahren*. In: <http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaAustriaca/article/view/3020/3206> (8.1.2016).

Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg verpönt ist, liegt der Hintersinn der Veranstaltung: Hier wird Literatur vom Diktum Adornos befreit, wonach es barbarisch wäre, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben.¹⁶⁹

Herausgreifen möchte ich hierbei jedoch einen Text Bauers über das sogenannte "Free-Schach": *Georg und das Schachspiel*. Dabei handelt es sich um eine 1962 von Bauer und Georg Janoska auf einer Party von Barbara Frischmuth entwickelte Abwandlung des Schachspiels, bei der es weder einen festgelegten Spielverlauf noch Spielregeln gibt (Vgl. GS, S. 69-70):

Da schob Georg mit feierlicher Bewegung einen Bierdeckel zu mir herüber. [...] Ich überlegte kurz, nahm sein Glas mit dem Gemisch aus Wein und Bier, trank es auf einen Sitz aus und sagte: Schach! (GS, S. 70)

1974 kam es in Wien zu einem eigenen "Free-Schach" Turnier im Beograd, das Joe Berger durch den Verzehr einer von der Toilette entwendeten Seife für sich entscheiden konnte, nachdem Georg Lesowsky das Lokal in Brand gesteckt hatte und die Feuerwehr ausrücken musste. (Vgl. GS, S. 71) Programmatisch hinsichtlich Happening und Improvisation ist dabei wohl die Sicht, die Bauer selbst auf das "Free-Schach" hatte:

Vielleicht machte Georg den ersten Zug, um mir ein Spiel anzubieten, das für mich leichter, das von Regeln bestimmt war, die sich erst beim Spielen ergaben, ein Spiel, das abstrakt und total war, ein Spiel, das unter dem Deckmantel des Kampfes nur ein gemeinsames Ziel hatte: Am Schluß als ein Kunstwerk von Spiel dazustehen, als ein Spiel über dem Spiel. (GS, S. 70)

Interessanterweise finden sich in Bauers Stücken immer wieder Anspielungen auf Improvisation und seine Arbeiten in dieser Richtung. Dem eben beschriebenen "Free-Schach" begegnet der/die LeserIn in *Gespenster* wieder:

Fred: Okay, spül ma a Partie ... a „Free Schach“.

(Sie spielen eine Partie „Free Schach“. Die körperlichen Rituale sind gleich wie beim herkömmlichen Schachspiel. Als Figur dient alles, was greifbar ist, als Spielfläche der ganze Tisch. Es gibt keine Regel, alles ist möglich)

(Fred starrt auf den Tisch. Nach längerem Nachdenken schiebt er behutsam den Aschenbecher an die linke Tischkante)

Robert: Naja ... (schüttet etwas Bier in den Aschenbecher)

Fred: Du gehst es aber scharf an...

Robert: I muaß den den Turm ausschütten, weil sonst brennst du meine Rössln... (G, S. 164)

¹⁶⁹ Ebda.

Herbert Gamper interpretiert das "Free-Schach" Spiel Freds und Roberts in den *Gespenstern* wie folgt:

Damit ist aber auch die Voraussetzung gegeben, nach willkürlich gesetzten Regeln zu spielen, beliebige Ordnungsmodelle spielerisch anzunehmen. Alles steht jederzeit im Modus des Als-ob, jedes Wort, jeder Gedanke, jede Verhaltensweise ist ein Zitat, die Welt steht, wie Oswald Wiener dies im Roman *Die Verbesserung von Mitteleuropa* demonstrierte, in Gänsefüßchen.¹⁷⁰

Eine weitere Stelle, die von Bauers Beschäftigung mit literarischer Improvisation zeugt, findet sich *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher*, in dem der seit längerem an einer Schreibblockade leidende Schriftsteller Wolfram Bersenegger die Gäste seiner Silvesterparty auf Tonband aufnimmt und dem Theaterintendanten als neues Stück verkaufen möchte. Zudem hat er eine befreundete Happeningtruppe gebucht, die ein Happening über das Massaker von My Lai veranstalten soll. (Vgl. SI, S. 123) Hier offenbart sich jedoch die Problematik, inwieweit Kunst und die Nachbildung der Realität durch die Form des Happenings tatsächlich ineinandergreifen können, schließlich hat Bersenegger „[...] nur Leut eingeladen, die a bisserl was hergeben [...]“. (SI, S. 122) Eine Manipulation hin zu einem Spektakel, um das "Stück" möglichst spannend zu halten und gewinnbringend verkaufen zu können ist hier also gegeben. Landa schreibt zu dieser Problematik dabei folgerichtig in ihrem aufschlussreichen Werk *Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre*, dass AutorInnen wie Bauer dabei an die Techniken der Wiener Aktionisten und der Wiener Gruppe anknüpfen. Mit Hilfe des Happenings soll die Trennung zwischen Kunst und Leben aufgehoben werden:

Problematisch erscheint vor allem der Anspruch des Happenings, unverstellte Wirklichkeit zu sein. Gerade das >>Vietnam<< - Happening offenbart seinen künstlichen Spielcharakter. Die Mädchen sprechen in einem komisch klingenden erfundenen Vietnamesisch, die simulierten Folterungen (>>Sie beginnen den Mädchen die Nägel abzuziehen<< [Silvester, S.111] werden dadurch zur >>Hetz<<. Statt Eingriff in die Wirklichkeit ist das Happening gestaltete Wirklichkeit, Schauspiel für ein blasiertes Publikum.¹⁷¹

Auch *Magic Afternoon* weist in seiner Konzeption immer wieder happeninghafte, spontan anmutende und zerstörerische Momente auf, in welchen Bauer auch besondere Realitätsnähe

¹⁷⁰ Gamper, Herbert: Nachwort. In: Bauer, Wolfgang: Werke in sieben Bänden. Herausgegeben von Gerhard Melzer. Band 2: Schauspiele 1967-1973. *Magic Afternoon. Change. Film und Frau. Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher. Gespenster*. Mit einem Nachwort von Herbert Gamper. Graz, Wien: Verlag Droschl 1986, S. 227.

¹⁷¹ Landa, Jutta: *Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1988 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur Band 15), S. 76.

fordert. (Vgl. MA, S. 21) Ebenso ist die Bücherschlacht zwischen Charly und Birgit als davon beeinflusste Sequenz zu lesen. Ich greife hier eine Regieanweisung Bauers hervor:

Birgit: Geh jetzt hör auf...(er boxt noch einmal fester, sie kratzt ihn, er schlägt sie, daß sie aufs Bett fällt, sie wirft ihm Bücher nach, er wirft Bücher zurück, es kommt zu einer regelrechten Bücherschlacht, bei der beide langsam fröhlicher werden. Bevor sie werfen, schreien sie die Autoren der Bücher. Also z.B.: Scheiß-Dürrenmatt, Scheiß-Pinter, Scheiß-Albee, Scheiß-Walser, Scheiß-Grass, dann fröhlicher werdend: Scheiß-Ionesco, [...] Sie lachen sich aus. Aber nicht böseartig. Das Zimmer: ein Chaos. Charly legt eine aufbrausende Platte auf, dirigiert mit beiden Armen, kickt am Boden liegende Gegenstände herum). (MA, S. 29-30)

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal Jean Baudrillards Simulationstheorie ins Spiel bringen. Und zwar dahingehend, dass ich meine, eine Verwandtschaft zwischen Cut-up, Happening und Graffiti zu erkennen, denen sich Baudrillard in seinem Werk *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen* widmet. Baudrillard spricht der Stadt als urbanen Raum die politische und industrielle Dimension, welche ihr im 19. Jahrhundert innewohnte, ab. Stattdessen erblickt er in ihr eine Vorherrschaft aus Zeichen, Medien und Codes. Die Wahrheit hätte sich von den geographischen Standpunkten in die Zeichen und deren Form verlagert, was eine Ghettoisierung jeglicher Form urbanen Lebens bedingt hätte. All das würde sich gegenseitig bedienen. Innerhalb der Zeichen seien alle Menschen indifferent, die vorherige Solidarität der Produktionsstätten sei verloren gegangen.¹⁷² Baudrillard bringt es hinsichtlich der Stadt im Zeitalter der Re-Produktion auf eine simple Formel: „Alle sind austauschbar – wie diese Modelle selbst. [...] Nicht entbehren kann sie hingegen das Urbane als Zeit/Raum des Codes der Produktion... Denn die zentrale Stellung des Codes ist heute die eigentliche Definition der Macht: das Urbane (und nicht mehr die Stadt) als Zentralstelle des Codes.“¹⁷³

Da die Beziehung zwischen Sender (Produzent) und Empfänger (Konsument) als totale erhalten bleiben muss, um so die Herrschaft zu stabilisieren und zu sichern, sei nach Baudrillard nur noch das von politischer Relevanz und Gefahr, was sich dem entgegensetzt. Hierbei bringt Baudrillard die Graffiti der ersten Stunde ins Spiel. Da deren Inhalte bloß Namen darstellen, die sich oftmals auf Underground-Comics beziehen, und darauf Straßennamen folgen, entziehen sie sich einem sonst definierbaren Charakteristikum. Diese spezielle Art des Graffiti sei laut Baudrillard nach den Niederschlagungen der urbanen Aufstände 1966/1970 entstanden. Dies stelle einen neuen Aufstand gegen die Stadt als Terrain des Terrors von Medien, Zeichen und vorherrschenden Kulturen dar. Dadurch, dass diese Kombinationen nichts bedeuten,

¹⁷² Vgl. Baudrillard, Jean: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve Verlag 1978 (= Merve 79), S. 21-22.

¹⁷³ Ebda. S. 22.

bringen die Graffitis das System aus dem Gleichgewicht. Sie weisen dabei keinerlei Originalität auf, entwerfen sich als Anti-Diskurs und entziehen sich poetischen und politischen Voraussetzungen, aber auch Interpretationen. Gleichzeitig verweigern sie sich dabei durch eine fehlende Intimität der vorherrschenden Sozialstruktur. Graffitis in diesem Sinne brechen also als leere Signifikanten die Sphäre der aufgeladenen Zeichen auf. Sie entziehen sich dem Besitz und sind dabei doch symbolhaft aufgeladen, da sie in Anonymität verschenkt und sich gegenseitig ablösen können.¹⁷⁴

Ich sehe zwischen den von Baudrillard behandelten Graffitis, der Cut-up-Technik und der dramatischen Happening-Praxis eine Verwandtschaft auf der Inhaltsebene bestehen, um den/die EmpfängerIn und dessen/deren tradiertes, abendländisches Verständnis von Zeichen und Sinn zu dekonstruieren. Setzt das Graffiti dem Rezipienten die Leere entgegen, so sind es bei Cut-up und Happening der Zufall und die Improvisation, wodurch Zeichen- und in weiterer Folge Kunst- bzw. Literaturverständnis zerstört werden. In beiden Fällen erweist sich der Umgang jedoch als Revolte gegen die Vereinnahmung und Reproduzierbarkeit durch Medien und Kunst. Hierbei sehe ich eine weitere Verbindung der beiden Felder mit den Forderungen Fiedlers für ein postmodernes Kunstverständnis und Empfinden, da das Graffiti in Baudrillards Sinne, Cut-up und auch Happening auf Produktionsprozesse verweisen, die jeder Mensch für sich ohne große Vorkenntnisse in Anspruch nehmen kann. Der von Fiedler geforderte Dilettantismus, den er in seinem Text genau ausführt,¹⁷⁵ findet in diesen absichtlich kunstlos gestalteten Wandmalereien wohl eine seiner prägnantesten Ausführungen. Interessant ist dabei auch, dass sowohl Graffiti als auch Cut-up den Comic aus seiner gewohnten Lesart befreien. Nutzt das Graffiti die entnommenen Spitznamen aus Comics um damit eine Inhaltsleere zu konstruieren, so webt der Cut-up - Produzent Comics in seine Schnitte ein, um damit auf eine neue oder versteckte Ebene der Lesbarkeit zu gelangen. Beide Spielarten befördern das lange als simpel und popkulturell geltende Genre durch ihre Inhaltsseite aus dessen gewohnter Lesart der Text – Bild Kombination. Dass dies aber auch mit den Methoden des Happenings möglich ist, bewiesen Bauer und Falk durch das überlebensgroße Bild Kater Carlos bei ihrer zuvor schon erwähnten Lesung in der Universitätsmensa.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vgl. Ebda. S. 23-27.

¹⁷⁵ Vgl. Fiedler, Leslie: Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne, S. 69-70.

¹⁷⁶ Vgl. Antonic, Thomas/Pfeiffer, Gabriele C.: *Happy Art zwischen Wien und Graz. Happenings und Aktionstheater mit Wolfgang Bauer und Joe Berger in den 1960er und -70er Jahren*. In: <http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaAustriaca/article/view/3020/3206> (8.1.2015).

3. 2 Das Literaturverständnis Fausers und Bauers

Der Figur des Schriftstellers kommt in beiden behandelten Werken, als auch im gesamten Schaffen Jörg Fausers und Wolfgang Bauers, eine herausragende Rolle zu. Schließlich versucht Harry Gelb in *Rohstoff* mit aller Kraft seinen Traum, Schriftsteller zu werden, wahrzumachen. Charly hingegen weist sich zwar als Berufskollege Harry Gelbs aus, geschrieben wird jedoch an jenem *Magic Afternoon* kein einziges Wort. Im dritten Punkt meiner Arbeit werde ich mich mit dieser Motivik im Kontext der Werke und innerhalb der Pop-, Beat- und Undergroundliteratur noch näher beschäftigen. Bevor es jedoch dazu kommt, liegt es nahe, mich dieser Thematik durch eine Analyse des Literaturverständnisses der beiden Autoren zu widmen.

Jörg Fausers literarische Entwicklung zieht sich über Jahrzehnte und weist ihn dabei als vielseitigen Schriftsteller aus. Mit Blick auf den autobiographisch gefärbten Roman *Rohstoff* möchte ich Fausers Weg von einem Jünger William S. Burroughs hin zu einer Orientierung an Schreibweisen von George Orwell und Charles Bukowski herausarbeiten. Da die Sekundärliteratur in diesen Belangen sehr rar gesät ist, werde ich auf Reportagen Fausers, die das Leben und Werk von ihm verehrter Schriftsteller behandeln, und ein Gespräch zurückgreifen, das Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung "Autor-Scooter" mit ihm führten. Einen Text Jürgen Ploogs über Fausers Cut-up-Werke werde ich ebenfalls in meine Analyse einfließen lassen. Gerade die Tatsache, dass *Rohstoff* sich als autobiographisch gefärbter Roman erweist, lässt genügend Rückschlüsse über Fausers Verständnis von Literatur, Publizistik und Kunst im Allgemeinen zu.

Bauer wird hinsichtlich einer literarischen Verwandtschaft und des damit einhergehenden Einflusses oftmals mit Ödön von Horváth und Eugene Ionesco in Verbindung gebracht. Ich möchte aber im folgenden Kapitel anhand von *Magic Afternoon* eine enge Verbundenheit Bauers zum Stil Konrad Bayers aufzeigen. Dass die Werke der Autoren der Wiener Gruppe den Mitgliedern des Forum Stadtparks als unmittelbare Inspirationsquelle und literarische Vorbilder dienten, habe ich im vorangegangenen Teil der Arbeit bereits aufgezeigt und ausgeführt. Hier möchte ich nun darauf hinweisen, dass gerade Konrad Bayer für Bauers Konzeption von *Magic Afternoon* eine besondere Bedeutung zukommt. Ich werde mich dabei an einen von Thomas Antonic verfassten Text, der diese Thematik behandelt, halten und versuchen, die These von Antonic an weiteren Werken Bauers zu verfestigen.

3.2.1 Von Orwell und Burroughs. Jörg Fausers literarische Einflüsse und Entwicklung

Romane, Gedichte, Reportagen, Lyrics für RockmusikerInnen – es gibt wohl kaum eine Sparte oder Gattung innerhalb der Literatur, an der sich Jörg Fauser in seinem Leben nicht abgearbeitet hat. Besonders sticht dabei hervor, dass Fauser beständig versuchte, seinen eigenen, passenden Stil zu finden und zugleich seinen Horizont zu erweitern. Dass ein an die Cut-up Technik angelehnter Text wie *Tophane* eine andere Herangehensweise als *Rohstoff* erfordert, bedarf wohl keiner näheren Erklärung. Der stark von Fauser beeinflusste Franz Dobler schreibt dazu, dass die Persönlichkeit Fausers in der *Harry Gelb Story*, dem in Underground-Kreisen schon längst legendären Gedichtband, am deutlichsten zu erkennen sei.¹⁷⁷ Tatsächlich hat man als LeserIn der Gedichte Fausers das Gefühl, ganz nahe am Autor selbst dran zu sein. Das ist meiner Ansicht nach auch genau die Eigenschaft, die Fauser als Autor auszeichnet, spannend macht und immer wieder zur neuerlichen Lektüre anregt. Zwar spürt man als LeserIn in Fausers früheren Texten und Gedichten etwaige literarische Vorbilder, die ihn in seiner Methode und seinem Stil zum Zeitpunkt des Entstehens des jeweiligen Werks stark beeinflussten. Für eine Analyse von Fausers Literaturverständnis empfinde ich jedoch die Lektüre seiner Reportagen und Portraits über andere Autoren als deutlich fruchtbarer, um an den "Schriftsteller hinter dem Schriftsteller" zu gelangen. Etliche der von Fauser hervorgehobenen Techniken und weltanschaulichen bzw. künstlerischen Positionen finden sich dabei in *Rohstoff* wieder und zeigen die Entwicklung der realen Person Fauser und seines Alter-Egos und Antihelden Harry Gelb gleichzeitig auf. Ich möchte nun genau diese Parallelen herausarbeiten und die Wichtigkeit der von Fauser erwähnten und vorgestellten Autoren für die Entwicklung der Figur Harry Gelb darstellen.

Penzel und Waibel schreiben hinsichtlich Fausers Generation, dass 1968 eine Reihe junger SchriftstellerInnen gegen die zu diesem Zeitpunkt in Deutschland vorherrschende Literatur der Gruppe 47 aufbegehrte, diese jedoch nie an der Speerspitze ablösen konnte. Fauser selbst, zu dessen ersten Vorbildern Expressionisten wie Gottfried Benn zählten, kam dabei jedoch nicht – so komplex das auch klingen mag – im Mainstream seiner subkulturellen Zeitgenossen an. Er blieb auch von diesen weitgehend unbemerkt.¹⁷⁸ Die Gemeinsamkeit zwischen ihm und seinen

¹⁷⁷ Vgl. Dobler, Franz: Der Blues geht nicht weiter. In: Fauser, Jörg: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009 (Jörg Fauser Werkausgabe 7), S. 385.

¹⁷⁸ Vgl. Penzel, Matthias/Waibel, Ambros: Rebell im Cola-Hinterland. Jörg Fauser – Eine Biographie, S. 15-16.

Weggefährten besteht jedoch darin, dass sie alle auf der Suche nach einer neuen Ausdrucksweise für ihre Literatur waren. Über das geistige Klima innerhalb der Literaturszene, welche zu diesem Zeitpunkt weitestgehend von Autoren wie Günther Grass und Heinrich Böll bestimmt war, lässt Fauser in *Rohstoff* Harry Gelb wie folgt zu Wort kommen:

Ich war Anfänger. Alles, was bisher geschrieben worden war, zählte nicht. Das war ja auch der Sinn des Umschwungs, der Revolution, an die ich trotz der Berliner Depressionen nach wie vor glaubte: Wir mußten neue Inhalte suchen und für sie neue Ausdrucksmöglichkeiten. Eine neue Literatur. 1945 wäre es dafür auch Zeit gewesen, aber was hatten wir in Deutschland (West) dafür bekommen? Die Gruppe 47. Mit dem, was diese Leute schrieben, hatte ich herzlich wenig am Hut. (R, S. 56)

Als Rettungsanker erschienen dem jungen Fauser die AutorInnen der Beat Generation. Der vorher schon erwähnte "Stoß in die Rippen", den Fauser beim Lesen von Kerouac verspürte, stammt übrigens aus dem Text *Die Legende des Duluo*, einem Portrait Fausers über den Pionier der Beatliteratur. Für Fauser, der *Unterwegs* zum ersten Mal mit 17 oder 18 Jahren las und sich dabei selbst als Trümmerkind bezeichnet, war die Sprache Kerouacs ein Transportmittel und zugleich auch Weg, um aus der von ihm als trist empfundenen Bundesrepublik Deutschland zu entkommen. Viel wichtiger als der spontane, am Jazz geschulte Stil, schien für Fauser Kerouacs Einbindung autobiographischer Elemente und das Milieu der sozialen Grenzgänger, in dem er sich bewegte und das er in seine Werke integrierte, zu sein. Genauso wie Kerouacs Versuch, die Sprache der gesellschaftlichen Außenseiter in seinen Romanen wiederzugeben.¹⁷⁹

Fauser betrachtet Kerouac dabei als ein exzellentes Beispiel für das menschliche Leid und bezieht sich dabei mit Ginsberg auf einen weiteren Pionier der Beat Generation, der für ein Ende der Heuchelei in der Literatur plädierte, indem der Unterschied zwischen dem Erlebten und Geschriebenen niedergerissen werden solle.¹⁸⁰ Ich gehe davon aus, dass Kerouac von dieser Perspektive aus betrachtet aus zweierlei Gründen für Fausers Literaturverständnis relevant ist: Über das zu schreiben, was man am eigenen Leib erfahren hat, erweist sich als die wohl prägnanteste Forderung Fausers im Hinblick auf sein Verständnis von Schreiben und Literatur. Es soll dabei keinerlei Beschönigung geben, sondern möglichst authentisch wiedergegeben werden. Genau darin manifestiert sich auch das zuvor erwähnte Leid, welches Fauser in Kerouac erkennt. Jedoch hält Fauser fest, dass Kerouac, obwohl er sich in den letzten Jahren

¹⁷⁹ Vgl. Fauser, Jörg: *Die Legende des Duluo*. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 8: *Der Strand der Städte. Blues für Blondinen. Essays*. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 62-73.

¹⁸⁰ Vgl. Ebda. S. 84.

seines Lebens von seinen alten Freunden distanziert hatte und mittlerweile schwer alkoholkrank war, noch immer schrieb und Fauser dadurch nachhaltig beeindruckte:

Ich weiß, daß Kerouac damals, als ich ihn das erste Mal las, längst nicht mehr unterwegs, »on the road« war, daß er sich, dem Alkohol verfallen, von seinen Freunden der Beat Generation zurückgezogen hatte, mißtrauisch, kaputt, allein; aber ich weiß auch, daß er nach wie vor schrieb, schrieb, schrieb bis alle Wunden beschrieben und alle Kerzen erloschen waren, und jeder, der noch was fühlen kann, spürt, daß selbst seine schwächsten Bücher immer noch mehr Blut und Rhythmus haben als fast alles, was bei uns als Literatur gehandelt und hochgemotzt wird.¹⁸¹

Eine Strategie, die Fauser für die Konzeption von *Rohstoff* wählt und meiner Ansicht nach auch dem Einfluss Kerouacs geschuldet ist, ist das Einbauen von Freunden und Weggefährten in den Roman. Kerouac arbeitete mit den Figuren Carlo Marx, Dean Moriarty und Old Bull Lee seine Mitstreiter Allen Ginsberg, Neal Cassady und William S. Burroughs in *Unterwegs* ein, wobei noch weitere Figuren auf realen Bekanntschaften Kerouacs basieren. Auch in weiteren Romanen wie *Engel, Kif und neue Länder* oder *Gammler, Zen und hohe Berge* wandte Kerouac diese Technik der Verarbeitung an. Überhaupt tendierten die AutorInnen der Beat Generation dazu, reale Personen in ihre Werke einzuarbeiten. Genau diese literarische Verarbeitung ist meiner Ansicht nach auch in *Rohstoff* vorhanden. So sind etwa die Figuren Anatol Stern, Lou Schneider und der Verleger Gutowsky den realen Personen Jürgen Ploog, Carl Weissner und Joseph Melzer nachempfunden.¹⁸² Auch namentlich werden Hadayatullah Hübsch (*Mister Go goes kaputt*), Ploog (*Treffpunkt Alfa Zentauri*) und Weissner (*Cut City Blues*) in Gedichten Fausers erwähnt, was meiner Analyse nach ebenfalls dem Einfluss der Beat Generation geschuldet ist.¹⁸³ Man denke hier nur an Ginsbergs Gedicht *Howl*, in dem Carl Solomon mehrmals persönlich angesprochen wird. Die AutorInnen der Beat Generation nehmen von diesem Standpunkt aus also eine herausragende Rolle für den aufstrebenden Schriftsteller Fauser ein. Jene Verbundenheit Fausers zu den Beats wird auch sein weiteres Leben bestehen bleiben. Bemerkbar wird dies unter anderem auch durch die Erwähnung Kerouacs in dem

¹⁸¹ Ebda. S. 63.

¹⁸² Vgl. Penzel, Matthias/Waibel, Ambros: *Rebell im Cola-Hinterland*. Jörg Fauser – Eine Biographie, S. 60-61.

¹⁸³ Vgl. Fauser, Jörg: *Mister Go goes kaputt*. In: Ders.: *Werkausgabe in neun Bänden*. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: *Trotzki, Goethe und das Glück*. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 23. bzw. Vgl. Fauser, Jörg: *Treffpunkt Alfa Centauri*. In: Ders.: *Werkausgabe in neun Bänden*. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: *Trotzki, Goethe und das Glück*. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 33. bzw. Vgl. Fauser, Jörg: *Cut City Blues*. In: Ders.: *Werkausgabe in neun Bänden*. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: *Trotzki, Goethe und das Glück*. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 50.

Gedicht *Manchmal mit Lili Marleen*.¹⁸⁴ Ebenfalls sticht diese Verbundenheit in dem Jürgen Ploog gewidmeten Gedicht *Zwischenzone*, in dem mit Dean Moriarty und Marylou zwei Figuren aus Kerouacs *Unterwegs* eingearbeitet wurden, heraus.¹⁸⁵ Fauser betont selbst, dass er ohne die frühe Lektüre der Beats wohl Journalist, und gar nicht Schriftsteller geworden wäre. So ist es mit Blick auf seine Entwicklung nicht verwunderlich, dass sich Fauser nach seinen ersten Gedichten an der Cut-up und Fold-in Methode Burroughs orientierte. Dobler schreibt dazu, dass Fauser diese Methode wählte, um das Wirken der Drogen im menschlichen Gehirn zu vermitteln. Als Beispiel für diesen Versuch Fausers kann hierbei *Tophane* gelten.¹⁸⁶ An dieser Stelle seines Schaffens begegnet uns meiner Einsicht nach abermals Fausers realistischer Zugang. Der Versuch, die Wirkung von Rauchgift auf Papier festzuhalten, erwies sich dabei für den Autor aber als wenig fruchtbar. „Cut-up erleichterte Fauser den sprachlichen Einstieg in die Literatur, aber den Ausweg, den er durch sie suchte, wies ihm die Schnittmethode nicht. Deshalb blieb ihre Anwendung auf seine frühen Arbeiten beschränkt.“¹⁸⁷

Fauser bewegte sich also, wie auch Harry Gelb in *Rohstoff*, weg von der doch sehr komplexen und kunstfertigen Produktionsmethode des Cut-ups hin zu einer rauen und klaren Sprache, die sich an Charles Bukowski und den Autoren der amerikanischen Hardboiled-Literatur orientiert. Gerade bei Bukowski schien Fauser die literarische Heimat gefunden zu haben, die er sein Leben lang gesucht hatte. So notierte Fauser, dass er 1972/73 wieder anfang Gedichte zu schreiben. Diesmal jedoch unter dem Einfluss Charles Bukowskis.¹⁸⁸ Für Fauser, der sich zu dieser Zeit viel in den auch in *Rohstoff* erwähnten Kneipen "Zum schmalen Handtuch" und "Zur Traube" aufhielt und ein reges Interesse am New Realism entwickelte, kam ein Autor wie Bukowski gerade recht.¹⁸⁹ In *Die Vision vor dem Tode* – einem der meiner Meinung nach besten Bukowski-Portraits – beschreibt Fauser das, was Bukowski für ihn als Schriftsteller auszeichnet. Bukowski ist für Fauser ein Mensch, der auf der Kippe steht, dabei jedoch über

¹⁸⁴ Vgl. Fauser, Jörg: *Manchmal mit Lili Marleen*. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 47.

¹⁸⁵ Vgl. Fauser, Jörg: *Zwischenzone*. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 45.

¹⁸⁶ Vgl. Dobler, Franz: *Der Blues geht nicht weiter*, S. 387

¹⁸⁷ Ploog, Jürgen: *Enthüllungen über Harry Gelb oder Unser Mann in Istanbul. The untold story*. In: Fauser, Jörg: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 4: *Alles wird gut*. Gesammelte Erzählungen und Prosa 1. Mit einem Vorwort von Helmut Krausser und einem Nachwort von Jürgen Ploog. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 431.

¹⁸⁸ Vgl. Dobler, Franz: *Der Blues geht nicht weiter*, S. 386.

¹⁸⁹ Vgl. Penzel, Matthias/Waibel, Ambros: *Rebell im Cola-Hinterland. Jörg Fauser – Eine Biographie*, S. 87.

eine ganze Palette von Gefühlen Bescheid weiß, da diese sein Werkzeug darstellen. Bukowski arbeitet mit Gefühlen wie Trauer, Lust und Angst genauso wie mit den Menschen, denen sie so wie auch ihm widerfahren sind.¹⁹⁰ Ich interpretiere Bukowskis Einfluss auf Fauser wie folgt, dass die von Fauser beschriebene Palette von Gefühlen so präsent ist, da Bukowski selbst als ewiger Grenzgänger der Gesellschaft und des literarischen Betriebs jegliches Hoch und Tief am eigenen Leib erfahren musste. Ebenso wird genau jenes Image für Fauser, der sich sein Leben lang mit Menschen am Rande der Gesellschaft solidarisierte, zur Faszination schlechthin:

Und die Jahre in den Fabriken, in Krankenhäusern, Gefängnissen, unter den Verlierern Amerikas, all die einsamen Jahre mit Alkohol und frustriertem Zorn sind auch nicht spurlos an seinem Gesicht vorübergegangen. Aber diese Markierungen und Narben sind nicht häßlich, sie verleihen Bukowski eine eigene Würde, und seine klaren grauen Augen mustern die Welt mit ungebrochen spöttischer Neugier.¹⁹¹

Bukowski bewegt sich auf einer gesellschaftlichen Ebene, die dem/der LeserIn normalerweise verschlossen bleibt, macht Figuren sichtbar, die oftmals schlicht und einfach ausgeblendet werden und schafft es dadurch, das Milieu und die Sprache authentisch wiederzugeben. Er löst damit also genau das ein, was Fauser von der Literatur an sich verlangt: eine ungeschönte Wiedergabe der Realität. Auch wenn einige sie nicht sehen wollen. Und gerade diese Sichtbarmachung ist das, was die beiden Autoren verbindet und Bukowski für Fauser zum unentbehrlichen Einfluss macht. So antwortet Fauser auf die in der Sendung "Autor-Scooter" gestellte Frage, warum immer Süchtige oder soziale Randgestalten die Helden seiner Werke verkörpern:

Fauser: Das ist doch erst mal ganz klar. Wenn man sich in diesen Szenen und Szenerien bewegt, lernt man Leute kennen, die in unserer Literatur kein Thema sind. Da lernt man Stadstreicher, Säufer, kleine Huren und wer weiß was alles kennen – Leute, die hier ein bißchen unter den Teppich gekehrt werden, und dann neigt man natürlich zunächst erstmal dazu, in den Leuten auch etwas Starkes zu sehen, vielleicht auch auf sie zu projizieren. Man will, daß das Helden sind. Wenn man sie dann besser kennt und das alles etwas relativieren kann, sieht es ein bißchen anders aus. [...] Und ich glaube, daß man wirklich, wenn man ehrlich ist, nur über das schreiben sollte, was man kennt. Und es tut mir leid, ich habe halt lange Jahre diese Leute kennengelernt, und ich finde schon, daß das auch ein literarisches Thema sein darf. Ob man das nun romantisiert, oder was immer man damit macht.¹⁹²

¹⁹⁰ Vgl. Fauser, Jörg: Die Vision vor dem Tode. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 8: Der Strand der Städte. Blues für Blondinen. Essays. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 25.

¹⁹¹ Ebda. S. 23.

¹⁹² Karasek, Hellmuth/Tomm, Jürgen/Fauser, Jörg: Schreiben ist keine Sozialarbeit. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung »Autor-Scooter« vom 25.9.1984. In: Fauser, Jörg: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 2: Rohstoff. Roman. Mit einem Nachwort von Benjamin von Stuckrad-Barre und einem Gespräch zwischen Jörg

Es geht Fauser also, und genau deswegen sollte man seine Texte auch unter einer explizit gesellschaftspolitischen Perspektive betrachten, nicht nur um eine Darstellung des Erlebten, sondern eben auch um soziale Strukturen innerhalb und außerhalb der Literatur. Dieses Bild des sensiblen, authentischen Schriftstellers begegnet uns in politisch verdichteter Weise bei einem Portrait über den von Fauser gleichermaßen geschätzten George Orwell wieder. In *Beruf: Rebell*. stellt Fauser Orwells prägende Erlebnisse während des Spanischen Bürgerkrieges in den Vordergrund, um die Leistung und Wichtigkeit Orwells und gleichermaßen des Schreibens an sich zu verdeutlichen:

Ich nenne Orwell einen Rebellen, einen Rebellen von Beruf, denn ich glaube, daß seit den Tagen des Bürgerkriegs und allen, die danach kamen, die Lüge zur entscheidenden Waffe der Herrschenden geworden ist und daß, wer die Wahrheit ausspricht, der eigentliche Rebell unserer Zeit ist, während der Ausgeflippte mit der Maschinenpistole oder der ferngesteuerten Bombe nur eine Marionette ist, mit deren Hilfe die Macht ihr Geschäft besorgt.¹⁹³

Fauser vertritt dabei den Standpunkt, dass SchriftstellerInnen und ReporterInnen, wobei im Falle Orwells seiner Ansicht nach die Grenzen dabei verschwunden sind, die eigentlichen Historiker unserer Zeit darstellen. Wenn man aber solch eine Position einnimmt, müsse man selbst an Geschichte und Geschehen teilnehmen.¹⁹⁴ Wieder ist an diesen Passagen zu sehen, welche Wichtigkeit die authentische Erfahrung für Fauser einnimmt. Dabei gilt es aber – und hier möchte ich eine Brücke zu *Rohstoff* schlagen – Ideologien und die Ereignisse an sich kritisch zu beobachten und zu hinterfragen. Fauser schreibt dabei in *Beruf: Rebell* über die Ernüchterung Orwells, nachdem dieser die Machtübernahme der Kommunisten und deren Unterdrückung und Liquidierung von Anarcho-Syndikalisten und Trotzkisten während des Spanischen Bürgerkriegs beobachtet hatte.¹⁹⁵

Nach dem Bürgerkrieg, der ihn zum erbitterten Feind des sowjetischen Totalitarismus machte, sagte Orwell zu Arthur Koestler, 1936 habe die Geschichtsschreibung ihr Ende gefunden; im Gestank der Propaganda, der den Gestank von einer Million Toten bei weitem überdauerte, sei die um Objektivität bemühte Geschichtsschreibung der liberalen Epoche erstickt.¹⁹⁶

Dennoch entschädigt Orwell durch seine Bücher diesen Verlust für Fauser, der davon ausgeht, dass „[...] die wichtigste Funktion des Schriftstellers/Reporters die Geschichtsschreibung ist

Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung >Autor-Scooter< und einem Gespräch mit der Lektorin Hanna Siehr. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 303-304.

¹⁹³ Fauser, Jörg: *Beruf: Rebell*. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 8: Der Strand der Städte. Blues für Blondinen. Essays. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 217.

¹⁹⁴ Vgl. Ebda. 214.

¹⁹⁵ Vgl. Ebda. S. 213-214.

¹⁹⁶ Ebda. S. 214.

und daß, wer Geschichte beschreiben will, an ihr teilnehmen muß – nicht notwendigerweise als Parteigänger, eher, wie Orwell es formulierte, als »Partisan am Rande der regulären Armeen«.¹⁹⁷

Hier möchte ich nun *Rohstoff* ins Spiel bringen. Der autobiographisch gefärbte Roman ist voll von politischen und gesellschaftlichen Beobachtungen der im Buch beschriebenen Zeit. Die RAF und die Hausbesetzungen in Frankfurt am Main und Berlin finden darin ebenso Erwähnung wie die von der studentischen Linken angestrebten alternativen Lebensweisen. Man kann Fauser hier also mit Blick auf seine Thesen über Orwell als Chronisten seiner Zeit betrachten, der dabei bewusst das Medium des Romans als Vermittlung für Geschichtsschreibung wählt. Der Protagonist und Antiheld Harry Gelb steht dem Geschehen jedoch immer kritischer gegenüber. Als ansehnliches Beispiel möchte ich hierbei den Plan anführen, den Gelb gemeinsam mit den anderen Hausbesetzern, hauptsächlich dem jungen Jan, ausheckt. Diese möchten, nachdem es dort ihrer Meinung nach einfacher erscheint, auswandern und eine Revolution auf den Seychellen starten. Als Gelb mit den Drogen, mit deren Verkauf sie sich die Reise finanzieren wollen, aus Istanbul zurückkehrt, ist der Plan längst im Sand verlaufen. Es herrscht eine allgemeine Lethargie (Vgl. R, S. 39-43):

In Berlin war immer noch Winter. Ich war nur eine Woche weg gewesen, aber ich merkte gleich, als ich zurückkam, daß die Seychellen kein Thema mehr waren. Jan war bei einer Ausweiskontrolle erwischt und ins Bundesgebiet abgeschoben worden. In den nächsten Tagen sollte Nixon nach Berlin kommen. Alle taten so geheimnisvoll, als hätten sie persönlich die Bombe gebastelt, die ihn in die Luft jagen sollte. [...] Als Nixon kam, stand ich in der Menge an der Gedächtniskirche. Ein paar Schneebälle flogen. In den offenen Fenstern der Bürohäuser hingen die Angestellten und winkten mit Papierfähnchen. (R, S. 43)

Als weiteres Beispiel ziehe ich hier die Passage heran, in der Gelbs Freund Dimitri, ein 1967 aus Griechenland vor der Junta geflohener linker Theaterregisseur und Drehbuchautor, sich kritisch über die BesetzerInnen des Hauses äußert, in dem sie ebenfalls wohnen:

»Du wirst sehn«, sagte er zu mir, während er sich für die Arbeit fertig machte, » bald holen sie ihre Bücher und Möbel und richten sich häuslich ein. [...] Das sind Leute, die alles wollen, Bourgeoisie und Boheme, Karriere und Revolution. Kannst du mir sagen, wie das geht? Ha«, sagte er und packte sein Brot in eine Plastiktüte, »jeder Revolutionär müßte doch wissen, wenn das System dir etwas zugesteht, mußt du es zerstören und darfst es dir nicht gemütlich machen. Das wollen Revolutionäre sein? Das sind die neuen Sozialdemokraten.« (R, S. 150-151)

¹⁹⁷ Ebda. S. 214.

Es kommt schließlich so, wie Dimitri es prophezeit. Gewisse Gruppen innerhalb des Hauses werden begünstigt, während unliebsame Personen regelrecht aus dem Sichtfeld verbannt werden; „Es wunderte mich nicht, daß Dimitri, als später die Zimmer verteilt wurden, nur eine Dachkammer bekam. Die Rocker bekamen den Keller.“ (R, S. 151) Der Einfluss Orwells wird hier insofern sichtbar, da Fauser sein Alter Ego genauso wenig beschönigend die Missstände innerhalb einer ideologisch auf Klassenlosigkeit ausgerichteten Bewegung aufdecken lässt. Fauser ist meiner Ansicht nach durch *Rohstoff* selbst Chronist einer Zeit, die heute oftmals als Mythos verklärt wird.

