

Feind- und Vorbilder

Die Bezeichnung der Literatur um Fauser, Ploog und Weissner als deutsche Beat- und Undergroundliteratur weist auf die klare Einflusslinien der Beatliteratur und der amerikanischen Undergroundliteratur hin, die sich zu den deutschen Autoren ziehen lassen. Damit ist jedoch das Spektrum der literarischen Strömungen und der Schriftsteller*innen, die relevant sind, um die hier zu untersuchende Literatur in einen literaturhistorischen Zusammenhang einzuordnen, nicht ausreichend erfasst. Aber auch, wenn man sich anhand der soeben im Überblick genannten wissenschaftlichen und feuilletonistischen Texte über die deutschsprachige Beat- und Undergroundliteratur informiert, ist häufig die amerikanische Beatliteratur der einzige Referenzpunkt. Ein Überblick über Traditionslinien, aber auch über Abgrenzungsversuche, kann daher einen besseren Eindruck davon vermitteln, welche literarischen Strömungen und Autor*innen direkt oder indirekt Einfluss auf die Literatur genommen haben, die hier unter dem Begriff der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur erfasst wird.

Wendet man sich von der Idee weitgehend getrennter Nationalliteraturen ab, kann man gar so weit gehen, die deutschen Beat- und Undergroundautoren als Teil einer internationalen Szene zu begreifen, die sich neben den USA auf mehrere europäische Länder und bis nach Indien¹ erstreckte. Dessen ungeachtet muss im Auge behalten werden, dass vorrangig die amerikanischen Beatautor*innen um Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Jack Kerouac ihre deutschen Kollegen beeinflussten, weniger umgekehrt, auch wenn enge Beziehungen untereinander entstanden, aus denen sich teilweise lebenslange Freundschaften entwickelten. Diese Hinwendung zu einer amerikanischen Literatur von deutscher Seite ging einher mit einer Ablehnung der Literatur, die damals in Deutschland anerkannt war, das heißt, im Feuilleton besprochen, mit

¹ In Indien entstand zu Beginn der 1960er Jahre der Hungryismus (oder auch Hungry Generation), eine bengalische Literatur. Sie folgt dem Prinzip des Sarvagras, das davon ausgeht »that a culture at its waning stage feeds out of morsels from each and every hand of other cultures to keep itself alive.« (www.definition-of.com/Sarvagrass, letzter Zugriff: 15.12.2021).

Preisen bedacht und von renommierten Verlagen verlegt wurde, was vorrangig Schriftsteller*innen der Gruppe 47 und ihren Umkreis betraf.²

Die inspiratorische Gegenkraft dazu sind die amerikanische Beatliteratur und ihre Radikalisierung in der Undergroundliteratur, sie werden explizit als Vorbildbewegung etabliert, als der metaphorische frische amerikanische Wind, der den Staub deutscher Schreibstuben aufwirbeln soll. Dahinter stehen wiederum lange Linien von Vorbildern aus der europäischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts bis zurück zum Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts, die zwar nicht so deutlich zu erkennen sind wie der starke amerikanische Einfluss, die aber nötig sind, um eine adäquate Einordnung vorzunehmen.

Die Gruppe 47 als Kontrastfolie – »Es roch [...] nach Deutschland«

Mit den Treffen der beteiligten Schriftsteller*innen in Schweden (1964) und in den USA (1966) wurde die Repräsentationsfunktion, die die Gruppe 47 in der Bundesrepublik längst besaß, auch auf das Ausland ausgeweitet und dort gefestigt und etabliert. Das bestätigt auch Dieter E. Zimmer in seinem Bericht über das Treffen in Princeton: »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.«³ Heinrich Böll fasste die Position der Gruppe in seinem Diktum der »literarischen Ersatzhauptstadt«⁴ in einen prägnanten Begriff: »Für Heinrich Böll ersetzte die [...] Gruppe 47 Zentrum, Akademie und literarische Hauptstadt, die Deutschland nach 1945 verloren hatte.«⁵

