

Hinführung

Beat- und Undergroundliteratur in der Literatur der sechziger Jahre

Als die erste Welle der amerikanischen Beatliteratur in Form von Einzelpublikationen, ihnen folgenden Rezensionen und der Anthologie von Paetel in die Bundesrepublik gekommen war, konnte noch nicht von einer deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur die Rede sein. Diese entwickelte sich erst in den folgenden Jahren. Eine der ersten literarischen Publikationen in deutscher Sprache, die ausdrücklich im Titel *Beat* erwähnt, ist die bereits genannte Textsammlung *Supergarde. Prosa der Beat- und Pop-Generation*, wobei hier auch schon auffällt, dass die Begriffe der *Beatliteratur* und des *Beat* als musikalische Stilrichtung innerhalb der Popkultur zusammenfallen. Bevor näher beleuchtet wird, welche deutschsprachigen Schriftsteller sich an der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur orientierten und sich anschickten, etwas Vergleichbares in der eigenen Sprache und dem eigenen Kulturraum entstehen zu lassen, wird ein kurzer Blick darauf geworfen, wie sich der Begriff der *Beat*- bzw. der *Undergroundliteratur* in den zehn Jahren seit dem ersten Auftauchen in Deutschland bis zu dem Zeitpunkt, an dem man von einer deutschsprachigen Literatur dieser Strömung sprechen kann, verändert hat.

In *Welt und Wort* setzt sich Walther Huder 1969 – zehn Jahre nach der deutschen Veröffentlichung von *On the Road* – mit der »Pop-, Beat-, Hippie- und Underground-Generation und ihre[r] Literatur«¹ auseinander. Interessant ist bereits im Titel die unklare Trennung der Pop-, Beat-, Hippie- und Underground-Generation und ihrer Literatur, wobei unklar bleibt, was die jeweilige Generation ausmacht oder ob es sich gar um ein und dieselbe Generation handelt. Allerdings ließe sich davon ausgehen, dass aufgrund der nominellen Trennung ein gewisser Unterschied bestehen muss. Huder führt in seine Betrachtung dieser literarischen Strömungen wie folgt ein:

Pop-, Beat- und Hippieliteratur sowie deren Radikalisierung in Underground-Texten ist eine Sache der westlichen Subkultur, der nichtherrschenden Gesellschaftsschicht

1 Walther Huder: Die Pop-, Beat-, Hippie- und Underground-Generation und ihre Literatur. Frage, Antwort und Bericht. In: *Welt und Wort. Literarische Monatsschrift*, 24. Jhg. 1969, S. 139-145.

intellektueller Söhne und Töchter, der antiautoritären Jugend, jenseits aller akademischen Kulturanalyse und altväterischen Literaturgeschichte, ja zum großen Teil selbst außerhalb der kommerziellen Verlagsanstalten. Sie existiert als unmittelbarer Vortrag in Beat-Kellern, auf Hippie-Wiesen, ferner auf handgeschriebenen oder hektographierten Zetteln, in einigen schnelllebigen Zeitschriften, gelegentlich in Publikationen wagemutiger oder attraktionslüsterner Blätter [...]. Wenn die Wochenendausgabe der Frankfurter Allgemeinen Zeitung gelegentlich einen lyrischen Underground-Text publiziert, wirkt so etwas wie das Ergebnis eines perversen Liebesaktes zwischen Jungfrau und Tier. Der Verlag Kiepenheuer & Witsch hat sich innerhalb des deutschen Sprachbereichs mit dem Autor Rolf Dieter Brinkmann einen ersten Salonlöwen derartiger Produktion in den Stall geholt.²

Deutlich zeigt sich, dass vor allem das Skandalpotential dieser Literatur hervorgehoben wird. Noch prägnanter als in den ersten Rezeptionszeugnissen zehn Jahre zuvor wird betont, dass diese Literatur »jenseits aller akademischen Kulturanalyse und altväterlichen Literaturgeschichte« angesiedelt sei. Auffällig ist zudem, dass zunächst nur über die Wahrnehmung dieser Literatur gesprochen und der Versuch unternommen wird, ihren Status als das Abseitige der Kultur zu festigen. Bemerkenswert ist Huders Einschätzung, dass »für den Beat-Literaten [...] die klassischen Literatursymptome wie Symbol, Metapher oder Verfremdung kaum mehr als Popanz, als aufmöbelnder Intellektualismus, als großkotziger Akademismus«³ bedeuten würden.