So wie Orwell nimmt auch Hans Fallada als Chronist seiner Zeit eine herausragende Rolle in Fausers Literaturverständnis ein. Ersichtlich ist Fausers Bewunderung für Fallada schon allein daran, dass sich der Name Harry Gelb aus einem früheren Pseudonym Falladas, Harry Ditzen, ableitet.¹⁹⁸ Fauser schreibt in seinem Text *Fallada*, dass dem von ihm verehrten Autor das Gefängnis als Erweckungsasyl diene und er danach lernte, die Sprache der einfachen Leute zu sprechen und zu verstehen. Deren Leid war seiner Meinung nach durch die damalige Politik verursacht worden. Dies ermöglichte es Fallada demnach, mit *Bauern, Bonzen und Bomben* das für Fauser politischste Buch dieser Zeit und zugleich über das Ende der Weimarer Republik zu schreiben. Fauser attestiert Fallada dabei eine wahrheitsgetreue Berichterstattung der Ereignisse.¹⁹⁹ Was bei Falladas Einfluss auf Fauser meiner Ansicht nach auch eine nicht zu unterschätzende Rolle einnimmt, ist das Motiv der Heimatlosigkeit. Denn am Ende des Portraits fragt Fauser nach den Begrifflichkeiten von Heimat, die er mit der Sprache verbindet:

Ja, dachte ich, als Neumünster verschwand, Zukunft wäre schön, aber schlimmer als keine Zukunft und keine Heimat wäre doch, keine Vergangenheit zu wollen und keine Sprache zu sprechen, die verstanden wird – unten wie oben. Und ich dachte: Vielleicht ist die einzige Heimat, die einzige Zukunft des Schriftstellers seine Sprache, und Fallada hat das gewußt, als er sich den Namen des geschundenen Pferdes gab, und immer noch hängt er am Tor, durch das wir unsre Gänse treiben, und immer noch spricht er zu uns: O Deutschland, da du gangest...²⁰⁰

Ich sehe die Wirkung, die Fallada auf Fausers Texte ausübte, besonders in sprachlicher Hinsicht als relevant an. Es geht Fauser um eine Literatur, die jegliche soziale Zugehörigkeit verschwinden lässt. Schlussendlich drängt sich abermals die authentische Erfahrung in den Vordergrund. So antwortet Fauser auf die Frage von Hellmuth Karasek, was die Autoren kennzeichnet, mit denen er sich identifiziert und für ihn selbst als wegweisend gelten: „Fauser:

¹⁹⁸ Vgl. Penzel, Matthias/Waibel, Ambros: *Rebell im Cola-Hinterland. Jörg Fauser – Eine Biographie*, S. 81

¹⁹⁹ Vgl. Fauser, Jörg: *Fallada*. In: Ders.: *Werkausgabe in neun Bänden*. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 8: *Der Strand der Städte. Blues für Blondinen. Essays*. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S.184-196.

²⁰⁰ Ebda. S. 203.

Die unliterarische Pose und die Kraft und die Wirklichkeit, etwas Schweiß, Bodensatz, Nähe zum Wahnsinn und Nähe auch zum Kampf.“²⁰¹

3.2.2 Der Einfluss Konrad Bayers auf Wolfgang Bauers Werk und Literaturverständnis

Thomas Antonic verweist in seiner Diplomarbeit *Das dramatische Spätwerk Wolfgang Bauers* darauf, dass das Gesamtwerk Bauers im Allgemeinen in drei Perioden unterteilt werden kann. Dieses gliedert sich Antonic zu Folge in die absurde bzw. surrealistische Phase (1961-1966), die realistische Phase (1966-1973) und das Spätwerk (ab 1975).²⁰² Da ein Unterfangen, das Literaturverständnis eines derart produktiven Autors wie Bauer in einem Zug abzuhandeln, wohl den Rahmen der Arbeit sprengen würde, werde ich mich hinsichtlich der Einteilung von Antonic auf die zweite, demnach realistische, Phase seines Schaffens konzentrieren. Diese umfasst neben *Magic Afternoon* auch weitere heute noch zur Aufführung gelangende Erfolge wie *Change* oder *Gespenster*. Auf den Einfluss, den die Wiener Gruppe auf die Autoren des Forums Stadtpark ausübte, habe ich bereits im vorangegangenen Teil der Arbeit hingewiesen. In diesem Kapitel möchte ich mich aber vor allem auf ein Mitglied der Wiener Gruppe konzentrieren, welches meiner Ansicht nach einen herausragenden Einfluss auf die Konzeption von *Magic Afternoon* ausübte. Die Rede ist dabei von Konrad Bayer. Innerhalb des Stückes erfährt Bayer zweimal Erwähnung, darunter einmal direkt unter Nennung seines Namens. Der sichtlich fadisierten Birgit wird von Charly vorgeschlagen, sie solle gegen die Langeweile etwas lesen:

Birgit: Hast du was zum Lesen für mich?

Charly: Lies den Saul Bellow fertig.

Birgit: Jetzt mag i net ... ich find ihn streckenweise ziemlich langweilig ...

Charly: Bist teppat? ... (singt, trommelt) ... den Ionesco.

Birgit: Das ist fast immer dasselbe ...

Charly: Naja ... den Konrad Bayer ...

Birgit: Okay ...

Charly: Da hast! (MA, S. 11)

Es gestaltet sich nun als interessant, dass Bauer die Figur Charly, einen erfolglosen und lethargischen Schriftsteller, genau jene Namen aufzählen lässt. So ist Ionesco ja einer der Autoren, die nachweislich auf Bauer gewirkt haben. Bauers Beziehung zum absurden Theater

²⁰¹ Karasek, Hellmuth/Tomm, Jürgen/Fauser, Jörg: Schreiben ist keine Sozialarbeit. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung »Autor-Scooter« vom 25.9.1984, S. 307.

²⁰² Vgl. Antonic, Thomas: Das dramatische Spätwerk Wolfgang Bauers. Diplomarbeit. Univ. Wien 2007, S. 7.

wurde daher nicht selten unter einer literaturwissenschaftlichen Perspektive beleuchtet. Bauer selbst soll nach einer Inszenierung der *Nashörner* im Grazer Rittersaal am 11. Februar 1961 begonnen haben, unter Einfluss des Stücks den *Schweinetransport* zu schreiben.²⁰³ In einem Gespräch mit Manfred Mixner antwortet Bauer auf die Frage, ob seine frühen Stücke als absurd zu begreifen sind, folgendermaßen:

Das hängt natürlich auch damit zusammen. Ich bin zwar auch von anderen Leuten beeinflusst worden, aber ich habe mich dann in erster Linie aufs > absurde Theater < gestürzt, und da habe ich eigentlich das erste Mal so richtig Feuer gefangen fürs Theater und für die Dramatik, und ich habe mich da anfangs als Epigone, also relativ epigonal betätigt. Ich war auch Maler damals, Amateurmaler kann man dazu nur sagen, ich habe viel gemalt, abstrakte und surreale Bilder, habe aber nie den Wunsch gehabt, Realismus und Absurdes oder Abstraktes voneinander abzutrennen oder das eine über das andere zu stellen. Das tu ich heute noch nicht, und ich finde, das kann ja ohneweiters nebeneinander existieren. Vom Sinn her kann man ja oft absurde und realistische Stücke nebeneinanderstellen und in beiden dieselbe Absicht bemerken. Es ist nur die Form anders, und das ist eben nur ein Teil des Kunstwerks. Ich habe mich überhaupt nie festgelegt auf einen sogenannten realistischen Stil. Auch das letzte Stück, die »Magnetküsse«, kann man nicht als realistisches Stück bezeichnen.²⁰⁴

Dieses Verständnis findet sich meiner Ansicht nach auch in *Magic Afternoon* wieder, wobei Bauer mit dem Stück eigentlich nur einen "glasharten" Ausschnitt aus der Wirklichkeit liefern wollte. Die Geschichte sei ihm dabei beim Schreiben passiert.²⁰⁵ Den wohl besten Kommentar dazu liefert meiner Ansicht nach kein geringerer als Peter Handke, der in seiner Kritik über *Magic Afternoon* schreibt, dass es sich dabei um eine Handlung handelt, die passieren könnte:

Wolfgang Bauers Stück ist der Fall einer derart genauen Abbildung nicht realer, aber doch möglicher Vorgänge in der Wirklichkeit, daß sich gerade kein photographisches Idyll ergibt, sondern eine Art von Halluzination des Zuschauers vor lauter Übergenauigkeit: Die Abbildung erweist sich als Ausdruck der Verwirrtheit und Verstörtheit.²⁰⁶

Über Bauers Verhältnis zu Bellow sind mir leider keinerlei Quellen bekannt. Ich kann in dieser Hinsicht nur die Vermutung anstellen, dass Bauer Bellow hier als Kontrapunkt zu den Figuren einbaute. Der Einblick, den ich selbst über Bellow habe, ist zwar ein eingeschränkter, weist die von ihm konzipierten Figuren aber als tatsächlich Intellektuelle aus, die damit im Gegensatz zu

²⁰³ Vgl. Antonic, Thomas: „Ich skizziere also werde ich skizziert“. Zum Nachlasskonvolut Wolfgang Bauers in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. In: Pechmann, Paul: Wolfgang Bauer. Lektüren und Dokumente. Ritter Verlag: Graz 2007, S. 153.

²⁰⁴ Mixner, Manfred/Bauer, Wolfgang: Gespräch mit Wolfgang Bauer. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 59 (1978), S. 6

²⁰⁵ Vgl. Ebda. S. 7.

²⁰⁶ Handke, Peter: Zu Wolfgang Bauers »Magic Afternoon«. In: Grond, Walter/Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1994 (= Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren 7), S. 200.

den doch lethargischen und demotivierten dramatischen Figuren in *Magic Afternoon* stehen. Nun taucht auch der Name des 1964 verstorbenen Autors Konrad Bayer in dieser Reihe auf. Weiters erwähnt Charly die Person Bayers verschleiert in der Geschichte über den Maler Konrad, der den Regenschirmmacher Teddy aus St. Veit groß rausbringen möchte und später Selbstmord begeht. Charly ist von dem tragischen Vorfall so sehr begeistert, dass er überlegt, ein Stück darüber zu schreiben. Diese Geschichte bildet auch den Grundstein für Bauers folgendes Stück *Change*. Jedoch erkennt man an der gleichgültigen Reaktion Birgits und Charlys Begeisterung darüber schon die fehlende Empathie der Figuren in *Magic Afternoon*. Bayer soll dabei das reale Vorbild für die Figur Ferys gewesen sein, führte das die Thematik bestimmende Experiment von *Change* jedoch nie durch.²⁰⁷ Zwar handelt es sich bei Konrad um einen Maler, der identische Vorname lässt jedoch die Faszination erahnen, die Bayer auf Bauer ausübte. Zudem habe Konrad Teddy im Art-Club kennengelernt, einer Vereinigung verschiedenster KünstlerInnen, der die Autoren der Wiener Gruppe wie auch ein Großteil der österreichischen Avantgarde angehörten:²⁰⁸ „[...] da Konrad und noch einer habn ihn im Art-Club gsehn ... da sagt da Konrad plötzlich ... waßt was, den bau ma auf ...“ (MA, S. 31) Das alles ist hinsichtlich Bauers literarischer Sozialisation durch das Umfeld des Forums Stadtpark nicht verwunderlich. Ich denke aber, dass Bayer für *Magic Afternoon* doch eine tatsächlich herausragende Rolle einnimmt. Thomas Antonic verweist dabei schon auf das zweite Fragment von *Magic Afternoon*, welches durch den Einsatz eines Boxringes, in dem sich Charly und die zu diesem Zeitpunkt der Textgenese noch Sivvy heißende weibliche Protagonistin gegenüberstehen, von der Konzeption her an Bayers Sprachkampf *die boxer* erinnert.²⁰⁹ Ich werde mich in weiterer Folge vor allem auf einen Abschnitt aus André Buchers *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe* stützen, um meine These zu untermauern. Bucher schreibt dabei von einer Fülle vorherrschender Gewaltakte in den Texten der Wiener Gruppe, wobei sich die Werke Konrad Bayers innerhalb dieses Spektrums noch einmal radikaler präsentieren.²¹⁰ Bucher verweist hierbei besonders auf die beiden Stücke *der analfabet* und *idiot*. Bei *analfabet* wird ein als Zuschauer getarnter Schauspieler nach dem vermeidlichen Schlussapplaus brutal von den Schauspielern niedergeschlagen: „Das Geschehen ist absurd, doch in seiner Absurdität

²⁰⁷ Vgl. Gamper, Herbert: Nachwort., S. 218.

²⁰⁸ Vgl. Rühm, Gerhard: vorwort. In: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1985, S. 7.

²⁰⁹ Vgl. Antonic, Thomas: „Ich skizziere also werde ich skizziert“. Zum Nachlasskonvolut Wolfgang Bauers in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, S. 156. bzw. Vgl. Bayer, Konrad: *die boxer*. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 1. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta 1985, S. 152-197.

²¹⁰ Vgl. Bucher, André: *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Peter Lang 1992 (= Zürcher germanistische Studien 31), S. 139-140.

frei von jedem metaphysischen Unterton. Es ist nicht, wie etwa das absurde Drama, auf eine existentielle Thematik bezogen, ebensowenig durch traumlogische Prinzipien geleitet.“²¹¹ Ich möchte mich nun ausschließlich Bayers *idiot* nähern, da die Gewalt in *analfabet* wie erwähnt auf keinerlei existenzielle Grundstimmung zurückzuführen ist und somit für eine nähere Analyse nicht relevant erscheint. Mit *idiot* ging Bayer hinsichtlich der nicht nur brodelnden, sondern ausgelebten Gewalt noch einen Schritt weiter. Das Stück erweist sich durch seine apokalyptisch anmutenden Grausamkeiten schon im Vorhinein als für die Bühne nicht realisierbar.²¹² Bayer konzipierte die Figuren des Stücks als nur durch Buchstaben gekennzeichnete Wesen (a, b, c, d, e, f, g), die in ihrer charakterlosen Darstellung vollkommen austauschbar sind. Nur die als "mädchen" und "frau" betitelten Figuren sind durch ihre geschlechtliche Zuweisung vom restlichen Personal zu unterscheiden. Im Gegensatz zu allen anderen überlebt a die erste, aus reinen Gewaltakten bestehende Szene aber. Die Gewaltausbrüche a's werden dabei allein dadurch ausgelöst, dass die anderen Figuren ihn ansprechen.²¹³

Die Gewalt ist universell, maschinell, alle lassen sich in gleicher Weise von ihr tragen, alle sind von ihr betroffen. Sie ist das Gesetz, dem sich der Einzelne in keiner Distanzierung entziehen kann, es sei denn im Tod. Sie ist das Mittel des Einzelnen, sich gegen den Anderen, gegen die Gemeinschaft zur Wehr zu setzen und bleibt solange vital, als es andere, Gemeinschaft gibt.²¹⁴

Anschließend hält a einen Monolog, in welchem er sämtliche Begrifflichkeiten als Scheissdreck titulierte. Seine Aggression richtet sich gezielt gegen die symbolische Ordnung und die Institutionen, deren Aufgabe es ist, diese zu wahren. So sind etwa Politik, Kirche und Religion Zielscheibe von a's Angriff:²¹⁵

a: die kunst ist ein scheissdreck
die wissenschaft ist ein scheissdreck
die philosophie ist ein scheissdreck
die religion ist ein scheissdreck
die politik ist ein scheissdreck
der staat ist ein scheissdreck
die gemeinschaft ist ein scheissdreck [...]²¹⁶

²¹¹ Ebda. S. 144.

²¹² Vgl. Ebda. S. 149.

²¹³ Vgl. Ebda. S. 150.

²¹⁴ Ebda. S. 151.

²¹⁵ Vgl. Ebda. S. 152.

²¹⁶ Bayer, Konrad: *idiot*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Band 1. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta 1985, S. 217.

Am Ende seines Monologs wendet sich a schließlich gegen sich selbst und bezeichnet sich als Idiot. Bucher erkennt darin eine existenzielle Lage, die auf ein reines "für sich sein" a's ausgelegt ist. Ein Leben abseits von symbolischen Kategorien und Ordnung ist das, was a anstrebt. Ob a diesen Zustand der Freiheit bereits erreicht hat oder noch darauf hinarbeitet, wird von Bayer nicht aufgelöst. Jedoch wird a in seinem Hassmonolog immer wieder durch das Auftreten der Figur des "menschen" unterbrochen. Zu a's Entsetzen entpuppt sich der "mensch" jedoch immer mehr als dessen Alter Ego.²¹⁷ „Hier erst zeigt sich die volle Tragik des a : Die Ungerechtigkeit, die Grausamkeit besteht darin, dass man vom Anderen, der Gemeinschaft, dem Symbolischen nicht frei werden kann.“²¹⁸ Bucher zu Folge kann a der Repräsentation also nicht entkommen, er ist stets in und durch die Sprache determiniert. Dadurch kann der Zustand des "Idioten", des ganz bei sich sein, nie erreicht werden und rückt somit für a in weite Ferne.²¹⁹ Die Frage der Identität, die in *idiot* aufgegriffen wird, wird bei Bauer noch eine besonders große Rolle spielen. Jedoch sei hier vorausgeschickt, dass die Charaktere aus *Magic Afternoon*, wie auch die meisten Figuren in anderen Stücken Bauers, sich ihrer Identität unsicher sind. Wie auch a kommen sie nicht ganz bei sich selbst an.

Dieses „ganz bei sich sein“ streben auch die Figuren in *Magic Afternoon* an. Oftmals wird hier von einer Aussteiger-Thematik gesprochen. Das erscheint auch plausibel, da die Dramatis Personae sich geradezu von der Welt abschotten. Schließlich kommt das gesamte Stück ohne jeglichen ortsgebundenen Szenenwechsel aus. Lediglich durch Stimmen aus dem Off, von beispielsweise Joe, und dem Läuten des Telefons wird die Gruppe in ihrem Beisammensein gestört. Nur durch einen mehr oder weniger lustlosen Spaziergang von Charly und Birgit und den Nasenbeinburch Monikas, zugefügt von Joe, sind die Figuren gezwungen, ihre Umgebung zu verlassen. Die Weigerung der Figuren, am Leben außerhalb des Raumes aktiv teilzunehmen, resultiert dabei vordergründig aus der Lethargie, der sich Charly, Birgit, Joe und Monika hingeben. Genügend Möglichkeiten den Nachmittag anderwärtig zu verbringen würde es ja geben. Jedoch scheinen die Gründe dafür tiefer zu liegen. Meiner Ansicht nach haben vor allem Joe und Charly mit der Außenwelt abgeschlossen. Die Entscheidung, diesen und noch viele folgende Nachmittage unter sich zu verbringen, ist also eine selbst gewählte. Gestützt wird meine These durch eine Passage, in der Charly und Birgit gar nicht mehr wissen, wo sie die letzten Tage verbracht haben. Die Antwort ist wenig überraschend:

Joe: Wo warts denn *ihr* gestern?

²¹⁷ Vgl. Bucher, André: Die szenischen Texte der Wiener Gruppe, S.151-153.

²¹⁸ Ebda. S. 153

²¹⁹ Vgl. Ebda. S. 153-154.

Charly: Du, wir ... was ham wir gestern gmacht?

Birgit: *Da* waren wir.

Charly: Waren wir nicht ... a na, das war vorgestern ... vorgestern waren wir beim Pogo ... (MA, S. 17-18)

Es scheint sogar eine regelrechte Abneigung der Figuren gegenüber allem zu herrschen, was außerhalb des gesicherten Raumes liegt:

Joe: Ja. *(Pause)* Naja, die Liebe *(er lächelt zynisch)* ... die LiebedieLiebedieLiebe ...

Charly *(lacht auch)*: Naja ... des is net so einfach mit der Liebe ... mit dem Trieberl ... mit dem Triebchen, wie der Deutsche sagt ...

Joe: *(singt die Platte nach)*: Sergeant Peppers ... *(etc.)* Naja ... wannst denkst ... wannst denkst ... die Fortpflanzung is eh noch das einzig gfährliche was ma ham ... das is das einzig wirklich gfährliche ... vastehst, was i man ... (MA, S. 35)

Die von Bauer in der Regieanweisung geforderte zynische Wiederholung des Wortes Liebe und die Diminutivform des Wortes Trieb zeigen zudem mehr als deutlich die misogynen Abneigung der Männer gegenüber Birgit und entlarven sie zudem als bindungsunfähig sowie emotions- und empathielos. Diese Abneigung manifestiert sich in noch radikalerer Weise in der symbolischen Vernichtung der Welt durch den Versuch, einen Globus im Klo hinunterzuspülen:

Joe: I glaub ... i glaub ... ich glaub, i schmeiß jetzt die Wölt ins Clo und loß as obi ...

Charly: Die Welt ist bestellt! Mit viel Geld! Jooooooooooo!, begrab ma die Wölt! *(sie schreiten feierlich mit der Kugel hinaus)*

Joe *(draußen)*: Weeeeelt! Servas!

Charly *(leiser)*: Servas. *(Man hört einen Plumps, dann die Clo-Spülung)* Geht net obi! *(Lacht)* Die Welt ist ewig!

Joe: Geht *nicht* obi!

Charly: Ewigkeit! (MA, S. 41)

Genau bei „Geht ned obi“ beginnt das eigentliche Problem der Protagonisten. Ein Leben vollkommen abseits der Gesellschaft scheint nicht möglich zu sein. Durch das Läuten des Telefons oder einen möglichen Auftritt von Birgits zweiten Liebhaber, welcher dann aber doch nicht zustande kommt, wird das Beisammensein der Figuren immer wieder durchbrochen und durchbrochen werden. Eine Welt außerhalb wird immer existieren. Dies zeigt sich schon an Charlys Angst vor einem Anrücken der Polizei nach Birgits Mord an Joe. Die komplette Verweigerungshaltung kann der Realität der Außenwelt naturgemäß nicht standhalten. Ein absolutes "bei sich sein" ist ebenso wie in Bayers *idiot* nicht durchführbar.

Weiters sehe ich eine Parallele in der offensichtlichen Ablehnung der Institutionen. So wie a jegliche symbolische Ordnung in den Dreck zieht, gehen Joe und Charly mit der Polizei um:

Birgit: Sei still! Sonst ruf i die Polizei an und sag, daß ihr Haschisch rauchts ... (Beide brechen in fürchterliches Gelächter aus)

Joe: Wutzl ins Kaputzl ... wutzl ins Kaputzl ... denn es kommt die Polizei ... eins bis drei ...

Charly: Wutzl ins Kaputzl, denn es kommt die Polizei ... einerlei ... einerlei ... mit Geweih ... schnutzl ins Stanitzl! (*Fürchterliches Lachen der beiden*) (MA, S. 43)

Durch Veralberung der Ordnungshüter mit Hilfe nicht existenter Lautkombinationen bringen die beiden männlichen Protagonisten ihre latente Abneigung gegenüber jeglicher Autorität zum Ausdruck. Aber auch die Kunst an sich wird zur Zielscheibe des Gespötts. Bei der Bücherschlacht bewerfen sich Charly und Birgit gegenseitig mit Werken moderner Literatur und Klassikern, denen dabei jeweils das Adjektiv "scheiss" vorangeht. (Vgl. MA, S. 29-30) Wie in Bayers *idiot* wird in *Magic Afternoon* die Abneigung gegenüber Ordnung und Institutionen also durch verbale Akte vollzogen.

Genauso manifestiert sich die Gewalt wie bei Bayer auch in körperlicher Aggression. Ich greife hier Seilers These auf, der davon ausgeht, dass Charly sich durch Birgit in seinem In-sein gestört fühlt, sie dabei sogar aktiv davon ausschließt.²²⁰ Ich gehe hierbei jedoch davon aus, dass Charly sich nicht nur an dem von Seiler für Birgit attestierten Out-sein stört. Man kann hier, Bayers *idiot* im Hinterkopf behaltend, auch davon ausgehen, dass Charly sich von Birgits Präsenz an sich gestört fühlt. In Folge dessen manifestiert sich diese Abneigung in Gewaltakten, die mit Angriffen der männlichen Protagonisten auf Birgit und dem Versuch einer Vergewaltigung ihren Höhepunkt erreichen. Auf eben jene Gewaltstrukturen möchte ich erst im nächsten Kapitel genauer eingehen. Ebenso fühlt sich Birgit von ihrem Partner gestört, denn auch sie spart nicht mit Beleidigungen und körperlicher Gewalt. Dass es sich dabei mehr um die Regel als um die Ausnahme handelt, macht dieses Zitat deutlich:

Charly (*geht rasch im Zimmer auf und ab*): Was fangst denn immer zu kratzen an? (*Pause*) Ich hab dir das letzte Mal schon gesagt, wennst wieder kratzt ... (*Pause*) ich schau ja auch net, wo i dann hinschlag ... ich schau net ... verstehst? (MA, S. 21)

Aber auch Joe und Monika haben ein angespanntes Verhältnis zueinander und scheinen sich mehr im Weg zu stehen, denn verliebt zu sein, wie Monikas Nasenbeinbruch durch Joe aufzeigt. (Vgl. MA, S. 26-28) Ein Miteinander der Figuren ist also nicht möglich. Genauso wenig, wie einfach auseinanderzugehen, was der Lethargie der Figuren geschuldet ist. Einzig durch die Einnahme von Rauschgift schaffen es die Figuren, die sie umgebende Lethargie zu durchbrechen. Es offenbart sich damit eine ähnliche Struktur wie in *idiot*. Diese übertriebene

²²⁰ Vgl. Seiler, Sascha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960, S. 194.

psychische und physische Gewalt findet sich dabei nicht nur in *Magic Afternoon*, sondern auch in diversen anderen Arbeiten Bauers innerhalb dieser Periode seines Schaffens wieder, die in dieser Hinsicht ganz und gar in der Tradition Konrad Bayers zu stehen scheint. In *Change* möchte der Maler Fery den Schlosser Blasi in den Selbstmord treiben. Das Experiment geht für Fery jedoch nach hinten los. Denn der aus St. Pölten stammende und damit in Opposition zu den restlichen, allesamt in Wien verwurzelten, Figuren des Stücks stehende Amateurmaler ist nicht der naive Bauernbub, für den ihn Fery und die anderen anfänglich halten. Blasi verfügt von Anfang an über ein Gespür für Macht und dafür, wie diese am effektivsten einzusetzen ist. Gamper schreibt hier folgerichtig von einem regelrechten Machtinstinkt Blasis: „Dieser Instinkt sagt ihm, daß Macht, Ansehen und Reichtum – und also relative, mittelbare Freiheit – nur zu gewinnen sind, indem man dem (sic!) Apparat, der sie verleiht, sich unterwirft, dessen Funktionsweise zum Gesetz des eigenen Handelns macht.“²²¹ Blasi selbst offenbart sich dabei als gewalttätig gegenüber jeglichen anderen Figuren im Stück. Er ist den Anderen durch seine Skrupellosigkeit überlegen und malträtiert mit Guggi, Fery, Frau Sedlacek und Antoine sämtliche Figuren des Stücks. Als Beispiel für Blasis Gewaltakte möchte ich hier eine Sequenz mitsamt Regieanweisung Bauers hervorheben:

Blasi: So, servus Qualle. (*will gehen*)

Antoine: (*klammert*) So bleib doch da, dummer Bub!

Blasi: Das Bild liegt dort. (*schupft ihn weg*)

Antoine: (*kommt wieder*) Sei nicht dumm, Schweinchen-Schlau! Sei nicht blöd! Du weißt gar nicht, was ich für dich alles tun kann! Sei gscheit! (Blasi nimmt ein Glas, schlägt es ab, nähert sich Antoine, Antoine weicht zurück, Blasi geht langsam nach, Antoine bleibt stehn, Blasi geht langsam auf ihn zu und drückt das abgeschlagene Glas auf Antoinens Stirn. Antoine schreit auf) (C, S. 74-75)

Am Ende des Stücks verliert Guggi, durch einen Schlag von Fery, ihr und Blasis gemeinsames Kind. Fery, der seine Niederlage nicht anerkennen kann, begeht Selbstmord. (Vgl. C, S. 98)

In *Gespenster* manifestiert sich die Gewalt, wobei die Vergewaltigung Magdas durch Edi hier auszunehmen ist, auf der psychischen Ebene. Nachdem beim "Bürgerspiel" das Trauma Magdas hinsichtlich ihres Vaters wieder geweckt wurde, verliert sie die Beherrschung und wird von einem Arzt und Mitarbeitern der Psychiatrischen Klinik abgeführt. (Vgl. G, S. 198-200) In *Silvester oder Massaker im Hotel Sacher* wird durch das von Wolfram Bersenegger beim Aktionskünstler Platschberger bestellte Happening "Das Massaker von My Lai" die Gewalt an der vietnamesischen Bevölkerung durch die US-amerikanischen Soldaten vorgeführt:

²²¹ Gamper, Herbert: Nachwort, S. 219.

(Die Happer beginnen nun eine grausige Pantomime. Sie stoßen die Mädchen mehrmals zu Boden, auch ihre Köpfe werden nicht verschont, sie brechen ihnen die Arme und Beine, schlagen sie mit Gewehrkolben und vergehen sich an ihnen in den greulichsten Versionen)

Robespierre: *(nebenher zu den echten Amis)* Die eeeeechten Amerikaner ... die eeeeechten Schweine ... *(fuchelt mit seiner Pistole herum)*

Toni: Brings um, Robespierre!

Robespierre: Die eeeeechten Amischweine ... eich wer is no gebn ... (SI, S. 155)

Am Ende des Stücks erschießt sich der von Wolfram Bersenegger und seinem Freund Rüdiger Wasser als verrückt abgestempelte Robespierre und wird danach von einem der bestellten Kameramänner gefilmt:

(Die Happer reißen Robespierre vom Bett, schleifen ihn zum Kameramann, der den toten Robespierre eingehend filmt)

Wolfram: Und jetzt ist es nämlich aus – das Stück! *(Drückt auf die Taste und alles erstarrt plötzlich zu einem grausigen Schlußtableau. Robespierre wird dem Kameramann hingehalten, der Intendant schaut freudig zu Wolfram, Rüdiger steht entsetzt da. Behr umarmt Harry, Toni seine Freundinnen).* (SI, S. 156-157)

Am drastischsten tritt die Gewalt hierbei jedoch in *Film und Frau* zu Tage. Bruno verkörpert in seiner dem Pornofilm "Shakespeare the Sadist" nachempfundenen Wunschvorstellung Shakespeare selbst und quält, schlägt und massakriert Senta, die er am Ende sogar selbst enthauptet:

Auf dem Schreibtisch erleben beide einen gigantischen Orgasmus; währenddessen nimmt Shakespeare ein Sägemesser aus dem Köfferchen und schneidet Senta den Kopf ab. [Reservekopf hinter dem Schreibtisch montiert!] Er lacht schaurig, nimmt dann den blutigen Kopf und das Megaphon und schreit ins Ohr des Schädels: Sein oder nicht sein!!! Hahahahahahaha! Ich bin Shakespeare, der Sadist! Wirft den Kopf in den Papierkorb). (FF, S. 111)

Die abschließende Szene zeigt Bruno in einer dem Westernfilm nachempfundenen Sequenz, in welcher er seine Kontrahenten Peter und Gernot bei einem Pokerspiel erschießt und Senta nach einer innigen Liebesbekundung küsst. (Vgl. FF, S. 115)

4. Thematische und motivische Schwerpunkte in *Rohstoff* und *Magic Afternoon*

Nachdem durch die ersten beiden Kapitel ein historischer und gattungsspezifischer Überblick und wichtige Verweise auf das Literaturverständnis der behandelten Autoren erarbeitet wurden, möchte ich nun zum eigentlichen Schwerpunkt meiner Arbeit kommen. Hierbei sollen einzelne Themen und Motive, die sich in *Rohstoff* und *Magic Afternoon* finden, herausgearbeitet und vorgestellt werden. Ich werde bei der Untermauerung meiner Thesen nicht nur auf weitere Texte von Fauser und Bauer verweisen und Werke anderer deutschsprachiger SchriftstellerInnen heranziehen, sondern auch versuchen, dabei möglichst komparatistisch vorzugehen. Dadurch soll in weiterer Folge aufgezeigt werden, dass nicht nur AutorInnen aus dem deutschsprachigen Raum innerhalb der verschiedensten zeitlichen Dekaden bestimmte Bilder und Thematiken in ihre Werke einbauten, sondern auch US-amerikanische KünstlerInnen dabei dieselben Wege einschlugen. Um den Rahmen des Kapitels nicht zu sprengen, werde ich mich dabei auf ausgesuchte Texte von Jack Kerouac (*Unterwegs*, *Engel*, *Kif und neue Länder*), Allen Ginsberg (*Howl*, *America*) und Hunter S. Thompson (*Angst und Schrecken in Las Vegas*) stützen.

4.1 Der Stellenwert der Studentenbewegung innerhalb der Werke

Die 1960er Jahre. Wohl kaum einem Jahrzehnt der neueren Geschichte wird solch eine gesellschaftspolitische Relevanz beigemessen. Der Krieg in Vietnam, die Studentenbewegung, der Höhepunkt des Versuches, alternative Lebensformen gesellschaftlich durchzusetzen und der Anfang der modernen Populärkultur haben sich in den Köpfen der Menschen eingebrannt. Gelegentlich werden dabei auch kritische Stimmen laut, dass es sich rund um das schon zum Mythos gewordene Jahr 1968 und den Sommer des vorangegangenen Jahres 1967 – dem Summer of Love –, um Verklärung handelt. Oftmals wird daher die Frage aufgeworfen, was von den berühmt-berüchtigten sechziger Jahren eigentlich noch übriggeblieben ist. Das ist natürlich im Rahmen dieser Arbeit nur schwer zu beantworten, sofern man es denn überhaupt kann. Ich tendiere in dieser Frage dazu, die 1960er Jahre als Initialzündung hin zu gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen zu sehen. Auch wenn nicht alle Forderungen und Wünsche der damaligen Generation in Erfüllungen gingen bzw. durchführbar waren. Hierbei beziehe ich in meinem Verständnis auch die kunstästhetischen Errungenschaften mit ein, die durch eben jene Modernisierungsprozesse erst möglich wurden. Geprägt ist diese Zeit vor allem

durch Tabubrüche und das Drängen nach Veränderung. Aber schon vor den zur Gänze damit verbunden Jahren 1967 und 1968 rumorte es bereits in den 1950er und frühen 1960ern unter der Oberfläche. Anstöße für die Friedensbewegung in dem Maße, in dem man sie heute wahrnimmt, sind also schon in den Jahren davor zu suchen und entdecken. Ausgehend von der Sitzblockade vier schwarzer Studenten in Greensboro in einem ausschließlich für Weiße zugänglichem Lokal am 1. Februar 1960 und der Free Speech Bewegung in Berkley im September 1964 sahen sich die Jugendlichen und StudentInnen in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Koreakrieg durch die Kämpfe in Vietnam und den permanenten Spannungen des Kalten Krieges mit den nächsten Krisenherden konfrontiert.²²² Als eines der prägnantesten Gedichte dieser Ära gilt für mich Allen Ginsbergs *America*, in dem der Autor seine Wut und Hilflosigkeit unverblümt zur Schau stellt. Schon die ersten Worte zeugen dabei von der Ohnmacht, die das lyrische Ich gegenüber der Politik des Staates empfindet:

America I've given you all and now I'm nothing.
America two dollars and twentyseven cents January 17, 1956.
I can't stand my own mind.
America when will we end the human war?
Go fuck yourself with your atom bomb.
I don't feel good don't bother me.
I won't write my poem till I'm in my right mind. [...] ²²³

Zudem herrschte, wie schon im ersten Kapitel genauer erläutert, weiterhin eine tiefe Kluft in den sozialen Belangen und Rechten zwischen der weißen und schwarzen Bevölkerung. Soziale Ungerechtigkeit und Kriege förderten den Wunsch nach Frieden und neuen Lebensformen und Rollenbildern, der sich in der US-amerikanischen Friedens- und Studentenbewegung entlud. Auch wenn es später zu Unruhen, wie bei dem von Jerry Rubin initiierten Marsch auf das Pentagon am 21. Oktober 1967 kam,²²⁴ so bildeten doch die Schriften, Reden und Aktionen Martin Luther King Jr.'s, Mahatma Gandhis und Henry David Thoreaus die Grundlagen für den passiven Widerstand und die Aktionen der Friedensbewegung. Wenig später schwappte die Welle der Friedensbewegung auch auf den europäischen Kontinent über und erlebte dabei wohl in Paris und Berlin ihre Höhepunkte. Eine Bewegung, die auf ein friedliches Zusammenleben und Akzeptanz setzt, konnte in der Bundesrepublik Deutschland der 1960er und 1970er Jahre nur auf fruchtbaren Boden stoßen. Diesen Umstand erkläre ich mir vor allem aus der schon zuvor vorgestellten "Schuld der Väter", also einer Abgrenzung gegenüber der Elterngeneration

²²² Vgl. Frei, Norbert: 1968. Jugendrevolte und globaler Protest. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. Kg 2008, S. 32-33 bzw. S. 44.

²²³ Ginsberg, Allen: *America*. In: Ginsberg, Allen: *Howl, Kaddish and Other Poems*. London: Penguin Books 2009, S. 22

²²⁴ Vgl. Frei, Norbert: 1968. Jugendrevolte und globaler Protest, S. 63-65.

hinsichtlich ihres Verhältnisses zum Nationalsozialismus und deren tradierten Werten und Rollenbildern. Eine herausragende Darstellung dessen findet sich in Bernward Vespers Romanfragment *Die Reise*. Vesper, Sohn eines nationalsozialistischen Heimatdichters, ist mit Blick auf dieses Konfliktfeld wohl ein herausragendes Beispiel.²²⁵ Ein Land, das den bis dato unvorstellbarsten Krieg mitverschuldet hatte, bot somit genug Diskussions- und Handlungsraum für die nachfolgende Generation, es besser zu machen. Hierbei sehe ich auch einen der Gründe, warum der studentische Protest in Österreich deutlich milder ausfiel, bekannte man sich doch erst nach der Waldheim-Affäre 1986 zu einer Mitschuld am Holocaust und legte damit die Rolle als erstes Opfer Hitlers ab. Der Frage nach dem Ausmaß der Schuld wurde davor also wenig Bedeutung geschenkt. Zudem handelte es sich bei der Ära Konrad Adenauers um eine politische Epoche, die vom deutschen Wirtschaftswunder und dem damit einhergehenden Leistungsdruck geprägt war, was sich in der Regierungszeit Ludwig Erhards fortsetzte. Nicht unerwähnt darf in diesem Kontext bleiben, dass der Aufschwung und Höhepunkt der deutschen Studentenproteste mit der Amtszeit Kurt Georg Kiesingers – 1966 bis 1969 – zusammenfiel. Ein ehemaliges Mitglied der NSDAP als deutscher Bundeskanzler war für die damalige Linke – vollkommen zu Recht – nicht tragbar. Der Wunsch, sich durch alternative Konzepte betreffend des Lebensraums von der kapitalistischen Leistungsgesellschaft abzuwenden, war dadurch in der damaligen BRD meiner Ansicht nach besonders stark gegeben. Von großer politischer Relevanz erscheint mir dabei vor allem der Shah-Besuch in Berlin am 2. Juni 1967, bei dem Polizei und (vermutlich bezahlte) Anhänger des Shahs gleichsam gewalttätig auf DemonstrantInnen losgingen. Als bei einer weiteren Demonstration am selben Abend die Situation eskalierte, war mit dem Studenten Benno Ohnesorg das erste Todesopfer der studentischen Proteste zu beklagen. Besondere Brisanz bekam der Tod Ohnesorgs auch dadurch, dass dieser sich als bislang unbeschriebenes Blatt und friedlicher Demonstrant erwies. Zynisch zeigten sich dabei besonders Polizei und Presse, die den StudentInnen die Schuld am Tod ihres Kommilitonen gaben.²²⁶

Im Sinne der generationsprägenden Wucht des 2. Juni 1967 wäre es – nicht im internationalen Zusammenhang, aber mit Blick auf die Bundesrepublik – historisch eigentlich präziser, von den »67ern« statt von den »68ern« zu sprechen. Denn so gewiss dem Schicksal des Benno Ohnesorg ein Moment des Zufälligen innewohnte, so gewiss bündelte und dynamisierte erst sein Tod die Bewegung.²²⁷

²²⁵ Vgl. Ullmaier, Johannes: Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur, S. 80.

²²⁶ Vgl. Frei, Norbert: 1968. Jugendrevolte und globaler Protest, S. 112-119.

²²⁷ Ebda. S. 118.

Einen weiteren großen Einschnitt hinsichtlich gewaltsamer Zusammenstöße von Exekutive und StudentInnen stellt der Anschlag auf Rudi Dutschke am 11. April 1968 dar. Dutschke, Vorsitzender des SDS und Symbolfigur der linken Studentenbewegung und Außerparlamentarischen Opposition, wurde durch drei Schüsse des rechtsradikalen Hilfsarbeiters Josef Bachmann lebensgefährlich verletzt, wobei Dutschke Jahre später, 1979, an den Spätfolgen des Attentats verstarb. StudentInnen und AktivistInnen sahen – und das nicht zu Unrecht – einen Großteil der Schuld in der Berichterstattung der Presse. Besonders der Axel Springer Verlag hatte gegen Dutschke gehetzt.²²⁸

Der Anschlag wurde zum Auslöser der härtesten innenpolitischen Unruhen seit Bestehen der Bundesrepublik. Überzeugt davon, daß »Bild mitgeschossen« habe, beteiligten sich während des »Osteraufstands« (Theo Sommer in der > Zeit <) Zehntausende an Blockaden und Gewaltaktionen vor den Auslieferungstoren der Springer-Druckereien.²²⁹

Es handelte sich dabei also nicht nur in den USA und Frankreich, sondern auch in BRD um einen politisch extrem angespannten historischen Abschnitt. Dass sich dieser Umstand in der Literatur und der Kunst im Allgemeinen niederschlägt, vermag wohl niemanden zu überraschen. Besonders die Hausbestzungen in Berlin und Frankfurt am Main zu Beginn der 1970er Jahre, als die Bewegung eigentlich schon im Auslaufen begriffen war, werden bei Fauser noch eine zentrale Rolle spielen. Interessant gestaltet sich dabei die Tatsache, dass Fauser und Bauer sich dem studentischen Milieu auf zwei ganz unterschiedliche Weisen annähern. Während Fauser durch seine am eigenen Leib erfahrenen Erlebnisse, die durch die autobiographische Färbung Eingang in *Rohstoff* finden, zahlreiche historische Verweise und Gegebenheiten liefert, spart Bauer diese in *Magic Afternoon* oberflächlich fast durchgehend aus und fokussiert sich verstärkt auf die herrschende Verweigerungshaltung des Zeitgeists. Was beide Autoren in ihrem Vorhaben eint, ist, den Mythos der 1960er/70er Jahre kritisch zu beleuchten. Wie dies vonstattengeht, soll in den folgenden zwei Unterpunkten des Kapitels beleuchtet werden.