Auf die inzwischen mythenbeladene Geschichte der Gruppe, die nahezu erdrückende Position, die vor allem ihre männlichen Teilnehmer, allen voran Günter Grass, Martin Walser und in Kritikerposition Marcel Reich-Ranicki, teilweise noch Jahrzehnte später einnahmen, und auf ihre Bedeutung für die Entwicklung einer Literatur im medialen Betrieb der Bundesrepublik weist auch Helmut Böttiger hin. Er stellt zu den Treffen der Gruppe fest: »[...] diese drei Tage waren der Katalysator des literarischen Lebens. Es gab keinerlei Konkurrenzveranstaltungen, keine Festivals oder sonstige Events – alles konzentrierte sich auf die jeweilige Tagung der Gruppe 47.«⁶ Die Darstellung der Gruppe 47 als die zentrale literarische Macht der ersten Nachkriegsjahrzehnte in Westdeutschland mag zwar nicht differenziert genug sein, worauf auch die Literaturwissenschaft

2 DIE ZEIT listete im Oktober 1959 unter dem Titel »Unsere Literatur kann nicht ganz tot sein, solange diese einundzwanzig Schriftsteller leben« 21 Schriftsteller (ausschließlich Männer) auf, von denen 15 mit der Gruppe 47 in direkter oder indirekter Verbindung standen (Die Zeit 41/1959, S. 9).

3 Dieter E. Zimmer.: Gruppe 47 in Princeton. In: DIE ZEIT, 6. Mai 1966. Unter: <https://www.zeit.de/1966/19/gruppe-47-in-princeton>, (letzter Zugriff: 15.12.2021).

4 Zitiert nach Hermann Glaser: Deutsche Kultur. 1945-2000, München & Wien 1997, S. 256.

5 Ebd.

6 Helmut Böttiger: Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb, München 2012, S. 9f.

inzwischen vermehrt hingewiesen hat,⁷ dennoch lässt sich ihr Einfluss auf das, was man unter *deutscher Literatur* nach dem Zweiten Weltkrieg verstand, kaum überschätzen. Ebenso weist Böttiger in seiner umfassenden Geschichte der Gruppe 47 darauf hin, wie politisch das Arbeiten und Auftreten der Autor*innen wahrgenommen wurde, obwohl Hans Werner Richter zumindest während der Treffen penibel darauf achtete, dass die literarische Diskussion im Mittelpunkt stand. Durch die politische Arbeit von Grass, der in den sechziger Jahren für die SPD Wahlkampf machte, die bekannte Nähe Martin Walsers zur DKP und die politisch-engagierte Literatur eines Heinrich Böll lässt sich auch ein gesamtgesellschaftlicher Einfluss nicht leugnen.⁸

Mit dieser Positionierung im gesellschaftlich-politischen und literarischen Feld der Bundesrepublik stellte die Gruppe 47 aber auch das ideale Feindbild dar, gegen das sich ein Kreis junger Schriftsteller wie der von Fauser, Ploog und Weissner abgrenzen konnte. Diese Abneigung zeigt sich zumindest in den Anfangsjahren deutlich:

In den letzten Tagen habe ich aus Mangel an Lektüre nochmal die »Blechtrommel« durchgeblättert und war eigentlich sehr gelangweilt. Vor allem finde ich den Stil von Graß (sic!) über hundert Seiten hinweg entsetzlich öd und flach und dumm, und gar nicht so kräftig u. horrend episch, wie man immer sagt.⁹

Diese Geringschätzung des Vorzeigeartors der Gruppe 47, Günter Grass, durch Fauser ist an dieser Stelle keine attitudenhafte, grundsätzliche Ablehnung deutscher Literatur, sondern Folge von Lektüre. Das macht die Fauser-Biographie deutlich:

Fauser liest die Autoren des französischen Nouveau Roman und die deutschen der Gruppe 47. Aber dort ist nicht, was er sucht »die paar vertrockneten Progressiven, Böll, Gott ja, Konkret so aufregend wie Kirchenfunk, die Rollkragenpullovers bei der Humanistischen Union, na und? Kultur als Käsestulle«.¹⁰

Die Alternative zu dieser »Kultur als Käsestulle« bietet die amerikanische Kultur, die durch die Besatzung in den fünfziger Jahren nach Westdeutschland kam und auch die Beatliteratur mitbrachte. Doch auch diese sogenannte *Westernization* deutscher Literatur und Kultur wird häufig in Verbindung zur Gruppe 47 gesetzt:

Wäre durch Westernization nicht das Pressewesen und der Rundfunk [...] regeneriert beziehungsweise neu geschaffen worden, wäre mit dem dann in die Gruppe 47 einmündenden ›neuen Stil‹ reduktionistischen Sprechens (orientiert an der amerikanischen Short-Story-Literatur) der NS-Sprache nicht der ideologische, pathetisch-verquollene Stuck abgeschlagen worden, wäre insgesamt westlicher Geist nicht zur An-

⁷ Vgl. Manfred Durzak (Hg.): Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen, Stuttgart 1981, S. 75, und Volker Wehdeking: Anfänge westdeutscher Nachkriegsliteratur: Aufsätze, Interviews, Materialien, Aachen 1989, S. 29.