Es kam in den zehn Jahren der Rezeption seit 1959 im deutschsprachigen Raum demnach zu einer Wahrnehmungs- und Bedeutungsverschiebung des Begriffs *Beatliteratur*, hin zu einem Verständnis von Beatliteratur als einer Literatur, die sich vor allem durch ihre Alltäglichkeit, ihre Gegenwartsorientierung und vor allem durch ihre unkonventionelle, vulgäre Sprache und durch das Ablehnen von »klassischen Literatursymptomen« auszeichnet. Die Literatur, die Ende der fünfziger Jahre unter diesem Begriff nach Deutschland kam, war jedoch ganz im Gegenteil durchaus reich an Symbolen, Metaphern sowie Verfremdungen – Merkmale »klassischer« Literatur – und auch einen gewissen Intellektualismus kann man selbst den frühen Gedichten von Allen Ginsberg nicht absprechen. Gerade seine Lyrik steht in ihrem Metaphernreichtum und ihrer Symbolik durchaus in einer klassischen Lyriktradition. Lediglich von der akademisierten Wahrnehmung literarischer Werke hatte sich die Beatliteratur schon damals entfernt, oder besser, sie war nie in ihrer Nähe gewesen.

Die Inszenierung der Beatliteratur als Literatur, die alles negiert, was unter hochkulturellen Vorzeichen bis dahin als literarisch galt, ist Nachweis einer Bedeutungsverschiebung. Was Huder an dieser Stelle beschreibt, trifft auf eine bestimmte Strömung der Undergroundliteratur zu, die sich in Deutschland zu dieser Zeit vor allem aus der Rezeption amerikanischer Autoren wie Charles Bukowski, den Huder auch erwähnt, entwickelt. Aber gerade beispielsweise in Bezug zur Cut-up-Literatur von Jürgen Ploog, dessen erste Einzelpublikation *Cola-Hinterland* 1969 beim Melzer-Verlag erschien und der sich auf die literarischen Experimente des Beatliteraten William S. Burroughs

2 Ebd., S. 139.

3 Ebd.

bezieht, kann von einer Ablehnung von Symbolen, Metaphern und Verfremdungen keine Rede sein. Im Beitrag von Huder zeigt sich auch, warum eine Trennung von Beat- und Undergroundliteratur im deutschen Sprachraum spätestens ab Ende der sechziger Jahre kaum noch vollzogen werden kann. In der populären Rezeption werden beide Strömungen als eine wahrgenommen und gleichgesetzt.

Auch im Weiteren verharnt Huder bei der Betrachtung der Beatliteratur als Literatur, die sich im Ablehnen aller literarischen Traditionen erschöpft und nur Ausdruck der Auflehnung einer subkulturellen Strömung gegen die sogenannte Hochkultur ist. Die Beatliteratur sei eine »Vergöttlichung des Abfalls« und damit eine kritische Affirmation der von ihm diagnostizierten Wegwerfgesellschaft.⁴ Diese literarischen Wegwerfprodukte wollen – so Huder – »keine Produktion mit Ewigkeitswert, keine Inhalte mit Transzendenz.«⁵ Auch hier muss festgestellt werden, dass Huder von der Wahrnehmung literarischer Werke ausgeht, die sich unter den von ihm genannten Labels der *Pop-, Beat-, Hippie und Underground-Generation* fassen lassen, jedoch ignoriert, dass diese vier Strömung nicht gleichgesetzt werden können. Es mag teilweise auch für Werke der anderen drei Bereiche gelten, insbesondere für die Beatliteratur amerikanischer Prägung jedoch lässt sich eine Neigung zur Transzendenz unter keinen Umständen leugnen – allein die Betonung des katholisch-christlichen Glaubens Kerouacs und die Beschäftigung von Ginsberg und Kerouac mit dem Buddhismus sind deutliche Hinweise darauf, dass gerade in der amerikanischen Beatliteratur Transzendenz und gar Glauben eine entscheidende Rolle einnehmen.

Trotz dieser auffälligen Betonung einer ablehnenden Haltung einem traditionellen Literaturverständnis gegenüber, verfällt Huder in die Strategie einer Anbindung an anerkannte literarische Strömungen zur Legitimation der von ihm beschriebenen Literatur. Seine Feststellung »Beat-Lyrik verwendet kein sogenanntes gutes Deutsch,«⁶ verteidigt er mit dem Hinweis, dass auch Georg Büchner, Gerhart Hauptmann und »erst recht die Dadaisten« darauf verzichtet hätten.⁷ In dieser Spannung zwischen dem Anspruch, eine literarische Widerstandshaltung gegen den akademisierten und kanonisierten Literaturbetrieb einzunehmen, und der Notwendigkeit, sich auch vor den Augen der Vertreter*innen eben jenes Literaturbetriebs zu legitimieren, zeigt sich eine Konstante der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur, die in den folgenden Kapiteln noch weiter ausgearbeitet wird.