Fausers Verhältnis zum Knackjahr 1968 und den darauf folgenden Jahren, sowie der Studentenbewegung im Allgemeinen, lässt sich als ambivalent beschreiben. Der Grund dafür mag auch darin liegen, dass Fauser sich zu jener Zeit, in der es in sämtlichen Metropolen Europas schon längst nicht mehr nur unter der Oberfläche brodelte, also im Frühjahr 1968, in Istanbul aufhielt und mit seiner Heroinabhängigkeit zu kämpfen hatte.²³⁰ In Istanbul war die

²²⁸ Vgl. Ebda. S. 130.

²²⁹ Ebda. S.130.

²³⁰ Vgl. Penzel, Matthias/Waibel, Ambros: Rebell im Cola – Hinterland. Jörg Fauser – Eine Biographie, S. 72.

studentische und linksalternative Systemkritik bis dahin weitestgehend ausgeblieben. Jedoch gingen die Proteste und Prozesse an dem sein Leben lang politisch interessierten Fauser nicht spurlos vorüber. Auch in *Rohstoff* setzt sich schnell der Gedanke in Harry Gelbs Kopf fest, Istanbul zu verlassen und sich auf den Weg zurück nach Deutschland zu machen, um an der Revolution teilzunehmen und die Welt zu verbessern. (Vgl. R, S. 18) Zwar bilden die Jahre 1971-74, die Zeit des Frankfurter Häuserkampfes, mit nicht weniger als 25 von 43 Kapiteln den Großteil des zeitlichen Rahmens des Werkes.²³¹ Jedoch ist der Geist, den die 1960er Jahre in der Geschichte hinterließen, im Roman besonders präsent. Auch, wenn es sich dabei bereits um ein Abflauen der Bewegung handelte. So macht sich Fausers Alter Ego Harry Gelb nach einem kurzen Zwischenstopp bei seinen Eltern in Frankfurt auf den Weg, um in Berlin an der von der Linken geplanten Revolution teilzunehmen. Doch bereits bei seiner Ankunft in einer Kommune folgt die erste Ernüchterung. Schon beim Betreten der Türe wird Gelb für einen Spion gehalten. (Vgl. R, S. 29) Zwar kann sich Gelb mehr oder weniger in die Gruppe integrieren, die persönlichen Vorstellungen, die der in die deutsche Studentenmetropole gezogene Gelb von der Revolution hat, können jedoch nicht eingelöst werden. Versprach sich Gelb vor allem politische Aktionen, so sind die anderen BewohnerInnen mehr an Erfahrungen mit Sexualität und Drogen, denn an einem gesellschaftlichen Umsturz interessiert:

Die Kommune bestand zwar überwiegend aus Ex-Studenten oder Studenten, aber das Niveau der politischen Diskussion bewegte sich nicht über dem eines vagen linken Stammtischs. Revolution schien etwas zu sein, das man zuerst in sich machen mußte, in sich, für sich, um sich herum, vor allem sexuell, aber auch psychisch und überhaupt ständig, auch beim Geschirrspülen oder Scheißen. (R, S. 31)

Bei den KommunardInnen erweist sich das Gerede über die gesellschaftliche Revolution als simpler "Lifestyle", der sich in einer Verweigerungshaltung und Lethargie manifestiert. Man ist eigentlich zufrieden mit dem Status Quo, so lange man in Ruhe gelassen wird. Ein weiteres prägnantes Erlebnis stellt die schon im vorangegangenen Kapitel vorgestellte geplante Revolution auf den Seychellen dar. Die allgemeine Meinung, dass eine Revolution auf den Seychellen einfacher durchzuführen wäre als in Deutschland, sagt eigentlich schon alles über die Motivation der Beteiligten – auch Gelb – aus. (Vgl. R, S. 40)

²³¹ Vgl. Ebda., S. 72.

Die revolutionärste Tätigkeit, der die KommunardInnen und Gelb dabei nachgehen, ist, einen Raubdruck von Wilhelm Reichs *Die Funktion des Orgasmus* anzufertigen:

Jetzt mußten die Blätter zusammengetragen werden, und dazu mußte man im Gänsemarsch um die Tische, die Blätter grapschen und den Stapel auf einen Extratisch legen. Dagegen war das Ausfegen einer Fabrikhalle eine geradezu künstlerische Tätigkeit. Das Stapeln von *Funktion des Orgasmus* erinnerte mich an Strafarbeiten in der Schule. *Schreib 100 x den Satz: Ich will es nie wieder tun.* (R, S. 32)

Nicht unerwähnt darf hierbei bleiben, dass Fauser im Dezember 1968 selbst in die Bülow - Kommune in Schöneberg einzog, nachdem er von Istanbul über einen Zwischenstopp in Frankfurt nach Berlin gekommen war.²³² Hierbei gilt es sich Fausers Verständnis von Literatur vor Augen zu halten, da Fauser stets um eine unverfälschte Authentizität und Geschichtsschreibung bemüht war. Besonders verweise ich hier auf Orwell, zu dem Fauser schreibt, dass die Grenzen zwischen Autor und Historiker im besten Fall verschwimmen sollen. Als aufmerksamer Beobachter und Chronist eben jener Jahre ist also davon auszugehen, dass Fauser Geschehnisse und Gespräche in *Rohstoff* einflocht. So deckt sich Harry Gelbs Status als drogenerfahrener Mittelsmann samt Kontakten nach Istanbul, als es darum geht, Geld für die Reise auf die Seychellen aufzutreiben, mit der realen Person Jörg Fauser, der zu dieser Zeit mit Drogen dealte. Zudem spendete die Kommune 1 etliche ungebundene Exemplare von *Die Funktion des Orgasmus* an die Bülow-Kommune.²³³ Trotz der ersten Ernüchterungen geht Gelbs Suche nach der Revolution weiter. Sein weiterer Weg führt ihn in das zweite Epizentrum der studentischen Proteste: Nach Frankfurt am Main, der wohl am kapitalistisch geprägtesten Metropole der damaligen BRD, in der zu jener Zeit, den Jahren von 1971-1974, der heute schon zur Legende gewordene Häuserkampf im vollen Gange war. Und gerade hier tragen sich die die für Gelbs Blick auf die Studentenbewegung prägnantesten Erlebnisse zu, in denen die Person Fauser auch am greifbarsten wird. Abermals gilt es hierbei sich Fausers eigene Biographie vor Augen zu halten, da dieser selbst in einem besetzten Haus, höchstwahrscheinlich in der Bockenheimer Landstraße 69, lebte.²³⁴ Das besetzte Haus, in welches Gelb in Frankfurt einzieht, ist dabei von verschiedensten politisch links stehenden Studentenbewegungen getragen, wobei jeder/jede, um einziehen zu können, vor einem Plenum Rechenschaft ablegen muss. Gelb, Dimitri und ein junger Hilfskoch positionieren sich dabei als anarchistische Gruppe. (Vgl. R, S. 149) Die basisdemokratische Struktur, die in weiterer Folge das Zusammenleben zwischen den einzelnen Menschen und politischen AkteurInnen regeln

²³² Vgl. Ebda. S. 52.

²³³ Vgl. Ebda. S. 52.

²³⁴ Vgl. Ebda. S. 72-74.

soll, entpuppt sich jedoch zunehmend zum Schrecken Gelbs als Illusion. Menschen, die nicht den Vorstellungen der führenden Gruppen entsprechen, werden dabei wie Dimitri bei der Verteilung der Zimmer umgangen und somit aus dem Blickfeld genommen. Auch eine Gruppe von Rockern, die sich nicht an die vorgegeben Regeln hinsichtlich des Alkoholkonsums hält, wird einfach in den Keller des Gebäudes verbannt. (Vgl. R, S. 150-151) Hierbei zeigt sich für mich schon ein Grundproblem, das Fauser mit der Studentenbewegung verband und Harry Gelb anprangern lässt: Genau dieselben Strukturen, die die BesetzerInnen verurteilen, werden von ihnen selbst gegen die vermeintlich schwächeren und unliebsamen Personen angewandt. Allein die Verteilung der Zimmer und das Verschwindenlassen der Rocker im Keller machen klar, was im Haus vor sich geht: soziale Selektion. Die starken Gruppen innerhalb des Hauses stellen der KSV (Kommunistischer Studentenverband) und die Rote Zelle Jura dar. Menschen wie Dimitri, der Hilfskoch und Gelb, als auch die Gruppe von Rockern, die am akademisch-studentischen Diskurs keinen Anteil haben, werden so systematisch mundtot gemacht. So lässt Fauser seinen Antihelden Gelb schlussfolgern:

Die Plenarsitzungen oder Hausversammlungen nahmen kein Ende. Wenn Deutsche etwas organisierten, geschah das mit enervierender Pedanterie, ob es nun eine Fete, die Kultur oder ein besetztes Haus war. Nun, die Studenten hatten tagsüber ihre Seminare, Schulungskurse, Marx-Exegesen, vielleicht brauchten sie abends dann noch einmal die Umsetzung ins praktische Leben – hatte Engels nicht auch etwas über die Verteilung von Putzmitteln zu sagen gehabt oder Mao etwas zur Frage, ob der KSV zwei Kachelbäder für sich in Anspruch zu nehmen hätte? Es hatte für uns Außenseiter auch gar keinen Zweck, diese Marxisten untereinander spalten zu wollen. (R, S. 151)

Das klassenlose Zusammenleben jeglicher Berufs- und Bildungsschicht, eine der Grundforderungen der Bewegung, wird dadurch schlichtweg umgangen. Bezeichnend dafür ist die Beziehung zwischen der Besetzerin Gertrud und Fred, einem Zuhälter. Diese sei mit den Grundsätzen des KSV nicht vereinbar, obgleich Fred nicht unspendabel gegenüber Gertruds GenossInnen war, wenn es beispielsweise um Alkohol ging. Gertrud wird von ihren GenossInnen vor die Wahl gestellt: Sie soll sich trennen oder aus dem Haus ausziehen. Gelb wird nahegelegt mit ihr zu reden, da er laut den anderen BewohnerInnen einen Draht zur "Szene" habe. Er weigert sich aber, dieser Bitte nachzukommen. So kommt es für Gelb wenig überraschend, dass sich Gertrud für einen Verbleib im Haus und gegen ihren Partner entscheidet. (Vgl. R, S. 185-186) Schon während dem Gespräch mit den BesetzerInnen über Gertrud muss sich Gelb eines resignierend eingestehen: „Ich stand auf. Mit diesen Leuten hatte ich besetzt, gelacht, getrunken und gestritten, vielleicht also in irgendeinem Sinn gekämpft – und nun entpuppten sie sich als das, was ihre Eltern angeblich waren, furchtsame Spießer, die nichts mehr fürchteten als den Umgang mit denen, die sie selbst deklassiert hatten.“ (R, S. 186)

Das wohl anschaulichste Beispiel für Gelbs Sicht auf die EinwohnerInnen des besetzten Hauses, die scheinbar wieder nur die marxistisch-leninistische Theorie im Kopf und die Mao-Bibel auf dem Nachtkasten neben dem Bett liegen, aber keine die Gesellschaft verändernde Revolution im Sinn haben, stellt die französische Studentin Bernadette in personifizierter Form dar, mit der Gelb eine Beziehung eingeht. Dass diese jedoch anders als geplant verläuft, liegt nach der vorangegangenen Einleitung wohl auf der Hand. Bernadette definiert sich selbst als waschechte Trotzkistin. Sie redet mit Gelb über Sartre, de Beauvoir, den Krieg und vergleicht diesen mit der Germania Wach- und Schutzgesellschaft, der Wachorganisation, bei der Gelb beschäftigt ist, um sein Leben zu finanzieren. Im Gegensatz zu Bernadette sieht Gelb die Zukunft des Paares nicht weiter im besetzten Haus. Er stellt sich ein gemeinsames Leben in einer eigenen Wohnung vor, in dem beide einer geregelten Arbeit nachgehen und vielleicht auch an Nachwuchs denken. Mit diesem Vorschlag stößt er bei Bernadette jedoch auf taube Ohren. In deren Augen sind die Vorstellungen ihres Partners schlichtweg bürgerlich und damit verabscheuungswürdig. (Vgl. R, S. 164 bzw. S. 193-194) Genauso verhält es sich mit ihrer Meinung über die von ihm verfasste Literatur. Ersichtlich wird dies, als Gelb über sie schreiben möchte:

»Du wirst nichts schreiben, verstehst du? Nichts! Rien du tout!« Sie baute sich vor mir auf, und ihre Augen schossen schwarze Blitze ab, aber das war vielleicht pure Einbildung. Ich sah nur noch sehr verschwommen. »Diese Art Literatur ist bürgerlich, absolut bürgerlich, compris? Und ich werde nicht leiden, daß du so über mich schreibst.« Ihr Tonfall änderte sich. Ich habe dich doch nicht verletzt, Chéri?« »Nein, nur die Literatur.« (R, S. 174)

Das Liebesglück der beiden hält wenig überraschend nicht besonders lange an. Gelb betrügt Bernadette mit der erst siebzehnjährigen Anita und der dreifachen Mutter Hilde, bevor er meist volltrunken mitten in der Nacht heimkommt. Schlussendlich kommt es zur Trennung zwischen ihm und Bernadette. (Vgl. R, S. 188-189 bzw. S. 203 bzw. S. 205-207) Das beeindruckende an diesen Stellen des Romans ist nicht nur, dass sie auf tatsächlichen autobiographischen Erlebnissen beruhen, wie Penzel und Waibel in ihrer aufschlussreichen Biographie über Jörg Fauser betonen, sondern auch, dass Fauser der Beziehung zu Genevieve, so der reale Name jener jungen Französin, ein eigenes Gedicht widmete.²³⁵ Dieses ist titelgebend für den siebenten Band der von Alexander Wewerka herausgegebenen Jörg Fauser Werkausgabe und trägt den Titel *Trotzki, Goethe und das Glück*. *Trotzki, Goethe und das Glück* behandelt in der

²³⁵ Vgl. Ebda. S. 77.

Grundstruktur die gleiche Problematik wie zwischen Gelb und Bernadette. Nur trägt die junge französische Trotzkin hier den Namen Louise:

[...] Das ist Glück, sagte ich zu Louise.
Warum lassen wir die Revolution nicht sausen,
das sinnlose Palaver und die Fahnen
und die endlosen Auseinandersetzungen
um die Maschinenfabrik in Shanghai,
suchen uns irgendeinen stillen Winkel
wo ich in Ruhe mein Bier trinken und
zwischendurch mal' n Gedicht schreiben kann,
et du rest l'amour?
Und Trotzki? Schrie Louise,
und die Genossen im Knast?
Dein bourgeoises Glück, pah! Bier
und Gedichte, während die Revolution
organisiert wird! [...] ²³⁶

Auch hier sind die ehemals Verliebten nicht in der Lage, ihre Vorstellungen über das Leben und eine Partnerschaft miteinander zu vereinen. Das lyrische Ich streift Jahre später durch die Stadt und begegnet einer damaligen Bekannten und Hausbesitzerin, die ihm erzählt, dass Louise inzwischen in Paris das früher verhasste bürgerliche Leben führt und einen Goethe-Forscher geheiratet hat. Das lyrische Ich trifft dabei eine der wohl prägnantesten Aussagen, die Fausers Verhältnis zu der linksalternativen Studentenszene der 1960er und 70er Jahre charakterisiert. Er schlussfolgert, als er an jenem Abend am ehemals besetzten Haus vorbeikommt:

[...] An dem Abend trank ich alles durcheinander,
trank wie lebensmüde, aber als ich gestern
an dem Haus vorbeikam – es sieht
inzwischen ziemlich verkommen aus,
absolut déjà vu –
dachte ich, na ja,
vielleicht hast du doch Glück gehabt. ²³⁷

Hier legt Fauser seine Kritik an der Studentenbewegung offen dar: Louise hat gegen all ihre damaligen Ideale und Wertvorstellungen verstoßen. Sie ist verheiratet und sitzt nicht im Zentralkomitee, sondern führt ein bürgerliches Leben. Zudem hat sie einen Goethe-Forscher geheiratet. Einen Mann, der sich beruflich mit dem in bürgerlichen Kreisen wohl meist

²³⁶ Fauser, Jörg: Trotzki, Goethe und das Glück. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 111-112.

²³⁷ Ebda. S. 113.

rezipierten Autoren auseinandersetzt. Fauser steht als der wahre Revolutionär dar: Er ist sich im Gegensatz zu Louise treu geblieben und führt noch immer ein unkonventionelles Leben. So verhält es sich auch in *Rohstoff*. Hier trifft er gegen Ende des Romans auf Getrud, jene Hausbesitzerin, die sich gegen ihren Partner, einen Zuhälter, und für die Szene entschieden hatte. Wie Louise aus *Trotzki, Goethe und das Glück* hat Bernadette nach der Trennung von Gelb einen Goethe-Forscher geheiratet und ist nach Paris gezogen. Auch sie hat dem alternativen Leben und ihren früheren Idealen den Rücken gekehrt. Aber auch Gertrud hat es nicht ewig bei den BesetzerInnen gehalten:

»Ja, und die Politik? Ich will dir ja nicht zu nahe treten, aber du warst doch ziemlich engagiert ...« Sie zündete sich eine Zigarette an. Geraucht hatte sie allerdings schon immer. An einem Finger funkelte ein Diamant. Nichts Großes, was man eben zum Bowling tragen konnte. »Wieso«, sagte sie dann, »ich bin immer noch engagiert, wenn du so willst, nur eben mehr für mich als für die Chinesen.« (R, S. 288)

Gertrud deckt sich daher nicht mit jener namenlosen Bekannten aus *Trotzki, Goethe und das Glück*, da diese noch in Louises und Fausers damaligen Kreisen verkehrt.²³⁸ Somit ist Fausers Blick auf die 1960er/70er Jahre als durchwegs ambivalent zu betrachten. Trotz Sympathien herrscht eine Skepsis und Distanziertheit vor, da er Teile der Szene als unreflektiert erachtete.

Nun gibt es einige Werke der Sekundärliteratur, die Fausers Texte als Abgesang des Autors auf die 1960er und 70er Jahre interpretieren. Ich kann und möchte mich dieser These jedoch nicht anschließen und stütze mich dabei auf das von Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm geführte Gespräch mit Fauser. Karasek hat dabei eben jenen Gedanken, worauf Fauser antwortet:

Fauser: Ich singe nicht, ich bin kein Sänger, und ich würde auch nie einen Abgesang auf irgendeine Zeit machen. Ich fand diese Zeit toll, das war meine Jugend, das war ein großes Abenteuer. Diese Generation, die damals da war und was gemacht hat, das war gut. Was immer da im einzelnen (sic!) daraus geworden ist, das interessiert mich nicht. Das ist eine gute Vorlage. Da haben wir alle angefangen, die Welt zu sehen. Das ist kein Abgesang, aber es ist natürlich aus einer gewissen Distanz heraus gesehen. Ich meine, wenn damals die Fahnen geschwungen und Revolution gerufen wurde, da weiß man, das war nix. Ich habe auch nicht daran geglaubt. Insofern habe ich den Mann auch nicht Jörg Fauser genannt, sondern Harry Gelb. Das ist schon eine fiktive Figur, die nur das transportiert, was ich am eigenen Leib erfahren habe.²³⁹

Hierbei beziehe ich mich abermals auf Fausers Literaturverständnis, das von Autoren wie Orwell und Kerouac geprägt ist: Durch seine Technik, an der Schnittstelle zwischen

²³⁸ Vgl. Fauser, Jörg: *Trotzki, Goethe und das Glück*, S. 112.

²³⁹ Karasek, Hellmuth/Tomm, Jürgen/Fauser, Jörg: Schreiben ist keine Sozialarbeit. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung »Autor-Scooter« vom 25.9.1984, S. 300.

Journalismus und Prosa zu arbeiten und dabei die Dinge so zu schildern, wie sie nun mal passiert sind, ist er weit davon entfernt, sich in eine Reihe von AutorInnen einzugliedern, die ihre Erlebnisse in diesen Jahren glorifizieren.

Wolfgang Bauers Sicht auf die Studentenbewegung der 1960er und 1970er Jahre lässt sich bei einer näheren Auseinandersetzung mit *Magic Afternoon*, *Change* und anderen Texten als kritisch beschreiben. Es wäre jedoch falsch, von einer sozialen Gruppe der StudentInnen in den Stücken zu sprechen, da Bauer bei seinen Dramatis Personae diese Bezeichnung hinsichtlich Status und Charakter nicht explizit anführt. Das Grundpersonal in Bauers Stücken bildet zumeist eine Gruppe junger Leute, die sich mit den geforderten Werten der Freiheit und Selbstbestimmung identifiziert bzw. diese versucht zu leben, auch wenn ihnen das augenscheinlich, wie ich in weiterer Folge aufzeigen werde, nicht gelingt. Gamper platziert die Figuren hierbei in einem Bohème-Milieu.²⁴⁰ Zudem wird bei Bauer in etlichen Werken der Sekundärliteratur, die Bezug auf *Magic Afternoon* nehmen, von einer Aussteigerproblematik geschrieben.²⁴¹ Beiden Verweisen zu einer näheren Charakterisierung der Figuren ist hier zuzustimmen, auch wenn ich davon abrate, Bauers Figuren als klassische Aussteiger zu begreifen. Wichtig erscheint mir im Fall von *Magic Afternoon* vor allem das Alter der ProtagonistInnen, das aus der Einleitung zu den im Stück agierenden Personen hervorgeht: „Die vier Personen, Birgit, Monika, Joe und Charly sind 22 bis 30 Jahre alt. Die Schauspieler sprechen eine österreichische Umgangssprache, manchmal vermischt mit Hochsprache. Die Schreibweise soll nicht dazu verführen, einen extremen Dialekt zu sprechen.“ (MA, S. 5) So ist es nicht verwunderlich, dass sich die Sekundärliteratur noch heute in hohem Ausmaß mit dem Alter und Milieu der Figuren Bauers auseinandersetzt:

Bauer kennt das Milieu, das seine Stücke detailliert präsentieren, ebenfalls aus eigener Anschauung: Ein sich gegenüber der „Gesellschaft“ aggressiv abschließender Kreis von Wiener Jugendlichen oder vielmehr jungen Erwachsenen, die in ihrer Sprache, ihren zwischenmenschlichen Reaktionen, ihrer Lebensweise ein Klischeebild von der „modernen“ Jugend zu bestätigen scheinen, wie es wie es in zahlreichen Beiträgen der Massenmedien (insbesondere der Regenbogenpresse) Ende der 60er Jahre erzeugt bzw. verbreitet wurde.²⁴²

Ismayr urteilt hier meiner Ansicht nach etwas zu schnell, auch wenn es gilt, den literaturwissenschaftlichen Diskurs in dem sein Werk *Das politische Theater in*

²⁴⁰ Vgl. Gamper, Herbert: Nachwort, S. 210.

²⁴¹ Vgl. Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk. Königstein/Ts.: Athenäum 1981, S.16. bzw. Landa, Jutta: Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre, S. 114.

²⁴² Ismayr, Wolfgang: Das politische Theater in Westdeutschland. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1977 (Hochschulschriften Literaturwissenschaft 24), S. 377.

Westdeutschland entstand – 1977 –, zu berücksichtigen. Ohne Frage war Bauer ein Kenner und Chronist eines gewissen Milieus. Jedoch differenziert Ismayr meiner Ansicht nach durch seinen überschwänglichen Einstieg in die Analyse zu wenig zwischen der Person Bauers und dessen Figuren. Bauer selbst bestätigte im Interview mit Manfred Mixner, dass zwar seine eigene Sprache in gewissen Figuren Eingang finden würde, diese jedoch im Laufe des Schreibprozesses konträr zu ihm selbst handeln und sich von ihm als Person wegbewegen würden.²⁴³ Zudem schildert Bauer in seinen Stücken nicht ausschließlich die Szene der Wiener Künstler und Bohème, wie im Falle *Magic Afternoons* an der Kleinstadt Liezen ersichtlich wird. Wir haben es im Fall von *Magic Afternoon* also mit einer Gruppe junger Menschen zu tun, obgleich dies auch für *Change* und im weitesten Sinne für *Gespenster* zutrifft, auch wenn die Personen in *Gespenster* etwas älter und in ihren beruflichen Angelegenheiten gefestigter sind. Bei *Film und Frau* werden zwar keine genauen Angaben über das Alter der Figuren gemacht. Es ist jedoch davon auszugehen, dass es sich dabei ebenfalls um eine Gruppe junger Leute zwischen Mitte 20 und Mitte 30 handelt. Ausgenommen ist hierbei *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher*, da die Klientel hier einen höheren Altersdurchschnitt aufweist. Gemeinsam ist allen Stücken dabei das Setting des Künstlermilieus, wobei ich im nächsten Unterpunkt der Arbeit noch näher darauf eingehen werde, und mich deshalb bei diesem Teil der Analyse neben *Magic Afternoon* auf *Change* und *Gespenster* stützen werde. Das Personal in *Magic Afternoon* vermittelt dabei den damaligen Zeitgeist:

Neben diesem schockierenden Gestaltungsprinzip sind es vor allem die akustischen Signale (Beat-Musik), die Anglizismen der Namen (Joe, Charly, das »Inn«) und des Titels, das ästhetische Reizklima (Mikkey-Maus (sic!) und »Herkules und die Vampire« gegen Saul Bellow und Wittgenstein) und nicht zuletzt die vermittelte Lebenshaltung, die auf Erscheinungsformen der Beat- Pop- und Hippiebewegung verweisen.²⁴⁴

Das Setting für *Magic Afternoon* bildet dabei ein Zimmer in Liezen, einer Kleinstadt in der steirischen Provinz. Die Akteure erleben den im Stück thematisierten Nachmittag, an dem rein gar nichts das Adjektiv *magic* rechtfertigen würde, also abseits der österreichischen Studentenhochburgen Wien und Graz. In Falle von *Magic Afternoon* würde ich eher dazu raten, den Lebensraum der Figuren nicht im Sinne eines Aussteigens, sondern als gewählte Isolation zu begreifen, da hinter dem Prinzip des Aussteigens doch vielmehr kultur- und sozialkritische Überlegungen stehen, und nicht nur die bloße Abneigung gegenüber der Außenwelt an sich, die

²⁴³ Vgl. Mixner, Manfred/Bauer, Wolfgang: Gespräch mit Wolfgang Bauer, S. 8-9.

²⁴⁴ Landa, Jutta: Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre, S. 114.

die Motivation für Charly, Birgit, Joe und Monika darstellt. Und genau hier offenbart sich ein signifikanter Unterschied zwischen Charly, Joe, Birgit, Monika und Fausers Harry Gelb: Gelb möchte aktiv an der Revolution und den Veränderungen teilhaben, selbst in das Geschehen eingreifen. Er bewegt sich von einer Stadt und von einer Bar in die nächste. Die ProtagonistInnen aus *Magic Afternoon* haben weder ein Interesse daran, den geschützten Raum zu verlassen, noch sich aktiv an revolutionären Aktionen zu beteiligen, geschweige denn auch nur am Rand daran teilzuhaben. Auch wenn in Österreich, so wie Jutta Landa betont, die Fahne der Studentenbewegung nur in einem kleinen Lüftchen wehte.²⁴⁵ So ist es auch nach Melzers Analyse kein Zufall, dass Aktionsverben wie machen oder tun häufig während des Stückes Verwendung finden, dabei aber stets kein Handeln einleiten.²⁴⁶ Landa weist des Weiteren in ihrer Analyse über das bürgerliche Schocktheater auf einen für die Analyse nicht zu vernachlässigenden Punkt hin: „Das bürgerliche Schocktheater bezieht seine kritische Stoßrichtung aus einem biographisch empfundenen Ungenügen der Autoren an der sozio-politischen und sozio-kulturellen Situation Österreichs.“²⁴⁷ An diesem Punkt wird es nun richtig interessant. Ist Landas These auf Bauers Figuren anwendbar? Zwar empfinden die Figuren in *Magic Afternoon*, worauf Melzer in seinem Werk ebenfalls hinweist,²⁴⁸ die ländliche Umgebung Liezens als einengend und schmieden immer wieder Pläne, aus dieser auszubrechen und den Raum zu verlassen. Jedoch entpuppen sich diese Pläne als leere Worthülsen und werden nach dem Aussprechen gleich wieder verworfen. So wie Charlys Plan, nach Spanien zu fahren:

Charly: [...] (*geht ans Fenster*) am ersten Juli dampf i jedenfalls nach Spanien ab, das steht fest.

Birgit: Und was soll ich machen?

Charly: Mitfahren ...

Birgit: Ja ... schön wärs ... und wer zahlt mir das, mei Alte bestimmt net.

Charly: Wird sich schon was auftreiben lassen ... deine Alte soll auch was zahlen ... die hat eh Geld ...

Birgit: Ach woher ... kriegst du überhaupt den Wagen?

Charly: Hoffentlich ... Auto-Stop mag i net fahrn ...

Birgit: Wieso nicht ...?

Charly: I bin ja net wahnsinnig ...

Birgit: Da bist du scho wieder zu faul dazu. (MA, S. 14-15)

Dieser Plan scheitert also zwangsläufig an Charlys fehlendem Kapital. Zudem steht ihm auch kein Auto zur Verfügung, um sein Vorhaben in die Tat umzusetzen. In der finanziellen Situation

²⁴⁵ Vgl. Ebda. S. 15.

²⁴⁶ Vgl. Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk, S.97.

²⁴⁷ Landa, Jutta: Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre, S. 15.

²⁴⁸ Vgl. Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk, S. 99.

der Akteure spiegelt sich wohl einer der Hauptkritikpunkte Bauers: Die Figuren gehen keiner geregelten Arbeit nach. Zwar gibt Charly vor, Schriftsteller zu sein. Der Zeitpunkt, an dem er das letzte Mal ein Wort zu Papier gebracht hat, dürfte jedoch schon länger zurückliegen. Es lässt sich außerdem herauslesen, dass Charly und Birgit noch bei ihren Eltern leben. (Vgl. MA, S. 10) Bei Joe und Monika ist auch davon auszugehen. Die Personen sind also nicht nur nicht in der Lage, das Land zu verlassen, sondern können sich auch keine eigene Wohnung leisten oder ein Leben ohne finanzielle Unterstützung ihrer Eltern führen. Sie unternehmen dabei auch keine Anstrengungen, diesen Umstand zu ändern. Es offenbart sich also eine komplette Verweigerungshaltung, die jedoch im Hinblick auf die finanziellen Aspekte nicht aufgeht. „Die Lebenshaltung, die stellvertretend für den Autor auf die vier Personen des Stücks, Birgit, Charly, Joe und Monika übergeht, ist die der Verweigerung gegenüber den Wertvorstellungen der Gesellschaft (Nyssen, S.133), wobei eine im szenischen Off agierende, reaktionär und autoritär ausgerichtete Eltern-Generation (mit ihren Agenten Lehrern, Polizei, Arbeitgebern, Kulturverwaltern, etc.) ihre Schatten wirft.“²⁴⁹

Auch in *Change* sind einige Figuren weit von einer finanziellen Eigenständigkeit entfernt. So erfährt man schon am Anfang des Stücks, dass Guggi noch bei ihren Eltern lebt:

Frau Sedlacek: Entweder du gehst am ersten arbeiten oder du packst deine Koffer

Guggi: Gehgeh ...

Frau Sedlacek: Na, diesmal is ernst ...

Guggi: Dann heulst wieder und rufst alle an, wo ich bin ... schau, kümmer dich um deine eigenen Sachen ...

Frau Sedlacek: Wie ich so alt war wie du, war ich schon lang an der Münchner Volksoper engagiert ... und hab a eigenes Auto ghabt, was ich mir selbst verdient hab! Und du gammelst da herum, währends dem Papa so schlecht geht. (C, S. 51)

Aber auch Ferys Geldbeutel hat schon glücklichere Tage gesehen. Wer hier auszunehmen ist, ist Blasi, der vor seiner Karriere schon einem geregelten Beruf als Schlosser nachgegangen ist. Indem Blasi die Dynamiken des Kunst- und Kulturbetriebs durchschaut, kommt er im Laufe des Stücks zu einem erheblichen Reichtum. (Vgl. C, S. 75) Ein Feld, dem sich für mich unverständlicher Weise noch niemand gewidmet hat, welches aber unmittelbar mit der sogenannten 68er Generation und Bauers Blick darauf zusammenhängt, stellt der Umgang mit Sprache und Gedächtnis nach dem Nationalsozialismus dar. Vielleicht mag das daran liegen, dass Bauer sich selbst nie explizit und öffentlich in moralischer oder politischer Hinsicht zu seinen Stücken äußerte, was bei Teilen des damaligen Publikums und den KritikerInnen für

²⁴⁹ Landa, Jutta: Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre, S. 114-115.

Befremdung sorgte.²⁵⁰ Auch in seinen Stücken ist Bauer nach eigener Aussage weit davon entfernt, eine für alle und jeden allgemeingültige Moral zu verkünden: „Vor allem aber darf die Aussage, die sogenannte Aussage eines Stückes, die darf nicht so in einem Satz hingesagt sein, das ist sinnlos, und deshalb hat noch niemand irgend etwas (sic!) zu schreiben begonnen, sonst könnte man ja gleich nur den einen Satz hinschreiben.“²⁵¹ Dieser Ansatz Bauers findet sich auch in *Gespenster* wieder. Laut Robert, der Fred das als gut gemeinten Tipp mitgibt, habe man als Schriftsteller gewonnen, wenn dich Linke und Rechte missverstehen. (Vgl. G, S. 181) Wolfgang Ismayr geht dabei sogar so weit, Bauers Stücke als gänzlich unpolitisch zu titulieren.²⁵²: „Gesellschaftliche Zusammenhänge oder ein sozialkritisches Anliegen werden in Bauers Milieu- und Verhaltensstudien nicht sichtbar. Der Einfluß der Massenmedien auf das Bewußtsein und die gesellschaftliche Kommunikationsstruktur werden an keiner Stelle realistisch und differenziert analysiert bzw. ins Bild gebracht.“²⁵³

Bauer als unpolitischen Autor zu begreifen, finde ich jedoch verfehlt und seiner Leistung nicht würdig. Erstens begreife ich Bauers Umgang mit den Problematiken und der damaligen Situation der Jugend als enormen politischen Akt. Zudem spielen Medien in Bauers Dramatik eine große Rolle. Man denke hier nur an die Musik oder die Diskussionen der Figuren über Filme in *Magic Afternoon*. Oder daran, dass *Film und Frau* wie das Drehbuch eines Films gehalten ist. Die Figuren in *Magic Afternoon* scheinen die Medien an sich eben einfach angenommen zu haben, wie die Diskussionen über einen möglichen Kinobesuch offenlegen. Nicht einmal einen schlechten Film spielt es laut Charly dort. (Vgl. MA, S. 8 bzw. S.18) Auch Brunos Phantasien in *Film und Frau*, in denen er sich selbst als Shakespeare the Sadist und Westernheld sieht, sind als Auseinandersetzung mit dem Medium Film zu lesen. Der Kritikpunkt Bauers liegt meiner Ansicht nach darin, dass die Figuren die Medien angenommen haben und nicht hinterfragen. Beispielhaft dafür sind die schon erwähnten Gespräche über Kinofilme in *Magic Afternoon*. Für hochwertige Filme wie *Dr. Schiwago* sind die Figuren nicht zu begeistern. Einzig für *Herkules und die Vampire* können sich Charly und Joe erwärmen. (Vgl. MA, S. 18) Die Figuren geben demnach platten Filmen den Vorzug gegenüber denen, die Konzentration erfordern und zu einer möglichen Reflexion einladen. Filme sind für die Figuren also nichts weiter als pure Unterhaltung und somit Teil ihres lethargischen Lebens, in dem auch sonst nichts hinterfragt wird. Eine Analyse, inwiefern Massenmedien sich in der

²⁵⁰ Vgl. Melzer, Gerhard. Wolfgang Bauer: Eine Einführung in das Gesamtwerk, S.90.

²⁵¹ Mixner, Manfred/Bauer, Wolfgang: Gespräch mit Wolfgang Bauer, S. 10.

²⁵² Vgl. Ismayr, Wolfgang: Das politische Theater in Westdeutschland, S. 379.

²⁵³ Ebda. S. 378.

Kommunikationsstruktur und dem Bewusstsein der Figuren niederschlagen, wäre natürlich anhand von *Film und Frau* besonders fruchtbar. Dieses Unterfangen würde an dieser Stelle jedoch den Rahmen sprengen. Bauer schwang die sozialkritische Keule eben nicht gar so offensichtlich. Weiters sehe ich in zwei kurzen Sequenzen in *Magic Afternoon* und *Change* die Thematik des Umgangs mit Sprache und Nationalsozialismus nach 1945 aufblitzen. Die erste betrifft das erstmalige Auftreten Joes:

Charly (*legt eine Platte auf, Joe tritt ein*)

Joe: Heil! (*zündet sich eine Zigarette an, geht im Zimmer herum, ebenso Charly*) Die ist gut. (*die Platte*) (MA, S. 16)

Die Brücke, die man hierbei von Joes Gruß zu dem der Nationalsozialisten schlagen muss, ist nicht allzu schwer herzustellen. Durch das Auftreten des durchwegs rüpelhaften und im Großen und Ganzen unsympathischen Joes wird eines klar: Die Sprache der Nazis ist auch über zwei Jahrzehnte später nicht aus dem Duktus der österreichischen Provinz verschwunden. Hier möchte ich abermals auf Adorno und Horkheimer hinweisen, die auf die Problematik der Sprache der Nationalsozialisten in ihrem Kulturindustrie-Kapitel hingewiesen haben.²⁵⁴ Selbst wenn man meiner These nun widerspricht und meint, dass es sich dabei um eine Provokation Joes handelt, so macht es das nicht wirklich besser und offenbart Joe als stumpfen Provokateur, der sich mit den Grundthematiken seiner Zeitgenossen nicht auseinandergesetzt hat. Weiters verweise ich hier auf *Change*. Fery versucht Blasi bei einem Besuch in einem Animierlokal über seine Ausdrucksweise zu belehren:

Blasi: Das Kichern dieser Untermenschen macht mich verrückt!

Fery: Sag net Untermenschen, du hast noch immer das ganze blöde faschistische Vokabular deiner Erziehung in dir. Des wirst ablegen müssen, wannst da was erreichen willst. [...] (C, S. 64)

Bei näherer Betrachtung wird jedoch klar, dass Fery es mit seiner Political Correctness nicht gar so ernst meint, geht es ihm doch scheinbar nur darum, seinen liberalen Ruf innerhalb der Szene zu legitimieren.

In diesem Zusammenhang scheint es auch wichtig zu sein, einen kurzen Blick auf die Identitäten der Figuren zu werfen. Bauers Charaktere scheinen dabei ausnahmslos an einer Identitätskrise zu leiden. Elfriede Jelinek unternimmt in dem Wolfgang Bauer gewidmeten Text *Ausgeronnen* den Versuch, Bauers Figuren näher zu beleuchten. Jelinek sieht in den Stücken Bauers einen latenten Über-Realismus vorhanden und stellt treffend fest, dass sich dieser nicht

²⁵⁴ Vgl. Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, S. 175.

in den Figuren einprägen konnte, sondern sie selbst viel mehr diesen Über-Realismus geprägt haben. Geschuldet ist dieser Umstand dem Autor Bauer, der mit seinen konzipierten Figuren die Wirklichkeit herausforderte. Dadurch werden seine Figuren im Kontext dieser überschäumenden Realität unprägsam und nicht fassbar. Jelinek schreibt dabei von einer Existenzdialektik, die sich durch das Hinschreiben und Herausfordern der Figuren durch den Autor Bauer ergibt, wodurch sich eine Unsicherheit gegenüber der Frage ergibt, wer denn nun wen erschafft, definiert und unterwirft: der Dichter seine Figuren oder die Figuren ihren Dichter.²⁵⁵ Ein Sichtweise, der ich mich nur anschließen kann.