⁸ Vgl. Böttiger: Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb, S. 10f.

⁹ Jörg Fauser im Brief an seine Eltern, 27. Februar 1967. In: Jörg Fauser: Ich habe eine Mordswut. Briefe an die Eltern 1956-1987. Ausgewählt und herausgegeben von Wolfgang Rüger und Maria Fauser, Frankfurt a.M. 1993, S. 30.

¹⁰ Penzel/Waibel: Rebell im Cola-Hinterland, S. 27f.

triebskraft des kulturellen Erneuerungsprozesses geworden – wir würden heute noch viel mehr unter der Regression ins »Typisch-Deutsche« leiden.¹¹

Gerade aber dieses »reduktionistische Sprechen«, von dem hier die Rede ist, findet sich unter anderem gerade in Grass' *Blechtrommel* nicht. Das stellte schon Marcel Reich-Ranicki 1960 in der *ZEIT* fest:

Denn er kann die Worte nicht halten. Sie gehen mit ihm durch. Er wird immer wieder geschwätziger. Wäre der Roman um mindestens zweihundert Seiten kürzer, er wäre – wenn auch sicher kein bedeutendes Werk – doch weit besser.¹²

Im Gegenteil wird Grass also gar vom deutschen Feuilleton vorgeworfen, dass er eben nicht amerikanisch reduziert schreibe, sondern vielmehr »geschwätziger.« Dass aber dennoch eine gewisse Affinität einiger Mitglieder der Gruppe 47 zur amerikanischen Literatur und Kultur bestand, ist ebenso wie die unbestreitbaren und notwendigen Verbindungen des literarischen Betriebs zu den amerikanischen Besatzern nicht zu leugnen. Insbesondere Walter Höllerer, der schon in den fünfziger Jahren als Gastdozent an mehreren Universitäten in den USA gewesen war, war bereits 1959 mit einem Essay zur »Jungen Amerikanischen Lyrik« in einer Ausgabe der *Akzente* vertreten. Hier entstanden tatsächlich auch Verbindungen zur amerikanischen Beatliteratur: »Im Mittelpunkt standen die »City Light Books«, die Lawrence Ferlinghetti seit 1955 in San Francisco herausgab, sowie die *Evergreen Review* im Verlag Groove Press, die seit 1957 das Sprachrohr der »Beat-Generation« war.¹³

Dass es diese Verbindungen zwischen der amerikanischen Beatliteratur und der Gruppe 47 gab, ist also nicht zu bestreiten und am Beispiel von Höllerer zeigt sich, dass es durchaus Sympathien für diese Art neuer Literatur aus den Vereinigten Staaten gab. Der Aussage in der Kapitelüberschrift »Beschreibungsimpotenz. Die Geburt der Popliteratur aus dem Geist der Gruppe 47: Princeton, 1966« im Buch von Helmut Böttiger über die Gruppe 47 ist jedoch zu widersprechen. Damit wird der Gruppe eine zu große Bedeutung bei der Entstehung einer deutschsprachigen Pop- bzw. Beatliteratur zugesprochen. Dieter E. Zimmer, der 1966 das Treffen in Princeton besuchte, fällt mit Blick auf das Innovations- und insbesondere auf das rebellische und subversive Potential der Literatur der Gruppe 47 ein harsches Urteil. Er spricht vom »Eindruck einer beängstigenden Uniformität« und erkennt eine »brave[n] Bemühtheit, aus wenigem an Erfahrung und formaler Phantasie um jeden Preis möglichst viel Literatur zu schlagen«, ebenso sei diese Literatur »unanstößig und anämisch.¹⁴

Aus gänzlich anderer Perspektive, aber dennoch sehr ähnlich, äußerte sich, wie eingangs zitiert, auch Jürgen Ploog über das Treffen der Gruppe in den Vereinigten Staaten. Er selbst war nicht eingeladen und hätte darauf auch vermutlich keinen Wert gelegt, dennoch versuchte er erfolglos in die Räumlichkeiten zu gelangen, in denen das Treffen stattfand. In seinem Text »Princeton von aussen – Zu einem Treffen der Gruppe

¹¹ Glaser: Deutsche Kultur, S. 252.