Weniger lässt sich dieser definitorisch ungenaue Umgang mit den Begriffen Beat-, Pop- und Undergroundliteratur bei Paul Konrad Kurz erkennen, der 1971 in *Über moderne Literatur III. Standorte und Deutungen* ein Kapitel über »Beat – Pop – Underground« schreibt.⁸ Er unterteilt seine Betrachtung der drei genannten Strömungen in getrennte Abschnitte und trägt damit dem Umstand Rechnung, dass es sich um unterschiedliche

4 Zit. u. Vgl. Huder: Die Pop-, Beat-, Hippie- und Underground-Generation und ihre Literatur, S. 142.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Paul Konrad Kurz: Beat – Pop – Underground. In: ders.: *Über moderne Literatur III. Standorte und Deutungen*, Frankfurt a.M. 1971, S. 233–279.

literarische Bereiche handelt. Sein Blick auf die Beatliteratur stellt diese in eine Reihe mit den historischen Avantgarden und dem französischen Existenzialismus als literarische Bewegungen, die »den Ausbruch aus der Tradition, das Nein zum überlieferten Kulturverständnis«⁹ vorangetrieben hätten. Damit verleiht er der Beatliteratur zu diesem Zeitpunkt den Status einer anerkannten Literaturströmung, die sich in die Tradition derer einfügt, die »den Protest der Jungen gegen die Väter, das Nein zu einem autoritären und autoritär aufrecht erhaltenen Credo« literarisch betrieben haben. Er geht sogar so weit, sie in eine »Linie der ›Anti-Kultur‹« zu stellen, die er bei Marx und Nietzsche ansetzt.¹⁰

Der Begriff der *Beatliteratur*, der – wenn auch definitorisch schwierig zu fassen – auf eine kleine Gruppe amerikanischer Schriftsteller*innen angewendet worden war, wurde zehn Jahre nach dem ersten Auftreten im deutschen Sprachraum vor allem mit Pop- und Undergroundliteratur zu einem Sammelbegriff für Literatur, die sich sprachlich und thematisch durch bewusste Provokation und Grenzüberschreitungen von einem traditionellen Literaturverständnis absetzte. Sie wurde vor allem als eine Literatur wahrgenommen wurde, die sich an den als solche verstandenen Randzonen der Gesellschaft abspielte und durch permanente Grenzüberschreitungen geprägt war. Beatliteratur war zum Label für alles geworden, was sich nicht in die kanonisierten Reihen des literarischen Feuilletons einfügen ließ. Diese Unschärfe im Umgang mit Begriffen zeigte sich deutlich in der Entwicklung einer eigenständigen deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur.

Im Gefüge der deutschen Literatur der sechziger Jahre

Die Entwicklung der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur muss im Zusammenhang der Dynamiken des Literaturbetriebs der BRD gesehen werden. Diese Entwicklung wird anhand der Werke von Jörg Fauser, Jürgen Ploog und Carl Weissner dargestellt, die als repräsentativ für die Literatur dieser Bewegung in Westdeutschland gelten können. Ihr literarisches und übersetzerisches Schaffen vollzieht sich innerhalb einer literarischen Alternativkultur als Gegenbewegung zum etablierten Literaturbetrieb. Daher bedarf es einer detaillierteren Einordnung dieser Literatur in den literaturhistorischen Kontext der späten sechziger Jahre. Dazu muss die Literaturlandschaft, in der das Werk dieser Schriftsteller und damit ein repräsentativer Teil deutscher Beat- und Undergroundliteratur entsteht, skizziert werden. Gerade für die Betrachtung einer subkulturellen Bewegung ist diese Grundlage signifikant. Denn die Ablehnung der Gruppe 47 durch die deutschen Beat- und Undergroundliteraten bezieht sich nicht nur auf die Literatur an sich und das Selbstverständnis vom Schriftstellersein, die in ihrer Wahrnehmung im Kreis um Hans Werner Richter vorherrschte, sondern auch auf den Literaturbetrieb, der in dieser Form überhaupt erst durch die Gruppe entstanden war. Die enge Vernetzung zwischen den Autor*innen der Gruppe 47, den Verlagen und dem Feuilleton, die dafür sorgte, dass ein literarischer Organismus, der sich im Sinne eines