Dieses Eine dem Anderen Entsprechen (nicht Widersprechen!) benötigt eben die Anwesenheit von Figuren, denen ein Entsprechen abverlangt wird, aber ein dem Nichts Entsprechen. Vielleicht hat diese fundamentale Unsicherheit dieser Existenzdialektik (der Dichter war nichts ohne seine Figuren und diese nichts ohne ihn) dazu geführt, daß auch die Theater in den letzten Jahren so verunsichert waren, daß sie diesen größten Dramatiker nicht aufgeführt haben.²⁵⁶

Bauers Figuren sind dabei aber zumeist untereinander bzw. füreinander austauschbar. Dennoch, und hier trifft Jelineks Text genau ins Schwarze, entfernen sich seine Figuren im Laufe des Schreibprozesses immer weiter von Bauers ursprünglicher Intention und entwickeln somit ein Eigenleben. Ihre Handlungen definieren sich aus der momentanen Dynamik, etwaige Verbindlichkeiten ergeben sich ausschließlich aus der gerade vorherrschenden Situation. Sie entpuppen sich dabei allerdings nicht, wie manche/r vermuten könnte, als Symbolträger oder Nachahmung der Wirklichkeit. Bauer lässt ihnen durch die realistische Nachbildung der Sprache lediglich eine Scheingenaugigkeit zukommen, welche beim Publikum den Effekt der Wirklichkeit erzeugt.²⁵⁷ Herbert Gamper bringt neben den nervösen Reaktionen der ProtagonistInnen auch das Requisit des Spiegels in den Stücken Bauers in Verbindung mit der Nervenkunst des Jungen Wiens. Auch diese, durch eine Identitätskrise gekennzeichnete literarische Periode, verwendete die metaphysische Aussagekraft des Spiegels regelmäßig für die Bühne: „Bauers Figuren forschen in ihrer Selbstbeobachtung auch nach einer möglichen Identität oder probieren sich eine an: Alle betrachten sich im Spiegel (der ebenfalls in den poetischen Spielen des Jungen Wien, bei Schnitzler und Hofmannsthal, ein wichtiges Requisit war).“²⁵⁸ Tatsächlich sind sich die Figuren in Bauers Stücken hinsichtlich ihrer Identitäten unsicher. Fery scheitert an dem Plan, den seiner Ansicht nach unter ihm stehenden Schlosser

²⁵⁵ Vgl. Jelinek, Elfriede: Ausgeronnen. In: Bauer, Wolfgang: Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und nachgelassene Texte. Herausgegeben von Thomas Antonic. Klagenfurt, Graz, Wien: Ritter Verlag 2011, S. 9-10.

²⁵⁶ Ebda. S. 10-11.

²⁵⁷ Vgl. Mixner, Manfred/Bauer, Wolfgang: Gespräch mit Wolfgang Bauer, S. 8-9.

²⁵⁸ Gamper, Herbert: Nachwort, S. 213.

Blasi "aufzubauen" und wieder fallen zu lassen, um seine eigene Identität als Künstler dadurch zu legitimieren, Bruno aus *Film und Frau* träumt sich in cineastische Sequenzen, um das Herz von Senta zu erobern, und in *Gespenster* kommt es zu dem "Bürgerspiel". Bauers Figuren wünschen, träumen, manipulieren und probieren Identitäten, um sich dadurch ihrer selbst sicher zu werden und zu legitimieren. Dass es bei einer Wunschvorstellung bleibt, sie also daran scheitern, oder wie in Falle von Magda in *Gespenster* zwangsläufig jemand auf der Strecke bleibt, liegt in der Natur der Sache. Gamper sieht jenen Umstand auch darin begründet, dass diese Unsicherheit die Identität betreffend aus einer Verweigerung gegenüber der bürgerlichen Leistungsgesellschaft resultiert, was in einem Rückzug ins Chaos mündet.²⁵⁹ „Mit ihrer Verweigerung wollten die Personen sich davor bewahren, auf eine Rolle fixiert zu werden, nichts weiter als Rädchen in der einzig und allein zwecks Erzeugung von sogenanntem Mehrwert betriebenen und also lebensfeindlichen Gesellschaftsmaschinerie zu sein.“²⁶⁰ Hier mag Gamper in seiner Grundannahme sicherlich recht haben. Ich denke jedoch, dass man, sofern man eine Analyse von *Magic Afternoon* betreibt und dabei die Problematik der 68er Generation ins Spiel bringt, doch etwas weiter denken muss. Ich verweise hierbei auf eine Stelle aus Bauers Gespräch mit Manfred Mixner:

Die Figuren in ihren Stücken leiden im Grunde unter einem – man könnte sagen – Identitätsverlust-Streß, der eigentlich ihr Handeln bestimmt. Sie können für sich keine Identität finden...

... Und sie können sich auch nicht mit irgendwelchen Idealen identifizieren. Das ist so etwas: ich identifiziere mich schon mit vielen Sachen, aber ich habe Angst, das irgendwie auszusprechen und ich habe auch furchtbar Angst, daß ich mich mit nichts mehr identifizieren kann, daß ich die Identität verliere; die meisten Figuren, die von mir aus projiziert (sic!) sind, sind eigentlich so Angst- und Schreckensbilder, die ich so loswerden kann durchs Schreiben oder die ich so als Höllenmalerei, als warnende Bilder hinstelle: so möchte ich nicht werden oder so möchte ich nicht sein.²⁶¹

Eben hier liegt bei den Figuren aus *Magic Afternoon* die Problematik der fehlenden Identität begraben. Gerade die Identifikation mit Idealen stellte eine in dieser Zeit wichtige Dynamik dar. Charly, Birgit, Joe und Monika identifizieren sich weder mit dem damals blühenden Marxismus-Leninismus, noch mit der Friedensbewegung. Ihre Einstellung zum Leben entsteht aus einem "Anti gegen alles Gedanken", dem kein Fundament zugrunde liegt. Ganz im Gegensatz zu Harry Gelb, dem zwar eine Ernüchterung nach der anderen widerfährt, der aber durch seine Suche nach der Revolution und seinem Traum ein erfolgreicher Schriftsteller zu

²⁵⁹ Vgl. Ebda. S. 214.

²⁶⁰ Ebda. S. 214.

²⁶¹ Mixner, Manfred, Bauer Wolfgang: Gespräch mit Wolfgang Bauer, S. 9.

sein, stetig in Bewegung bleibt. Gelb ist sich dabei seiner Identität so gut wie immer sicher, auch wenn es ab und an zu einem kleinen Flirt mit der Wunschvorstellung des bürgerlichen Lebens samt geregelter Job kommt. Er lässt sich nicht ideologisch instrumentalisieren und hinterfragt die Dinge und Vorgänge kritisch, auch wenn er dabei als Außenseiter gebrandmarkt wird. Wie wichtig der Beruf des Schriftstellers für die Identitätsstiftung von Charly und Harry Gelb ist, werde ich noch im nächsten Kapitel aufzeigen.

Einen Versuch der Figuren, sich ihrer Identitäten doch noch sicher zu werden, stellt die zuvor angesprochene Verweigerungshaltung dar. Diese manifestiert sich dabei nicht nur im Verhältnis der Figuren zur Welt an sich, sondern auch in ihren zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Dynamiken. Den Rahmen für Bauers Stücke bildet dabei oftmals das Setting der Boèhme und Aussteiger, in welchem die Figuren versuchen, sich der von ihnen als spießbürgerlich empfundenen Welt entgegenzustellen bzw. zu entziehen. Die Tragik besteht aber darin, dass auch dieses Vorhaben scheitert. Jene gesellschaftlichen Werte, die die Anhänger der Studentenrevolution forderten, sind in dem Rahmen, in dem sich Bauers Figuren bewegen, nicht durchführbar. Noch schlimmer: Die verurteilten Dynamiken wiederholen sich hier sogar. Aggression, Brutalität und Unterdrückung, die sich gegen den – im Falle Birgits vermeintlich – Schwächsten wendet, steht auch in der auf den ersten Blick lockeren Bohèmewelt an der Tagesordnung. Beginnen möchte ich hier mit Charly und Birgit. Deren Beziehung ist nicht durch Liebe und gegenseitigen Respekt gekennzeichnet, sondern durch Abneigung und Gewalt. Auch mit der Treue scheinen es die beiden nicht so genau zu nehmen, obgleich es sich dabei um eine lockerere Beziehung handeln dürfte.

Birgit: Sag, weiß der Joe eigentlich, daß du mich mit der Sissi betrogen hast?

Charly: Ja ... ich glaub er kennt so ziemlich alle unsere Gschichten in- und auswendig

...

Birgit: Du hasts ihm natürlich erzählt ...

Charly: Sicher.

Birgit: Ihr seids die größten Tratschweiber überhaupt. (MA, S. 15)

Von Liebe oder Zuneigung kann hier nicht die Rede sein. Um die Beziehung von Joe und Monika steht es hier um keinen Deut besser:

Monika: Hat der Charly die Birgit geschlagen?

Joe: Schon möglich ...

Monika: Der kann eben seine Männlichkeit auch net anders beweisen ...

Joe: Naja ... du mußt es ja wissn.

Monika: So schleißig wie du denkst wars auch wieder net.

Joe: Hoffentlich.

Monika: Er war zwar a bisserl impotent, aber was i mich erinnern kann, wars net amal so ungeil. (MA, S. 25-26)

Allein Monikas Frage, ob sie ihn nicht vergewaltigen wolle und der ihr von Joe zugefügter Nasenbeinbruch (Vgl. MA, S. 26-27) offenbaren die Dynamik, die die 68er Bewegung in ihren Grundfesten eigentlich ablehnte: eine von Gewalt geprägte. Ein friedliches zwischenmenschliches Zusammenleben ohne sexuelle und gesellschaftliche Zwänge ist also auch im Bohèmemilieu nicht möglich. Interessant ist dabei, dass sich die Gruppen, die Bauer in seinen Stücken zeichnet, immer kollektiv gegen die schwächste Person wenden. In *Magic Afternoon* lässt sich dies anhand der Geschlechterkonstellation ansehen. Nachdem Joe und Charly sich durch die Einnahme von Drogen "locker" gemacht haben, gehen sie auf Birgit los. Der Höhepunkt der Grausamkeit ergibt sich dabei durch die gerade noch abgewandte Vergewaltigung Birgits, bei der die beiden Männer sie wie Stiere umkreisen und sexuell belästigen. Die phallisch-sexuelle Symbolik, die hinter diesem Akt steht, sollte jedem/r LeserIn klar sein:

Joe (*sieht Birgit mit Kuhblick an*): Muuuuuuh! (*Charly lacht verzückt*)

Charly: Muuuuuuh!

Joe: Brüllbrüll! Muuuuuuh! (*Beide tanzen um sie herum und reizen sie mit kleinen Stößen*) (MA, S. 48)

Kurz darauf wird Birgit auch noch mit Gegenständen wie einem Polster, einem Stuhl und einem Buch malträtirt. (Vgl. MA, S. 48) Melzer vertritt dabei die vollkommen zu unterstützende These, dass den Figuren durch gegenseitiges Verletzen – in psychischer oder physischer Art – zumindest eine negative Identität zukommt, wodurch sie sich wieder als Subjekte begreifen können. Dies gelingt durch die Strategie, einander zum Objekt zu machen, wobei die Geschichte vom Regenschirmmacher Teddy und dem Maler Konrad, die den Plot von *Change* vorwegnimmt, als programmatisch gelten kann: Der Mensch wird zu einem Gegenstand der Kunst. Melzer sieht durch die Isolation des Aussteiger-Settings in *Magic Afternoon* eine Auflösung der Identitäten der Figuren gegeben, die sich dabei als Reflex auf einen radikalen Objektverlust erweist, der nur durch die Verdinglichung der anderen Personen ausgeglichen werden kann.²⁶² Durch die Verwendung von Diminutivformen wie "Stierli-Spiel" oder "Trieberl" finden sich die Emotionslosigkeit und die Aggression sprachlich wieder, die sich unter dem Deckmantel der Verniedlichung eingenistet hat. Die Macht, die die Figuren hier jeweils gegen den/die Schwächere/n ausüben, exponiert sich in ihrer deutlichsten Form in Spielen und Experimenten der Figuren, denen jene Verdinglichung des Menschen zugrunde liegen, wie aus dem "Stierli-Spiel" oder der Geschichte von Konrad und Teddy ersichtlich wird. Diese Dynamik findet sich aber auch in den anderen von mir im Laufe der Arbeit

²⁶² Vgl. Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk, S. 97-98.

herangezogenen Stücken wieder. In *Change*, dem Stück, in welchem Bauer wohl am deutlichsten die Strukturen der Macht aufzeigt, scheitert Fery daran, Blasi in den Selbstmord zu treiben. Blasi wird von Fery mehr als unterschätzt. Er versteht es geschickt, die Konstellation umzudrehen und Ferys Umfeld auf seine Seite zu ziehen. Blasi erweist sich hierbei als der Machtmensch schlechthin. Er überlistet nicht nur Fery, sondern spannt ihm auch noch Guggi, seine Partnerin, aus und schwängert sie. An eine Beziehung denkt Blasi jedoch keineswegs. Er heiratet stattdessen Guggis Mutter, die er zuvor durch psychologische Tricks zur Witwe des geistig kranken Hofrats gemacht hat. Dabei betrügt er sie aber unablässig und versteht es, sie weiter an sich zu binden. Ebenso wie Guggi, die selbst noch verlassen und schwanger in Blasis Bann steht und für ihn Topfennockerl zubereitet. Das große Finale in Blasis Plan gipfelt im Spiel "Change", bei dem alle Anwesenden die Rollen tauschen und in dessen Folge Fery sich das Leben nimmt:

Blasi: [...] Kinder, i waß, wos ma jetzt machn. Wir machen jetzt den totalen Change!
Reicher: Ohne mich.
Frau: Ohne mich.
Blasi: Wer ma ja sehn. Tanzen brauch ma ja net. Und zwar geht das so. (*macht eine Bewegung, als ob er sich selbst wegwerfen würde*) Jeder schmeißt seinen stinkenden Körper weg und nimmt einen anderen stinkenden Körper.“ (C, S. 94)

Fery tauscht dabei mit Blasi die Rollen:

„Rikki: Net so fest!
Fery: Net so fest! Du wirst mi erst kennenlernen, klans Mauserl! (*schüttelt sie brutal durch*)
Rikki: Net! Hörns auf! (*will davon*)
Fery: (*reißt sie an sich*) Da bleibst schön beim Onkel Blasi.
[...] Antoine: (*spielt noch ein kleines Stück aus der Gewitterszene von King Lear, dann setzt er sich. Frau beginnt zu schnarchen. Längere Zeit hört man nur die Frau schnarchen. Dann schreit Guggi draußen kurz auf; erscheint in der Tür*)
Guggi: Der Fery!!
Blasi: Was is?
Guggi: (*deutet, er habe sich aufgehängt*)
Blasi: (*schreit*) Aufhängt hat er sich?!
Guggi: Ja. Am Clo. (*Längere Zeit nur das Schnarchen, dann geht Blasi zur Frau und hält ihr die Nase zu. Sie erwacht nach Luft schnappend*) (C, S. 97-98)

Ähnlich geht es in *Gespenster* zu. Hier wird Magda durch das anfänglich harmlose "Bürgerspiel" in den Wahnsinn getrieben. In dem von Robert initiierten Spiel stellt Magda das Stubenmädchen dar, das von der Herrschaft psychisch und physisch misshandelt und erniedrigt wird, bevor sie durch das Hervorrufen ihres Vatertraumas den Verstand verliert:

Magda: Hahahaha! Papa ... nein ... nicht ... nicht nicht soviel trinken ...

Robert: Ist doch unverständlich ... inmitten unserer gesunden Gesellschaft ... so ein ... so ein geisteskrankes ... Individuum (G, S. 198)

Letzten Endes wird sie von einem Arzt und der Polizei abgeführt:

Arzt: (zu Fred) Ist das ihre Hausgehilfin?

Christa: Ja, unsere Perle, wer hätte sich das gedacht?

Fritzi: Peinlich.

Arzt: Kann passieren ... ich verstehe, daß Sie ein wenig schockiert sind. (Zieht einen Zettel) Der wievielte is heute? (G, S. 200)

In diesem Zusammenhang wird nicht nur das schwächste Glied der Kette systematisch aus dem Blickfeld verbannt. Die restlichen Personen offenbaren dabei genau jene Machtstrukturen und Dynamiken, die sie eigentlich verabscheuen: bürgerliche. Indem die psychisch labile Magda erniedrigt wird, findet sich auch hier wieder ein Spiel der Identitäten und des Rollentauschs, um Macht zu demonstrieren und sich selbst zu legitimieren:

Robert: Genau! Endlich a guate Idee ... wia machn a total bürgerliches Spül ... a total bürgerliches Abendessen ... genau ... des is a Spül, was alln sehr liegen wird ... i mach ma glei a Rückfrisur!

Fred: Herrlich, i wer scho kreativ ... es geht nix über a neues Rollerl ... des is a Spül, was natürlich den Damen sehr liegen wird ...

Christa: Was soll ma denn da machen?

Robert: Mia spüln des, als was ma von vüle definiert wern ... wir spüln natürlich zwa glückliche Ehepaare. (G, S. 189-190)

Sofern man das Schauspiel auch als Spiel begreift, findet sich diese Konstellation auch in *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher* wieder. Robespierre wird hier von Bersenegger benutzt, um seinem improvisierten Schauspiel die Krone aufzusetzen. Durch ein Experiment Berseneggers (ähnlich dem Plan von Fery, nur, dass es hier glückte) war Robespierre schon einmal in der Psychiatrie gelandet. (Vgl. SI, S. 147)

Hierbei fällt auf, dass diese "Spiele" alle keinen vorgegebenen Regeln folgen. In ihnen widersetzen sich die Figuren jeglicher Ordnung und können ihren Sadismus offen ausleben. Alles ist möglich, lautet das Motto jener "Spiele", die sich zunehmend als Machtspiele entpuppen. Schon bevor es zum "Bürgerspiel" kommt, offenbart sich die zwischenmenschliche Dynamik, die in *Gespenster* vorherrscht:

Robert: Na, waßt ... wir san für dich wie a zerfallenes Mosaik ... aber wies eben so is ... waßt alles ... alles hängt furchtbar schnell zammen ... i man ... es gibt, obst es willst oder net ... es gibt in jeder Gruppe ... auch in ana Anti-Gruppe ... a gewisses System ...

Magda: Ich kann ja eure Spielregeln lernen ...

Robert: Naja ... okay ... natürlich brauchen wir immer a Opfer ... weil uns selber hamma scho alle tausendmal geopfert ... verstehst? ... (G, S. 172)

Damit offenbaren sich die Spiele auch als klassischer Gegensatz zu Bauers und Falks 1. Manifest der HAPPY ART & Attitude, in dem die Autoren eine sanfte Weltrevolution fordern und das Spiel durchwegs positiv besetzen:

2.1.7 Endlich wird es auch gelingen, aggressive Tendenzen, die ja gleichfalls nicht unterdrückt werden sollen, doch für den Einzelnen wie für die Anderen schädlich sind, »spielerisch abzufangen«.²⁶³

An genau diesen Passagen wird klar, wie weit Bauers Figuren gehen, um Macht auszuüben. Darauf werde ich im nächsten Punkt noch genauer eingehen.

4.2 Über die Figur des Außenseiters und Schriftstellers innerhalb der Beat- Pop- und Undergroundliteratur und in den behandelten Werken

Die Figur des gesellschaftlichen Außenseiters ist eng mit der Beat- Pop- und Undergroundliteratur verbunden. Zumeist begegnet uns, vor allem vor dem Revival der 1990er Jahre rund um Kracht, Lebert und Stuckrad-Barre, ein/e ProtagonistIn, der/die sich am Rande der Gesellschaft und innerhalb der ihr entgegengesetzten Grauzonen bewegt. So auch in den von mir in dieser Arbeit behandelten Werken. Ich möchte in diesem Kapitel nun aufzeigen, dass das soziale Milieu, in dem sich die Figuren bewegen, und die ProtagonistInnen selbst in einer langen Tradition des Motivs des gesellschaftlichen Außenseiters stehen. Das bedeutet natürlich keinesfalls, dass Fauser und Bauer diese Thematik auf die gleiche Art und Weise und mit denselben Intentionen verfolgen und beschreiben. An dieser Stelle sei daher schon vorweggenommen, dass es zwischen *Rohstoff* und *Magic Afternoon* zu markanten Abweichungen hinsichtlich der Bewertung kommen wird. Wie weit die beiden Werke hier auch auseinanderdriften mögen, so haben sie doch eines gemeinsam: die Figur des Schriftstellers als sozialer und antibürgerlicher Außenseiter. Weitere Gemeinsamkeiten der Texte stellen der Drogenkonsum der ProtagonistInnen und deren Umfeld dar. Ich möchte nun in den folgenden Unterpunkten herausarbeiten, wie diese Motive in den Texten verarbeitet werden. Dabei werde ich auf Foucaults Diskursanalyse zurückgreifen und immer wieder Texte anderer AutorInnen heranziehen, um meine Thesen zu untermauern. Bei Verweisen auf diese Thematiken innerhalb des angloamerikanischen Raums werde ich auf das Feld und den Terminus der "Popliteratur" nicht eingehen, da dieser Begriff in seiner Verwendung eine spezifisch deutschsprachige

²⁶³ Bauer, Wolfgang/Falk, Gunter: 1. Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE, S. 3.

Erscheinung darstellt, und mich daher ausschließlich auf die angloamerikanische Beat- und Undergroundliteratur stützen.

4.2.1 Das Interesse an gesellschaftlichen Grenzgängern und deren Integration in die Werke der Beat-, Pop- und Undergroundliteratur

Etwas sticht dem/der LeserIn bei der ersten Betrachtung der Werke sofort ins Auge: Die Protagonistinnen und Protagonisten führen ein Leben weit außerhalb einer bürgerlichen Lebens- und Erfahrungswelt. Sie bewegen sich also, ob gewollt oder nicht sei hier beiseitegelassen, am Rande der Gesellschaft zwischen Alkoholkranken, Drogensüchtigen, psychisch kranken Menschen und gesellschaftlichen Außenseitern. Also in einem Rahmen, der außerhalb der Wahrnehmung der meisten Menschen liegt. Betrachtet man die Geschichte der Beat- Pop- und Undergroundliteratur diachron, so kommt dieser Umstand wenig überraschend. Passend erscheint mir hierfür ein Zitat aus *Unterwegs (On the Road)* von Jack Kerouac:

„Aber damals tanzten sie durch die Straßen wie Kobolde, und ich stolperte hinterher, wie ich mein Leben lang hinter Leuten hergestolpert bin, die mich interessieren, denn die einzigen Menschen sind für mich die Verrückten, die verrückt sind aufs Leben, verrückt aufs Reden, verrückt auf Erlösung, voll Gier auf alles zugleich, die Leute, die niemals gähnen oder alltägliche Dinge sagen, sondern brennen, brennen, brennen wie phantastische gelbe Wunderkerzen und wie Feuerräder unter den Sternen explodieren, und in der Mitte sieht man den blauen Lichtkern knallen und alle rufen «Aaah!»“²⁶⁴

Dieser Satz beschreibt den Zugang der Beats zu gesellschaftlichen AußenseiterInnen für mich sehr treffend. Die Mitglieder der Beat Generation, die dem American Way of Life und dem damit einhergehenden Leistungsdruck ablehnend gegenüberstanden, suchten nicht nur durch ihre Literatur einen Ausweg aus der amerikanischen Realität der Nachkriegszeit. Sie setzten ihre alternativen Lebenskonzepte, die unter anderem den Konsum von Drogen, einen bohèmehaften Lebensstil und das zügellose Ausleben der eigenen Sexualität beinhalteten, gegen die bürgerliche Gesellschaft. Hinzu kam ein außerordentliches Interesse an Persönlichkeiten, die aus der bürgerlichen Leistungsgesellschaft ausgegrenzt wurden. Wie schon im ersten Kapitel geschrieben, ging es den AkteurInnen der Beat Generation nicht nur vorrangig um die Literatur, sondern auch um deren nach außen transportiertes Lebensgefühl. Bezeichnend ist dabei wohl, dass mit Neal Cassady und Herbert Huncke zwei Männer an der Speerspitze der Beats standen, die sich mehr durch ihren Lebensstil und die dadurch vermittelte Verweigerungshaltung, als durch ihren Werke in den Vordergrund drängten. Das Interesse, das die beiden weckten, erschließt sich dabei auch aus deren Vergangenheit. Sowohl Cassady als

²⁶⁴ Kerouac, Jack: *Unterwegs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag⁴⁰ 2004, S. 12-13.

auch Huncke verbüßten längere Haftstrafen und übten dadurch nicht nur auf die LeserInnen, sondern auch auf ihren Freundeskreis eine enorme Faszination und Anziehung aus.²⁶⁵ Neal Cassady, dem Jack Kerouac in *Unterwegs* mit der Figur des Dean Moriarty ein literarisches Denkmal setzte, sticht hier besonders hervor. Moriarty, eine der wohl spannendsten Figuren der Literaturgeschichte, bewegt sich stets in der Unterwelt und wird von Kerouac zum gefallenem Engel stilisiert. Ein Grund für die Faszination dürfte auch daher rühren, dass Cassady trotz seiner längeren Haftstrafe und Herkunft aus der Arbeiterklasse über ein enormes literarisches Wissen verfügte.²⁶⁶ Aber nicht nur ehemalige Häftlinge und Suchtkranke faszinierten die Beats und fanden sich in ihrem Umfeld wieder. Auch Menschen mit psychischen Erkrankungen waren Teil des Freundeskreises und wurden von den AutorInnen literarisch verarbeitet. Hervorzuheben ist hier Allen Ginsbergs bekanntestes Werk, das aus Langzeilen bestehende Gedicht *Howl (Geheul)*, in welchem sein Freund und literarischer Mitstreiter Carl Solomon besungen wird, der mehrere Jahre in einer psychiatrischen Anstalt verbrachte:

[...] Carl Solomon! I'm with you in Rockland
where you're madder than I am
I'm with you in Rockland
where you must feel very strange
I'm with you in Rockland
where you imitate the shade of my mother [...]²⁶⁷

Gerade bei Ginsberg, der ebenfalls einen Aufenthalt als Patient in der Psychiatrie hinter sich hatte, muss aber bedacht werden, dass dessen Interesse und Auseinandersetzung mit psychiatrischen Anstalten aus der Krankheit seiner Mutter und somit auch stark aus seiner Familiengeschichte herzuleiten ist.²⁶⁸

Das Interesse an Außenseitern und dem Wahnsinn ist freilich auch innerhalb der Undergroundliteratur zu finden. Man denke dabei nur an den bekanntesten Vertreter des Undergrounds, Charles Bukowski, der sich sein Leben lang selbst als Außenseiter begriff und dieses Image auch pflegte. Gestärkt wurde das Bild des "Dirty Old Man" durch Bukowskis exzessiven Alkoholkonsum, Gefängnisaufenthalte und diverse Gelegenheitsjobs, bevor er seine Karriere als erfolgreicher Literat startete.²⁶⁹ Wer sich an dieser Stelle eingängiger mit Bukowski und dessen Wert für die Undergroundliteratur befassen möchte, empfehle ich den Roman *Der*

²⁶⁵ Vgl. Hegemann, Klaus: Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivitäten, S. 59.

²⁶⁶ Vgl. Ebda. S. 59-60.

²⁶⁷ Ginsberg, Allen: *Howl*. In: Ginsberg, Allen: *Howl, Kaddish and Other Poems*. London: Penguin Books 2009, S. 10.

²⁶⁸ Vgl. Hegemann, Klaus: Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivitäten, S. 32 bzw. S. 36.

²⁶⁹ Vgl. Fauser, Jörg: *Die Vision vor dem Tode*, S. 23.

Mann mit der Ledertasche (Post Office) rund um die Erlebnisse des Antihelden Hank Chianski. Der schreibende Postbote Chianski bewegt sich hier zwischen wechselnden Frauenbeziehungen und Bars, bevor er am Ende des Werks einen eigenen Roman zu schreiben beginnt.²⁷⁰ Von großer Bedeutung erscheint im Kontext der Chianski-Romane für Fauser vor allem die autobiographische Ebene der Werke zu sein. Nicht unerwähnt darf dabei bleiben, dass Carl Weissner, einer der wichtigsten deutschsprachigen Undergroundliteraten und Wegbereiter des Cut-ups in Deutschland, ein enger Freund und Übersetzer Bukowskis war und maßgeblich zu dessen Verbreitung in Deutschland beitrug. Es ist ebenfalls nicht zu vernachlässigen, sich in diesem Zusammenhang nochmals Rygullas Nachwort zu *Fuck you!* in Erinnerung zu rufen, da der Underground nach Rygulla eine Literaturgattung darstellt, deren VerfasserInnen selbst aus dem Milieu der gesellschaftlichen Randzonen stammen und deren Sprache niemals zugunsten eines kunstvollen Anspruchs verfälscht wird. Dadurch positionieren sich jene AutorInnen innerhalb des Kulturbetriebs schon im Vorhinein als literarische Außenseiter. Auch Rygulla rückt Bukowski in seinem Text in den Vordergrund, wenn er davon schreibt, dass zwei der Qualitäten in Bukowskis Werken in seinem Antiakademismus und seiner Abneigung gegenüber dem Establishment liegen. Es gilt also, und das ist für eine Analyse der Undergroundliteratur unentbehrlich, dass diese ihr Selbstverständnis aus einer Abgrenzung gegenüber der Gesellschaft und dem Literaturbetrieb bezieht. Innerhalb der Werke findet also immer eine Identifikation mit den aus der Gesellschaft Verstoßenen oder Übersehenen statt, oder sie werden darin zumindest sichtbar gemacht.

4.2.2 Die Darstellung und Bewertung der Außenseiter in den behandelten Werken

Rohstoff liest sich dabei wie ein Prototyp. Harry Gelb bewegt sich den ganzen Roman hindurch an den Rändern der Gesellschaft. Er ist, ganz wie Bukowski, einer der realen Lehrmeister Fausers, ein Dichter derer, die man am unteren Ende der gesellschaftlichen Strukturen findet.²⁷¹ Seine Sympathie gilt dabei stets denen, die durch den Rost fallen. Gelbs Umfeld setzt sich neben den StudentInnen, die in ihrer Lethargie und Bequemlichkeit zwar von Umbrüchen reden, aber nichts dafür tun, aus Leuten wie Dimitri (dessen reales Vorbild Theo Romvos darstellt), der die HausbesetzerInnen als Dampfplauderer entlarvt, zusammen.²⁷² Der im Exil lebende Mazedonier Dimtri war vor seiner Ankunft in Deutschland ein linker Theaterregisseur in Athen

²⁷⁰ Vgl. Bukowski, Charles: *Der Mann mit der Ledertasche*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag⁶ 1979.

²⁷¹ Vgl. Penzel, Matthias/Waibel, Ambros: *Rebell im Cola-Hinterland*. Jörg Fauser – Eine Biographie, S.79

²⁷² Vgl. Ebda. S .92.

gewesen. Zudem hatte er sich wegen der zu moskautreuen Kommunistischen Partei Griechenlands den Trotzisten angeschlossen und dabei zu einer Gruppe gehört, die in Algerien Waffen für Ahmed Ben Bella geschmuggelt hatte. Dimitri hat den Kampf für eine die Gesellschaft verändernde Ideologie bereits am eigenen Leib erfahren. Es sind also genau die unüberlegten Ansichten der HausbesetzerInnen, die ihn zur Weißglut bringen. Als Gelb kurze Zeit mit der RAF (= Rote Armee Fraktion) liebäugelt und Sympathien für diese bekundet, stützt ihn Dimitri zurecht (Vgl. R, S. 145-146):

»Wenn es wenigstens richtige Anarchisten wären«, sagte Dimitri und baute die Schachfiguren auf. »Aber hinter diesen Phrasen sehe ich nur die Erschießungskommandos. Marxismus-Leninismus! Vorhut des Proletariats! Peng, peng! Was ist, willst du nicht anfangen?« Ich zog einen Bauern. »Aber manchmal denke ich, Dimitri, es wäre richtig, wenn es hier kracht.« Er lachte. »Was ist, nur weil dein Buch nicht gedruckt wird, willst du gleich die Revolution?« (R, S. 146)

Dimtri weigert sich stets den unreflektierten HausbesetzerInnen nach dem Mund zu reden und wird deswegen bei der Verteilung der Zimmer im Haus in eine kleine Dachkammer verbannt und gemieden. Ein Ausschluss aus der Gruppe findet hier durch seine kritische Meinung gegenüber ihnen statt. Auf politischer Ebene ist Dimitri, der weiter links als die meisten steht, als Außenseiter gebrandmarkt. Das, wogegen die HausbesetzerInnen bei ihrer Elterngeneration aufbegehrt haben, wiederholt sich an Dimitri: Es herrscht keine Toleranz gegenüber kritischem Denken. Das friedliche Zusammenleben wird zwar propagiert, unangenehme Zeitgenossen aber entfernt. Das mag auch genau der Grund dafür sein, warum Gelb sich an Dimitri hält. Dimitri beschönigt nichts und spricht die Probleme an, die er als solche empfindet. Er personifiziert das, was der Autor Jörg Fauser an Schriftstellern und Journalisten bewunderte: Dimitri hat an der Geschichte teilgenommen, sich seine eigene Meinung gebildet und lässt sich ideologisch nicht instrumentalisieren. Allein dadurch wird er zu einer der wichtigsten Figuren des Romans. Auch als Regisseur und Künstler steht Dimitri im Abseits, da er sich in seinem Film inhaltlich nicht eindeutig politisch positioniert. (Vgl. R, S. 138)

Auf der anderen Seite umgibt sich Gelb mit Menschen, die nicht wie Dimitri der linken Intelligenz zuzurechnen sind. Sie haben Drogen- und/oder Alkoholprobleme oder gehen keiner geregelten Arbeit nach, wodurch sie durch eine allgemeine Perspektivlosigkeit gekennzeichnet sind, die Fauser meiner Meinung nach auch aufzeigt. Beispielhaft sind hierfür Speedy und Fritz. Speedy ist als Kind zweier Alkoholiker schon früh auf die schiefe Bahn geraten und wartet nun auf eine Nachricht von Andreas Baader aus dem Untergrund, nachdem dieser ihm einmal ein Bier spendiert hatte. (Vgl. R, S. 190) Bezeichnend für das Literaturverständnis der Figur Gelb, auf die Fauser sich selbst projiziert, ist dabei, dass er sich wünscht, dass Speedy auch

irgendwann einmal seine Bücher liest: „Speedy war eine richtige Leseratte. Plötzlich hatte ich den Wunsch, daß er eines Tages auch meine Bücher lesen möchte, und wenn dann ein Kumpel oder ein Mädchen käme mit dem Bier, dem Job, dem Zungenkuß, würde Speedy sagen: Also diese Seite muß ich aber noch zu Ende lesen.“ (R, S. 200) Gelb geht dabei also, und das ist für die Analyse von Fausers Werk unentbehrlich, von einer Literatur für alle, jenseits des sozialen Status, aus.

Bei Fritz, dessen reales Vorbild Wolf Wondratschek darstellt, handelt es sich um einen Studenten Anfang dreißig mit Alkoholproblem.²⁷³ Mit ihm und dem anarchistischen Hilfskoch aus dem besetzten Haus besucht Gelb bei einer spätnächtlichen Suche nach Alkohol eine Party der Rocker, die inzwischen aus dem Haus geworfen und im schäbigen Keller eines anderen Hauses heimisch geworden sind: »Alla, Alter«, sagte Fritz leise, »hab ich dir zuviel versprochen? Wie bei Dostojewski.« Aber ich wußte, daß es nicht wie bei Dostojewski war, und ich wußte, daß wir hier auch nicht hingehörten. Gehörte irgend jemand (sic!) hierhin? Das Bier ging aus.“(R, S. 181) Fritz bildet in weiterer Folge dennoch einen Kontrapunkt zu Speedy, dessen Zukunft für den/die LeserIn im Ungewissen liegt. Nachdem Harry Gelb ihn nach längerer Zeit wieder trifft, berichtet Fritz ihm, dass er nach dem Lesen von Malcolm Lowrys *Unter dem Vulkan*, einer Buchempfehlung Gelbs, sein Leben komplett geändert habe und nun eine Reise nach Mexiko plane. (Vgl. R, S. 272-274) Fitz stellt also einen Gegensatz zu Speedy und den anderen Personen aus dem Keller dar, in dem sich die Rocker aufhalten. Nur durch die Lektüre eines Buches hat der geläuterte Trinker Fritz sein Leben komplett umgekrempelt. Es zeigt sich dabei, welchen Stellenwert die Literatur im Leben eines Menschen Fauser zu Folge einnehmen kann. Eine ähnliche Erfahrung wird Gelb, allerdings in Bezug auf das Schreiben, auch machen. Darauf werde ich jedoch erst im nächsten Kapitel eingehen.

Gelb entfremdet sich im Laufe des Romans zunehmend von der Szene der StudentInnen und HausbesetzerInnen. Zufluchtsort sind dabei für den Schriftsteller und Antihelden Kneipen wie das "Schmale Handtuch" oder die "Traube", in denen die sozialen Kategorien und Zuschreibungen zu verschwinden scheinen: „Am besten war es beim Nuttonlouis an der Bockenheimer Warte, gegenüber dem Trambahndepot, einem Ort, wo die klassenlose Gesellschaft der Trinker aller Stände jeden Abend ihre Seele im Bierschaum entdeckte und zur Sperrstunde dort vergaß.“ (R, S. 187) So bezeichnet Gelb auch das "Schmale Handtuch" als den Ort, an dem er findet, was er gesucht hatte: Die Kneipe wird zu seiner neuen Heimat. (Vgl. R, S. 228) „Wenn fünfzehn Leute drin waren, war das Schmale Handtuch an sich voll, aber

²⁷³ Vgl. Ebda. S. 94.

manchmal brauchten wir es alle gleichzeitig, und dann hatten wir auch alle Platz.“ (R, S. 233) Kneipen, vor allem das „Schmale Handtuch“, zeichnen sich für Gelb dadurch aus, dass es egal ist, was du tust, wer du bist und wo du herkommst – was eint sind Bier und die Gesellschaft.

Eine andere Herangehensweise als Fauser wählt Bauer für diese Thematik. Soziale Grenzgänger bilden in jener Phase seines Schaffens den Großteil des Personals. Man denke hier an die sich an Drogen berausenden Aussteiger aus *Magic Afternoon*, Robespierre aus *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher*, die unter einem Trauma leidende Magda aus *Gespenster* oder den ehemaligen Häftling Bruno aus *Film und Frau*. Aber auch Blasi, der als Arbeiter dem Milieu der Künstler und Bohème in *Change* gegenübersteht. Fest steht dabei, dass von ihnen wie bei Blasi oder Bruno eine gewisse Faszination auf die anderen Figuren ausgeht, sie aber auch regelmäßig, wie Robespierre oder Magda, missbraucht und manipuliert werden, um Macht an ihnen zu demonstrieren. Auch das alternative Milieu ist bei Bauer vor etwaigen Spielchen nicht gefeit. Jutta Landa weist in ihrer Analyse *Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre* darauf hin, dass es sich in den von ihr behandelten Werken, demnach auch der Dramaturgie Bauers, um eine Kunstform handle, die sich dabei auf eine einfache Formel reduzieren ließe: Außenseiter gegen Normalität. Dies sei eine verschärfte Form der klassischen Komödienformel "Kollektiv und Störenfried", die am Ende allerdings nicht mehr auf versöhnliches Lachen, sondern eine aus Entsetzten resultierende psychische und physische Publikumsreaktion abziele.²⁷⁴ Zudem arbeite das Bürgerliche Schocktheater auf eine Identifikation mit den Außenseitern hin:

Dementsprechend geht die Identifikation mit den gesellschaftlichen Randzonen über soziale Kategorien hinaus: als Außenseiter innerhalb einer Gesellschaft, die den Anspruch auf Normalität und Konformität verabsolutiert, gelten nicht nur nationale Minderheiten wie die türkischen Gastarbeiter in Slaviks *Türkischer Honig* (UA 1973) oder der »Russenbankert« in *Sauschlachten*, sondern auch altersspezifische Gruppen. Vor allem die Jugend leidet an einer Gesellschaft, mit deren Wertsystem sie sich nicht identifizieren kann.²⁷⁵

Hierbei kann ich Landa mit einem Blick auf Bauer jedoch nicht ganz zustimmen. Ich sehe die dem Kollektiv gegenüberstehende Figur des Außenseiters nicht in einem gesamtgesellschaftlichen Kontext, also Bürger gegen soziale Grenzgänger per se, sondern in gewissen Gruppendynamiken verwachsen. Bauers Stücke kreisen dabei zumeist um gruppendynamische Prozesse, frei nach dem Motto "Der Schwächste fliegt". Da eben diese

²⁷⁴ Vgl. Landa, Jutta: *Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre*, S. 2.

²⁷⁵ Ebda. S. 15-16.

sozialen Gruppen zumeist in ihrem bohémehaften Setting abseits der bürgerlichen Wirklichkeit agieren, finde ich es verfehlt, hier von einer allgemeingültigen Opposition hinsichtlich Bürgern und Außenseitern zu sprechen. Dadurch fällt es schwer, von "der Normalität" im bürgerlichen Sinn zu sprechen. Sofern man sich auf die Formel Landas beruft, die auf ein Kollektiv ausgelegt ist, sollte man diese meiner Meinung nach bei Bauer auf die spielende Gruppe beziehen, in der sich Unterdrückungsmechanismen des bürgerlichen Elternhauses manifestiert haben. Bauer geht hier auf der psychologischen Ebene also mehr in die Tiefe. Zwar weist Landa ebenfalls darauf hin, dass eine Identifikation mit den Figuren aus *Magic Afternoon* schwer bis gar nicht möglich ist, da sich selbst die AussteigerInnen zu Unterdrückungsritualen hinreißen lassen. Dennoch finde ich diesen kurzen Verweis doch zu knapp gehalten, wenn Landa zuvor von Identifikation bzw. Normalität und Außenseitern schreibt. Als prägnantes Beispiel könnte man Blasi aus *Change* anführen, der, wie es schon Hans Wurst im Alt-Wiener Volkstheater getan hat, durch seine Stellung als einfacher Arbeiter die gesellschaftlich höher gestellte Gruppe in ihrer Eitelkeit entlarvt. Eine Sympathie für den Underdog könnte also für das Publikum durch den Rahmen gegeben sein. Zwar spielt Blasi die scheinbar gebildeteren KünstlerInnen und Bohème gekonnt aus, tut dies aber mit einer unglaublichen Grausamkeit durch Hilfe von psychologischen Tricks und Gewalt, wodurch eine Identifikation verhindert wird. Blasi entpuppt sich als berechnender, kalter Meister der Macht.