¹² Marcel Reich-Ranicki: Auf gut Glück getrommelt. In: DIE ZEIT 01/1960. Unter: <https://www.zeit.de/1960/01/auf-gut-glueck-getrommelt/komplettansicht> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

¹³ Böttiger: Die Gruppe 47, S. 379.

¹⁴ Zimmer: Gruppe 47 in Princeton.

47« beschreibt er die Versammlung deutscher Autor*innen wie den Einfall der Barbaren in die neue Welt: »Es roch nach schlaflosen Nächten, nach hektischen Sätzen & Wortfetzen, nach Rollkragenpullovers, nach Deutschland & bestenfalls nach altem Kontinent, nach hochgekrempelten Hemdsärmeln, nach Schlächtermienen, nach gutem & bösen Spiel.«¹⁵

Auch wenn die Literatur, die in den sechziger Jahren in der Gruppe 47 entstand, nicht mehr oder nur noch bedingt mit der Literatur aus den Anfangsjahren der Gruppe verglichen werden kann, so atmete sie doch immer noch den literarischen Geist, den Richter 1947 heraufbeschworen hatte:

Im Rahmen dieser Vorstellungen hatte die Literatur einen anderen Stellenwert als den des Schöngestigten oder der Unterhaltung. Sie war für uns ein Instrument zur Bewältigung der Vergangenheit, zur Überwindung einer trostlosen Gegenwart und zur Gestaltung der Zukunft.¹⁶

Für Hans Werner Richter hatte Literatur aus den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges und der Kriegsgefangenschaft heraus eine dezidiert politische und gesellschaftliche Funktion, sie sollte dem kulturellen und ganz besonders auch dem politischen Wiederaufbau des westdeutschen Staates dienen.¹⁷

Für mich sind Literatur, Politik, Journalismus eine Einheit, untrennbar miteinander verbunden, ein Instrument, das man einsetzen kann und muß für das Engagement, für unser noch unklares Programm: Sozialismus und Demokratie.¹⁸

Die Literatur der Gruppe 47 ist somit von Beginn an als Instrument gedacht, sie dient einem höheren Ziel. In einem Interview im Jahr 1984, das Hellmuth Karasek in der Fernsehsendung *Autor-Scooter* mit Jörg Fauser führte, nannte Fauser eben dieses höhere Ziel als Grund für seine Abkehr vom literarischen Establishment.¹⁹ Die deutsche Literatur der ersten Nachkriegsjahrzehnte sei durch ihre Ver- und Aufarbeitung der NS-Zeit, des Zweiten Weltkrieges und der gesellschaftlichen, bürgerlichen Entwicklungen in einer Art und Weise mythenüberladen gewesen, dass man keinen Zugang mehr gefunden habe.²⁰

Wie verschieden die Beatliteratur und die der Gruppe 47 tatsächlich waren, zeigte sich ebenfalls 1966 in Princeton, als es zu einem Aufeinandertreffen von Günter Grass

¹⁵ Jürgen Ploog: Princeton von aussen, S. 32f.

¹⁶ Walter Jens & Hans Werner Richter (Hg.): Hans Werner Richter und die Gruppe 47, München 2007, S. 76.

¹⁷ Hier zeigt sich unter anderem auch, was Enzensberger meinte, als er 1968 im *Kursbuch 15* der Literatur absprach, ihre Funktion zu erfüllen.

¹⁸ Jens/Richter: Hans Werner Richter und die Gruppe 47, S. 55.

¹⁹ Vgl. Jörg Fauser, Hellmuth Karasek & Jürgen Tomm: 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: Jörg Fauser: Rohstoff. Werkausgabe in neun Bänden. Hg. v. Alexander Wewerka, Band 2, Zürich 2009, S. 305f.