9 Ebd., S. 233.

10 Vgl. Ebd., S. 233ff.

Perpetuum mobile selbst am Leben hielt, verhinderte den Zugang anderer Literatur, die sich abseits der großen Verlagshäuser abspielte. Für die Autoren des literarischen Undergrounds in Deutschland bedeutete das eine Zwickmühle. Einerseits wendete man sich entschieden gegen die in der Gruppe 47 entstandene deutschsprachige Literatur, andererseits war es genau diese Literatur, die den Literaturbetrieb speiste und umgekehrt. Wenn man also die Literatur ablehnte, musste man im eigenen Selbstverständnis auch die Verlage, die Feuilletons und das dahinterstehende System ablehnen, das diese Literatur publizierte, rezensierte und am Leben erhielt.

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre zeigten sich bei der Gruppe 47 erste Abnutzungserscheinungen. Das Treffen im April 1966 an der Universität in Princeton offenbarte Spannungen innerhalb der Gruppe – insbesondere zwischen den Arrivierten wie Günter Grass, den Kritikern wie z.B. Walter Jens und den jüngeren Teilnehmern wie F. C. Delius und Peter O. Chotjewitz.¹¹ Auch zeigte sich das Problem, dass hier eine offiziell allein von Richter ausgewählte Gruppe nolens volens als Botschafter der deutschsprachigen Literatur in die USA reiste¹², die zwar den im Feuilleton am stärksten präsenten Teil der Literatur weitgehend repräsentierte, jedoch nicht mit der deutschsprachigen Literatur der sechziger Jahre gleichzusetzen ist. Zu diesem Zeitpunkt, als Peter Handke 1966 in Princeton seinen Kollegen der Gruppe 47 »Beschreibungsimpotenz« vorwarf und die Gruppe 47 im darauffolgenden Jahr auf dem letzten Treffen der Gruppe den Vorwurf des »Papiertigers«¹³ über sich ergehen lassen musste, kannten sich Jörg Fauser, Jürgen Ploog und Carl Weissner noch nicht. Dass das in der Nähe von Prag geplante Treffen der Gruppe 47, auf dem Hans Werner Richter die Gruppe offiziell auflösen wollte, aufgrund der Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 nicht stattfinden konnte, war einerseits ein unglücklicher Umstand, mit dem niemand gerechnet hatte, andererseits verschwand das Projekt, das angetreten war, die deutschsprachige Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg zu reformieren und neu aufzustellen, auf diese Weise still und leise von der literarischen Bildfläche. Das bedeutete selbstverständlich nicht, dass seine Protagonist*innen nicht weiterhin diejenigen waren, die den Literaturbetrieb diskursiv und literarisch bestimmten.

Als die Gruppe 47 im April 1966 nach Princeton reiste, war Jörg Fauser gerade zum ersten Mal per Anhalter nach Istanbul gekommen,¹⁴ eine Stadt, die sein Leben und seine literarische Karriere in den nächsten Jahren prägen würde. Im Oktober desselben Jahres begann er auf einer Krebsstation des Heidelberger Bethanien-Krankenhauses seinen Zivildienst, wo er zum ersten Mal in Kontakt mit Barbituraten kam, und verschwand

11 Von Walter Jens ist überliefert, dass er dem letzten Treffen der Gruppe im Jahr 1967 unter anderem wegen der jüngeren Schriftsteller fernblieb. Böttiger zitiert ihn mit: »Ich habe einfach keinen Kontakt mit diesen ganzen Chotiewitzen oder wie immer sie heißen, es erscheint mir widerwärtig und grauenerregend, daran denken zu müssen, wieder die Meier-Typen sehen zu müssen, die Grass-Claqueure und wer noch dazu gehört.« (zitiert nach Böttiger: Die Gruppe 47, S. 409).

12 Dazu, wie bereits zitiert, Diete E. Zimmer: »Denn ob es der Gruppe recht ist oder nicht, sie wird begrüßt, als handelte es sich um den repräsentativen Verband der deutschen Schriftsteller, der sie weder sein kann noch jemals sein wollte.« (Dieter E. Zimmer: Gruppe 47 in Princeton, in: DIE ZEIT, 6. Mai 1966. Unter: www.zeit.de/1966/19/gruppe-47-in-princeton, letzter Zugriff: 15.12.2021).