Eine Identifikation ist auch bei Bruno, Robespierre und Magda nicht möglich, die der Gruppe als Außenseiter gegenüberstehen. Sie flüchten sich in gewalttätige Tagträume, begehen Selbstmord oder lassen sich manipulieren. Kurz gesagt: Sie haben sich mit ihrem Schicksal abgefunden und gehen unter. Die Raffinesse und Kälte, die Blasi besitzt, fehlt ihnen. Neben Blasi sehe ich noch Birgit als Ausnahme, die so lange von Charly und Joe erniedrigt und bedroht wird, bis sie sich durch den Mord an Joe an den beiden Männern rächt. Obwohl die Figur der Birgit nicht auf eine Identifikation ausgelegt ist, so hat sie doch noch die Kraft, sich gegen die Bedrohung zu wehren. Auch wenn es natürlich andere Wege gäbe, sich Charly und Joe entgegenzustellen.

Eines wird durch die Beispiele von Blasi und Birgit in Bauers Dramen klar: Als Außenseiter kannst du nur bestehen, wenn du die Gegner entmachtest und dich ihrer entledigst. Dieser Grundsatz schlägt sich dabei schon in *Magic Afternoon* nieder und nimmt mit der von Charly vorgetragenen Geschichte über Konrad und den Maler Teddy nicht nur den Plot von *Change*, sondern auch den Mord an Joe vorweg: „Charly: Des is so wie die Gschicht vom Zauberlehrling ... so ähnlich ... ha ... da Teddy is jetzt a ziemlich bekannter Maler ... a irrer Typ ... es is

eigentlich eh a altes Gesetz ... daß von zwa Irren der Irrere gwinnt ... naja ... aber eigentlich is des alles reine Nervensache ... [...]“ (MA, S. 32)

Charlys Formel "Von 2 Irren gewinnt immer nur der Irrere. Reine Nervensache" verweist dabei schon auf Birgits kalte Reaktion nach dem Mord an Joe, die Charly danach neben der Leiche verführen möchte. (Vgl. MA, S. 49) Die, die die Nerven am Schluss behält, während der zuvor posaunende Charly sich im Schrank versteckt, ist Birgit. Auch wenn sie sie zuvor verloren hat, was sie zur Irren in dieser Dreierkonstellation macht. Interessant ist hier Handkes Kritik von *Magic Afternoon*, in der er von Nervenschwankungen schreibt: „Die handelnden Personen handeln nicht, sie lassen ihre Nerven agieren. Das Stück handelt von Nervenschwankungen.“²⁷⁶ Folgt man diesem Gedankengang nun und bedenkt dabei die ziellos gerichteten Aktionen der Figuren mit,²⁷⁷ so erhellt sich dabei in diesem Zusammenhang eine Thematik des Nerven Habens und Nerven Verlierens.

Die Irren in Bauers Stücken sind demnach nicht wie für Fausers Harry Gelb Weggefährten, sie sind Teile von Machtspielen der Gruppen, die es zu gewinnen gilt, wenn man nicht untergehen möchte. Sie bilden zwar innerhalb dieser Gruppen eine Opposition, jedoch laden sie genauso wenig wie die scheinbar "normalen" Figuren zu einer Identifikation mit ihnen ein. Die Gruppe als ganze stellt sich in *Magic Afternoon* zwar durch ihre Verweigerungshaltung als Außenseiter dar, dieser Status ist jedoch bewusst gewählt. Birgit wird durch Charly und Joe zur Außenseiterin gemacht, darin liegt hier der Unterschied. Das bürgerliche Ausschließungsverfahren, gegen das sich die Studentenbewegung der 60er und 70er Jahre stellte, wird in Bauers Stücken somit wiederholt. Der "Andere" soll dabei ausgeforscht und erniedrigt werden, was am "Bürgerspiel" in den *Gespenstern* am deutlichsten ans Licht kommt.

4.3 Der Schriftsteller in Rohstoff und Magic Afternoon

Eng mit der Figur des Außenseiters ist die des Schriftstellers verbunden. Es stellt für mich keinen Zufall dar, dass Bauer und Fauser gerade Schriftsteller in ihren Werken als Protagonisten einsetzten. Etwas überraschend ist es dabei für mich, dass bis jetzt kein wissenschaftlicher Text über die Funktion und die Rolle des Autors in der deutschsprachigen Beat- Pop- und Undergroundliteratur verfasst wurde. Schließlich finden sich unter den Protagonisten der Beat-Romane übermäßig viele Schriftsteller. Man denke hier an Kerouacs *Unterwegs* und *Engel*, Kif und neue Länder, Handkes *Der kurze Brief zum langen Abschied* oder Brinkmanns *Keiner weiß*

²⁷⁶ Handke, Peter: Zu Wolfgang Bauers »Magic Afternoon«, S. 199.

²⁷⁷ Vgl. Gamper, Herbert: Nachwort, S. 212.

mehr. Ich möchte nun in diesem Unterpunkt des Kapitels die Stellung des Schriftstellers herausarbeiten, wobei sich hierbei in der Bewertung zwischen Fauser und Bauer eklatante Unterschiede ergeben. Denn die Gemeinsamkeit zwischen Harry Gelb und Charly besteht lediglich darin, dass sich beide im sozialen Abseits bewegen.

Rohstoff setzt dabei in Istanbul ein. Über biographische Daten oder wie Harry Gelb nach Istanbul gekommen ist, ist wenig bis gar nichts bekannt. Allerdings lassen schon die ersten Seiten auf eine literarische Prägung durch die Beat Generation schließen. Gelb, der die meiste Zeit damit verbringt, zu schreiben und Drogen zu konsumieren, beschreibt Istanbul wie eine Collage, deren Schnittlinien sich im Unendlichen verlaufen, wobei ich dies als Vorgriff auf Gelbs spätere Cut-up Experimente deute. (Vgl. R, S. 7) So wenig man über Gelbs Vergangenheit weiß, so erhält der/die LeserIn zumindest die Information, dass er nach Istanbul gereist ist, um der Apathie zu entkommen, ein ungehemmtes, freies Leben zu führen und einen autobiographisch angelegten Roman zu schreiben. Hier zeigt sich abermals eine Parallele zu Fausers Leben, der ebenfalls solch einen Roman, mit ähnlicher Thematik über einen Ersatzdienstleistenden in einer Lungenklinik, schreiben wollte:²⁷⁸

Ich lag also in unserer Bude auf dem Dach in Istanbul und füllte die türkischen Wachstuchkladden, ich versuchte mich zum ersten Mal ernsthaft an Prosa. Ich hatte meinen Ersatzdienst in einer Spezialklinik für Lungen- und Brustkranke abgerissen und schrieb nun einen Roman über einen jungen Ersatzdienstleistenden in einer Spezialklinik für Lungen- und Brustkranke, und ich fand, daß es mir gelang, ganz schön viel hineinzupacken – die verrückten katholischen Schwestern, die erotischen Abenteuer mit den Schwesternhelferinnen, die exzentrischen Krebskranken, die vermufften Bürokraten, das Morphium, das man sich so leicht beschaffen konnte. (R, S. 13-14)

Gelbs Ziel ist es von Anfang an nicht nur Schriftsteller zu sein, sondern auch nach der Vorstellung zu leben, die er davon hat. Leben und Schreiben gehen bei ihm ineinander über, auch wenn er dabei etliche Rückschläge hinnehmen muss. (Vgl. R, S. 13) Gelbs Weg ist dabei kein leichter. Er hat von Anfang an mit Veröffentlichungsschwierigkeiten, Schreibblockaden und seiner Drogensucht zu kämpfen, bis er annähernd an sein Ziel gerät, das eigentlich bei weitem noch nicht erreicht ist. In Gelbs Auffassung des Berufs des Schriftstellers finden sich dabei Fausers eigene Vorstellungen wieder. So sieht Gelb nach dem Kauf einer Olympia Splendid 33 seine Aufgabe, nachdem er mit dem "Stamboul Blues" begonnen hat, darin: „Eine Schreibmaschine war eine Waffe. Das durfte ich nie vergessen. Ich hatte immer das Gefühl gehabt, mich gegen die Welt verteidigen zu müssen. Jetzt hatte ich hier im Papendiek meine

²⁷⁸ Vgl. Penzel, Matthias/Waibel, Ambros: *Rebell im Cola-Hinterland*. Jörg Fauser – Eine Biographie, S. 47-48.

Waffe gefunden.“ (R, S. 51) Bis Gelbs "Stamboul Blues" veröffentlicht wird, ist es jedoch ein weiter Weg. Gelb findet lange Zeit keinen Verlag und wird dabei immer wieder von Schaffenskrisen und Schreibblockaden geplagt und probiert sich an verschiedenen Schreibmethoden aus. Als endlich sein erstes gedrucktes Buch, das Cut-up-Werk "Eisbox", erscheint, wird es sogleich von den Kritikern verrissen und als epigonal abgetan. (Vgl. R, S. 103-104) Mit der Zeit kommt Gelb immer mehr zu der Erkenntnis, dass Cut-up nicht das Richtige für ihn ist. (Vgl. R, S. 246)

Obwohl Gelb nicht nur permanent mit beruflichen Rückschlägen zu kämpfen hat, sondern auch konsequent in seinen Beziehungen scheitert, gibt ihm die Literatur doch die Kraft seinen Weg konsequent weiterzugehen:

Ich ließ kein Komma aus. Nebenan klagte die Sitar. Ich stand auf und machte das Fenster zu. Eine Fliege griff mich an. Ich drängte sie an die Wand ab, griff nach der zusammengerollten Zeitung und wartete, bis sie auf einem Sonnenfleck landete. Dann schlug ich sie tot. Ich kam mir wie ein Killer vor. Die Sitar schluchzte noch lauter. In Indien starben Menschen wie Fliegen. Ich setzte mich wieder an die Schreibmaschine. Einem Mann die Liebe wegzunehmen war so gut wie Mord, aber mit einer Schreibmaschine konnte er ihn überleben. (R, S. 77-78)

Gegen Ende des Buches setzt sich Gelb ein Ultimatum. Entweder, er schafft es innerhalb eines Jahres durchzustarten, oder er nimmt von der Schreiberei Abstand und geht einem bürgerlichen Beruf nach. Interessant an dieser Stelle ist, dass Lou Schneider ihm dabei von Carl Solomon erzählt:

»[...] Der Carl Solomon, dem Ginsberg das *Howl* gewidmet hat, der ist jetzt an die Sechzig, keine Haare mehr, keine Zähne mehr, nur noch mit Bruchbändern und Rheumasocken und Klistieren und Prothesen existiert der, 500 Elektroschocks hinter sich und glaubt immer noch felsenfest an die Literatur und feilt unbeirrbar am Gedicht, das nenne ich Haltung!« (R, S. 249)

Hierbei lässt sich schon in Ansätzen die Faszination des literarischen Undergrounds an psychisch kranken Menschen herauslesen, die ich bereits ausgeführt habe. Kurz darauf kommt es meiner Ansicht nach zu einer Schlüsselstelle für die Entwicklung Gelbs. Im "Schmalen Handtuch" begegnet er der Finnin, die ihm erotische Avancen macht. Gelb lässt die Frau jedoch zurück, um seinen Traum zu leben: Schreiben. (Vgl. R, S. 250-252)

Ich spürte schon, wie meine Finger kribbelten. Das ist aber noch nicht oft vorgekommen, dachte ich, als ich eine Minute später durch den Sprühregen und den Matsch nach Hause stiefelte, daß du eine halbe Flasche Beck's und eine einsame Frau in einer Kneipe zurücklässt, nur um noch an einem Gedicht zu arbeiten. Wenn das zur Gewohnheit wird, hast du ja bald einen Band zusammen. Schon wieder ein Buch. Lou Schneider hatte verdammt recht. Man mußte eisern durchhalten. (R, S. 251-252)

Jener Frau widmete Fauser, auch wenn es hier nicht um das Schreiben an sich, sondern Erotik und Sexualität geht, meiner Ansicht nach auch das Gedicht *Geschichte von der riesigen Finnin*:²⁷⁹

[...] Frauen wie die riesige Finnin
schenken dir einen Sommernachtstag
das Gefühl, als dringe dein Schwanz
in den Mittelpunkt der Erde ein,
und nachher liegst du da wie ein Mensch,
der mit Göttern verkehrt hat.²⁸⁰

Das, was *Rohstoff* aus literaturhistorischer Perspektive so enorm wertvoll macht, ist der Umstand, dass es sich dabei um einen autobiographisch gefärbten Roman handelt und so mit Fauser ein Autor zu Wort kommt, der diese Zeit am eigenen Leib erlebte. Tatsächlich liest sich *Rohstoff* in dieser Hinsicht wie ein Tatsachenbericht über die damalige Szene. Da sich der Erfolg der US-amerikanischen Beat-AutorInnen auch in Deutschland niederschlug, kam es zu einem verstärkten Ruf nach einer liberaleren Verlagskultur. Gleichzeitig erkannten die VerlegerInnen das Potential, das in der jungen und wilden Literatur steckte. Somit wurde der Weg auch für junge deutsche PopliteratInnen in etablierte Verlage wie Kiepenheuer & Witsch frei. Aber auch im Underground tat sich einiges. Schon früh kam es zu der Gründung vieler Kleinverlage. Herauszuheben ist wohl der von Jörg Schröder gegründete Märzverlag, in dem Brinkmanns und Rygullas Anthologie *Acid. Neue amerikanische Szene* erschien:²⁸¹

Bucheinband, Layout und Textpräsentation machen »Acid« zu einer der erfolgreichsten und stilprägenden Anthologien, die ästhetisch zwar ganz in der Tradition der amerikanischen Beatniks steht, optisch indes die Reizsignale einer >poppigen< Marktorientierung umsetzt. In den nächsten Jahren erscheinen bei März unterschiedliche Spielarten des Hippie- und Politpop.²⁸²

Eben diese Kleinverlage wie Maro, März oder Oberbaum trugen zu dem Aufstieg und der Verbreitung der deutschsprachigen Beat-, Pop- und Undergroundliteratur maßgeblich bei, waren sie doch nicht nur Ausgangspunkt für etliche Karrieren, sondern auch den Austausch fördernde Kommunikationsforen für regionale Szenen. So veröffentlichte Fauser 1971

²⁷⁹ Vgl. Fauser, Jörg: *Geschichte von der riesigen Finnin*. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 116-117.

²⁸⁰ Ebda. S.117.

²⁸¹ Vgl. Ackermann, Karin/Greif, Stefan: *Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute*, S. 57-58.

²⁸² Ebda. S. 58.

Aqualunge im Maro Verlag, wodurch er darauf folgende Drogendokumentationen vorwegnahm:²⁸³

Venen anbeißen lassen und rein mit dem braunen Zeug, die typische Junk-Lotterie, wer jetzt hierbleibt weiß was ihn erwartet ... The Daily Telegraph in Alicante, Amphetaminwind zwischen den Seiten, los perros im Schatten, Gelb sagte: »Ich habe Sprache gelernt zu verschlüsseln um zu vergessen ... let's go ...«²⁸⁴

Dennoch herrschte bis auf wenige Ausnahmen ein tiefer Graben zwischen dem literarischen Underground und Großverlagen, die meist ein geringes Interesse an alternativer Literatur zeigten. Auszunehmen ist hier der Verlag Kiepenheuer & Witsch, der durch das Lektorat von Dieter Wellershoff und Renate Matthaei seinen Fokus von zeitkritischen Werken und dem kassenfüllenden Heinrich Böll auf den sozialen Realismus legte. Das Alltagsleben samt subjektiven Eindrücken des Autors/der Autorin sollte auf der literarischen Ebene eine neue Wahrnehmung fördern. Kiepenheuer & Witsch nimmt dadurch eine gewichtige Rolle für die Etablierung der Popliteratur im deutschsprachigen Literaturbetrieb ein. Für die Kleinverlage schien vor allem Lawrence Ferlinghettis City Lights Books Verlag in Sachen Innovation und Inspiration gewirkt zu haben. So wurden einzelne Gedichte auf Zetteln oder Zigarettenschachteln auf der Straße vertrieben. Zumeist fanden sich dabei aus finanziellen Gründen aber auch pornographische Titel im Programm der Kleinverlage, um deren Fortbestehen zu sichern.²⁸⁵

Überdies widmen sich diese Klein- und Kleinstverlage mit großem Interesse, aber einem nicht zu übersehenden finanziellen Wagnis der »Literatur abseits der gängigen Bestsellerliteratur«. Zu erwähnen bleibt aber auch, dass es gerade Szene-Verlage und Underground-Zeitschriften wie »Gasolin 23« sind, die bis weit in die siebziger Jahre hinein den popästhetischen und literaturtheoretischen Diskurs in Gang halten.²⁸⁶

Einen Schwerpunkt zwischen Beat-, Pop- oder Undergroundliteratur innerhalb der Kleinverlage festzustellen, stellt sich nach Greif und Ackermann als schwieriges Unterfangen dar. Aufgrund der vielfältigen Programme ist dieser nämlich oftmals nicht eindeutig auszumachen.²⁸⁷

Liest man nun *Rohstoff*, so lassen sich die eben beschriebenen Diskurse des deutschsprachigen Undergrounds auf den Roman projizieren. Der "Stamboul Blues" soll, nachdem Gelb die

²⁸³ Vgl. Ebda. S. 58-59.

²⁸⁴ Fauser, Jörg: *Aqualunge*. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 4: Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa 1. Mit einem Vorwort von Helmut Krausser und einem Nachwort von Jürgen Ploog. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 302.

²⁸⁵ Vgl. Ackermann, Karin/Greif, Stefan: *Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute* S. 59-61.

²⁸⁶ Ebda. S. 60-61.

²⁸⁷ Vgl. Ebda. S. 61.

Romane William S. Burroughs in Istanbul gelesen hat, die deutsche *Soft Machine* (ein im angloamerikanischen Sprachraum breit rezipiertes Werk Burroughs) werden. Gelb wendet sich dabei bewusst gegen individuelle Figuren und eine linear erzählte Story, die Möglichkeiten des traditionellen Romans sind für ihn nicht mehr brauchbar. Gelbs Buch findet jedoch in der Verlagslandschaft wenig bis gar keine Beachtung. Das Manuskript wird der Reihe nach von etablierten Verlagen wie Suhrkamp oder Rowohlt abgelehnt. (Vgl. R, S. 56-60) *Rohstoff* schildert somit die Problematiken eines jungen Schriftstellers, überhaupt einen Verlag zu finden. Als er schließlich bei dem Avantgarde- und Kleinverleger Gutowsky unterkommt, beschleichen Gelb enorme Existenzängste:

Ich war fixiert darauf, ein Buch zu haben, und wenn Gutowsky dichtmachte, stand ich wieder auf der Straße, wo es allmählich verdammt ungemütlich wurde, und dann noch ohne Sarah. Ich sah mich schon wieder Briefe tippen: »Sehr geehrte Damen und Herren! In der Anlage ... ein zweites Buch in Arbeit ... außerordentlich verbunden, bald von Ihnen zu hören ...« Außerdem hatte ich ja die meisten Verlage schon abgehakt; was blieb, waren Firmen, deren Namen mir kein großes Vertrauen einflößten: Werkbund-Verlag Stolberg/Westfalen, etwa, oder Verlagskollektiv Roter Mohn/Berlin-Neukölln? Da konnte ich mir das Porto sparen. (R, S. 100)

Hier zeigt sich nicht nur die finanzielle Misere, in der die Kleinverlage damals steckten, sondern auch die Problematik, die zwischen der politisch-studentischen Kunstszene und dem Underground herrschte. Der literarische Underground und die studentische Linke waren aufgrund der Sprache und der Wahl der Themen nur schwer vereinbar. Fauser schildert dabei aber auch den Boom, den die Undergroundzeitschriften damals erlebten, als auch deren Unterwanderung durch kapitalistische Organe. Fauser arbeitete selbst aktiv an der Zeitschrift *Gasolin* 23 mit und veröffentlichte gemeinsam mit Carl Weissner und Jürgen Ploog die Zeitschrift *UFO. Revolution durch Information*,²⁸⁸ die in *Rohstoff* unter demselben Namen, allerdings nicht in durchgängiger Großschreibung und ohne Untertitel, Eingang findet. (Vgl. R, S. 121) Dies weist schon auf die rege Produktion publizistischer Organe im Underground während der 1960er und 1970er Jahre hin. Im krassen Gegensatz dazu steht die Zero Zeitung des namengebenden Nachtclubs, bei der Gelb als Chefredakteur anheuert, auch wenn er anfänglich nur das Gute in der Sache sieht. (Vgl. R, S. 105-109) Auch hierbei handelt es sich um eine reale Episode aus Fausers Biographie, der als Chefredakteur einer vom Nachtclub Zoom finanzierten Zeitung arbeitete.²⁸⁹

Sie gehörten zu einer Sorte Mensch, die ich so noch nicht kannte: junge, flinke Geschäftemacher, die sich im Jargon der Subkultur perfekt auskannten, ihre Rituale

²⁸⁸ Vgl. Penzel, Matthias/Waibel, Ambros: *Rebell im Cola-Hinterland. Jörg Fauser – Eine Biographie*, S.70.

²⁸⁹ Vgl. Ebda. S.70.

und Angewohnheiten nachahmten und zugleich ausbeuteten. Unendlich weit lag die Zeit zurück, als wir in einem kalten Berliner Winter von der Anarchie geträumt hatten. Hier in diesem Kabuff mit dem Koks und der Abendkasse auf dem Tisch war Subkultur plötzlich etwas ganz Reales und geschäftlich Machbares, wie Staubsauger oder Teppiche oder moderne Kunst. (R, S. 106)

Gelb kennt die Undergroundpresse in London gut und möchte die Zero-Zeitung in diese Richtung bewegen. Anhand des von Gelb angedachten Inhalts der Zeitung, z.B. einer eigenen Seite für DrogenkonsumentInnen, wird dem/der LeserIn vorgeführt, wie die Untergrundpresse damals funktionierte und was ihre thematischen Schwerpunkte darstellten. (Vgl. R, S. 108-109) Meiner Ansicht nach ist hier auch anzumerken, dass Fauser selbst, wie Harry Gelb in *Rohstoff* (Vgl. R, S. 18), etliche Artikel für das englische Anarchisten-Publikationsorgan *Freedom* verfasste.²⁹⁰ Wie schon angeführt kommt es natürlich anders, als von Gelb gedacht: Die beiden Jungunternehmer erwarten eine inhaltsleere "Gute Laune-Zeitung", die etwas provoziert, dabei aber nicht zu weit geht. Wegen der hohen Druckkosten gibt es für die AutorInnen auch so gut wie kein Honorar. (Vgl. R, S. 112-117) Hier zeigt sich schon die Problematik, vor die sich der Untergrund von damals gestellt sah. Entweder nagte man am finanziellen Hungertuch, oder war von oftmals launischen Gönnern abhängig. Gleichzeitig erhellt sich durch die rasante Entwicklung des literarischen Undergrounds der gesellschafts- und kunstpolitische Drang zur Veränderung in der damaligen BRD. Die Sprache stellte die Waffe der jungen AutorInnen und VerlegerInnen gegen den Literaturbetrieb und die Gesellschaft dar.²⁹¹ Jürgen Ploog schreibt dazu über die Entstehung der heute schon legendären Zeitschrift *Gasolin* 23, die Carl Weissner, Jörg Fauser und er selbst 1971 das erste Mal herausgaben, wobei Weissner und Fauser ab der vierten Ausgabe nur mehr als freie Mitarbeiter agierten:

Damals war *Gasolin* nur eins von vielen Gewächsen im Wald unabhängiger, kleiner Blätter, in dem üppiger Wildwuchs herrschte & der von ikonoklastischen Angriffen auf bestehende literarische Kategorien durchzogen war. Es ging nicht darum, «Texte» zu produzieren, Gedichte, Kurzgeschichten oder gar Romane & auch nicht, eine «Literaturzeitschrift» zu machen (denn die gab es bereits in den Regalen der Buchläden, meist gesponsert von etablierten Verlagen). Schreiben glich einer Überzeugungstat, die aus dem Bauch der Erfahrung kam & Verve, Chuzpe & Rebellisches verlangte. Publizieren lief auf einen revolutionären Akt hinaus.²⁹²

Fausers Autor in *Rohstoff* wird also so gut wie immer von Existenzängsten geplagt und hat noch dazu mit der Ablehnung der Großverlage zu kämpfen. Ein Schicksal, das Jörg Fauser selbst allzu gut kannte. Sogar zu dem Zeitpunkt, als seine Karriere den Höhepunkt erreicht hatte – zu

²⁹⁰ Vgl. Ebda. S.30.

²⁹¹ Vgl. Ploog, Jürgen: A long Shot für Carl, den Survivor. In: <http://gasolinconnection.com/2012/02/02/jurgen-ploog-a-long-shot-fur-carl-den-survivor/#more-727> (8.1.20015)

²⁹² Ebda.

denken ist hier an die späten 70er und 80er Jahre bis hin zu seinem Tod –, schien eine Distanz zwischen dem Underground-Autor und etablierten Verlagen zu bestehen. Fausers Freund und ehemaliger Suhrkamp-Mitarbeiter Peter Weiss äußert sich zu diesem sprichwörtlichen Graben wie folgt:

Weiss: Fauser wurde damals ausschließlich als Unterhaltungsautor verstanden, schlimmer noch: als schreibender Journalist. Ein grässlicher Irrtum – aber damit war eine "Marke" kreiert, die zu der edlen Marke Suhrkamp nicht passte. Fauser selbst wusste das übrigens ganz genau.²⁹³

Zum gleichen Urteil kommt dabei auch Alexander Wewerka, der Herausgeber der Jörg Fauser Werkausgabe, auch wenn er eine Öffnung des Literaturbetriebs seit den Pop-LiteratInnen der 90er Jahre sieht.²⁹⁴ So viel sich im Literaturbetrieb seit dem Eintritt Fausers auch hinsichtlich einer Etablierung für alternative Literatur getan hatte, blieb Fauser selbst der literarische Mainstream wohl immer mit einem bitteren Beigeschmack im Mund verhaftet. Lesenswert empfinde ich dabei den Text, den Michael Köhlmeier zur Eröffnung des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs 2014 vortrug. Köhlmeier versteht die Abneigung der Jury unter der Schirmherrschaft des literarischen Oberlehrers des deutschen Sprachraums Marcel Reich-Ranicki, und dabei kann ich ihm nur zustimmen, als Antipathie gegenüber der Person Fausers und nicht seinem Text, der hierbei nur als Mittel zum Zweck für eine Herabwürdigung benutzt wurde.²⁹⁵

Peter Apfl stellt in seinem Beitrag über Fauser in der Zeitschrift *Datum* die These auf, man könne *Rohstoff* auch als gegenkulturellen Entwicklungsroman lesen.²⁹⁶ Tatsächlich weist der Roman einige Parallelen zum deutschen Entwicklungs- und Bildungsroman auf. Zwar gilt der Bildungsroman seit dem 18. Jahrhundert als literarisches Beispiel für die Entwicklung eines Individuums hin zu einer gefestigten Identität, wobei der Protagonist auf der Reise dorthin seine individuellen Möglichkeiten und Grenzen auslotet. Jedoch ändert sich der Bildungsprozess seit jeher in und durch seinen diskursiven Rahmen, dabei sind einige Grundpfeiler seit dem humanitären Bildungsbegriff Goethes und Wielands aber bestehen geblieben. So natürlich die personale Identität, aber auch die Selbstreflexion auf dem Weg zu eben jener angestrebten

²⁹³ N.N./Weiss, Rainer: "Jörg Fauser passte nicht zu Suhrkamp". In: <http://www.welt.de/kultur/article1031297/Joerg-Fauser-passte-nicht-zu-Suhrkamp.html> (8.1.2015).

²⁹⁴ Vgl. Gmünder, Stefan/Wewerka, Alexander: "Einer der ganz Großen". In: <http://derstandard.at/2949819> (8.1.2015).

²⁹⁵ Vgl. Köhlmeier, Michael: Rede zur Eröffnung des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs. In: http://presse.bachmannpreis.eu/D/tddl2013/koehlmeier_rede.pdf (8.1.2015).

²⁹⁶ Vgl. Apfl, Peter: Die Legende vom heiligen Jörg. In: <http://www.datum.at/artikel/die-legende-vom-heiligen-joerg/> (8.1.2015).

Identität. Dies wird nach Gerhart Mayer durch Krisen des Subjekts gelenkt:²⁹⁷ „Die Richtung des Bildungsprozesses zielt auf zunehmende Selbständigkeit des Ichs gegenüber den determinierenden Mächten von Natur, Gesellschaft und Kultur, auf eine Mündigkeit, die an der wachsenden Fähigkeit des einzelnen zur individuellen Problemlösungen sichtbar wird.“²⁹⁸ Auch Jörgen Schäfer reiht den Pop-Roman der 90er Jahre rund um Kracht in die Tradition der Adoleszenz-Literatur ein.²⁹⁹ Ich für meinem Teil sehe es jedoch so, dass eben jene Anleihen an der Adoleszenz-Literatur und dem Bildungs- und Entwicklungsroman schon weit früher in der deutschsprachigen Beat- Pop- und Undergroundliteratur auszumachen sind, kreisen die Texte doch oftmals um Subjektivität und Selbstfindung. Nimmt man nun *Rohstoff* genauer unter die Lupe, so bemerkt man schon in Ansätzen jene Grundstruktur. Der junge Mann Harry Gelb muss erst Enttäuschungen in politischer, sexueller, beruflicher, künstlerischer und gesundheitlicher Hinsicht hinnehmen, entwickelt sich dabei aber stets weiter. „Harry Gelb berappelt sich immer wieder, verschanzt sich hier, vertut sich dort, traut sich eine Menge, aber niemandem über den ganzen Weg, eines ist er nie: sicher.“³⁰⁰ Hier allerdings, und dabei besteht der Unterschied zum klassischen Bildungsroman, ist Gelbs Entwicklung noch nicht abgeschlossen. Er ist noch nicht am Ende angekommen, wodurch sich auch der Titel *Rohstoff* erhellt. Gelb wird, nachdem er die Zeche seiner der Dichterlesung folgenden Sauftour nicht begleichen kann, mit Gewalt dem Lokal verwiesen (Vgl. R, S. 289-290):

Das war also das Pflaster. Es schmeckte nicht schlechter als vieles andere, aber gewöhnen wollte ich mich auch nicht daran. Ich suchte meine Brille, bis ich feststellte, daß ich sie in der Hand hielt. Ich setzte sie auf. Aus der Nähe sah dieses Pflaster interessant aus, es gab sogar einen Riß, der durch den Asphalt lief, und in dem Riß sproß ein Grashalm. Wenn das so ist, dachte ich, kannst du auch aufstehn. (R, S. 290)

Harry Gelbs Odyssee ist also noch lange nicht zu Ende. Es muss weitergehen. Auch wenn er, wie Apfl richtig schreibt, auf der falschen Seite steht.³⁰¹

Nach der Lektüre von *Rohstoff* wird dem/der LeserIn eines schnell klar: Harry Gelb ist kein Übermensch und auch kein Held im klassischen Sinne, der nach dem siegreichen Abenteuer

²⁹⁷ Vgl. Mayer, Gerhart: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 1992, S. 13-14.

²⁹⁸ Ebda. S. 13.

²⁹⁹ Vgl. Schäfer, Jörgen: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968, S. 22.

³⁰⁰ Stuckrad-Barre von, Benjamin: *Durst war ja auch ein Synonym für Leben*. In: Fauser, Jörg: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 2: *Rohstoff*. Roman. Mit einem Nachwort von Benjamin von Stuckrad-Barre und einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tömm in der Sendung >Autor-Scooter< und einem Gespräch mit der Lektorin Hanna Siehr. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 292.

³⁰¹ Vgl. Apfl, Peter: Die Legende vom heiligen Jörg. In: <http://www.datum.at/artikel/die-legende-vom-heiligen-joerg/> (8.1.2015).

ein Frauenherz ganz für sich gewonnen hat und in den Sonnenuntergang reitet. Eines lässt sich bei Gelb allerdings nicht in Abrede stellen: Er lebt für die Literatur. Vielleicht – oder wahrscheinlich – nur durch sie. Er beschäftigt sich intensiv mit der Materie, schreibt und schafft es letztendlich zu publizieren. Von der von Bauer erschaffenen Autorenfigur Charly kann man das nicht behaupten. Weder denkt er irgendwann während des Stückes ernsthaft daran, einen Satz zu Papier zu bringen, noch erfährt man etwas über etwaige Aufträge oder bisherige Publikationen. Man kann als LeserIn also davon ausgehen, dass Charly schon länger keinen Satz mehr geschrieben hat, geschweige denn, ob er diesem Beruf denn überhaupt ernsthaft nachgeht. Ich gehe dabei davon aus, dass Charlys Schaffenskrise aus mehr als nur einem Grund resultiert. Erstens denke ich, dass es eine Frage der Identität darstellt, die bei Bauer ja permanent thematisiert wird. Charly bewegt sich in einem Milieu, welches dem der Bohème angeglichen ist, in dem aber gleichzeitig ein Leerlauf hinsichtlich seiner Beschäftigung herrscht. Charly kann sich, außer durch Aggressionen gegenüber Birgit, durch nichts definieren. Er selbst tut ja nichts, außer lethargisch den Tag zu verträdeln. Das, was ihm in diesem Zusammenhang noch bleibt, ist, sich selbst als Schriftsteller und Künstler zu definieren, der in seiner bohémehaften Lebensart der spießbürgerlichen Welt gegenübersteht. Es handelt sich demnach um einen Lifestyle. Zweitens: Auch wenn er dem Schreiben nur halbherzig nachgehen würde, so würde er sich zumindest in irgendeiner Weise bemühen und nach Inspiration suchen. Auch andere Künstlerfiguren sind in dieser Schaffensperiode Bauers oftmals mit einer Schaffenskrise konfrontiert. Man denke hier an Fery aus *Change* und Wolfram Bersenegger aus *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher* oder im weitesten Sinne auch Fred aus den *Gespenster*, der seine Karriere für ein bürgerliches Leben geopfert hat. Ich schließe nach eingehender Analyse von *Magic Afternoon* jedoch aus, dass Charly an einer solchen leidet. Drittens: Beides mündet schlussendlich in einer Problematik von Raum und Zeit, die innerhalb der Wohnung von Charlys Eltern herrscht. Ich werde nun versuchen aufzuzeigen, wie Raum und Zeit den als Schriftsteller ausgewiesenen Charly in *Magic Afternoon* beeinflussen. Melzer folgend lässt sich der Gehalt des Stücks zu großen Teilen aus der Dekonstruktion der formalen Einheit von Ort, Zeit und Handlung herleiten, indem Bauer sie negativ besetzt:

Der Gehalt von *Magic Afternoon* lässt sich, so banal das zunächst klingen mag, zu einem Gutteil aus den Bedingungen dramatischer Fiktionsbildung herleiten. Wenn es stimmt, daß der Makrostruktur jedes Dramas eine Geschichte zugrunde liegt, zu deren Konstitution wiederum drei Elemente zusammentreten müssen – ein oder mehrere Subjekte, die temporale Dimension der Zeiterstreckung und die spatiale Dimension der Raumausdehnung –, so erhellt die besondere Ereignishaftigkeit von *Magic Afternoon* aus der Art und Weise, wie Bauer die sinnstiftende Funktion dieser

Elemente unterstreicht und damit zugleich den Modus ihres gesetzmäßig-konventionellen Zusammentretens verfremdet.³⁰²

Der Raum nimmt dabei in meinem Verständnis eine besonders große Rolle ein. Schon die erste Definition lässt dabei die Schwere und Aufgeladenheit des Raumes erahnen:

Ein großes Fenster. Draußen ein herrlicher Sommernachmittag, Vogelgezwitscher. Im Zimmer ist die Luft zum Schneiden vom Rauch. Man kann kaum herumgehen, ohne etwas umzustoßen. Die Unordnung ist nicht genial, nicht angenehm, sie ist nervös. Ein Spiegel. Vor ihm stehen Charly und Birgit. Sie sind halbbekleidet und frisieren sich lange, rauchen eine Zigarette. (MA, S. 5)

Melzer schreibt in diesem Zusammenhang von einem Verhalten eingesperrter Tiere, und bezieht sich auf Handkes Kritik über *Magic Afternoon*. Die Nervenschwankungen, von denen Handke schreibt, erscheinen damit durch die Konstruktion des Raumes mehr als plausibel. Die Charaktere stoßen dabei immer wieder an die Grenzen des Raumes. Die Opposition zwischen dem abgeschlossenen Raum, dem Drinnen, und der Wirklichkeit, dem Draußen, wird schon anfänglich durch einen Verweis auf Vogelgezwitscher von außen und die stickige Luft klargestellt. Es gibt keinerlei räumliche Koordinaten mehr, aber auch keine Aussicht auf einen Ort, an dem die Figuren lieber wären, als hier. Zwar wird die Abgeschlossenheit der Charaktere immer wieder durch das Klingeln des Telefons oder das Fenster durchbrochen, was die Figuren aber keineswegs motiviert, über dieses Verhältnis nachzudenken. Ein nervös aufgeladener Raum lädt schließlich nicht zum längeren, gemütlichen Verweilen ein. Melzer verweist hier abermals auf die Aussteigerproblematik, da Charly im Drogenrausch das Fenster schließt.³⁰³ Es steht also außer Frage, dass Charly sich bewusst und gewollt von der Außenwelt abschottet.

Ich möchte an dieser Stelle, obgleich es manche/n LeserIn verwundern wird, dass es nicht im Kapitel über den literarischen Einfluss bei Bauer zu finden ist, auf Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* verweisen. Oftmals wird dabei von Ionescos Wirkung auf Bauer geschrieben, der ja sein erstes Stück unter dem Einfluss des Meisters des absurden Theaters geschrieben haben soll.³⁰⁴ Im Falle Artauds gehe ich jedoch eher von einem indirekten Einfluss auf Bauers Werk aus. Bei genauerer Betrachtung erscheint dies auch logisch, da Artaud als ein großer Wegbereiter für die AutorInnen des absurden Theaters gilt.³⁰⁵

³⁰² Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk, S. 93.

³⁰³ Vgl. Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk, S.95.

³⁰⁴ Vgl. Antonic, Thomas: „Ich skizziere also werde ich skizziert“. Zum Nachlasskonvolut Wolfgang Bauers in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, S. 153.

³⁰⁵ Vgl. Esslin, Martin: das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006 (= Rowohlt's Enzyklopädie 55684), S. 297.

Wie komme ich nun zu dieser doch gewagten These? Ich denke, dass ich zwischen der von Artaud geforderten Körperlichkeit und der Konzeption *Magic Afternoons* einige Parallelen entdeckt habe. Aufmerksam bin ich dabei durch Handkes Kritik von *Magic Afternoon* geworden, der davon ausgeht, dass sich die Handlungen der Figuren durch Schwankungen der Nerven erklären.³⁰⁶ Ich greife hier nun die Theaterkonzeption Antonin Artauds auf. In Artauds Verständnis einer der abendländischen entgegengesetzten Theaterpraxis soll die Macht der Sprache und des Textes über die Aufführung zugunsten der körperlichen Präsenz zurückgedrängt werden. Aber wie passt Artauds *Theater der Grausamkeit*, das doch die Sprache verwirft, nun zu dem als "Dialektdichter"³⁰⁷ bezeichneten Wolfgang Bauer? Ich gehe davon aus, dass die Körperlichkeit innerhalb des Stücks eine ebenso große Rolle wie die Sprache einnimmt, in manchen Belangen sogar über ihr steht. Hinter den physischen Gesten der *Dramatis Personae*, die dabei über das Verbale in ihrer Bedeutung hinausgehen, manifestiert sich meiner Ansicht nach der Einfluss des Zeichenspiels Artauds. Artaud drängt in seinen dramatischen Konzeptionen darauf, den Körper und dramatische Utensilien wie Beleuchtung oder Musik gegenüber der Sprache in den Vordergrund zu rücken,³⁰⁸ wobei ich meine, genau jenes auch bei Bauer beobachten und nachweisen zu können. Artaud fordert dabei eine konkrete und metaphysische Sprache für das Geschehen auf der Bühne, welche den Dialog des abendländischen Theaters ablösen soll:

Ich sage, daß diese konkrete Sprache, die für die Sinne bestimmt und unabhängig vom Wort ist, zuerst einmal die Sinne befriedigen soll, daß es eine Poesie für die Sinne gibt wie eine für die Sprache, und daß diese körperliche, konkrete Sprache, auf die ich anspiele, nur dann und in dem Maße wirklich dem Theater eignet, in dem die Gedanken, die sie zum Ausdruck bringt, sich der artikulierten Sprache entziehen.³⁰⁹

Nun könnte man natürlich einwenden, dass ein Autor wie Bauer, der sich selbst nach Landa sogar als naturalistischer als Horvath empfindet,³¹⁰ doch bewusst auf die Wirkung und Kraft der Sprache setzt. Natürlich steht es außer Frage, dass der durchaus wortgewandte Wolfgang Bauer seine Figuren viel durch, teilweise demaskierende, Phrasen kommunizieren lässt. Aber gerade die Verhaltensweisen und Handlungen der Figuren leiten sich meiner Ansicht nach deutlich aus den Konzeptionen der Körperlichkeit und des Raumes ab. Es ergeben sich unter

³⁰⁶ Vgl. Handke, Peter: Zu Wolfgang Bauers »Magic Afternoon«, S. 199.