²⁰ Vgl. ebd.

und Allen Ginsberg bei einer Podiumsdiskussion kam.²¹ Während Ginsberg den LSD-Rausch als ein Vehikel zum Schreiben anspricht, antwortete Grass lapidar, er trinke nur Kaffee.²² Auch sonst wiesen damals selbst jüngere Schriftsteller wie F. C. Delius und Hans Christoph Buch darauf hin, dass die Kontakte zwischen den deutschen Autor*innen und der amerikanischen Beat-Generation während des Treffens in Princeton eher spärlich blieben, obwohl wenigstens Allen Ginsberg in diesen Tagen auf dem Campus anwesend war. Aus ihren Aussagen über die Begegnungen mit diesem Teil der amerikanischen Literatur dieser Jahre spricht vor allem ein Unverständnis, das vielleicht mehr in der Persönlichkeit der Verfasser als in der Literatur begründet lag.²³

Es mag dementsprechend nicht von der Hand zu weisen sein, dass auch die Gruppe 47 von den Einflüssen einer amerikanischen Beatliteratur, die in Deutschland später unter anderem auch in sogenannte Popliteratur übergehen sollte, nicht unberührt blieb, doch von der Entstehung aus dem Geiste der Gruppe 47 zu sprechen, wie Böttiger es tut, dürfte zu weit gehen. Einer derjenigen aus den Reihen der Gruppe 47, die 1966 vermutlich noch das meiste Interesse an einer amerikanischen Beatliteratur gehabt haben dürfte, Peter Handke, sorgte für den handfesten, wenn auch wohl kalkulierten Skandal der Tagung, als er seinen Kolleg*innen eine »Beschreibungsimpotenz« vorwarf.²⁴ In den Worten, in denen Erich Kuby Handkes Vorwurf zusammenfasst, wird deutlich, warum junge Schriftsteller wie Ploog, Fauser und Weissner die Gruppe 47 ablehnten:

Kann doch der einzelne Schriftsteller sein Thema suchen, wo er will, und eine gut beschriebene Dachrinne ist auch Literatur. Aber 50 von 50 Schriftstellern gut beschriebene Dachrinnen sind keine Literatur, sondern Flucht aus der Wirklichkeit, Unwissenheit, Lebensfremde, Lebensangst, Verkrochenheit, Schwachsinn und Langeweile. Unerträgliche Langeweile.²⁵

Wie groß der Gegensatz zu der Literatur war, die Fauser, Ploog und Weissner als Ideal vorschwebte, äußert sich in der Vorstellung des eigenen Schreibens von Carl Weissner: »Eigentlich will ich einen permanenten Overload erzeugen, so dass man dauernd

²¹ Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Allen Ginsberg durch seine Fähigkeiten, Netzwerke aufzubauen und durch seine Kontakte zu Verlegern und Literaturagenten eine Stellung innerhalb der literarischen Beat-Generation einnahm, die der Position, die sich Grass bis 1966 innerhalb der Gruppe 47 erarbeitet hatte, gleichkam. Daher liegt es nahe, die beiden Gruppen anhand ihrer beiden herausragendsten Persönlichkeiten zu vergleichen.

²² Zimmer: Gruppe 47 in Princeton.

²³ Delius antwortet auf die Frage, ob man sich als deutsche Autoren nicht für die amerikanischen Kollegen interessiert habe: »Alles Quatsch. Allen Ginsberg haben wir zum Beispiel auch in New York oft gesehen, aber er war meistens so bekifft, lag in der Ecke, man konnte mit ihm kaum reden.« (F.C. Delius in einem Interview mit der FAS, 19.04.2016, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/friedrich-christian-delius-ueber-gruppe-47-in-princeton-14182555-p3.html, letzter Zugriff: 15.12.2021). Hans Christoph Buch äußert sich ähnlich: »Es gab kaum Kontakt, außer bei einer Party, bei der Allen Ginsberg im Nebenzimmer Sex hatte, ohne sich dabei stören zu lassen, wenn jemand die Tür öffnete.« (Buch im Interview mit Der Standard, 22.04.2016, <http://derstandard.at/2000035508742/Hans-Christoph-Buch-Handke-nervte-mich-weil-er-das-Licht>, letzter Zugriff: 15.12.2021).

²⁴ Böttiger: Die Gruppe 47, S. 392.