13 Vgl. Böttiger: Die Gruppe 47, S. 412.

14 Vgl. Penzel/Waibel: Rebell im Cola-Hinterland, S. 32.

bald wieder für einige Monate nach Istanbul. Spätestens dort wurde er heroinsabhängig. Im Oktober 1966 schrieb er, der schon früh eine Schriftstellerlaufbahn einschlagen wollte, an seine Eltern über die ersten Wochen im Krankenhaus: »Hier sammle ich Material, bis ich nur so platze. Manchmal könnte ich schreien vor Vergnügen.«¹⁵

Ungefähr zur gleichen Zeit, im Dezember 1966, stellte Carl Weissner, damals noch unter dem Namen Karl Wiessner, einen Antrag auf ein Fulbright-Stipendium, um in den USA an seiner Dissertationsschrift zum Werk des amerikanischen Dichters Charles Olson zu arbeiten.¹⁶ Mitte des Jahres 1967 ging er für ein Jahr in die USA und verschaffte sich dort, anstatt für seine Dissertation zu recherchieren, Kontakte in die literarische Undergroundszene. Zu diesem Zeitpunkt hatte er nicht nur bereits die Zeitschrift *Klactoveedsesteen* gegründet, sondern stand auch im schriftlichen Kontakt mit William S. Burroughs.¹⁷ Jürgen Ploog hingegen war zu dieser Zeit bereits Pilot der Lufthansa und hatte schon in kleineren Zeitschriften veröffentlicht.

Während den Schriftsteller*innen um die Gruppe 47 gegen Ende der sechziger Jahre deutlich gemacht wurde, dass ihre Sicht auf Literatur nicht mehr widerspruchsfrei Akzeptanz fand, entwickelte sich eine literarische Gegenbewegung. Den Grundgedanken und seine Definition dieser Gegenbewegung fasste Rolf Dieter Brinkmann in Worte:

Underground heißt zunächst einmal ein allgemeines Verhalten, das sich abgesetzt hat von dem Verhalten der älteren Generation, die eben nur noch permanent sich selbst repräsentieren kann, ein Establishment repräsentieren kann. Und man hat sich davon abgesetzt und geht seine eigenen Wege.¹⁸

Johannes Ullmaier, aus dessen Überblickswerk zur deutschsprachigen Popliteratur hier zitiert wird, sieht die Unterscheidung zwischen Underground und Establishment, die Brinkmann aufmacht, »in der äußeren Erscheinung *und* im Habitus *und* in der weltanschaulichen *und* der ästhetischen Gesinnung«¹⁹ deutlich markiert. Es handelt sich demnach um eine Gegenbewegung, die sich zwar innerhalb des literarischen Feldes abspielt, aber auch darüber hinaus sichtbar ist und sich nicht allein im literarischen Schaffen der Autor*innen zeigt. Diese Literatur vollzog sich, so Ullmaier, »im möglichst autarken und zugleich authentischen Nachvollzug dessen, was die amerikanischen Beat-Poeten und deren Underground-Ausläufer vorgelebt bzw. vorgeschrieben hatten.«²⁰ Damit sind die literarischen Strömungen, auf die sich diese jungen Autor*innen vordergründig berufen, klar benannt.

Weitaus schwieriger gestaltet sich eine Eingrenzung dieser Literatur innerhalb der Bundesrepublik. Da es sich bei dem deutschsprachigen Äquivalent zur amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur nicht um eine klar definierte Gruppe handelt, ist es

15 Jörg Fauser am 05.10.1966 an seine Eltern. In: Jörg Fauser: »Ich habe eine Mordswut.«. Briefe an die Eltern 1956-1987, Frankfurt 1993, S. 27.