³⁰⁷ Vgl. Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk, S. 8.

³⁰⁸ Vgl. Artaud, Antonin: Die Inszenierung und die Metaphysik. In: Ders.: Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1969, S. 35-50 bzw. Vgl. Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest). In: Ders.: das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1969, S. 95-107.

³⁰⁹ Artaud, Antonin: Die Inszenierung und die Metaphysik, S. 39-40.

³¹⁰ Vgl. Landa, Jutta: Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre, S. 68.

einer Lesart des Einflusses Artauds oftmals Sinne, die sich aus den sprachlichen Äußerungen nicht ableiten lassen: „Artauds Gedanken artikulieren sich klar in der Tradition rückwärts gewandter Utopien. Jene „konkrete Sprache“ der Korrespondenzen soll auch hier einem Vorzeitlichen, menschlich Ursprünglichen zum Durchbruch verhelfen. Artaud beschwört wie seine Vorgänger die Sprache unter der Sprache, den Sinn unter dem Sinn.“³¹¹ Deutlich erkennbar wird die in den Vordergrund gerückte Körperlichkeit etwa im Spiel mit der Konzeption des Raumes. Schon in der ersten Szene beschreibt Bauer die im Raum herrschende Unordnung nicht als genial, sondern nervös. (Vgl. MA, S. 5) Auffallend ist dabei, dass die Figuren permanent in Bewegung sind. Sie scheinen nicht zur Ruhe kommen zu können. Wenn man nun Handkes These folgt, dass der Raum voll von Nervenschwankungen ist und er sich dabei mit den physischen Handlungen der Figuren verbindet, so umgeht Bauer dabei die primäre Wirkung des Textes auf den/die ZuschauerIn, da die physischen Zeichen im Vordergrund stehen und ein Gefühl der Beklemmung suggerieren. Es kommt zu einer Synergie von Raum und den Körpern. Die Sinne der Zuschauer werden somit durch die nervöse Stimmung der Akteure und deren Isolation im schier übermächtigen Raum stimuliert. Tendenziell schweben der Raum und die Körperlichkeit als Wegweiser für die Befindlichkeiten der Figuren stets über der Sprache, die sich oftmals als Geschwätz voll leerer Floskeln entpuppt. Auffallend ist in diesem Kontext auch die Körperlichkeit in den ausufernden Szenen, die der sprachlichen Äußerung in ihrer szenischen Bedeutung weit vorangeht. Etwa bei der Kampfszene zwischen Charly und Birgit, in der Bauer äußerste Realität fordert, oder dem "Stierli Spiel" von Charly und Joe, in dem die Sprache sich der 7phallisch-bedrohlichen Symbolik unterzuordnen scheint. (Vgl. MA, S. 21 bzw. S. 47-48) Legt man nun Handkes These über die Nerven in *Magic Afternoon* folgendermaßen aus, dass diese im Raum permanent vorhanden sind, so kann man das Stück tatsächlich mit einem Blick auf Artaud in diesem Kontext der Verschmelzung von Raum und Körper hin zu einer Rückstellung der Sprache lesen. Greife ich hier als Beispiele das "Stierli-Spiel" oder auch das Abschotten von der Außenwelt Charlys durch das Schließen des Fensters auf, so ergibt sich für mich eine Präferenz der physischen Gesten gegenüber den sprachlichen Äußerungen. Zu ersehen ist das auch an den Wortfetzen, die die Männer gerade noch herausbringen, während ihre körperlichen und symbolischen Handlungen gezielt und gefährlich erscheinen. Der Körper zeigt hier auf, wofür die Worte in Bauers Augen nicht zu reichen scheinen: Aggression, Beklemmung, sexuelle Gier und Isolation. Ich verweise hier abermals auf Handke, der den theatralischen Vorgängen in

³¹¹ Hiß, Guido: Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000. München: Epodium 2005 (=Aesthetica Theatralia 1), S. 241.

Magic Afternoon eine herausragende Bedeutung attestiert: „Die Vorgänge auf der Bühne bilden die Geschichte dieses Stückes, das, wenn es sorgfältig und geradezu parodistisch genau inszeniert wird, den Zuschauer halluzinieren muß: der Vorgang des Telefonbuchblätterns dient nicht der Geschichte, sondern ist für sich selber theatralisch wie sonst nur in guten Boulevardstücken, es ist Thema.“³¹² Ich sehe dabei auch hinsichtlich der psychologischen Beschaffenheit der Figuren in Bauers Stück eine Parallele zu Artauds Thesen. Artaud vertritt dabei den Standpunkt, dass Theater nicht vorrangig dafür da ist, um psychologische Vorgänge der Charaktere zu beleuchten und zu erhellen, so wie es das abendländische Theater seiner Ansicht nach tun würde.³¹³ Liest man diese Forderung Artauds nun im Hinblick auf Bauers *Magic Afternoon*, so ergibt sich dort eine ähnliche Herangehensweise: Da die Figuren an der schon zuvor angeführten Identitätskrise leiden und in ihren Rollenspielen nicht ganz fassbar werden, ergibt sich auch keinerlei psychologische Erhellung. Es war auch wie schon zuvor angeführt nicht Bauers Intention, durch seine Stücke eine direkte und psychologisierte Botschaft hinsichtlich seiner Charaktere und deren Handlungen an das Publikum zu richten. Dass Bauer keinen erkennbaren moralisch-ethischen Standpunkt außerhalb des Stücks einnimmt, weist eben darauf hin.

Die Beschaffenheit des Raumes nimmt also eine größere Rolle ein, als es sonst der Fall ist. Aber auch die Zeit ist für das Stück prägend. Bauers Anweisung nach sollen die dargestellte Zeit und die Zeit der Darstellung übereinstimmen, wodurch mit der üblichen dramatischen Vorgehensweise gebrochen wird. Dabei kommt es in *Magic Afternoon* zu einer Unterstreichung der subjektiven Zeiterfahrung der Dramatis Personae. Gleich dem Raum offenbart sich die Zeit innerhalb des Stückes somit ebenso als stagnierend. Die Figuren auf der Bühne, die diese Zeit erleben, sind Melzers Analyse folgend nicht fähig, mit ihr umzugehen. Interessant ist dabei Melzers Ansatz, dass die Aktionen der Figuren immer durch Außeneinwirkung zustande kommen. So resultiert die Bücherschlacht zwischen Charly und Birgit aus der gewaltsamen Aktion Joes gegenüber Monika.³¹⁴ Bezeichnend ist dabei auch das Anrufen Charlys in der Zeitzentrale, das permanente Fragen nach der Zeit und dass die Figuren immer wieder zu vergessen scheinen, was sie erst vor kurzem getan haben. (Vgl. MA, S. 6) Der Raum in *Magic Afternoon* entpuppt sich somit als ein zeitloser:

Joe: Is klar ... naja ... (*sie stehen herum*) Wie spät is es überhaupt?

Charly: Ich hab keine Uhr ... wart (*ruft Zeit an, reicht Joe den Telefonhörer*)

³¹² Handke, Peter: Zu Wolfgang Bauers »Magic Afternoon«, S. 201.

³¹³ Vgl. Artaud, Antonin: Die Inszenierung und die Metaphysik. In: Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1969, S. 43-44.

³¹⁴ Vgl. Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk, S. 95-96

Joe: *(legt auf)* Ja, soll ich überhaupt noch vorbeikommen oder nicht ... mir ist das gleich. An und für sich liegt eh am Weg. (MA, S. 19)

Melzer definiert Charly dabei als tendenziell passiver als Birgit, was eine Ortsveränderung angeht. Birgits Wunsch nach einer solchen wird von ihrem Partner allerdings nicht nachgegangen: „Umgekehrt zeugen Birgits „neugierige“ und „erwartungsvolle“ Fragen, geradeso wie ihre Entschlossenheit, die unbefriedigende Situation mit Charly aufzuheben und nach Hause zu gehen (vgl. 224, 230), von Energierückständen, die Ludwig Völker vielleicht etwas zu optimistisch mit einem noch vorhandenen „vitalen Interesse am Leben“ erklärt.“³¹⁵ Auch wenn Melzer darauf hinweist, dass sich Birgit während des Stücks ebenfalls von der Passivität hinreißen lässt, so denke ich doch, dass mit Energierückständen hier das falsche Wort gewählt wurde. Denn ich gehe davon aus, dass Charly nicht nur sich selbst, sondern auch sie "einschließt". Hierbei offenbart sich abermals die komplexe Beziehung zwischen Charly und Birgit. Zwar lehnen sie sich eigentlich gegenseitig ab und empfinden sich als störend. Auseinandergelangen scheint für sie aber dennoch unmöglich zu sein. Die Aktionen, die die Figuren von der Welt abschotten, wie das Schließen des Fensters, gehen von Charly und nicht von Birgit aus. Bezeichnend sind hier das Wegreißen des Telefonhörers, als Birgit die Polizei oder Dr. Engel anrufen möchte, und das Versperren des Weges aus der Wohnung durch die beiden Männer:

Joe *(hält ihr die Hände auf dem Rücken zusammen)*: Polizei! Polizei! Polizei!
Charly: Einszweidrei! *(Birgit erhebt sich)* So jetzt ziehst dich aus! *(Sie nimmt schnell ihre Tasche und will aus dem Zimmer rennen. Charly stellt sich schnell vor die Tür)*
Schatzischatzi bleib da!
[...] Joe: Stierli! *(Charly reißt ihr den Hörer aus der Hand, Menge)*
Birgit: Ich schrei! *(Sie schreit, er lässt sie aus. Sie will wieder zur Tür, wird aber von Charly abgehalten)* (MA, S. 47)

All diese den Raum und die Zeit betreffenden Faktoren sind für die Figur des Schriftstellers Charly nun prägend: In diesem aufgewühlten, zeitlosen und lethargisch geprägten Raum kommt keinerlei Kreativität zustande. Selbst wenn Charly es ernsthaft versuchen würde, so würde er es wahrscheinlich nicht schaffen. Bezeichnend dafür ist wohl besonders, dass Charly sich vor Birgit rechtfertigt, nichts zu schreiben:

Charly: Das Leben ist eine Gewohnheit wie das Zigarettenrauchen!
Birgit: Das hast du schon einmal wo geschrieben ... du bist scheußlich.
Charly: *(setzt sich zur Schreibmaschine, raucht, dreht die Platte ab)* *(Pause)*: Was haltst du von dem Satz: „Die Faulheit ist die treibende Kraft in dieser Welt ...“ *(sie antwortet nicht)* Naja ... das kann man drehen wie man will ... ist außerdem falsch

³¹⁵ Ebda. S. 96-97.

(schreibt) (Pause) Was haltst du von dem Satz: möglichst schnell möglichst wenig tun ... (MA, S. 12)

Alle Sätze, die Charly hier aufs Papier bringt, zeugen von einem destruktiven, dem Leben überdrüssigen Charakter. Joe, bei dem sich das Schreiben angeblich ganz aufgehört hat (wobei man hier ebenfalls nicht sicher sein kann, ob er je geschrieben hat - zudem ist er von Bauer in keinsten Weise als Schriftsteller ausgewiesen), hat Verständnis für Charlys Schaffenskrise. Auch er könne momentan, wenn überhaupt, nur etwas "lockeres" schreiben, was sich in Anbetracht der Diskussionen zwischen ihm und Charly jedoch sowieso als banal entpuppen würde: „Joe: Na, wenn man was machen würde, dann ganz was lockeres ... So, wie wir jetzt reden ... sowas vielleicht, das ist angenehm ... aber sonst ...“ (MA, S. 18) Gamper sieht darin, und das ist wohl programmatisch für den Charakter Charlys, das Antiliterarische im Stück selbst thematisiert, wodurch es zu einer Verdoppelung der Wirklichkeit kommt. Bauer selbst nimmt dadurch Gamper zu Folge keine kritisch-kommentierende Position von außerhalb auf das Stück ein, wodurch es bei KritikerInnen zu einer Identifizierung zwischen Bauer mit seinen Figuren kam.³¹⁶ Bauers Autorenfigur Charly erweist sich also im Gegensatz zu Harry Gelb als lethargischer und unkreativer Charakter.

4.4 Die oppositionelle Einnahme von Rauschgift. Der Drogenkonsum zwischen Inspiration und bloßem Zeitvertreib

Hat man sich nun den in Opposition zueinander stehenden Autorenfiguren der beiden Werke genähert, so gilt es nun in Anbetracht von deren Handlungen und Verhaltensweisen, einen Blick auf die ständige Präsenz der Drogen zu werfen. Ich werde mich dabei in meiner Analyse vor allem auf die von Martin Tauss verfasste und sehr empfehlenswerte Studie *Rausch, Kultur, Geschichte. Drogen in literarischen Texten nach 1945* beziehen. Tauss stützt sich bei seiner Analyse auf die Unterteilung von Substanz, Set, Setting und Rezeption:

Der Griff zum Rauschmittel sowie dessen kurz- und langfristige Wirkungen auf den Konsumenten werden demnach auf drei Ebenen determiniert: durch die pharmakologische Qualität und Quantität der Droge („Substanz“), die Erwartungshaltung, die Einstellung und die psychophysische Konstitution des Drogenkonsumenten („Set“) sowie durch die äußere Umgebung und den soziokulturellen Rahmen des Konsums („Setting“).³¹⁷

³¹⁶ Vgl. Gamper; Herbert: Nachwort, S. 211.

³¹⁷ Tauss, Martin: *Rausch, Kultur, Geschichte. Drogen in literarischen Texten nach 1945*. Innsbruck: Studienverlag Ges.m.b.H 2005, S. 70.

Ich werde hierbei allerdings die Substanz aussparen, da es für den Kern meiner Analyse als wenig fruchtbar erscheint. Die Rezeption stellt in der methodischen Herangehensweise von Tauss die Botschaft des Autors bzw. der Autorin an den intendierten Leser dar.³¹⁸

Der Rausch und die Einnahme illegaler Substanzen nehmen schon bei den Beats eine wichtige Rolle ein. Ginsbergs lyrisches Ich in *Howl* berichtet schon in den ersten Zeilen von der Suche seiner Mitstreiter nach einem "angry fix",³¹⁹ Kerouacs Alter Ego Jack Dulouz aus *Engel, Kif und neue Länder* konsumiert nicht nur in Tanger mit seinem Freund Bull Hubbard, der Burroughs nachempfunden ist, Majoum, sondern ist immer wieder von süchtigen Außenseitern umgeben³²⁰ und Tom Wolfe schildert in *Der Electric Kool-Acid Test* auch die Drogentrips, die der Autor Ken Kesey und das Kollektiv der Merry Pranksters auf ihrer Busreise durch die USA erlebten.³²¹ In *Der Electric Kool-Acid Test* wird die bewusstseinsverändernde Wirkung von LSD (= Lysergsäurediethylamid) somit an den/die LeserIn transportiert: „Und es ist eine schöne Szene. Auch die anderen drehen durch vor Euphorie, ein starkes Kontakthoch zieht auf, als hätten sie selbst plötzlich alle Acid genommen. Kesey turnt in einem athletischen Anfall durch die Farne und das andere schleimige Grünzeug im See. Babbs und Paula – Gretchen Zauberhaft! – jauchzen in den Himmel.“³²² Auch Hunter S. Thompson lässt sein Alter Ego Raoul Duke mit einem Kofferraum voller Rauschgift in den Roman *Angst und Schrecken in Las Vegas* starten.

Der Kofferraum des Wagens sah aus wie ein mobiles Labor des Rauschgiftdezernats. Wir hatten zwei Beutel Gras, fünfundsiebzig Kügelchen Meskalin, fünf Löschblattbögen extrastarkes Acid, einen Salzstreuer halbvoll mit Kokain und ein ganzes Spektrum vielfarbiger Upper, Downer, Heuler, Lacher ... sowie eine Flasche Tequila, eine Flasche Rum, einen Karton Budweiser, einen halben Liter unverdünnten Äther und zwei Dutzend Knick-und-Riech.³²³

Meiner Ansicht nach zu wenig beachtet erscheint mir dabei, dass Thompson das Ende der Hippie- und 68er-Ära an den vorwiegend konsumierten Drogen festmacht. „Uppers sind nicht mehr Mode. Methedrin ist auf dem Markt 1971 fast so selten wie reines Acid oder DMT. »Bewußtseinserweiterung« wurde passi mit LBJ ... und es ist historisch erwähnenswert, daß die Downers mit Nixon kamen.“³²⁴ Eine allgemeine Ernüchterung schien sich bei Thompson,

³¹⁸ Vgl. Ebda. S. 88.

³¹⁹ Vgl. Ginsberg, Allen: *Howl*, S. 1.

³²⁰ Vgl. Kerouac, Jack: *Engel, Kif und neue Länder*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag¹⁸ 2011, S. 125.

³²¹ Vgl. Wolfe, Tom: *Der Electric Kool-Acid Test*. Die legendäre Reise von Ken Kesey und den Merry Pranksters. München: Heyne³ 2012, S. 109-110.

³²² Ebda. S. 111.

³²³ Thompson, Hunter S.: *Angst und Schrecken in Las Vegas*. Eine wilde Reise in das Herz des amerikanischen Traumes. München: Heyne⁷ 2012, S. 12.

³²⁴ Ebda. S. 251.

der einer älteren Generation von KonsumentInnen angehörte, breit gemacht zu machen. Weiter auf die Thematik des Drogenkonsums in Thompsons *Angst und Schrecken in Las Vegas* einzugehen, würde allerdings den Rahmen der Arbeit sprengen. Prinzipiell sei jedoch in aller Kürze angeschnitten, dass es hier durch die subjektiv geprägte Schreibweise des Gonzo-Journalismus, als dessen Pionier Thompson gilt, zu einem ähnlichen Zugang wie in Fausers *Rohstoff* kommt. Schriftsteller und Alter Ego gehen ineinander über und sind oft nicht mehr zu trennen. Durch ein fingiertes Eitelegramm, adressiert an Hunter S. Thompson und nicht an den eigentlichen Protagonisten Raoul Duke, ist der autobiographische Zugang des Romans jedoch viel offensichtlicher und präsenter als in *Rohstoff*.³²⁵

Stephan Resch verweist dabei in seinen Ausführungen über Fauser auf dessen vielseitige Versuche, Drogen in Texten sprachlich zu verarbeiten. Umso erstaunlicher ist es, dass er sich dabei hauptsächlich auf *Tophane* und *Aqualunge* stützt. Resch stellt zu Recht fest, dass Fausers allgegenwärtiges Alter Ego Harry Gelb erst später richtig greifbar wird, da in Fausers Frühwerk nur schwer zwischen Autor und Figur unterschieden werden kann. Resch nach kommt es erstmals in *All you need is Istanbul* (1974) zu einer merklichen Loslösung Harry Gelbs vom Autor Fauser. Ganz ausdrücklich findet dies durch ironische Betrachtung in *Rohstoff* statt.³²⁶ An dieser Stelle sei angemerkt, dass ich Resch in dem Punkt zustimme. Fauser hatte mit *Rohstoff* sicherlich keine Autobiographie im klassischen Sinne angedacht, auch wenn Gelb bewusst Züge Fausers trägt und reale biographische Daten und Erlebnisse einfließen, so ist er doch als eigenständige Figur zu begreifen. Jedoch stellt die Biographie Fausers aber gerade in Anbetracht der Analyse seiner realen Drogensucht das am wenigsten zu vernachlässigende Mosaiksteinchen dar. Ich werde mich daher, auch da eine umfassende Analyse der Drogentexte Fausers eine eigene Arbeit füllen könnte, zur Gänze auf *Rohstoff* konzentrieren.

Fausers Harry Gelb wird schon auf den ersten Seiten als heroinabhängig eingeführt. Wie er in diese Lage kam und seit wann er an der Nadel hängt, ist wie so vieles in Gelbs Biographie unklar. Ich werde nun versuchen, Set und Setting Gelbs mit Fausers Biographie zu verknüpfen, da es dadurch durchaus zu einem brauchbaren Ergebnis kommen kann. Klar ist jedenfalls, dass Fauser seine ersten Erfahrungen mit Heroin 1964 in London machte.³²⁷ Hier gilt es erstmals aufzuhorchen. Zwar weiß man in diesem Kontext nichts von Harry Gelbs Vergangenheit, jedoch erfährt man bei seiner Anstellung bei der Zero Zeitung, dass er mit der

³²⁵ Vgl. Ebda. S.98.

³²⁶ Vgl. Resch, Stephan: Provoziertes Schreiben. Drogen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2007 (= Historisch – Kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 41), S. 105-106.

³²⁷ Vgl. Ebda. S. 99.

Undergroundpresse in London vertraut ist. (Vgl. R, S. 108) Hier ist demnach eine erste Brücke zu der realen Person Fauser zu schlagen. Ich erkläre mir nun aber auch aus dem Gespräch mit Karasek und Tomm, dass Fauser (bzw. Gelb) nicht nur aus reiner Neugierde, sondern auch aus erkenntnistheoretischen Gründen für seine Schreibarbeit zur Nadel griff:

Fauser: Mit 20, 22 hat man natürlich aus Neugierde Drogen genommen – und dann gab es da ja auch mal Baudelaire, Ginsberg und andere, » die neue Wirklichkeit «. Klar, man hat das gemacht aber dann festgestellt, Schreiben kannst du damit immer noch nicht. Das ist etwas ganz anderes.³²⁸

Hier sind wir wieder bei Fausers These über das Schreiben und das Erleben angelangt. Ersichtlich wird dies beispielsweise an Gelbs Meinung darüber, dass Burroughs die neue Literatur darstelle. (Vgl. R, S. 56) Gleichzeitig gehe ich so wie Resch davon aus, dass Fauser in und durch das Milieu der Suchtkranken Inspiration für seine Werke erhielt.³²⁹ Bezeichnend hierfür ist ein Gefängnisarrest Fausers, der auch in *Rohstoff* Erwähnung findet:

Und was konnte einem Schriftsteller Besseres passieren, als in diesem Dreck zu sitzen und das Überleben zu trainieren? Es waren Orte wie dieser, wo Schriftsteller hingehörten. Es waren Orte wie dieser, wo Mythen entstanden, sich fortsetzten und triumphierten. Ich dachte an Gorki, an Algren, an Fallada. (R, S. 26)

Zugleich decken sich die härtesten Zeiten von Fausers Sucht mit denen Harry Gelbs: Die Zeit in Istanbul und das Zusammenleben mit Sarah in Göttingen ergeben dabei Fausers tatsächliche drogenbiographische Koordinaten.³³⁰

Fausers drogenspezifisches Werk ist ein Mosaik aus Momentaufnahmen der Sucht, wobei sich die einzelnen Teile gegenseitig erhellen, manchmal aber auch ohne Kenntnis anderer Texte kaum verstanden werden können. Fausers Werk ist intra- und intertextuell, sowohl was Selbstreferenzen als auch seine Anlehnung an Burroughs und andere angeht.³³¹

Erhellend ist Reschs These vor allem durch die Gleichsetzung von Gelbs "Stamboul Blues" und Fausers *Tophane* durch Penzel und Waibel in deren Biographie über Fauser,³³² als auch der Versuch Fausers, einen Text über einen Ersatzdienstleistenden in einer Lungenklinik zu schreiben, wobei auch Gelb in Istanbul versucht, genau jene Geschichte zu Papier zu bringen. (Vgl. R, S. 13-14)

³²⁸ Karasek, Hellmuth/Tomm, Jürgen/Fauser, Jörg: Schreiben ist keine Sozialarbeit. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung »Autor-Scooter« vom 25.9.1984, S. 310.

³²⁹ Vgl. Resch, Stephan: Provoziertes Schreiben. Drogen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945, S.103.

³³⁰ Vgl. Ebda. S.103.

³³¹ Ebda. S. 103.

³³² Vgl. Penzel, Matthias/Waibel, Ambros: Rebell im Cola-Hinterland. Jörg Fauser – Eine Biographie, S.47-48.

Folgt man nun Tauss' Analyse durch die Verwendung von Set und Setting, so ergibt sich folgendes Bild: Das, was Gelb sich von seinen Räuschen erwartet, ist vor allem Inspiration. Gelb bzw. Fauser, versucht dabei neue Ebenen zu erschließen. Ersichtlich wird dies vor allem aus dem "Stamboul Blues", in den Gelb so gut wie alles packt, was Burroughs tun würde. Das Milieu dient ihm sozusagen als zusätzliche Erfahrungsquelle. Natürlich geht der Plan Gelbs nach hinten los. Durch die Hilfe von Burroughs *APO 33 Bulletin* überwindet er schlussendlich seine Sucht, wobei Gelbs Hauptmotivation in seinem Traum Schriftsteller zu werden liegt. Die Literatur ist das Einzige, wofür es sich für ihn lohnt von der Nadel runterzukommen. (Vgl. R, S. 141) Das Set bildet dabei also eine von Neugier geprägte Naivität. Durch die Einnahme illegaler Substanzen soll es zu Inspiration kommen, wobei sich der Hauptgrund dafür, die Literatur, als der einzige Ausweg aus der daraus resultierenden Sucht offenbart. Das Setting bildet hierbei der spannende Rahmen der 1960er und 1970er Jahre. Es sind jeweils Stationen, die für Erfahrungen mit Drogen und ein offenes Weltbild wie geschaffen scheinen: die Studentenstädte Berlin und Frankfurt am Main sowie das damalige Aussteigerdomizil Istanbul. Durch den autobiographischen Touch des Romans zeichnet Fauser hier also nicht nur ein Setting innerhalb des Werks, sondern bildet auch die historische Epoche selbst ab.

In *Magic Afternoon* bildet Charly durch seinen Drogenkonsum eine Opposition zu Gelbs Absicht, an Inspiration zu gelangen. Wie auch Resch bemerkt, zielt Charlys Drogenkonsum auf keinerlei künstlerische Wirkung und Verwertbarkeit ab. Es geht für Charly und Joe in erster Linie darum, locker zu sein. (Vgl. MA, S. 36) Der Missbrauch resultiert dabei aus der Langeweile, der es zu entrinnen gilt:

Durch die Benutzung von Haschisch gelingt es – wenn auch nur für einige Stunden – diesem Diktat der Zeit zu entgehen. Der Rausch verspricht aber nicht nur ein kurzzeitiges Ausbrechen aus dem Ennui. Die assoziative Denkweise und der ständige Gedankensprung, die im Haschischrausch gefördert werden, machen ihn zum idealen Vehikel für das Erlebnis des so sehr erwünschten Neuen.³³³

Aber auch Birgit unterhält kein gesundes Verhältnis zu Rauschmitteln im weitesten Sinn. Auf ihre Klage, dass sie müde sei und nicht schlafen könne, rät Charly ihr eine Pille zu nehmen. Birgit antwortet darauf, dass sie schon zwei genommen habe und sich wegen einer dritten bereits eine Limonade zum Runterspülen geholt habe. (Vgl. MA, S. 10) Melzer weist ganz richtig darauf hin, dass die Figuren verschiedene Möglichkeiten parat hätten, um sich an diesem Nachmittag zu beschäftigen. Angefangen mit einem Kinobesuch oder Spaziergang endet er jedoch kontinuierlich absteigend im gemeinsamen Drogenkonsum von Charly und Joe, was mit

³³³ Resch, Stephan: Provoziertes Schreiben. Drogen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945, S. 155.

einer vollkommenen Abschottung von der Außenwelt durch Charlys Schließen des Fensters einhergeht.³³⁴ Zugleich kommt es, da ein kreativer Prozess nicht erwünscht ist und dadurch sowieso nicht zustande kommt, zu der schon erwähnten Sprachblödelei Charlys und Joes, bei der sich die beiden Männer durch die Dekonstruktion einer sinnbildenden Sprache gegen bürgerliche Werte und staatliche Ordnungsorgane wenden.

Im Rausch wird nicht gestaltet, sondern zerstört. Joes und Charlys Unterhaltung speist sich nur noch aus den beim Haschischrauch üblichen Gedankensprüngen und Stichwörtern, worin die Polizei als Ordnungsmacht lächerlich gemacht wird und ansonsten jeder Verweis auf die Außenwelt fehlt.³³⁵

Resch verweist hier auf Baudelaire, der davon ausging, dass Haschisch als Spiegel der Persönlichkeit zu sehen sei, wodurch das aggressive Potential der Männer gebündelt werde.³³⁶ Hier ist Resch trotz seiner aufschlussreichen und gelungenen Analyse zu widersprechen. Die Aggression der ProtagonistInnen kommt schon zuvor durch den Nasenbeinbruch Monikas oder bei der Prügelei zwischen Charly und Birgit zum Vorschein. Die Einnahme der Drogen lässt die Stimmung abermals enthemmter werden und kippen. Jedoch stimme ich Resch in weiterer Folge zu, dass für Birgit als einzig Nüchterne die letzte moralische Grenze mit der versuchten Vergewaltigung überschritten wurde.³³⁷

Bei der Analyse von Set und Setting fällt bei Bauers *Magic Afternoon* folgendes auf: Obwohl der Schriftsteller Charly sich in einer bohèmehaften Umgebung, dem Setting der Aussteiger, in dem Drogenmissbrauch in den 60er/70er Jahren durchaus gebräuchlich war, aufhält, geschieht die Einnahme nicht aus Neugierde oder Inspiration, sondern schlichtweg aus Langeweile. Die Motivation entpuppt sich als Motivationslosigkeit. Die Einnahme von Haschisch und Alkohol geschieht aus reiner Bepaßung, um so der Eintönigkeit, die das Setting des isolierten Raumes bildet, zu entfliehen.

Hier stelle ich nun mit *Die Rhetorik der Droge* ein Gespräch zwischen Jacques Derrida und Peter Engelmann in den Vordergrund, in dem Derrida den Drogen in der abendländischen Gesellschaft die gleiche Position wie einst der Schrift in Platons *Phaidros* attestiert. Mit der Einnahme illegaler Substanzen verhalte es sich ähnlich wie mit der Schrift, die im *Phaidros* als das schlechte, unauthentische Gedächtnis angesehen wird, das zur Verantwortungslosigkeit und Vergessen führt. Die Schrift stelle also das Simulakrum der Sprache dar. Derrida geht nun bei

³³⁴ Vgl. Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk, S. 96.

³³⁵ Resch, Stephan: Provoziertes Schreiben. Drogen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945, S. 157.

³³⁶ Vgl. Ebda. S. 156.

³³⁷ Vgl. Ebda. S. 156.

dem Konsum von Drogen davon aus, dass die Gesellschaft dem Süchtigen eine Entfernung von der Realität vorwerfe. Er ziehe sich in eine Welt der Simulakren zurück, in welcher er nichts Wahres oder Reales produziere.³³⁸ „Ich habe den Eindruck, daß das Verbot in letzter Instanz immer im Namen dieser wahren Realität ausgesprochen wird. Man wirft dem Süchtigen nicht den Genuß selbst vor, sondern seine Lust an einer Erfahrung ohne Wahrheit.“³³⁹

Liest man *Magic Afternoon* aus der Sicht Derridas, so ist eine Betrachtung der Drogenthematik besonders interessant: Der Drogenrausch, den Charly und Joe durch das Rauchen von Marihuana forcieren, fußt tatsächlich in einer kompletten Abschottung von der Außenwelt. Innerhalb ihres Raumes haben sie sich ein eigenes "Aussteiger-Simulakrum" erschaffen, zu dem nur sie Zugang haben und welches sie immer weiter von der Realität entfernt. Man denke hier abermals an das oft zitierte Schließen des Fensters zu Beginn des Trips der männlichen Figuren. Es geht den beiden auch nicht darum, etwas Wahres oder überhaupt irgendetwas zu produzieren. Dass Charly und Joe nichts Wahrhaftiges durch ihren Rausch intendieren und sich immer mehr im abgeschlossenen Raum in sich selbst zurückziehen, möchte ich durch den Rückgriff auf Derrida nochmals untermauern.

Hinsichtlich des Settings erstaunt mich jedoch, dass bisher niemand einen Blick auf die Geschichte des Dealers Sonnenberg geworfen hat:

Charly: Des is a irrsinniger Stoff ...

Joe: Der Sonnenberg hat ihn ganz billig kauft ...

Charly: Wo?

Joe: Du i waß net ... entweda in Istanbul oder irgendwo in an Kaff in der Türkei ... der Bursche lebt jetzt davon ...

Charly: Eigentlich witzig für an Versicherungsbeamten ...

Joe: Er is jedenfalls der angenehmste Versicherungsbeamte, den ich kenn ... er is immer happy ... (MA, S. 38)

Bauer zeigt damit auf, dass Drogen nicht nur eine Sache der AußenseiterInnen und StudentInnen sind und waren. Auch in bürgerlichen Berufen ist der Konsum und Verkauf von Drogen durchwegs ein Thema. Hierbei manifestiert sich allerdings auch eine weitere Tragik der Figuren: Der Stoff, der sie aus ihrer Lethargie und Langeweile, der ewigen Wiederholung befördern soll, stammt von einer Person, die sie in ihrer Weltanschauung ablehnen: einem Versicherungsbeamten.

³³⁸ Vgl. Engelmann, Peter/Derrida, Jacques: Die Rhetorik der Droge. In: Derrida, Jacques: Auslassungspunkte. Gespräche. Herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag 1992, S. 246-249.

³³⁹ Ebda. S. 249.

Hinsichtlich der von Tauss in seiner Analyse angewendeten Rezeption ergibt sich abermals ein Zugang, der bei beiden Werken nicht unterschiedlicher sein könnte.³⁴⁰ Verfolgte Fauser mit *Tophane* und *Aqualunge* eine Literatur, die möglichst authentisch die Sichtweise des Süchtigen wiedergeben soll, und im Fall von *Aqualunge* sogar als Bericht darüber gelten kann, so möchte Bauer dem Publikum keineswegs eine moralische oder gesellschaftskritische Botschaft vermitteln. Während *Rohstoff*, so wie das drogenästhetische Gesamtwerk Fausers, meiner Ansicht nach doch in der Tradition der Beat Generation und des Undergrounds verhaftet ist, also Süchtige sichtbar macht und in meinem Verständnis auch diese Gruppe aktiv in den Kreis möglicher RezipientInnen mit einschließt, nutzt Bauer den Einsatz der Droge, um seine Figuren als reine Konsumenten ohne Suche nach einem tieferen Sinn zu demaskieren, wobei die Drogen hierbei auch als Schockmittel gegenüber dem bürgerlichen Publikum dienen.

4.5 Abschließender Vergleich in der Bewertung Fausers und Bauers gegenüber antibürgerlichen Verhaltensweisen

In meiner nun folgenden Analyse, die einen abschließenden Vergleich in der Bewertung der antibürgerlichen Verhaltensweisen der Figuren anstrebt, möchte ich mich nun auf Foucaults Modell der Diskursanalyse stützen um damit den Umgang mit den Außenseitern und deren Wichtigkeit für die einzelnen Werke aufzeigen. Dabei werde ich auch immer wieder einen Blick auf die Beat-Pop-, und Undergroundliteratur im Ganzen werfen.

Foucault geht in seiner Diskursanalyse davon aus, dass die Produktion des Diskurses innerhalb der Gesellschaft durch gewisse Prozeduren selektiert, kanalisiert, kontrolliert und organisiert wird. Dadurch soll der Diskurs gebändigt und das Unberechenbare verhindert werden.³⁴¹ Dabei schreibt Foucault von bestimmten Prozeduren der Ausschließung: „Drei große Ausschließungssysteme treffen den Diskurs: das verbotene Wort; die Ausgrenzung des Wahnsinns; der Wille zur Wahrheit.“³⁴² Es geht Foucault in seiner Analyse also darum, zu zeigen, wie Macht geschürt und ausgeführt wird. Ich möchte nun aufzeigen, dass man die behandelten Werke unter der Analyse Foucaults lesen und das Motiv des Außenseiters damit auch besser verstehen kann. Der Diskurs der Außenseiter verläuft in beiden Werken keineswegs so wie der der bürgerlichen Welt. Es handelt sich hier um Menschen, die keine Stimme haben und oftmals sprichwörtlich unter den Teppich gekehrt werden. Jörg Fauser verfährt hierbei wie

³⁴⁰ Vgl. Tauss, Martin: Rausch, Kultur, Geschichte. Drogen in literarischen Texten nach 1945, S. 88.

³⁴¹ Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. In: Ders.: Botschaften der Macht: Der Foucault – Reader. Diskurs und Medien. Herausgegeben von Jan Engelmann. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 54.

³⁴² Ebd. S. 59.

schon Kerouac und Ginsberg ganz im Sinne der Beat-Tradition und macht sie in seinen Werken gleichermaßen sichtbar. Dimitri, der als politischer Flüchtling schon eine Außenseiterposition bekleidet und abermals im besetzten Haus durch seine Meinung bei den BesetzerInnen negativ auffällt, könnte man in diesem Sinne durchwegs die verborgene Wahrheit, von der Foucault schreibt, zusprechen, die oftmals überhört oder einfach nicht vernommen wird: „Ob es nun ausgesperrt wurde oder insgeheim die Weihen der Vernunft erhielt – es existierte nicht. Zwar hat man an seinen Worten den Wahnsinnigen erkannt; seine Worte zogen die Grenze, aber niemals wurden sie gesammelt, niemals hörte man wirklich auf sie.“³⁴³ Ebenso verhält es sich bei Fritz. Fritz, der bei seinem letzten Zusammentreffen mit Harry Gelb noch mit Suchtproblemen zu kämpfen hatte und nun vollkommen geläutert scheint, gibt ihm vor seiner geplanten Reise nach Mexiko einen Rat mit auf den Weg: »Vielleicht brauchst du auch ein Mexiko«, sagte Fritz. »Vielleicht nicht das Mexiko, wo ich hinfahre, sondern ein anderes Mexiko, aber irgendein Mexiko brauchen wir alle.« (R, S. 275-276)

Fauser lässt dabei jedoch nicht nur die gesellschaftlichen Außenseiter zu Wort kommen, er bringt durch seinen Roman auch noch das verbotene Wort ins Spiel, indem er gesellschaftliche Tabuthemen wie Drogensucht, Alkoholismus und Exil anschneidet. Er bricht das Tabu also gleich in doppelter Hinsicht durch die Einführung der Figuren und dadurch, sie selbst zu Wort kommen zu lassen.

Bauer siedelt seine Figuren zwar ebenso am Rande der Gesellschaft an, jedoch spricht er ihnen dabei keine verborgene Wahrheit oder positives Identifikationspotential zu, wie es Fauser bei seinen Außenseitern tut. Sie geben keine verborgene Wahrheit preis. Wenn es schon Figuren gibt, die dem gerecht werden, so sind es Robespierre aus *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher*, der jedoch von den anderen Figuren verlacht wird, und Edi aus *Gespenster*, der aber durch sein Aggressivität ebenso nicht als klassischer Good-Guy gelten kann.

Greift man Foucaults These auf, dass das Verbot am deutlichsten in der Politik und in der Sexualität zum Vorschein kommt,³⁴⁴ so kann man Fausers Text doch in dem Zusammenhang begreifen, dass eben genau jene Politik der vermeintlich studentischen Linken, die versucht die Fehler der Vergangenheit wieder gut zu machen, versagt. Ähnliches gilt bei den Aussteigerversuchen Bauers. Auch sie scheitern.

³⁴³ Ebda. S. 55.

³⁴⁴ Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses, S. 54.

Bei näherer Betrachtung fällt auch auf, dass nicht nur die Figuren um die Schriftsteller herum, sondern auch die Schriftsteller selbst als Außenseiter erscheinen. Beide bewegen sich nicht nur in den Grauzonen, sie sind Teil davon. Sie gehen gar nicht oder nur sporadisch einer geregelten Arbeit nach, haben Drogenprobleme und scheinen sich in die bürgerliche Leistungsgesellschaft nicht einfügen zu können bzw. wollen. Fauser versieht seinen Harry Gelb jedoch mit dem Charakter eines Missstände aufdeckenden Underdogs. Das verbotene Wort wird dem Außenseiter erteilt. Nicht so bei Charly.

Wirft man nun noch einen Blick auf das dritte Ausschließungsverfahren – den Willen zur Wahrheit, also dem Unterschied zwischen Wahrem und Falschen –, der sich nach Foucault auf das System und Wissen absichernde Institutionen stützt,³⁴⁵ so scheinen die beiden Werke dies systematisch zu unterlaufen. Weder *Rohstoff* noch *Magic Afternoon* legen es darauf an, eben jene Institutionen zu stabilisieren und somit einen allgemein gültigen Willen zur Wahrheit in ihren Werken zu positionieren. Es geht ihnen nicht darum, eine trennscharfe Linie zwischen wahr und falsch oder gut und böse zu ziehen. Das Projekt der Moderne, das sich durch seine Metaerzählungen mit legitimierender und allgemeiner Gültigkeit zukunftsweisend positionierte, scheint in diesem Zusammenhang tatsächlich im postmodernen Sinne Lyotards liquidiert worden zu sein.³⁴⁶ Es werden in den Werken keine allgemeinen Lösungen oder Ideale geboten. Zwar nutzt Fauser die Folie des durchwegs bürgerlichen deutschen Bildungs- und Entwicklungsroman, jedoch dekonstruiert er das erwartete Ideal, indem er seinen Protagonisten Harry Gelb sich nicht in die Gesellschaft einfügen lässt.