²⁵ Erich Kuby: Ach ja, da liest ja einer, in: DER SPIEGEL 19/1966, 02.05.1966, S. 163.

angespannt ist und denkt, jeden Augenblick fliegt die Sicherung raus.²⁶ Literarisches Schreiben, wie Weissner es hier umreißt, sollte sich in seiner Vorstellung an dem orientieren, was die Schriftsteller*innen erleben, an einer bestimmten Vorstellung von Wirklichkeit, die sich außerhalb der Schreibstuben abspielte, in denen man die Autor*innen der Gruppe 47 arbeiten wähnte. Wolf Wondratschek, der anfangs auch im Umkreis von Ploog, Fauser und Weissner war, beschreibt diesen Umstand Ende der achtziger Jahre rückblickend:

Sie (*die deutschen Schriftsteller*innen, Anm. d. V.*) wirkten immer, als hätten sie mal einen freien Abend, ausnahmsweise, mit dem sie aber nach so langer Entwöhnung von Freiheit, Ausschweifung, Reaktionsvermögen auch nichts Rechtes anzufangen wussten.²⁷

Das Gegenteil dieser Haltung schwingt auch im Motto der Zeitschrift *Gasolin 23* mit: »Wir sind der Wirklichkeit verfallen, d.h. wir sind. Ein Stück Papier und eine alte Schreibmaschine und der Kosmos bricht herein.«²⁸ Eine solche Literatur bot gerade im Gegensatz zu den Werken aus der Gruppe 47 die amerikanische Beatliteratur. Vielleicht wird das nirgendwo so deutlich wie in dem Ausschnitt aus Kerouacs *On the Road*, in dem der Erzähler Sal Paradise, Kerouacs Alter Ego, beschreibt, welche Menschen ihn faszinieren:

[...]the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop and everybody goes »Awww!«²⁹

Amerikanische Vorbilder

Die Beat-Generation

Diese Lebensnähe und den existenziellen Enthusiasmus, die sich in diesen Zeilen ausdrücken, fanden die deutschen Autoren in der Literatur, die aus der amerikanischen Beat-Generation hervorging. Wohl kaum eine schriftstellerische Bewegung des 20. Jahrhunderts hat über die Grenzen ihres Ursprungslandes, des literarischen Betriebs und der daran interessierten Öffentlichkeit hinaus eine solche Popularität erfahren wie die amerikanische Beatliteratur. Sie ist eines der literarischen Phänomene, das sich nicht nur in der literarischen Kultur manifestierte, sondern dessen Einfluss bis in nahezu jede Ecke des (pop)kulturellen Feldes vorgedrungen ist.

²⁶ Carl Weissner: »Wir fuhren die ganze Nacht wie in einem Film«. US-Notizen von »68feat. Party für Enzensberger im Chelsea. In: Carl Weissner: Aufzeichnungen über Außenseiter. Essays und Reportagen, hg. v. Matthias Penzel, Meine 2020, S. 25.

²⁷ Wolf Wondratschek: Menschen. Orte. Fäuste. Stories und Reportagen, Zürich 1987, S. 281.

²⁸ Vorwort aus *Gasolin 23*, No. 3, September 1974, S. 3.

²⁹ Jack Kerouac: *On the Road*, London 1991, S. 7.

Die Beat-Generation prägte nicht allein die Literaturszene in den USA, sondern fand Nachahmer*innen und Anhänger*innen in der ganzen Welt³⁰ und beeinflusste auch in nicht geringem Maße andere Bereiche der Gegenkultur der sechziger Jahre: Bob Dylan berief sich auf die Beatschriftsteller*innen als die Vorbilder seiner Songtexte und Filme wie das ikonisch gewordene Roadmovie *Easy Rider* sind auch eine Konsequenz der amerikanischen ›Highwayromantik‹, die vielen Werken der Beatliteratur*innen, insbesondere *On the Road*, inhärent ist. Vor allem die drei einflussreichsten Autoren dieser Bewegung – Jack Kerouac (1922–1969), Allen Ginsberg (1926–1997) und William S. Burroughs (1914–1997) – erfuhrn eine weitreichende Rezeption über das literarische Feld hinaus.

William S. Burroughs wurde in den späten siebziger Jahren eine Ikone der Punkbewegung,³¹ Allen Ginsberg war bis zu seinem Tod in den neunziger Jahren als Redner in den Vereinigten Staaten und Europa unterwegs und Jack Kerouac avancierte nach der Publikation seines weltberühmt gewordenen Romans *On the Road* (1957) zum Posterboy des Aufstands gegen das bürgerliche Vorstadtleben: »If you want to spot a rebel in a movie or a television show, look for a copy of *On the Road* on his bookshelf.«³² Wie John Leland zutreffend feststellt, ist insbesondere dieser Roman zu einem Signum für jugendlichen Widerstand gegen die moralischen und gesellschaftlichen Grenzen der Elterngeneration geworden.