16 Siehe dazu: Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Materialsammlung. Antrag Fulbright-Stipendium.

17 Siehe dazu den Brief von Burroughs an Weissner in: Weissner: Eine andere Liga, S. 59.

18 Rolf Dieter Brinkmann, zitiert nach: Ullmaier: Von Acid nach Adlon, S. 49.

19 Ploog: Princeton von aussen, S. 32f.

20 Ebd., S. 51.

nur bedingt möglich eine finite Anzahl von Schriftstellern (es handelte sich zu dieser Zeit selbst nach ausführlicher Recherche ausschließlich um Männer) zu benennen. An vorderster und sichtbarster Front steht mit Sicherheit Rolf Dieter Brinkmann, der nicht nur die – wie der SPIEGEL konstatierte – »unvermeidliche Einladung zur »Gruppe 47« ausschlug,²¹ sondern auch an Marcel Reich-Ranicki gewandt gedroht haben soll: »Wenn dieses Buch ein Maschinengewehr wäre, würde ich Sie jetzt über den Haufen schießen,²² und damit öffentlichkeitswirksam seine Widerstandshaltung zur Schau stellte. Seine Leistungen für eine transatlantische Literaturvermittlung zeigen sich nicht zuletzt in dem gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla herausgegebenen Band *Acid. Neue Amerikanische Szene* (1969), der bis heute als eine der wichtigsten Sammlungen amerikanischer Beat- und Undergroundlyrik in deutscher Übersetzung gilt. Genau diese Popularität wird ihm jedoch innerhalb seiner Szene zum Verhängnis. Vom Literaturbetrieb zwar als das *Enfant terrible* abgestempelt, brüstet man sich eben doch gern damit, dem »Salonlöwen«²³ des literarischen Undergrounds eine Bühne zu geben: Schließlich erschien Brinkmann ab 1965 bei Kiepenheuer & Witsch, wurde zur Gruppe 47 eingeladen (lehnte aber ab) und verbrachte mit einem Stipendium ein Jahr in der Villa Massimo.

Während Brinkmann bereits Mitte der sechziger Jahre vor allem durch Kontakte in den etablierten Literaturbetrieb eine gewisse Bekanntheit über die Szene hinaus erlangte, formierte sich dahinter eine kleine Gruppe von Autoren, die etwas weniger Aufmerksamkeit erfuhren, aber immer noch verhältnismäßig bekannt wurden. Hubert Fichte, der mit *Die Palette* (1968) einen viel beachteten Roman schrieb, und Wolf Wondratschek waren wie Peter O. Chotjewitz, der ebenso wie Brinkmann ein Jahr in der Villa Massimo verbrachte, zumindest einer literarisch interessierten Öffentlichkeit ein Begriff und etablierten sich in den darauffolgenden Jahrzehnten im literarischen Feld. Aber schon Namen wie Hadayatullah Hübsch (der vor der Konversion zum Islam unter dem Namen Paul Gerhardt Hübsch veröffentlichte) und Christoph Derschau sind bis heute meistens nur einem sehr kleinen Kreis von Interessierten bekannt. Auf Verlagsseite sind besonders der Maro Verlag, 1969 von Benno Käsmayr gegründet, der unter anderen Jörg Fauser verlegte und zu dem deutschen Verlag von Charles Bukowski wurde, der Melzer Verlag, der sich vor allem durch die Veröffentlichung amerikanischer Beatliteratur in Übersetzung und explizit pornographischer Literatur hervortat, und der März Verlag zu nennen. Der größte Teil dieser literarischen Subkultur ist aber weitgehend unbekannt geblieben.

Hubert Fichtes *Die Palette* – Der erste deutsche Beatroman?

Teilweise wird der Roman *Die Palette* von Hubert Fichte über das gleichnamige Kellerlokal in Hamburg als der erste deutsche Beatroman bezeichnet, so auch in der aktuellen Taschenbuchausgabe des S. Fischer Verlags, auf deren Klappentext es heißt: »Hubert

21 Unbekannte*r Verfasser*in: Brinkmann. So im Gange. In: DER SPIEGEL 25/1968, S. 127.

22 Vgl. Christoph Zeller: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin 2010, S. 239f.

23 Huder: *Die Pop-, Beat-, Hippie- und Underground-Generation und ihre Literatur*, S. 139.

Fichtes berühmter Roman über die ›Beatgeneration‹.²⁴ Mit Blick auf diese Bezeichnung ist es notwendig, verschiedene Aspekte zu betrachten. Wiederholt wird in der Rezeption nach Erscheinen des Romans im Jahr 1968 in Rezensionen darauf hingewiesen, dass es eine Verbindung dieses Romans zum *Beat* gäbe, gemeint ist in diesem Fall meistens die musikalische Stilrichtung, für die vor allem *The Beatles* und andere britische Musikgruppen prägend sind. Darauf weist zum Beispiel Dieter E. Zimmer hin, der nicht nur den Roman selbst bespricht, sondern auch von einer Lesung berichtet, die der Autor gemeinsam mit der Beat-Band *Ian & The Zodiacs* im Hamburger Star-Club veranstaltete, dort, wo auch die *Beatles* die ersten Erfolge feierten.²⁵ Wenn Zimmer hier von *Beat* spricht, ist also keineswegs die amerikanische Beat-Generation gemeint. Wenn aber Wolfgang Nagel in seiner Besprechung des Romans erläutert, dass Fichte »das Vokabular der Gammler und Beatniks«²⁶ verwende, dann ist eine Verbindung zu den jugendlichen Nachahmer*innen der amerikanischen Beatautor*innen nicht zu leugnen. An den beiden Beispielen zeigt sich vor allem erneut die Bedeutungsunschärfe, die dem Begriff im deutschen Sprachraum zukam, da er einerseits in seiner Bezeichnung als amerikanische Literaturströmung an Schärfe verlor und andererseits durch die Bezeichnung für die Musik aus Großbritannien eine weitere Bedeutungsebene bekam. An der Gleichsetzung von *Gammler* und *Beatniks* lässt sich zudem erkennen, dass auch in der Bundesrepublik eine ähnliche Generalisierung des Begriffs wie in den USA vorgenommen wurde: als Chiffre für unangepasste Jugendliche.