4.6 Musik als Vermittler. Songs und deren Texte in *Rohstoff* und *Magic Afternoon*

Im folgenden Unterpunkt möchte ich mich mit der Bedeutung der Musik für die beiden Werke auseinandersetzen. Eine Beschäftigung damit fand in der Forschungsliteratur bisher wenig Beachtung. Zwar weist schon Handke in seiner Kritik über *Magic Afternoon* darauf hin, dass es wohl kaum ein anderes Stück gibt, in welchem die Musik eine derartige Rolle für den Fortgang der dramatischen Entwicklungen einnimmt.³⁴⁷ An eine eingehende Analyse scheinen sich außer Helmut Schmiedt wohl die wenigsten gewagt zu haben. Wenn es um Jörg Fauser und Musik geht, so wird immer wieder seine Arbeit mit Achim Reichel und Veronika Fischer

³⁴⁵ Vgl. Ebda. S. 58.

³⁴⁶ Vgl. Lyotard, Jean-François: Randbemerkung zu den Erzählungen. In: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Wien: Passagen Verlag 1987 (=Edition Passagen 13), S. 32-33.

³⁴⁷ Vgl. Handke, Peter: Zu Wolfgang Bauers »Magic Afternoon«, S. 202.

erwähnt. Dem Einsatz musikalischer Texte – also Lyrics – in seinem Werk wurde jedoch noch keine Beachtung geschenkt. Gerade in dem historischen Spannungsfeld der 1960er und 1970er Jahre nahm die Musik für die gegenkulturelle Bewegung einen enormen Status ein. Man begreift jene Zeit als Startschuss für die moderne Popkultur und das ist auch mehr als nachvollziehbar, wenn man an die Beatles, Rolling Stones, Janis Joplin oder The Who denkt. Abgrenzung ist dabei eines der Schlagwörter, die einem in den Sinn kommen. Galt es doch, sich durch eine eigene Musik von der Elterngeneration abzuheben. Ich möchte mich nun darauf konzentrieren, wie die Musikttexte die Handlung innerhalb der Werke untermauern und das Geschehen hervorstreichen. Dabei werde ich auf Julia Kristevas Intertextualitätsmodell und Roland Barthes *Der Tod des Autors* zurückgreifen.

4.6.1 Der gezielte Einsatz von Musik in den Werken der Beat-, Pop- und Undergroundliteratur

Beschäftigt man sich intensiver mit Konzeptionen und Traditionen der Beat- Pop- und Undergroundliteratur, so stößt man alsbald unweigerlich auf das Feld der Musik. Verwunderlich ist das nicht, standen die Beats doch unter dem Einfluss Walt Whitmans und dessen hymnischen und in Langzeilen verfassten Versen.³⁴⁸ Schon in den Werken des wohl bekanntesten Vertreters Jack Kerouac nimmt die Musik, wobei es sich hier um Jazz handelt, einen markanten Stellenwert ein. Natürlich gilt es zu bedenken, dass sich das Genre der Musik, welchem die AutorInnen überwiegend den Vorzug geben, stets im Wandel befand und befindet. War es bei Kerouac und Ginsberg noch der Jazz, der damals als subkulturell und hip galt, begriff man in der Generation rund um Bauer und Fauser die Rockmusik als unmittelbaren Ausdruck eines neuen Lebensgefühls und arbeitete sie wenig überraschend in die Texte ein. In den 1990er Jahren fanden Britpop, wie etwa bei Stuckrad-Barre, und elektronische Musik, bei Goetz und Henning-Lage, Eingang in die Texte. Das ist bei genauerer Betrachtung nicht allzu verwunderlich, schrieben die AutorInnen doch stets am Puls der Zeit und woben pop- und subkulturelle Phänomene in ihre Texte ein. Klar kommt es auch hier zu Abweichungen, wie etwa in Franz Doblers *Tollwut* (1991), der die Countrymusik und Johnny Cash, der damals noch weit von seinem Comeback entfernt war, in die bayrische Provinz einband. Auch Handke baute in seinem Roman *Der kurze Brief zum langen Abschied* aktiv Musik in den Text ein, um Situationen hervorzuheben.³⁴⁹

³⁴⁸ Vgl. Whitman, Walt: *Grashalme*. Mit einem Essay von Gustav Landauer. Zürich: Diogenes Verlag 1985.

³⁴⁹ Vgl. Seiler, Sascha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, S. 208.

Ich gehe nun davon aus, dass die zitierten Songtexte in den Werken eine tiefere Bedeutung vermitteln, als nur das Lebensgefühl der AutorInnen und den dazugehörigen Zeitgeist abzubilden und gleichzeitig dem/der LeserIn näher zu bringen. Schon Kerouac orientierte seinen Schreibstil am wilden, unbändigen Klang des Jazz. Aber auch Autoren wie Ginsberg versuchten durch eine für den mündlichen Vortrag geeignete Schreibweise und Plattenaufnahmen ihre Lyrik in eine musikalische Richtung zu bewegen. Hans Hiebel hat Gregory Corso, Allen Ginsberg und Lawrence Ferlinghetti in *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil 2 (1945-2000)* ein Kapitel gewidmet, welches die Beat Generation unter dem Spektrum der Oral Poetry behandelt. Hiebel verweist auf den oralen Charakter, der vielen Gedichten der AutorInnen der Beat Generation innewohnt. Die AutorInnen konzipierten ihre Gedichte bewusst für den mündlichen Vortrag, was auch beim Lesen mitschwingt. Aber auch die Verbreitung der Texte auf Platten, also die aktive Nutzung des damals präferierten akustischen Mediums, trug dazu bei. Hiebel geht hier jedoch von einer sekundären Oralität aus, einer Mimesis der Mündlichkeit in Zeiten der Schriftkultur. Man müsse in diesem Kontext der sekundären Oralität jedoch zwischen medialer Oralität, der wirklichen Mündlichkeit, und der konzeptionellen Oralität, demnach der Mündlichkeit, die in Schrift an den/die RezipientIn übermittelt werden kann, unterscheiden. Eine weitere Form dieser sekundären Oralität begann für Hiebel durch den Einsatz der analogen Medien. Damit verweist Hiebel auf etwa die CD oder das Fernsehen, da durch deren Möglichkeiten das Medium der Schrift umgangen wird. Zu dieser Form zählt Hiebel etwa die Lyrics der modernen Pop- und Rockmusik.

Hiebel geht demnach, und dabei gebe ich ihm vollkommen Recht, von einer präferierten Mündlichkeit in der Szene der Beats aus. Die AutorInnen sind bestrebt, Mündlichkeit im Medium der Schrift zu inszenieren. Ferlinghetti selbst sieht eine der großen Errungenschaften der Beat Generation in ihrer Oralität. Die Lyrik werde so zu ihren Ursprüngen zurückgeführt.³⁵⁰ Hierbei verweist Hiebel etwa auf den rhapsodischen und ekstatischen Aufbau von Ginsbergs *Howl*:

Das Charakteristikum von *Howl* – und vieler anderer Texte Ginsbergs – ist das Ekstatische. Affektgeladene Langzeilen, wütend und winselnd zugleich (ganz wie es dem Titel *Howl* entspricht), beginnen die Litanei mit der – fast liturgisch anmutenden – Intonation eines Sprechgesangs, der sich von Zeile zu Zeile steigert und Ton um Ton höher klettert; diese Steigerung wird gewissermaßen durch die vielen „grammatischen

³⁵⁰ Vgl. Hiebel, Hans H.: *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil 2 (1945-2000)*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2006, S. 351-354.

Reime“ erzeugt, durch die permanenten Wiederholungen von kein Ende findenden Nebensätzen, die auf ein Satzende warten und warten lassen.³⁵¹

Somit wird klar, wie eng die AutorInnen der Beat Generation durch die Konzeption und Verbreitung ihrer Texte mit Musik in Verbindung standen. Eine direktere Einbindung der Musik durch Lyrics in die Werke findet in der Generation danach statt. Bedingt wird dies meiner Ansicht nach durch den künstlerischen Zeitgeist, der vor allem in den 1960er Jahren eine Vereinigung zwischen den einzelnen Kunstrichtungen förderte. Man braucht hier eigentlich nur an die Texte Bob Dylans zu denken, die seit Jahren immer wieder zu Recht für den Literaturnobelpreis vorgeschlagen werden. Aber auch an Konzeptalben, also Platten, die durch ihre Texte eine durchgängige Geschichte erzählen, wie Pink Floyds *The Wall*, The Who's *Tommy*, wobei das Album von den Musikern selbst als Rock-Oper betitelt wird, oder *Sgt. Peppers Lonely Heartsclub Band* der Beatles. Gerade das Album *Sgt. Peppers Lonely Heartsclub Band* fällt durch seine kunstvolle, intertextuelle Machart besonders auf, wie auch Lorenz Durrer in seinem Text über Musik und Protestkultur der 1960er Jahre veranschaulicht:

Diese dreifach betriebene Bricolage des *Sgt. Pepper*-Albums – auf den Ebenen Ton, Text und Bild – verweist auf den synästhetischen Charakter der Rockmusik, der alle ihre wesentlichen Erscheinungsformen durchzieht: sei es im konzertanten Auftritt, wo dem akustischen Ereignis das Visuelle der Bühnenszenierung zur Seite steht, sei es in Form des Tonträgers, der das Klangliche mit dem Bild des Plattencovers verbindet.³⁵²

Musik, Malerei und Text können sich also verbinden. Das für mich selbst wohl prägnanteste Beispiel dafür liefert das 1967 veröffentlichte Debütalbum *The Velvet Underground and Nico* der gleichnamigen Band. Das legendäre Cover zielt die von Andy Warhol entworfene Banane, das musikalische Speichermedium der Platte wurde somit zu einem kleinen Kunstwerk. Zudem ist darauf das Stück *Venus in Furs* enthalten, das auf Leopold Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* Bezug nimmt:

Kiss the boot of shiny, shiny leather
Shiny leather in the dark
Tongue of thongs, the belt does await you
Strike, dear mistress, and cure his heart
Severin, Severin, speak so slightly
Severin, down on your bended knee
Taste the whip, in love not given lightly
Taste the whip, now plead for me. [...]³⁵³

³⁵¹ Ebda. S. 373.

³⁵² Durrer, Lorenz: Born to be wild. Rockmusik und Protestkultur in den 1960er Jahren. In: Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hrsg.): 1968. Handbuch zur Kultur und Mediengeschichte der Studentenbewegung. Stuttgart: Metzler 2007, S. 168.

³⁵³ <http://www.metrolyrics.com/venus-in-furs-lyrics-velvet-underground.html> (8.1.2015).

Es kommt auf der Platte *The Velvet Underground and Nico* somit zu einer Vereinigung von bildender Kunst, Musik und im Fall des Stückes *Venus in Furs* auch Literatur. Das Album erscheint somit als intermediales und intertextuelles Gesamtkunstwerk. „Die synästhetischen Eigenschaften der Rockmusik steigerten ihre Kapazität zur Integration verschiedenster Zeichensysteme und verliehen ihr besondere Eignung, zum vereinigenden Trägermedium diverser Diskurse zu werden.“³⁵⁴ Es war also eine Zeit für Experimente. Und auch die deutsche Szene ist eng mit der Musik als Medium zur Verbreitung von Texten verbunden. Als treffendes Beispiel erweist sich Hubert Fichte, der gemeinsam mit der Band Ian and the Zodiacs im Starclub in Hamburg auftrat und dazu Teile seines Manuskripts aus *Die Palette* las.³⁵⁵ Ich möchte nun aufzeigen, dass die in *Rohstoff* und *Magic Afternoon* integrierten Songtexte eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen. Um mein Vorhaben zu verwirklichen werde ich, wie oben schon erwähnt, einen kurzen Abschnitt Julia Kristevas Intertextualitätsmodell widmen.

4.6.2 Die Musik in *Rohstoff* und *Magic Afternoon*

Jörg Fausers literarisches Schaffen ist eng mit der Musik verwoben. Er übersetzte Songbücher der Rolling Stones und James Taylors, schrieb Beiträge und Hörspiele für das Musikmedium Radio und verfasste die Texte für Alben von Achim Reichel und Veronika Fischer. Fauser war demnach kein Mensch, der keine Ahnung von Musik hatte. Besonders *Blues in Blond*, die Platte Reichels, für die Fauser die Lyrics schrieb, ist voll von bemerkenswerter Poesie. Bis jetzt wurde – meines Wissens und Recherche nach – nichts über diese Zusammenarbeit in wissenschaftlicher Hinsicht geschrieben. Das finde ich jedoch erstaunlich, handelt es sich bei der Platte doch um ein Konzeptalbum. Ich werde mich nun an den von Fauser selbst verfassten Text dazu, *Text zu Blues in Blond*, halten, um mich dieser Thematik zu nähern, da eine Analyse der Lyrics eindeutig mehr als nur ein paar Seiten, sondern eine ganze Bachelor- oder Masterarbeit verdienen würde. Falls es dazu kommen sollte, so würde es mich mehr als freuen, die nun folgenden Seiten dazu als Ansporn zu betrachten. Die gesamte Platte erzählt also eine Geschichte. Es ist die eines Mannes, der im ersten Song – *Der Spieler* – alles verliert, eine Frau kennenlernt und auch Schutz bei ihr findet. Zwischendurch schlendert er durch seine Heimat – *Mama Stadt* – bevor er seine Zelte abbricht und sich in eine neue Stadt aufmacht.³⁵⁶

³⁵⁴ Durrer, Lorenz: *Born to be wild. Rockmusik und Protestkultur in den 1960er Jahren*, S. 169.

³⁵⁵ Vgl. Ackermann, Kathrin/Greif, Stefan: *Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute*, S. 62.

³⁵⁶ Vgl. Fauser, Jörg: *Text zu »Blues in Blond«*. In: Ders.: *Werkausgabe in neun Bänden*. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: *Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte*. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 290-291.

Also ist er im nächsten Song auch wieder In einer Fremden Stadt (Anm. Da es der Titel eines Songtextes auf der Platte ist, schreibt Fauser ihn bewusst in Großbuchstaben) gelandet, und obwohl ihm gleich einer klarzumachen versucht, daß er hier nicht hingehört, weiß er doch, was gut für ihn ist an fremden Städten – das Bewußtsein, entweder Schluß zu machen oder wieder neuen Mut zu kriegen.³⁵⁷

Obgleich dieser Mann immer wieder Rückschläge hinnehmen muss, gibt er nicht auf und zieht weiter. In der nächsten Stadt findet er abermals Unterschlupf und obendrein noch den gesuchten Mut bei einer schönen Frau mit einem goldenen Kettchen am Fuß, die jedoch kein Bier trinkt.³⁵⁸ Diese für mich sehr markante Stelle findet sich im Song *Kettchen am Fuss*.³⁵⁹ Dabei zeigt sich Fausers literarische Herangehensweise an die Songtexte und intertextuelles Schaffen umso mehr, behandelt er doch die Frau die kein Bier trinkt ebenfalls in einem eigenen Gedicht:

Heute sind sie mir wieder sehr fern,
die großen Gedanken, die eindeutigen Erklärungen
über das Leben vor dem Tod und den Tod
vor dem Leben, alles was mir einfällt
ist diese Frau die kein Bier trinkt, [...].³⁶⁰

Nach einer abermaligen Liaison, diesmal mit Marie, in der er jedoch keine Zukunft sieht, ist er in Berlin, der großen Stadt, angelangt und trifft hier auf die Lady in Blond. Er ist sich dabei allerdings sofort bewusst, dass sie ihn wieder verlassen wird:³⁶¹ „Was er Blues nennt, ist darum noch kein Kind von Traurigkeit, kein Lamento einer einsamen Seele: »Die Furcht ist nur ein Fleck im Mond / und nur ein Narr dein Schmerz«. Und irgendwo spielt ein Saxophon gegen den großen Schnee...“³⁶²

Auf dem Album *Blues in Blond* wird die Person Fausers, wie auch in *Rohstoff*, besonders deutlich. Es ist ein ewiges Weiterziehen, Fallen und sich danach aber wieder Aufbäumen, was dem namenlosen Mann und Harry Gelb gemein ist. Das Album ist eine Verschmelzung von Rockmusik und Poesie, in der sich ganz der Beat-Geist widerspiegelt, auch wenn es Jahre nach der eigentlichen Hochphase produziert und veröffentlicht wurde. Schließlich handelt es sich mit Reichel, dem Sänger der Beat-Band The Rattles und Fauser um zwei alte Pioniere der

³⁵⁷ Ebda. S. 291.

³⁵⁸ Vgl. Ebda. S. 291.

³⁵⁹ Vgl. Fauser, Jörg: Kettchen am Fuss. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 303.

³⁶⁰ Fauser, Jörg: Eine Frau die kein Bier trinkt. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 132.

³⁶¹ Vgl. Fauser, Jörg: Text zu >> Blues in Blond <<, S. 291-292.

³⁶² Ebda. S. 292.

Szene. Reichel ging es auch darum, nach seinem Ausstieg bei den Rattles etwas für ihn vollkommen Neues zu machen. Er wollte explizit mit einem Dichter zusammenarbeiten: „Die Amerikaner hatten uns doch gezeigt, daß sich Gedichte gut vertonen lassen, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Bob Dylan und so weiter.“³⁶³ Auch hier zeigt sich abermals Fausers Interesse für das "Unten". Reichel berichtet über Touren mit Fauser über den Kiez und dessen Schwäche für das Milieu. Über Musiker und Musik wurde dabei wenig gesprochen. Wenn, dann über Parker und Coltraine, die für Fauser laut Reichel wegen ihren verkrachten Lebensläufen so außerordentlich interessant erschienen.³⁶⁴ Wir begegnen also auch hier einem Autor Fauser, der sich im Milieu derer bewegt, wo andere nicht einen Fuß hineinsetzen würden. Fausers Literaturverständnis setzt sich also ganz in seinen Songtexten fort. Auch Veronika Fischer, für die er ebenfalls Texte schrieb, beschreibt Fausers Hang zum Milieu folgendermaßen: „Er trieb sich gerne herum, bei Prostituierten und ich weiß nicht wo, viel Alkohol, viel Nikotin, viel Arbeit, wenig Schlaf; Jörg hat den Schatten geliebt.“³⁶⁵ Es steht somit außer Frage, dass es zwischen dem Autor und dem Songschreiber Fauser zu Überschneidungen bei der Konzeption der jeweiligen Texte kommt. Themen wie das Leben als Außenseiter, das verruchte Milieu und das Aufstehen, nachdem man zu Boden gegangen ist, ziehen sich also auch durch das musikalische Oeuvre Fausers.

Für seinen Roman *Rohstoff*, der einen gewissen Zeitgeist suggerieren und schriftlich übermitteln möchte, webt Fauser nicht nur politische und mediale Ereignisse wie das Aufkommen der RAF, eine Party der Kommune 1 oder die Häuserkämpfe und Studentenproteste in Frankfurt am Main und Berlin der 1960er und 1970er Jahre ein, sondern nützt auch Texte populärer Musikgruppen, um gewisse Sequenzen zu unterstreichen oder dekonstruieren.

Als erstes Beispiel werde ich hier den Bruch mit Bernadette hervorheben. Harry Gelb möchte das besetzte Haus verlassen, worauf Bernadette ihm vorwirft, sich immer mehr fallen zu lassen. Es kommt zu einer hitzigen Diskussion über das menschliche Bewusstsein:

»Doch, Chérie, das kann man sich aussuchen, man kann sich entscheiden, du hast doch ein Bewußtsein.« Da war es wieder. »Ich weiß nicht, was das ist, Bewußtsein.«

³⁶³ Wewerka, Alexander/Reichel, Achim: Trotzki, Goethe und der Tod. Gespräch mit Achim Reichel, S.394.

³⁶⁴ Vgl. Ebda. S. 397-399.

³⁶⁵ Wewerka, Alexander/Fischer, Veronika: Jörg hat den Schatten geliebt. Gespräch mit Veronika Fischer: In: Fauser, Jörg: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 406.

»Jedenfalls hast du ein politisches Bewußtsein gehabt, als du dieses Haus besetzt hast.«
(R, S. 192-193)

Als sie ihn zwingt, sich zu entscheiden, schließt Gelb schon innerlich mit der Beziehung ab:

In dieser Nacht entschied ich mich für eins von beiden, aber ich dachte, wie arm wir dran waren, wenn wir nicht beides haben konnten. Janis Joplin hatte es gewusst: »Oh, Lord, won't you buy me a Mercedes Benz?« (R, S. 194)

Ich gehe nun davon aus, dass Fauser nicht nur hier, sondern auch in den folgenden Passagen, populäre Songtexte einbaut, um gewisse Gefühle, die Harry Gelb hat, zu unterstreichen. Es ist kein Zufall, dass Fauser gerade hier den wohl bekanntesten Song Janis Joplins einsetzt, handelt es sich dabei doch um einen Text, der von kapitalistischen Grundbedürfnissen wie einem teuren Auto, einem Farbfernseher oder einer ausgelassenen Nacht in der Stadt handelt.³⁶⁶ Das Ich in *Mercedes Benz* ist kapitalistischen Grundbedürfnissen also nicht abgeneigt und steht somit in Opposition zu der Lebenseinstellung, die Bernadette mit den anderen HausbesetzerInnen teilt. Ich lese diese Zeilen nun wie folgt, dass Fauser, wie aus dem obigen Zitat unschwer zu erkennen ist, damit ausdrücken möchte, dass Revolution auch machbar ist, wenn man sich einem etwas bürgerlicheren Lebensstil hingibt. Harry Gelb möchte die Welt weiter in Frage stellen und als Freigeist schreiben, ist aber dennoch immer in diesem Zwiespalt gefangen, der sich Sehnsucht nach einem geregelten Leben nennt. Das ist aber mit Bernadette, auch wenn sie später genau zu einer jener bürgerlichen Frauen wird, die sie eigentlich verachtet, nicht möglich. Es kommt zu einer Identifikation mit dem Ich aus *Mercedes Benz*: Wie auch Joplins Ich arbeitet Fauser den ganzen Tag, ist aber meilenweit davon entfernt das zu haben, was er möchte. Es offenbart sich eine zutiefst traurige Sequenz im Roman.

Hierbei bildet *Mercedes Benz* jedoch eigentlich den Abschluss der Romanze. An deren Anfang steht mit *Me and Bobby Mc Gee* ein weiterer Song von Janis Joplin. „Bernadette schlang die Beine um meinen Rücken. Ihre schwarzen Haare waren im Mondlicht ausgebreitet wie ein Banner. »Freedom's just another word for nothin' left to lose.«“ (R, S. 153) Hierbei handelt es sich um ein Liebeslied und die Zeile verweist auf die grenzenlose, erhoffte Freiheit, die sich Gelb mit Bernadette zu haben wünscht. Jedoch entpuppt sich der Song bei genauerem Hinhören als Abschied.³⁶⁷ Ich gehe davon aus, dass es kein Zufall ist, dass Fauser jene Songs von Joplin an genau diesen Stellen einbaut. Fauser weist damit meiner Ansicht nach schon, natürlich nur für den geübten Joplin-Fan, auf das baldige Ende der Beziehung hin.

³⁶⁶ Vgl. <http://www.metrolyrics.com/mercedes-benz-lyrics-janis-joplin.html> (8.1.2015).

³⁶⁷ Vgl. <http://www.metrolyrics.com/me-and-bobby-mcgee-lyrics-janis-joplin.html> (8.1.2015).

Fauser versteht es dabei wie wohl kaum ein anderer, die Gefühle und Stimmung der 68er Generation in seinem Roman zu verdeutlichen und zu transportieren. In einer Passage aus *Rohstoff*, in der Gelb eine Party in einem Studentenheim besucht, verwendet Fauser Textzeilen aus drei Songs der Rolling Stones: *(I can't get no) Satisfaction*, *Jumpin' Jack Flash* und *Out of Time*, wobei die ersten beiden Titel von den Gästen der Party oftmals hintereinander gespielt werden. (Vgl. R, S. 195-196)

(I can't get no) Satisfaction wird hier für die Orientierungslosigkeit und Unzufriedenheit der jungen Menschen genutzt. Fausers Freund Speedy wartet hier noch immer vergeblich auf eine Antwort Andreas Baaders und junge Männer, die ansonsten systemtreu im Anzug hinter dem Schreibtisch hocken, schwingen Reden über Mao, Vietnam und die Weltrevolution. Es verhält sich also ähnlich wie in dem Song, in dem das Ich zwischen Protest und Irritation gefangen ist.³⁶⁸ Wie der Titel des Songs schon aussagt: I can't get no Satisfaction.

Action für jeden. Alles ganz offen. Neunmal hintereinander »I can't get no Satisfaction«, bis der Verputz rieselte, zwei Asbach/Cola runtergestürzt, und da war auch schon unweigerlich Speedy mit seinen blonden Locken, seinen erstaunten Augen, eine halbe Flasche Bier schon auf die Hose gekippt, und der unvermeidlichen Feststellung: »Andreas weiß, wo er mich findet.« (R, S. 195)

Durch die neunmalige Wiederholung wird der Strudel klar und ersichtlich, in dem sich die jungen Leute befinden. An dieser Stelle ist es faszinierend, dass Fauser die Monotonie und Unsicherheit mit einer Wiederholung im doppelten Sinne kennzeichnet.

Jumpin' Jack Flash wird ebenfalls neunmal gespielt, wobei Fauser dieses Szenario mit denselben Worten wie bei *(I can't get no) Satisfaction* beginnen lässt: „Action für jeden. Alles ganz offen. Neunmal hintereinander »Jumpin' Jack Flash«, wenn du dann noch weißt, wer du bist, dann bist du out of time, denn niemand in dieser Zeit weiß, wer er ist.“ (R, S. 196) Die Eintönigkeit ist somit vorprogrammiert. *Jumpin' Jack Flash* entpuppt sich hierbei als reine Spaßnummer für die Partygäste, obwohl das Lied bei genauem Hinhören von der zerrütteten Kindheit des Ichs berichtet und nach Definition der Stones als Drogenmetapher zu deuten ist.³⁶⁹

Out of Time steht hierbei für das Alleinsein und die Existenz als Außenseiter. Handelt es sich dabei eigentlich um einen Song, in dem das Ich die Geliebte verstößt, so ist die Stimmung, die Fauser damit vermitteln möchte, schon in den ersten Zeilen ersichtlich: „You don't know what's

³⁶⁸ Vgl. <http://www.metrolyrics.com/i-cant-get-no-satisfaction-lyrics-rolling-stones.html> (8.1.2015).

³⁶⁹ Vgl. <http://www.metrolyrics.com/jumpin-jack-flash-lyrics-rolling-stones.html> (8.1.2015) bzw. Vgl. <http://www.songfacts.com/detail.php?id=506> (8.1.2015).

gonig on, you' ve been away for far too long[...].³⁷⁰ Der Titel, der gleichzeitig den Refrain darstellt, hat in diesem Zusammenhang wohl keine Erläuterung mehr nötig. Gelb ist nicht am Puls der Zeit, er will und kann sich nicht anpassen. Gleichsam manifestiert sich darin die allgemein orientierungslose Grundstimmung. Abermals nutzt Fauser hier populäre Musikstücke, um Missstände innerhalb der studentisch-linken Szene zu kritisieren. Interessanterweise findet *Out of Time* noch ein zweites Mal in *Rohstoff* Erwähnung. Es handelt sich in dieser Passage um eine Party bei den Rockern im Keller. Fauser untermauert hier das Außenseitertum der Anwesenden durch den gezielten Einwurf eines popkulturellen Zitats. (Vgl. R, S. 179) Fauser nutzt aber auch ein Zitat der Doors aus dem Song *The End*,³⁷¹ um die Stimmung der damaligen Zeit wiederzugeben. Das Setting dafür bildet das Lokal Mister Go in Berlin, in dem eine Light-Show stattfindet:

Beliebte Motive waren Schnappschüsse aus dem Krieg in Vietnam. Da flackerten GIs beim Angriff und beim Sterben über die Wände, brennende Mönche, Vietcong, die hingerichtet wurden. Dazu eine Musik, die mir neu war: die Doors, Jefferson Airplane, Cream, Jimi Hendrix. Dealer mit wallenden Haaren und einer Mao-Plakette an ihrem indischen Hemd, Catchertypen mit Ohrringen und Moschusduft, ätherische Grazien aus Siemensstadt oder Neheim-Hüsten, die ihre Friseurlehre mit freier Liebe oder einer Bombe vertauschen wollten und statt dessen in einer Kreuzberger Kellerwohnung mit einer rostigen Kanüle im Arm aufwachten, futuristische Politikommissare mit weißen Nyltesthemden und den Gesammelten Werken Enver Hodschas und kompletten Erschießungslisten im Kopf, und Straßenkids auf der Suche nach ihrem ersten *Flash* drängten sich unter der Light-Show mit ihren Memos von der asiatischen Revolution, und die Doors versuchten, dem Kind einen Namen zu geben: »Father, I want to kill you.« (R, S. 33)

Mit dieser Textstelle thematisiert Fauser nicht nur den damals omnipräsenten Krieg in Vietnam und dessen mediale Verarbeitung. Er zeigt durch das Zitat überdies auch auf, was einer der Grundgedanken der Bewegung war: den übermächtigen, schuldigen Vater zu töten. Dieser ist in diesem Kontext natürlich nicht als reale Person, sondern als das gesamtgesellschaftliche Konstrukt samt Institutionen und Werten zu sehen.

Ich gehe nun von einem ähnlichen Vorgehen Bauers in *Magic Afternoon* aus. Bauer lässt in *Magic Afternoon* meiner Analyse nach die Musik sprechen, wenn die Worte seiner Figuren nicht mehr genügen. Texte, die Wolfgang Bauer und die Musik einer wissenschaftlichen Analyse unterziehen, sind dabei rar gesät, was nicht nur auf den ersten, sondern auch den zweiten Blick noch immer verwunderlich erscheint, da Bauers Erziehung seinen eigenen

³⁷⁰ <http://www.metrolyrics.com/out-of-time-lyrics-rolling-stones.html> (8.1.2015).

³⁷¹ Vgl. <http://www.metrolyrics.com/the-end-lyrics-the-doors.html> (8.1.2015)-

Worten nach eine musische war.³⁷² Zudem nutzte Bauer aktiv populäre Musik als Bestandteil der von ihm mitveranstalteten Happenings und befasste sich in Veröffentlichungen etwa mit Jazzmusik.³⁷³

Helmut Schmiedt hat sich bereits in seinem Text *Penny Lane und Back Street Girl. Die Musik in einem Schauspiel von Wolfgang Bauer* mit der Thematik der Musik in *Magic Afternoon* auseinandergesetzt. Dabei hat sich Schmiedt jedoch auf lediglich zwei Musikstücke beschränkt: *Back Street Girl* von den Rolling Stones und *Penny Lane* von den Beatles. Der Song *Penny Lane* beschreibt Alltäglichkeiten, die sich an der gleichnamigen Bushaltestelle in Liverpool, der Heimatstadt der Beatles, zutragen. Schmiedt schreibt, dass die einzelnen Geschehnisse, zu denen auch sich wiederholende zählen, dabei in die Gegenwart transportiert werden. Dadurch entstehe das Gefühl, dass diese schon weit in der Vergangenheit zurückliegen.³⁷⁴ „Die Zeit scheint in dieser nostalgischen Erinnerung förmlich stillzustehen, obwohl der Refrain ausdrücklich festhält, daß “in summer meanwhile back“ zu datieren ist, was dem Ich “in my ears and in my mind“ erscheint: Es liegt eine Erinnerung vor, die ihren historischen Bezug der Tendenz nach ignoriert.“³⁷⁵ Diesen Stillstand der Zeit in *Penny Lane* bringt Schmiedt nun mit der Situation von Birgit und Charly zu Beginn von *Magic Afternoon* in Verbindung. Die Zeit scheint für das Paar förmlich still zu stehen, es gibt keinerlei Interesse an irgendeiner Art von Veränderung am gegenwärtigen Status Quo. Wie im Song der Beatles sind die Figuren dem Fortschreiten der Zeit entzogen.

Trotz der Analogie zwischen dem Song und *Magic Afternoon* kommt *Penny Lane* ebenfalls eine kontrastierende Funktion zu. Das Ich in *Penny Lane* ruft durch den aktiven Einsatz der Imagination das Vergangene herbei. Das Hören und Sehen – „[...]Penny Lane is in my ears and in my eyes. There beneath the blue suburban skies[...].“³⁷⁶ – werden also für die Erinnerung an Vergangenes genutzt. Während das Ich in *Penny Lane* an dem, was außerhalb seines momentanen Erfahrungsbereiches liegt, teilnimmt, stehen Charly und Birgit dazu in Opposition. Es scheint ihnen unmöglich zu sein, diesen Schritt, und sei es in diesem Fall auch nur ein gedanklicher, zu machen, um den sie umgebenden Raum zu verlassen. Es herrscht

³⁷² Vgl. Mixner, Manfred/Bauer, Wolfgang: Gespräch mit Wolfgang Bauer, S. 5.

³⁷³ Vgl. Bauer, Wolfgang: Der Jazz-Club. In: Ders.: Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und nachgelassene Texte. Herausgegeben von Thomas Antonic. Klagenfurt, Graz, Wien: Ritter Verlag 2011, S. 69-74.

³⁷⁴ Vgl. Schmiedt, Helmut: Penny Lane und Back Street Girl. Die Musik in einem Schauspiel von Wolfgang Bauer. In: Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert: Das Zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposiums University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 1992 (= Stauffenburg Colloquium 23), S. 169-170.

³⁷⁵ Ebda. S. 170.

³⁷⁶ <http://www.metrolyrics.com/penny-lane-lyrics-beatles.html> (8.1.2015)

Schmiedt zu Folge ein Desinteresse gegenüber jeglicher psychischer und physischer Anregung. Die Figuren werden durch *Penny Lane* somit als komplett Ich-bezogen entlarvt.³⁷⁷

Bauers Regieanweisung *Back Street Girl* der Rolling Stones aufzulegen trägt abermals dazu bei, das Handeln und die Beziehungen der Figuren zueinander hervorzuheben und zu dekonstruieren. *Back Street Girl* handelt von der totalen Verfügbarkeit der Geliebten für das Ich. Er dominiert sie, gibt ihr Anweisungen und erniedrigt sie, da sie lediglich als Spielzeug seiner sexuellen Gelüste zur Verfügung stehen und sich sonst aus seinem Privatleben fernhalten soll. Es ist nicht schwer zu erahnen, in welcher Konstellation Birgit sich beim Abspielen des Songs wiederfindet. Joe legt dabei mit *Back Street Girl* etwas "Ruhiges" auf.³⁷⁸ „Anders als im Fall des Beatles-Songs besteht keine Parallele zwischen der rhetorisch fixierten und der musikalisch umrissenen Atmosphäre; statt dessen wird die Tendenz des Textes durch den Kontrast zur Musik noch gesteigert: Ein Zynismus, der derart sanft präsentiert wird, trägt um so widerlichere Züge.“³⁷⁹ Birgit erscheint Charly und Joe als ihr persönliches "Backstreet Girl", bei deren Bedrängung sich Gewalt und sexuelle Lust vermischen.³⁸⁰ In diesem Punkt stimme ich Schmiedt bezüglich seiner Analyse vollkommen zu. Jedoch scheint die Kombination aus Gewalt und Sexualität in dieser Schaffensperiode Bauers omnipräsent zu sein. Man denke dabei an *Gespenster* oder auch *Change*, wobei es den Figuren in ihren manipulierenden Spielen auch oftmals nur um die Macht an sich und darum geht, über den Anderen zu verfügen. Ein Opfer dieser Intrigen stellt Robespierre aus *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher* dar, der durch die Machtspiele Bersenegggers und der anderen Figuren in den Wahnsinn und Selbstmord getrieben wurde.

Genauso wie Bei *Penny Lane* kommt es jedoch abermals zu einem Bruch zwischen den Handlungen der Figuren auf der Bühne und der Storyline des Songs. Während das Ich in *Back Street Girl* nicht nur Herr über seine Geliebte, sondern auch der Lage ist, sind Joe und Charly in ihrem Drogenrausch weit davon entfernt.³⁸¹ Es ist ein unkontrolliertes Bedrängen Birgits, das schließlich in einem Mord endet. Gerade bei *Back Street Girl* und der Bedeutung der Drogen liegt die Wucht der Szene darin, dass Birgit die Musik leiser dreht:

Joe: Hast unhamlich stark gstopft ...

³⁷⁷ Vgl. Schmiedt, Helmut: *Penny Lane und Back Street Girl. Die Musik in einem Schauspiel von Wolfgang Bauer*, S. 170.

³⁷⁸ Vgl. Ebda. S. 171-172. bzw. Vgl. <http://www.metrolyrics.com/backstreet-girl-lyrics-rolling-stones.html>. (8.1.2015).

³⁷⁹ Schmiedt, Helmut: *Penny Lane und Back Street Girl. Die Musik in einem Schauspiel von Wolfgang Bauer*, S. 171.

³⁸⁰ Vgl. Ebda. S. 172.

³⁸¹ Vgl. Ebda. S. 172.

Charly: Naja ... eine wer ma vielleicht später no rauchn ... (*sie gehen mit hängenden Köpfen auf und ab. Birgit dreht die Musik leiser*) (MA, S. 37)

Es ist ihr zu viel geworden und ein erster Wegweiser dafür, dass sie sich bald zur Wehr setzen wird. Umso erstaunlicher ist es für mich, dass Schmiedt dabei nicht weiter in die Tiefe geht. Hat doch Peter Handke geschrieben, dass er kein Theaterstück kennt, in dem die Musik eine annähernd so große Rolle spielt. Ich möchte hierbei nicht chronologisch vorgehen, sondern mit der für mich prägnantesten Stelle beginnen. Nach dem Mord an Joe legt Birgit *Play with Fire* von den Rolling Stones auf:

Birgit (*steht auf, nimmt Joes Hand, fühlt den Puls*): Ja, is tot. (*Sie ist eiskalt*)
Charly: Na!? Wirklich? Du! Glaubst wirklich? (*Er verdrückt sich in eine Zimmerecke*)
... i werd narisch! I werd narisch ... du ... was mach ma?
Birgit (*ruhig*): Nix. Es war Notwehr. Er hat mich vergewaltigen wollen.
Charly: Sowieso ... sowieso ... ja, sowieso ... na, bist teppat ... na! (*rennt herum*)
(*Birgit legt „play with fire“ von den Stones auf, steckt sich eine Zigarette in Brand*)
(MA, S. 49)

Dies ist kein zufälliger Akt. Ich bringe hier abermals Handkes Nervenschwankungen ins Spiel. Nach der versuchten Vergewaltigung wurde Birgits Grenze überschritten. Es wurde lange genug auf ihr herumgetrampelt: „[...] but don't play with me, 'cause your'e playing with fire [...]“.³⁸² Der Text des Songs spricht für diese Situation Bände. Aber die eigentliche Wichtigkeit der Passage besteht darin, dass Birgit die Platte auflegt. Das hat sie bisher nicht getan. Eine Platte aufzulegen war innerhalb des Raumes ein Privileg, das nur den Männern zugekommen ist. Sie hat sich von der männlichen Dominanz befreit, gegen Charly und Joe behauptet und ist nun Herrin des Plattenspielers. Mit dem Drogenkonsum von Charly und Joe geht aber auch ihre Kontrolle über den Plattenspieler verloren. Schon bei dem Versuch, Birgit zu vergewaltigen, wählen sie eine Platte, auf die in Bauers Regieanweisung nicht näher eingegangen wird. (Vgl. MA, S. 46)

Weiters spielt *Sgt. Peppers Lonely Heartsclub Band* von den Beatles eine nicht zu unterschätzende Rolle in der Konzeption von *Magic Afternoon*. Charly, der schon zuvor schwer beleidigend und verletzend gegenüber Birgit geworden ist, legt die gleichnamige Platte beim Eintreten Joes auf: „Charly: Tummel di! ... (*brüllt plötzlich*) Schleich di endlich! Du Null! Schleich di! Bist no net furt? (*Birgit legt sich aufs Bett und weint*) (*Charly legt Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band auf*) (*Joe tritt ein*)“ (MA, S. 34) Dies kann man nun auf zweierlei Arten deuten. Es impliziert zuerst einmal durch den Titel das Alleinsein an sich. Birgit ist nicht

³⁸² <http://www.metrolyrics.com/play-with-fire-lyrics-rolling-stones.html> (8.1.2015).

erwünscht. Zugleich verweist es durch das Substantiv Club auf eine Ansammlung von mehreren Menschen, also auf die Einsamkeit und die Beziehungsunfähigkeit der Figuren überhaupt. Zweitens stellt es die erste Nummer auf dem Album dar, es lädt die Zuhörer ein, die Show von Sgt. Pepper und seiner Lonely Hearts Club Band zu genießen. Ich gehe nun davon aus, dass Bauer hier an das Publikum appelliert. Es ist der Anfang des letzten Aktes, der Beginn des Drogentrips und weist auf den folgenden Wahnsinn und die Eskalation voraus.