Bertil Madsen findet in seiner Monographie *Auf der Suche nach Identität. Studien zu Hubert Fichtes Romantetralogie* (1990) sogar deutliche Parallelen in Fichtes Roman zu Jack Kerouacs *On the Road*. Es liegt nahe, dass Fichte den Roman gelesen und ihn sich teilweise zum Vorbild genommen hat, dennoch ist dieser Vergleich mit Vorsicht zu betrachten. Madsen kommt zu dem Schluss, Fichte habe einen Roman »nach dem stilistischen Muster der amerikanischen Beat-Generation [schreiben wollen], aber weniger sentimental.«²⁷ Er erläutert anhand von Parallelen von Fichtes Roman zu *On the Road*, die er vorrangig auf Ebene der Figurenkonstellationen ausmacht, warum eine Vergleichbarkeit der Motive und der Figuren vorliege. Zwar ist nicht von der Hand zu weisen, dass sich die Motive und die in beiden Romanen beschriebenen Subkulturen ähneln, es führt allerdings zu weit, von einer deutlichen Orientierung an Kerouac zu sprechen, die zudem eine Bezeichnung als Beatliteratur rechtfertigen würde. Des Weiteren ist die ähnliche Beschreibung zweier Subkulturen kein ausreichendes Kriterium, um den Nachweis einer bewussten Vorbildnahme zu erbringen, zumal die gesamte westdeutsche Jugendkultur der sechziger Jahre maßgeblich von der US-amerikanischen (und britischen) Kultur dieser Jahre beeinflusst war.

Warum *Die Palette* im Kontext dieser Arbeit nicht als Beispiel für die deutschsprachige Beat- und Undergroundliteratur geeignet ist, begründet sich zudem aus dem Kon-

24 Hubert Fichte: *Die Palette*, Frankfurt a.M. 2005.

25 Dieter E. Zimmer: Fichte und Beat. Dichterlesung ohne Verlegenheit. In: Thomas Beckermann (Hg.): Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk, Frankfurt a.M. 1985, S. 29-31.

26 Wolfgang Nagel: Stoff aus Wörtern. In: Thomas Beckermann (Hg.): Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk, Frankfurt a.M. 1985, S. 40.

27 Ebd., S. 81.

text, in dem der Roman entstanden ist. Aus dem Roman selbst und aus den Rezensionen geht hervor, dass Hubert Fichte den Text von Beginn an als literarische Arbeit mit journalistischem Hintergrund geplant hatte. Hellmuth Karasek weist in seiner Besprechung darauf hin, dass Fichte die Nächte zur Recherche in der Palette mit einem Vorschuss des Rowohlt-Verlags finanzierte.²⁸ Der Roman, der ohne Zweifel den Anspruch hat, ein authentisches Bild des Hamburger Clubs *Die Palette* zu zeichnen, ist demnach ein vom Literaturbetrieb, in diesem Fall von einem größeren Verlag, finanziertes Rechercheprojekt und damit von Beginn an auch unter ökonomischen Gesichtspunkten entstanden. Die Vermutung liegt nahe, dass Rowohlt die Entstehung des Romans auch finanzierte, weil man sich durch Affirmation einer Jugendkultur einen kommerziellen Erfolg erhoffte. Dieser Umstand bringt den Roman zum einen in eine Rezeptionsästhetische Spannung zwischen Literatur und Journalismus, auf die auch Karasek eingeht, wenn er Fichtes Position als teilnehmender Beobachter mit einem Auftrag beschreibt:

Einer der mitmacht, der ›in‹ ist – und der doch in dem Augenblick ›ausgestiegen‹ sein muß, weil er an Rowohlts Vorschuß, an sein Buch denken muß – das ist die Crux, die der Autor der *Palette* offen vor uns eingesteht.²⁹

Zum anderen ist die Spekulation auf kommerziellen Erfolg zwar nicht verwerflich, widerspricht aber in ihrer thematischen Kalkulation den Prinzipien der Beat- und Undergroundliteratur in den hier angelegten Maßstäben. Die beatliterarische Poetologie mag von einer romantisierenden Vorstellung des Erlebens und Schreibens als untrennbarem Vorgang ausgehen, der nur teilweise umsetzbar ist und auch der Inszenierung dient, die Entstehungshintergründe von Fichtes Roman aber widersprechen diesen Grundsätzen. Das zeigt zudem, wie relevant das produktionsästhetische Entstehungsumfeld der Beatliteratur nicht nur für die Wahrnehmung, sondern auch für das Selbstverständnis der literarischen Beat-Generation ist. Letztlich entscheidend ist Karaseks Fazit: »Aber alles in allem: der Autor gehört zu wenig zu ihnen, um ihr Villon, ihr Genet zu sein.«³⁰

Im Kontext dieser Arbeit ist daher vor allem die »literarische Mannschaft«³¹ um Jörg Fauser, Jürgen Ploog und Carl Weissner relevant. Der Fokus auf diese drei Schriftsteller liegt in ihrer besonderen Position innerhalb dieser subkulturellen Szene begründet. Brinkmann und auch Wolf Wondratschek mögen bekannter und vor allem auch schon damals anerkannter sein, sie sind jedoch durch ihre relative Popularität und ihren ökonomischen Erfolg innerhalb des subkulturellen-literarischen Feldes keine Repräsentanten einer Undergroundliteratur im hier angelegten engen Maßstab mehr.

Andere Schriftsteller, wie die bereits genannten Hubert Fichte, Hadayatullah Hübsch oder auch Christoph Derschau, wandten sich nach wenigen Jahren von der entsprechenden Szene ab und veröffentlichten entweder in anderen Bereichen oder kehrten dem literarischen Betrieb gänzlich den Rücken zu. Die Besonderheit der Position von Ploog, Weissner und Fauser ergibt sich aus mehreren Gründen,

28 Vgl. Hellmuth Karasek: *Gammler – zu Prosa kleingehackt*. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1985, S. 34.

29 Ebd., S. 35.

30 Karasek: *Gammler – zu Prosa kleingehackt*, S. 38.

31 Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 73.

die in ihrer Zusammenschau diese drei Literaturschaffenden³² zu den idealen Repräsentanten der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur dieser Jahre machen. Zum einen blieben alle drei bis zu ihrem jeweiligen Ableben der literarischen Produktion treu, zum anderen legten sie großen Wert auf ihre Positionierung als *Underground* innerhalb des literarischen Feldes³³ und sie hatten durch enge Kontakte zu amerikanischen Schriftsteller*innen eine direkte Funktion für die transatlantische Literaturvermittlung und den kulturellen Transfer. Nicht zu unterschätzen ist auch die Gründung der literarischen Zeitschrift *Gasolin* 23 durch Fauser, Ploog und Weissner, die in ihrer Professionalität und ihrer Radikalität bereits mit ihrer ersten Ausgabe 1973 den Standard der in Deutschland zu dieser Zeit weit verbreiteten Undergroundzeitschriften überragte und sich selbst als Sprachrohr dieser literarischen Bewegung positionierte. Außerdem stehen sie jeweils für drei Bereiche der deutschen Beat- und Undergroundliteraturszene.

32 Der Begriff ist hier bewusst gewählt, da besonders Carl Weissner nicht nur als Schriftsteller, sondern vor allem als Übersetzer und Literaturagent in Erscheinung trat.

33 Die daraus entstehende Spannung zwischen der Notwendigkeit eines gewissen ökonomischen Erfolgs und dem Selbstanspruch, unter allen Umständen eine opportunistische Haltung gegenüber dem etablierten Literaturbetrieb zu vermeiden, spielt eine herausragende Rolle in der Selbstinszenierung der drei Schriftsteller, auf die im Verlauf der Arbeit noch eingegangen wird. Selbst als Jörg Fauser zu Beginn der achtziger Jahre mit Kriminalromanen Erfolg hatte, legte er in der Literatursendung *Author-Scooter* mit Hellmuth Karasek großen Wert auf seine Außenseiterposition im Literaturbetrieb.