Interessant ist, dass laut Charly Musik das beste Stimulans darstellt. Jedoch legt Charly in der Situation, in der er und Birgit sich sexuell näherkommen, eine x-beliebige Platte auf, um romantische Stimmung zu schaffen. (Vgl. MA, S. 16) Gleiches passiert übrigens in *Change*. Fery legt, augenscheinlich um Guggi zu verführen, eine "sanfte Platte" auf. Einen genaueren Verweis auf einen Titel oder Interpreten gibt es hier jedoch, genauso wie in *Magic Afternoon*, nicht. Ebenso verhält es sich, als Blasi Frau Sedlacek "verführen" möchte, wobei dies einem Gewaltakt gleicht. (Vgl. C, S. 44 bzw. 77.) Bauers Figuren tendieren dazu, auf eine gezielte Musikauswahl zu verzichten, sobald es um Romantik und/oder Sexualität geht, was für mich auf eine Emotionslosigkeit und Austauschbarkeit des Gegenübers verweist. Eine weitere interessante Beobachtung habe ich in dieser Hinsicht ebenfalls bei *Change* gemacht. Als Blasi Guggi verführt, kommt es zu folgender Regieanweisung Bauers:

Blasi: (*tritt ein*) Gibts Gläser?

Guggi: Nur die Ruhe (*nimmt zwei Gläser heraus*) (*Blasi legt „light my fire“ auf, schenkt ein, sie prostet sich zu, trinken, Blasi beginnt schäbig zu lachen.*)

Guggi: Was lachens denn?

Blasi: (*schüttet nach*) Sag ma uns du. (*Er stößt an, wirft sich auf die Bettwäsche am Boden, pfeift zur Platte, Guggi schließt das Fenster, geht langsam um den liegenden Blasi herum*) (C, S. 52)

Nun gilt es erstmal, sich den Text von *Light my Fire* der Doors genauer anzusehen:

You know that it would be untrue
You know that I would be a liar
If I was to say to you
Girl, we couldn't get much higher [...].³⁸³

Schon die ersten Zeilen verweisen auf die nicht ehrlichen Absichten des Ichs. Es geht um Sexualität ohne Gefühle und Kompromisse, wie schon der Titel, der gleichzeitig auch den Refrain darstellt, verrät. Blasi hat keine ehrlichen Absichten mit Guggi. Es geht ihm ganz allein darum, seine sexuellen Gelüste zu befriedigen, wie es auch das Ich im Song kundtut. Bauer verweist mit diesem Musikstück auch schon auf den weiteren Verlauf des Stücks. Interessant

³⁸³ <http://www.metrolyrics.com/light-my-fire-lyrics-the-doors.html> (8.1.2015).

ist dabei, dass Blasi auch *Light my Fire* auflegt, um die Krankenschwester Rikki zu verführen. Auch wenn er dabei auf den ersten Blick die Doors mit den Beatles verwechselt, da Rikki ihn um Musik der Beatles bittet. Jedoch gehe ich davon aus, dass es Blasi hier abermals darum geht, seine eigenen Interessen und sexuellen Absichten durchzusetzen, er *Light my Fire* demnach wieder bewusst abspielt. (Vgl. C, S. 91) Meine zweite Beobachtung gilt dabei Guggis Schließen des Fensters. So wie Charly in *Magic Afternoon*, grenzt sie sich damit von der Außenwelt ab und verfällt Blasi. Er ist ihre Droge. Bauers Einsatz von Musik erweist sich somit als gezielt, sie dient als Text unter dem Text.

Ich möchte nun Julia Kristevas Intertextualitätsmodell auf den gezielten Einsatz von Songtexten und Musik in *Rohstoff* und *Magic Afternoon* anwenden. Hierbei gilt es abermals, sich die Schreibweise des Cut-Ups, die auf eine aktive Vernichtung des dichtenden Genies durch Gemeinschaftsarbeiten und den Einsatz von fremden und eigenen vorangegangenen Texten abzielt, wie auch die verschiedenen medialen Spielarten bei der Produktion der PopautorInnen in Erinnerung zu rufen.

Kristeva denkt bei ihrem Intertextualitätsmodell über den Strukturalismus hinaus, der Texte als geschlossenes Zeichensystem behandelt. Für Kristeva offenbart sich der Text in dieser Hinsicht als unabschließbarer Prozess, dessen Bedeutung nie feststehen kann. Sie geht dabei von einem textuellen Raum aus, in dem Bedeutung und Bedeutungsproduktion entstehen. In diesem textuellen Raum treffen mit dem Subjekt der Schreibweise, also dem/der AutorIn, dem Adressat des Textes und anderen Texten drei Dimensionen aufeinander, die sich gegenseitig bedienen. Erst durch den Dialog verschiedener Schreibweisen, zwischen Autor, Adressat und Kontext, entsteht im Sinne Kristevas die Bedeutung. Ein Text weist demnach über sich und auf eine Vielzahl von anderen Texten hinaus und offenbart sich somit als ambivalent. Wenn dem/der LeserIn also in einem Text das Wort Ring unterkommt, so verschiebt sich dessen Bedeutung je nachdem, ob man es vor dem Hintergrund von Tolkiens *Der Herr der Ringe* oder Lessings *Ringparabel* liest. Dadurch ergibt sich eine Unmenge an Möglichkeiten zur Kombination innerhalb des textuellen Raumes. In Kristevas Verständnis erweist sich ein Text somit als Mosaik von Zitaten, bei dem es aber gleichzeitig auch zu einer Zurückstellung des Subjekts kommt.³⁸⁴

Wird ein Text als ein „Mosaik von Zitaten“ verstanden, als ein Flickenteppich von bereits dagewesenen Versatzstücken früher oder gleichzeitig entstandener Texte, so

³⁸⁴ Vgl. Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Mit einer Auswahlbibliographie von Sebastian Meixner. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG 2013 (= Grundlagen der Germanistik 53), S. 34-38.

widerspricht der dieses Bild regelnde Textbegriff radikal einem seit dem 18. Jahrhundert vorherrschenden Ideal von Dichtung, d.h. von der originellen Schöpfung eines Kunstwerks, in dem ein genialer Autor seine Gedanken und Gefühle einem Publikum mitteilt.³⁸⁵

Kristevas Clou ist dabei, dass das Lesen immer dem Geschriebenen vorangeht und darin mündet. Sie hebt das Lesen auf dieselbe Stufe wie das Schreiben und erkennt in beidem einen kreativen Akt, bezeichnet durch den Begriff *écriture*, wobei der dadurch entstandene literarische Text nicht nur das Ergebnis repräsentiert. Er stellt im Sinne von Kristevas Intertextualitätstheorie ebenfalls eine Praxis der Produktion dar, welche sie als *productivité* bezeichnet. Ein Text erzeugt sich in der Theorie Kristevas demnach unendlich selbst durch andere Texte, die durch den/die AutorIn wirken und so auch Bezüge zu anderen Texten herstellen, die der/die AutorIn nicht im Sinn hatte. Er ist somit auch als Produkt des historischen und soziokulturellen Kontextes zu begreifen, in welchem er entsteht, und nicht mehr als ein ausschließlich aus dem Inneren des Autors/der Autorin hervorgegangenes, geniales Werk.³⁸⁶

Betrachtet man nun die beiden Texte und deren Einsatz von Musik unter der Intertextualitätstheorie Kristevas, so kann man tatsächlich davon ausgehen, dass die Texte nicht nur aus einem, sondern mehreren bestehen. Sie speisen sich unter anderem aus Songtexten, denen ich unter Berufung auf Diederichsen ebenso eine narrativ-erzählende Funktion zuspreche.³⁸⁷ Unter dieser Betrachtungsweise verschwistern sich die Texte untereinander und offenbaren einen popkulturellen und poststrukturalistischen Zugang nicht nur im Sinne Kristevas, sondern auch Barthes. Dort wo die Worte der Autoren nicht mehr genügen, setzen die Texte anderer KünstlerInnen ein. Der Tod des Autors im Sinne Barthes scheint durch deren Einsatz eingetreten zu sein. Durch das gezielte Einflechten der Songtexte eröffnet sich ein vollkommen anderer Zugang auf die Werke, der die Autoren als maß- und sinn- und bedeutungsgebende Instanz ablöst, und dem/der LeserIn mehr Freiraum gestattet. Auch Barthes geht wie Kristeva in seiner These davon aus, dass Texte ein Gewebe von Zitaten darstellten.³⁸⁸ Wenn wir nun *Rohstoff* als Beispiel dafür heranziehen, und an Joplins *Mercedes Benz* denken, so kann man sich mit Blick auf den autobiographischen Zugang fragen, wer denn nun eigentlich spricht: ist es Jörg Fauser? Harry Gelb? Janis Joplin? Oder doch der Leser selbst, der sich durch das Wissen über den Songtext sein eigenes Bild zurechtzimmert? Ich gehe in meiner Analyse

³⁸⁵ Ebda. S.38-39.

³⁸⁶ Vgl. Ebda. S. 39.

³⁸⁷ Vgl. Diederichsen, Diederich: Moment und Erzählung. In: Maase, Kaspar (Hg.): Die Schönheiten des populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH 2008, S.185.

³⁸⁸ Vgl. Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1575), S. 104-108.

anknüpfend an Barthes und Kristeva also davon aus, dass dem/der LeserIn mehr Eigeninitiative in der Lektüre, ob von den Autoren gewollt oder nicht sei dahingestellt, zugestanden wird. Im Sinne Barthes sehe ich den Leser dabei als den Raum an, in dem subjektive Erfahrung und Lektüre ineinanderfließen:

Es gibt aber einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser. Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne daß ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt – wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann.³⁸⁹

Hatte ich in meiner Analyse immer wieder Leslie Fiedlers These über eine neue, postmoderne Literatur angeschnitten, so denke ich, dass es wohl keinen besseren Augenblick gibt, als sie hier abermals in den Vordergrund zu rücken. Texte der Pop- und Rockmusik, die wohl damals noch mehr denn heute als populär, also nicht Teil der abendländischen Hochkultur angesehen wurden, schließen hier den Graben zwischen Hoch- und Unterhaltungskultur im biedereren Sinne. Sie bilden die Brücke über den Graben in Fausers am deutschen Bildungs- und Entwicklungsroman Anleihen nehmenden Prosawerk und Bauers sich aus dem Absurden Theater und der Tradition des Volksstücks speisenden Theaterstück. Mit und durch sie überquert man nicht nur den Graben, sondern schließt ihn zugleich.

³⁸⁹ Ebda. S. 109-110.

5. Conclusio

Durch die von mir vorgenommene Analyse von *Rohstoff* und *Magic Afternoon* wird aufgezeigt, dass etliche Themen und Motive in beiden Werken Eingang finden, was aus der Tradition der US-amerikanischen Beatliteratur und dem Zeitgeist der 1960er und 1970er Jahre resultiert. Auch wenn es bei der Bewertung einzelner Phänomene zu Abweichungen kommt, so sind Überschneidungen nicht von der Hand zu weisen.

Besonders sticht dies bei den Figuren der Außenseiter und des Schriftstellers hervor, die Bauer deutlich negativer als Fauser besetzt. Ähnliches ist bei der Motivation für den Konsum von Rauschgift zu beobachten: Während sich Fausers Alter Ego Harry Gelb Inspiration dadurch erhofft, erfolgt der Konsum von Haschisch bei Charly und Joe in *Magic Afternoon* aus purem Vergnügen. Sie erwarten sich keinerlei bewusstseinsverändernde Zustände, die durch die Einnahme illegaler Substanzen so oft von KünstlerInnen gewünscht wurde. Eine Gemeinsamkeit findet sich dabei in der kritischen Betrachtung und Bewertung der Studentenbewegung. Obgleich Fauser Harry Gelb aktiv daran teilnehmen lässt und Bauer seine Figuren nur als Zuseher am Rande konzipiert, so findet auch in *Magic Afternoon* eine kritische Reflexion über die komplette Verweigerungshaltung junger Leute statt, die sich zwar nicht als StudentInnen ausweisen, aber die vermittelten Werte der Selbstbestimmung und des alternativen Lebensstils für ihre Zwecke entfremden, wobei diese Haltung auf keinem kultur- oder sozialkritischen Fundament beruht. Was beide Werke jedoch voll und ganz vereint, ist der gezielte Einsatz von Musik, um markante Sequenzen hervorzuheben.

Erhellend sind gewisse Vorgehensweisen in den Konzeptionen durch das Aufzeigen des Literaturverständnisses von Fauser und Bauer. Fausers Verständnis von Literatur ist von einem authentischen Blick auf die Geschehnisse im Sinne der Beat Generation geprägt, wobei sich dieser mit dem Einfluss Orwells verbindet. Es soll nichts beschönigt werden, denn der/die SchriftstellerIn stellt den/die Chronistin unserer Zeit dar. Zudem erweist sich Fauser als Dichter derer, die am unteren Ende der bürgerlichen Gesellschaftsordnung zu finden sind. Sie sind Thema seiner Werke und diese sind zugleich auch für sie geschrieben. Es geht um eine Literatur für alle, jenseits sozialer Grenzen.

Bei Bauer konnte der Einfluss der Wiener Gruppe und im Speziellen von Konrad Bayer nachgewiesen werden. Dieser manifestiert sich mit Blick auf Bayers Einfluss nicht nur in der psychischen und physischen Grausamkeit in Bauers Werk und dem zweiten Fragment von *Magic Afternoon*, das an Bayers *die boxer* erinnert, sondern auch in Bauers Happenings, die

durch das improvisatorische Moment eine Ähnlichkeit zu den *literarischen cabarets* der Wiener Gruppe aufweisen. Die Beat-, Pop- und Undergroundliteratur weist dabei insgesamt eine Affinität gegenüber den Techniken der literarischen Improvisation auf, wie auch an Fausers Cut-up Werken zu ersehen ist. Die Gründe dafür liegen dabei in der Zertrümmerung der abendländischen Kunstvorstellung und der Dekonstruktion des/der planenden und schaffenden Autors/Autorin, wodurch der Geniegedanke zu Grabe getragen wird. Ebenso kann damit nachgewiesen werden, dass die AutorInnen der deutschsprachigen Beat-, Pop- und Undergroundliteratur den Medien und der Reproduzierbarkeit keinesfalls unreflektiert und ganz und gar positiv gegenüberstanden. Die Medien werden als Teil der Welt wahrgenommen, die das Subjekt umgibt, wodurch sie Eingang in die Werke finden. Durch diese Integration kann aber auch Kritik geäußert werden, wie etwa an deren Einfluss auf das Unterbewusstsein und auf die Sprache. Gleichzeitig schaffen es die AutorInnen durch diese Aufnahme sich dem bürgerlichen Kunst- und Literaturverständnis entgegenzustellen.

6. Siglenverzeichnis

C = Change

FF = Film und Frau

G = Gespenster

GS = Georg und das Schachspiel

MA = Magic Afternoon

R = Rohstoff

SI = Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

1. Primärliteratur von Wolfgang Bauer

1.1 Theaterstücke

Bauer, Wolfgang: Change. In: Ders.: Werke in sieben Bänden. Herausgegeben von Gerhard Melzer. Band 2: Schauspiele 1967-1973. Magic Afternoon. Change. Film und Frau. Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher. Gespenster. Mit einem Nachwort von Herbert Gamper. Herausgegeben von Gerhard Melzer. Graz, Wien: Verlag Droschl. S. 41-98.

Bauer, Wolfgang: Film und Frau. In: Ders.: Werke in sieben Bänden. Herausgegeben von Gerhard Melzer. Band 2: Schauspiele 1967-1973. Magic Afternoon. Change. Film und Frau. Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher. Gespenster. Mit einem Nachwort von Herbert Gamper. Herausgegeben von Gerhard Melzer. Graz, Wien: Verlag Droschl (Band 2), S. 99-115.

Bauer, Wolfgang: Gespenster. In: Ders.: Werke in sieben Bänden. Herausgegeben von Gerhard Melzer. Band 2: Schauspiele 1967-1973. Magic Afternoon. Change. Film und Frau. Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher. Gespenster. Mit einem Nachwort von Herbert Gamper. Graz, Wien: Verlag Droschl 1986, S. 159-201.

Bauer, Wolfgang: Magic Afternoon. In: Ders.: Magic Afternoon. Mit Texten zu Kunst und Dichtung. Innsbruck, Wien: Haymon Taschenbuch 2010, S. 5-51.

Bauer, Wolfgang: Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher. In: Ders.: Werke in sieben Bänden. Herausgegeben von Gerhard Melzer. Band 2: Schauspiele 1967-1973. Magic Afternoon. Change. Film und Frau. Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher. Gespenster. Mit einem Nachwort von Herbert Gamper. Herausgegeben von Gerhard Melzer. Graz, Wien: Verlag Droschl 1986 (Band2), S. 117-157.

1.2 Weitere Texte

Bauer, Wolfgang/Falk, Gunter: 1. Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 59 (1978), S. 2-4.

Bauer, Wolfgang: Der Jazz-Club. In: Ders.: Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und nachgelassene Texte. Herausgegeben von Thomas Antonic. Klagenfurt, Graz, Wien: Ritter Verlag 2011, S. 69-74.

Bauer, Wolfgang: Georg und das Schachspiel. In: Ders.: Magic Afternoon. Mit Texten zu Kunst und Dichtung. Innsbruck, Wien: Haymon Taschenbuch 2010, S. 69-71.

2. Primärliteratur von Jörg Fauser

2.1 Romane, Essays und Reportagen

Fauser, Jörg: Aqualunge. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 4: Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa 1. Mit einem Vorwort von Helmut Krausser und einem Nachwort von Jürgen Ploog. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 302-306.

Fauser, Jörg: Beruf: Rebell. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 8: Der Strand der Städte. Blues für Blondinen. Essays. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 2011-219.

Fauser, Jörg: Die Legende des Duluoz. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 8: Der Strand der Städte. Blues für Blondinen. Essays. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 62-84.

Fauser, Jörg: Die Vision vor dem Tode. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 8: Der Strand der Städte. Blues für Blondinen. Essays. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 22-29.

Fauser, Jörg: Fallada. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 8: Der Strand der Städte. Blues für Blondinen. Essays. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 184-203.

Fauser, Jörg: Rohstoff. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 2: Rohstoff. Roman. Mit einem Nachwort von Benjamin von Stuckrad-Barre und einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tömm in der

Sendung >Autor-Scooter< und einem Gespräch mit der Lektorin Hanna Siehr. Zürich: Diogenes Verlag 2009.

Fausser, Jörg: Text zu »Blues in Blond«. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 290-292.

2.2 Gedichte und Songtexte

Fausser, Jörg: Cut City Blues. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 50-51.

Fausser, Jörg: Eine Frau die kein Bier trinkt. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 132-133.

Fausser, Jörg: Geschichte von der riesigen Finnin. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S.116-117.

Fausser, Jörg: Kettchen am Fuss. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 303.

Fausser, Jörg: Manchmal mit Lili Marleen. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 47-48.

Fausser, Jörg: Mister Go goes kaputt. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und

Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 23-24.

Fausser, Jörg: Treffpunkt Alfa Centauri. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 33.

Fausser, Jörg: Trotzki, Goethe und das Glück. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 111-113.

Fausser, Jörg: Zwischenzone. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 45-46.

Sekundärliteratur

1. Sekundärliteratur zu Wolfgang Bauer

1.1 Selbstständige Werke

Antonic, Thomas: Das dramatische Spätwerk Wolfgang Bauers. Diplomarbeit. Univ. Wien 2007.

Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk. Königstein/Ts.: Athenäum 1981.

1.2 Unselbstständige Werke

Antonic, Thomas: „Ich skizziere also werde ich skizziert“. Zum Nachlasskonvolut Wolfgang Bauers in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. In: Pechmann, Paul: Wolfgang Bauer. Lektüren und Dokumente. Ritter Verlag: Graz 2007, S.151-172.

Gamper, Herbert: Nachwort. In: Bauer, Wolfgang: Werke in sieben Bänden. Herausgegeben von Gerhard Melzer. Band 2: Schauspiele 1967-1973. Magic Afternoon. Change. Film und

Frau. Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher. Gespenster. Mit einem Nachwort von Herbert Gamper. Graz, Wien: Verlag Droschl 1986, S. 209-229.

Handke, Peter: Zu Wolfgang Bauers »Magic Afternoon«. In: Grond, Walter/Melzer, Gerhard: Wolfgang Bauer. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1994 (= Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren 7), S. 199-202.

Ismayr, Wolfgang: Das politische Theater in Westdeutschland. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1977 (Hochschulschriften Literaturwissenschaft 24).

Jelinek, Elfriede: Ausgeronnen. In: Bauer, Wolfgang: Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und nachgelassene Texte. Herausgegeben von Thomas Antonic. Klagenfurt, Graz, Wien: Ritter Verlag 2011, S.9-11.

Landa, Jutta: Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1988 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur Band 15).

Rigler, Christine: „Amerikaner im Geiste“. Beat und Pop im Forum Stadtpark der 60er und 70er Jahre. In: Rigler, Christine / Zeyringer, Klaus (Hrsg.): Kunst und Überschreitung. Vier Jahrzehnte Interdisziplinarität im Forum Stadtpark. Innsbruck, Wien: Studien Verlag 1999 (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde 8), S. 68-99.

Schmiedt, Helmut: Penny Lane und Back Street Girl. Die Musik in einem Schauspiel von Wolfgang Bauer. In: Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert: Das Zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposiums University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 1992 (= Stauffenburg Colloquium 23), S. 167-175.

2. Sekundärliteratur zu Jörg Fauser

2.1 Selbstständige Werke

Penzel, Matthias/Waibel, Ambros: Rebell im Cola-Hinterland. Jörg Fauser – Eine Biographie. Berlin: Edition Tiamat 2004.

2.2 Unselbstständige Werke

Dobler, Franz: Der Blues geht nicht weiter. In: Fauser, Jörg: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009 (Jörg Fauser Werkausgabe 7), S. 385-393.

Ploog, Jürgen: Enthüllungen über Harry Gelb oder Unser Mann in Istanbul. The untold story. In: Fauser, Jörg: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 4: Alles wird gut. Gesammelte Erzählungen und Prosa 1. Mit einem Vorwort von Helmut Krausser und einem Nachwort von Jürgen Ploog. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 427-433.

Stuckrad-Barre von, Benjamin: *Durst war ja auch ein Synonym für Leben*. In: Fauser, Jörg: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 2: Rohstoff. Roman. Mit einem Nachwort von Benjamin von Stuckrad-Barre und einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tömm in der Sendung >Autor-Scooter< und einem Gespräch mit der Lektorin Hanna Siehr. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 291-295.

3. Literarische Texte weiterer Autoren

3.1 Romane, Theaterstücke, Gedichte, Essays, Vor- und Nachworte

Achleitner, Friedrich/Bayer, Konrad/Rühm, Gerhard/Wiener, Oswald: schwurfinger. ein lustiges stück. In: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1985, S. 214-216.

Artmann, Hans Carl: acht-punkte-proklamation des poetischen actes. In: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1985, S. 9-10.

Bayer, Konrad: der analfabet. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 1. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta 1985, S. 130-147.

Bayer, Konrad: die begabten zuschauer. ein prolog. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 1. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta 1985, S. 211-213.

Bayer, Konrad: die boxer. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 1. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta 1985.

Bayer, Konrad: idiot. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 1. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta 1985, S. 213-222.

Bayer, Konrad: kasperl am elektrischen stuhl. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 1. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta 1985, S. 261-278.

Brinkmann; Rolf-Dieter: Der Film in Worten. In: Brinkmann, Rolf Dieter / Rygulla Ralf-Rainer (Hrsg.): Acid. Neue amerikanische Szene. Reinbek bei Hamburg 1983, S.381-399.

Bukowski, Charles: Der Mann mit der Ledertasche. München: Deutscher Taschenbuch Verlag⁶ 1979.

Burroughs, William S./Kerouac, Jack: Und die Nilpferde kochten in ihren Becken. Mit einem Nachwort von James Grauerholz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2011.

Ginsberg, Allen: America. In: Ginsberg, Allen: Howl, Kaddish and Other Poems. London: Penguin Books 2009, S. 22-25.

Ginsberg, Allen: Howl. In: Ginsberg, Allen: Howl, Kaddish and Other Poems. London: Penguin Books 2009, S. 1-11.

Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung. In: Ders.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, S. 5-48.

Handke, Peter: Weissagung. In: Ders.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, S. 49-65.

Kerouac, Jack: BEAT-GLÜCKSELIG. Über den Ursprung einer Generation. In: Beat. Eine Anthologie. Herausgegeben und eingeleitet von Karl O. Paetel. Deutsch von Willi Anders. Mit zahlreichen Abbildungen von Fred W. McDarragh. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1962, S. 24-32.

Kerouac, Jack: Engel, Kif und neue Länder. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag¹⁸ 2011.

Kerouac, Jack: Unterwegs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag⁴⁰ 2004.

Rühm, Gerhard: die wiener gruppe. In: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1985, S. 7-36.

Rühm, Gerhard: zu gemeinschaftsarbeiten der »wiener gruppe«. In: Walter Buchebner Literaturprojekt: die wiener gruppe. Wien, Köln: Böhlau 1987, S. 187-208.

Rygulla, Ralf-Rainer: Nachwort zu *Fuck you (!). Underground Poems. Untergrund Gedichte*. In: Goer, Charis/Greif, Stefan/Jacke, Christoph (Hrsg.): Texte zur Theorie des Pop. Stuttgart: Reclam 2013 (= Reclams Universal-Bibliothek 19035), S. 103-109.

Stuckrad-Barre von, Benjamin: Soloalbum. Köln: Kiepenheuer & Witsch⁸ 2010.

Thompson, Hunter S.: Angst und Schrecken in Las Vegas. Eine wilde Reise in das Herz des amerikanischen Traumes. München: Heyne⁷ 2012.

Whitman, Walt: Grashalme. Mit einem Essay von Gustav Landauer. Zürich: Diogenes Verlag 1985.

Wiener, Oswald: das < literarische cabaret> der wiener gruppe. In: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Herausgegeben von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1985, S. 401-418.

Wolfe, Tom: Der Electric Kool-Acid Test. Die legendäre Reise von Ken Kesey und den Merry Pranksters. München: Heyne³ 2012.

3.2 Theoretische Werke und Texte

Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest). In: Ders.: das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1969, S. 95-107.

Artaud, Antonin: Die Inszenierung und die Matephysik. In: Ders.: Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1969, S. 35-50.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1575), S.104-110.

Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Berlin: Merve 1978 (= Merve 81).

Baudrillard, Jean: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen. Berlin: Merve Verlag 1978 (= Merve 79).

Fiedler, Leslie A.: Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne. In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Mit Beiträgen von J. Baudrillard, D. Bell, J. Derrida u.a. Weinheim: VCH, Acta Humanoria 1988, S.57-74.

Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. In: Ders.: Botschaften der Macht: Der Foucault – Reader. Diskurs und Medien. Herausgegeben von Jan Engelmann. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 54-73.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag²¹ 2013.

Lyotard, Jean-François: Randbemerkung zu den Erzählungen. In: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Wien: Passagen Verlag 1987 (=Edition Passagen 13), S. 32-37.

4. Sekundärliteratur zur Beat-, Pop- und Undergroundliteratur

4.1 Selbstständige Werke

Ernst, Thomas: Popliteratur. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt² 2005 (= eva wissen).

Hegemann, Klaus: Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivitäten. Baden-Baden: 2000.

Seiler, Sascha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 (= Palaestra 324).

Ullmaier, Johannes: Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur. Mainz: Ventil Verlag 2001.

4.2 Unselbstständige Werke

Paetel, Karl O.: Vorbermerkung. In: Beat. Eine Anthologie. Herausgegeben und eingeleitet von Karl O. Paetel. Deutsch von Willi Anders. Mit zahlreichen Abbildungen von Fred W. McDarragh. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1962, S. 7-21.

4.3 Zeitschriftenartikel

Ackermann, Karin/Greif, Stefan: Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Sonderband (2003), S. 55-68.

Kramer, Andreas: Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den 60er Jahren. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Sonderband (2003), S. 26-40.

Schäfer, Jörgen: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Sonderband (2003), S. 7-25.

Ullmaier, Johannes: Cut-Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Sonderband (2003), S. 133-148.

5. Sonstige Werke

5.1 Selbstständige Werke

Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Mit einer Auswahlbibliographie von Sebastian Meixner. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG 2013 (= Grundlagen der Germanistik 53).

Bucher, André: Die szenischen Texte der Wiener Gruppe. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Peter Lang 1992 (= Zürcher germanistische Studien 31).

Esslin, Martin: das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006 (= Rowohlts Enzyklopädie 55684).

Frei, Norbert: 1968. Jugendrevolte und globaler Protest. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. Kg 2008.

Hiebel, Hans H.: Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil 2 (1945-2000). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2006.

Hiß, Guido: Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000. München: Epodium 2005 (=Aesthetica Theatralia 1).

Mayer, Gerhart: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 1992.

Resch, Stephan: Provoziertes Schreiben. Drogen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2007 (= Historisch – Kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 41).

Strehle, Samuel: Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2012 (= Aktuelle und Klassische Sozial- und Kulturwissenschaftler|innen. Herausgegeben von Stephan Moebius).

Tauss, Martin: Rausch, Kultur, Geschichte. Drogen in literarischen Texten nach 1945. Innsbruck: Studienverlag Ges.m.b.H 2005.

5.2 Unselbstständige Werke

Diederichsen, Dierich: Moment und Erzählung. In: Maase, Kaspar (Hg.): Die Schönheiten des populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH 2008, S. 18-191.

Diederichsen, Dierich: Pop – deskriptiv, normativ, empathisch. In: Hartges, Marcel/Lüdke, Martin/Schmidt, Delf (Hrsg.): Pop, Technik, Poesie. Die nächste Generation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1996 (= Literaturmagazin 37), S. 36-44.

Durrer, Lorenz: Born to be wild. Rockmusik und Protestkultur in den 1960er Jahren. In: Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hrsg.): 1968. Handbuch zur Kultur und Mediengeschichte der Studentenbewegung. Stuttgart: Metzler 2007, S.161-174.

Lachenmeier, Dominik: Die Achtundsechziger-Bewegung zwischen etablierter und alternativer Öffentlichkeit. In: Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hrsg.): 1968. Handbuch zur Kultur und Mediengeschichte der Studentenbewegung. Stuttgart: Metzler 2007, S. 61-72.

Kastberger, Klaus: Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde. In: Eder, Thomas/Kastberger, Klaus: Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2000 (= Profile. Magazin des österreichischen Literaturarchivs 5), S. 5-26.

Kolleritsch, Alfred: Die Anfänge des »Forum Stadtpark«. In: Walter Buchebner Literaturprojekt (Hrsg.): Literatur in Graz seit 1960 – Das Forum Stadtpark. Wien, Köln: Böhlau Verlag 1989 (= Walter Buchebner Literaturprojekt 2), S. 9-12.

Interviews

1. Interviews mit Wolfgang Bauer

Mixner, Manfred/Bauer Wolfgang: Gespräch mit Wolfgang Bauer. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 59 (1978), S. 5-15.

2. Interviews mit Jörg Fauser

Karasek, Hellmuth/Tomm, Jürgen/Fauser, Jörg: Schreiben ist keine Sozialarbeit. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung »Autor-Scooter« vom 25.9.1984. In: Ders.: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 2: Rohstoff. Roman. Mit einem Nachwort von Benjamin von Stuckrad-Barre und einem Gespräch zwischen Jörg Fauser, Hellmuth Karasek und Jürgen Tomm in der Sendung »Autor-Scooter« und einem Gespräch mit der Lektorin Hanna Siehr. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 296-319.

3. Interviews über Jörg Fauser

Gmünder, Stefan/Wewerka, Alexander: " Einer der ganz Großen" In:
<http://derstandard.at/2949819> (8.1.2015).

N.N./Weiss, Rainer: "Jörg Fauser passte nicht zu Suhrkamp". In:
<http://www.welt.de/kultur/article1031297/Joerg-Fauser-passte-nicht-zu-Suhrkamp.html>
(8.1.2015).

Wewerka, Alexander/Fischer, Veronika: Jörg hat den Schatten geliebt. Gespräch mit Veronika Fischer. In: Fauser, Jörg: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 404-408.

Wewerka, Alexander/Reichel, Achim: Trotzki, Goethe und der Tod. Gespräch mit Achim Reichel. In: Fauser, Jörg: Werkausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Alexander Wewerka. Band 7: Trotzki, Goethe und das Glück. Gesammelte Gedichte und Songtexte. Mit einem Nachwort von Franz Dobler und Gesprächen mit den Musikern Achim Reichel und Veronika Fischer. Zürich: Diogenes Verlag 2009, S. 394-403.

4. Sonstige Interviews

Engelmann, Peter/Derrida, Jacques: Die Rhetorik der Droge. In: Derrida, Jacques: Auslassungspunkte. Gespräche. Herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag 1992, S. 241-266.

Internetquellen

1. Internetquellen zu Wolfgang Bauer

Antonic, Thomas/Pfeiffer, Gabriele C.: *Happy Art zwischen Wien und Graz. Happenings und Aktionstheater mit Wolfgang Bauer und Joe Berger in den 1960er und -70er Jahren*. In: <http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaAustriaca/article/view/3020/3206> (8.1.2016).

2. Internetquellen zu Jörg Fauser

Apfl, Peter: Die Legende vom heiligen Jörg. In: <http://www.datum.at/artikel/die-legende-vom-heiligen-joerg/> (8.1.2015).

Köhlmeier, Michael: Rede zur Eröffnung des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs. In: http://presse.bachmannpreis.eu/D/tddl2013/koehlmeier_rede.pdf (8.1.2015).

3. Internetquellen zur deutschsprachigen Beat-, Pop- und Undergroundliteratur

Ploog, Jürgen: A long Shot für Carl, den Survivor. In: <http://gasolinconnection.com/2012/02/02/jurgen-ploog-a-long-shot-fur-carl-den-survivor/#more-727> (8.1.20015).

Wellershoff, Dieter: Die öffentliche Neurose. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45789143.html>. (8.1.2015).

4. Sonstige Internetquellen

<http://www.songfacts.com/detail.php?id=506> (8.1.2015).

Songtexte

Joplin, Janis: Me and Bobby McGee. In: <http://www.metrolyrics.com/me-and-bobby-mcgee-lyrics-janis-joplin.html> (8.1.2015).

Joplin, Janis: Mercedes Benz. In: <http://www.metrolyrics.com/mercedes-benz-lyrics-janis-joplin.html> (8.1.2015).

The Beatles: Penny Lane. In: <http://www.metrolyrics.com/penny-lane-lyrics-beatles.html> (8.1.2015).

The Doors: The End. In: <http://www.metrolyrics.com/light-my-fire-lyrics-the-doors.html> (8.1.2015).

The Rolling Stones: Back Street Girl. In: <http://www.metrolyrics.com/backstreet-girl-lyrics-rolling-stones.html> (8.1.2015).

The Rolling Stones: (I can't get no) Satisfaction. In: <http://www.metrolyrics.com/i-cant-get-no-satisfaction-lyrics-rolling-stones.html> (8.1.2015).

The Rolling Stones: Jumpin' Jack Flash In: <http://www.metrolyrics.com/jumpin-jack-flash-lyrics-rolling-stones.html> (8.1.2015).

The Rolling Stones: Out of Time. In: <http://www.metrolyrics.com/out-of-time-lyrics-rolling-stones.html> (8.1.2015).

The Rolling Stones: Play with fire. In: <http://www.metrolyrics.com/play-with-fire-lyrics-rolling-stones.html> (8.1.2015).

The Velvet Underground: Venus in Furs. In: <http://www.metrolyrics.com/venus-in-furs-lyrics-velvet-underground.html> (8.1.2015).

8. Anhang

8.1 Abstract

In meiner Masterarbeit beleuchte ich Themen und Motive der deutschsprachigen Beat-, Pop-, und Undergroundliteratur. Für dieses Unterfangen stelle ich Jörg Fausers autobiographisch gefärbten Roman *Rohstoff* (1984) und Wolfgang Bauers Stück *Magic Afternoon* (1967) in den Vordergrund. Durch die Wahl von zwei verschiedenen Literaturgattungen lassen sich nicht nur etwaige Überschneidungen bei der Themenwahl der Autoren aufspüren, sondern auch die Möglichkeiten aufzeigen, die Fauser und Bauer bei der Verarbeitung ihrer Texte nutzten. Da ich mit Bauer gezielt einen österreichischen Dramatiker behandle, wird auch auf die Frage eingegangen, warum die Beat-, Pop- und Undergroundliteratur in Österreich so einen geringen Stellenwert einnimmt. Weiters ist zu klären, wo denn genau die Unterschiede zwischen der Beat-, Pop- und Undergroundliteratur liegen

Für meine Analyse ziehe ich immer wieder weitere Texte der beiden Autoren heran. Ich behandle neben den oben genannten Werken auch Reportagen, Gedichte und Essays Fausers sowie weitere Dramen Bauers und einige von dessen literarischen Texten. Zudem verweise ich an prägnanten Stellen auf weitere deutschsprachige und angloamerikanische AutorInnen, die diesem Spektrum zugerechnet werden, um damit auf Parallelen und Abweichungen aufmerksam zu machen. Dadurch soll ein weitreichender Blick auf das breite Untersuchungsfeld gewährleistet werden.

Fausers und Bauers Gesamtwerk berührt sich an mehreren Punkten. Um dies zu veranschaulichen, rücke ich nicht nur die Stellung der Studentenbewegung der 1960er und 1970er Jahre, sondern auch die des Außenseiters und Schriftstellers in *Rohstoff* und *Magic Afternoon* in den Mittelpunkt meiner Arbeit. Ich widme mich auch dem Drogenkonsum und Missbrauch der Figuren sowie der Bedeutung der Musik für die Werke, wobei sich die einzelnen Punkte oftmals gegenseitig zu bedienen scheinen. Da es für das vertiefende Verständnis der Texte erforderlich ist, widme ich mich vor dem Kern meiner Analyse auch dem Literaturverständnis Fausers und Bauers. Zudem weise ich auf das kritische Verhältnis zwischen der Beat-, Pop- und Undergroundliteratur und den Medien hin, welches seit jeher für Konflikte zwischen den beiden Lagern sorgte.

8. 2 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Franz-Michael Mock

Geburtsdatum: 01.10.1987

Geburtsort: Wien

Staatsbürgerschaft: Österreich

Familienstand: Ledig

Ausbildungsdaten

Seit Sommersemester 2007: Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien. Abschluss des Ersten Abschnitts des Diplomstudiums mit Auszeichnung absolviert. 2012 Anerkennung des akademischen Titels Bachelor of Arts und Umstieg auf das Masterstudium der Germanistik. Freie Wahlfächer der Komparatistik und Film- Theater- und Medienwissenschaft.

Oktober 2006-August 2007: Ableistung des Zivildiensts beim Verein Neustart in der Bewährungs- und Haftentlassenenhilfe

1998-2006: Neusprachliches Gymnasium BG Rahlgasse 4, 1060 Wien.
Französisch ab dritter Klasse, Latein ab fünfter Klasse

1994-1998: Volksschule Zeltgasse 7, 1080 Wien

Wissenschaftliche Erfahrung und Praktika

Juni 2013: Transkriptionsarbeiten für den Christian Brandstädter Verlag

Oktober-Dezember 2013: Praktikum beim Verlag Edition Atelier. Diverse Lektorate, Erstellung des verlagsinternen Archivs, Betreuung des Bücherstandes auf der Messe Buch Wien und einzelner AutorInnen sowie Verwaltung der Social Media Accounts

Oktober 2011: Veröffentlichung der Seminararbeit "Mythos, Macht und Geschlecht in Marta Karlewis' *Ein österreichischer Don Juan*" durch das Ariadne Frauenprojekt der Österreichischen Nationalbibliothek

Juli-August 2011: Praktikum am Institut für Migrations- und Rassismusforschung Hamburg. Mitarbeit am Shadow Report 2011, einem jährlich publizierten Bericht über die Situation von Menschen mit Migrationshintergrund im öffentlichen Bildungsbereich in der Bundesrepublik Deutschland

September 2010: Aufnahme der Proseminararbeit "Migration und Sprache in Fußballzeitschriften am Beispiel des Ballesterers" in die Rubrik "Besondere studentische

Arbeiten" auf der Universitätshomepage für Germanistik im persönlichen Bereich von Prof. Mag. Dr. Inci Dirim

Sprachkenntnisse

Deutsch: Muttersprache

Englisch: Fließend in Wort und Schrift

Französisch: Grundkenntnisse

Latein: Kleines Latinum

Schwerpunkte während des Studiums

Deutschsprachige Beat-, Pop- und Undergroundliteratur

Österreichische Literatur der Zwischenkriegszeit

Literatur der 1960er und 1970er Jahre

Literatur und Improvisation

Zusammenspiel von Musik und Literatur

Fußball in der Literatur

Gesellschaftliche Stellung, Auswirkung und Darstellung von Deutsch als Fremd- und Zweitsprache

Schwerpunkte außerhalb der deutschsprachigen Literatur

Literatur der Lost Generation

Literatur sowie bildende und mediale Kunstwerke der Beat Generation

Literatur während des Spanischen Bürgerkriegs

Computerkenntnisse

MS Office

VLC Player

Diverse Social Media Kanäle