On the Road handelt von einem Leben *unterwegs* – so auch der Titel der deutschen Übersetzung – auf den Landstraßen der USA in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Erzähler Sal Paradise selbst, das Alter Ego des Autors, ist anders als sein Freund Dean Moriarty zunächst kein Draufgänger, sondern ein junger Mann mit schriftstellerischen Ambitionen, der eher zurückgezogen an der Nordostküste der USA lebt. Erst als er sich selbst per Fernbus und als Anhalter auf den Weg nach Denver macht, um wie er sagt, neue Erfahrungen zu machen und Moriarty besser kennenzulernen, wird er selbst Teil einer Gruppe von jungen Männern, die durch die USA ziehen.

Nur wenige Wochen nach Erscheinen wurde der Roman zum Manifest der sogenannten *beat generation* erklärt, nicht jedoch durch den Verfasser selbst.³³ Durch das Narrativ über die Entstehung des Romans und seine vermeintlich authentischen Berichte von einem bohemienhaften Leben, angelehnt an einen amerikanischen Mythos des Reisens, wurde der Roman innerhalb kürzester Zeit selbst zum Symbol für jugendliches Aufbruchsstreben und Fantasien vom Ausbruch aus gesellschaftlichen Zwängen.

30 Das *Routledge Handbook of International Beat Literature* versammelt Beiträge zum Einfluss der amerikanischen Beatliteratur auf Schriftsteller*innen in der ganzen Welt (A. Robert Lee (Hg.): *The Routledge Handbook of International Beat Literature*, London 2018). Es muss allerdings die Frage gestellt werden, inwiefern sich hier noch von Beatliteratur sprechen lässt oder ob der Begriff erst dann gerechtfertigt ist, wenn auch deutliche Einflusslinien ausgemacht werden.

31 Vgl. Sascha Seiler: »Das einfach wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960, Göttingen 2006, S. 110.

32 John Leland: *Why Kerouac matters. The Lessons of On the Road. (They're not what you think)*, New York 2007, S. 5.

33 Vgl. Ann Charters, Einleitung zu: Kerouac: *On the Road*, London 1991, S. VIII.

Sogar ein rebellischer Nebencharakter der Teenagerserie *Gilmore Girls*³⁴, die per se nicht unter dem Verdacht der Mainstreamferne steht, liest als Zeichen für seinen vermeintlich antibürgerlichen Outlawstatus eine abgenutzte Ausgabe von Kerouacs Roman. Gerade im Film erfuhr die Beatbewegung in den letzten Jahren eine Renaissance. Die Verfilmung der rechtlichen Kontroversen um Ginsbergs Gedicht *Howl* im gleichnamigen Dokudrama (2010), die filmische Umsetzung von *On the Road* (2012) und der Film über die frühen Jahre der Beatautoren *Kill your Darlings!* (2014) zeigen ein neues Interesse an dieser literarischen Bewegung und insbesondere auch am durch ihre Autoren vermittelten Lebensgefühl.

Leichter als eine Definition der Beat-Generation und vor allem ihrer Literatur anzustreben, lassen sich die Entstehung und Entwicklung der Beatbewegung nachzeichnen. Gregory Stephenson erkennt zwei Phasen: eine sogenannte Underground-Phase von 1944-1956 und eine öffentliche Phase von 1956-1962. Begründen lässt sich die Einteilung durch den Umstand, dass die breite Rezeption dem Schreiben um einige Jahre nachfolgte. Alle wichtigen Schriftsteller*innen der Beat-Generation schrieben bereits in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren und manche publizierten auch bereits. Kerouacs erster veröffentlichter Roman *The Town and the City* erschien 1950, das erste Werk, das der Beatliteratur zugerechnet wird, John Clellon Holmes *Go*, 1952 und auch Burroughs' *Junkie* war bereits 1953 erhältlich. Dennoch konnte man in diesen Jahren noch nicht davon sprechen, dass die Autoren breit wahrgenommen und gelesen wurden, ganz zu schweigen davon, dass man sie einer literarischen Bewegung zuordnete. Erst durch das sogenannte *Six Gallery Reading* 1955, bei dem Ginsberg zum ersten Mal »Howl« einem Publikum präsentierte und in dessen Folge das Gedicht veröffentlicht wurde, kann man von einem öffentlichen Bewusstsein für eine literarische Bewegung unter der Bezeichnung *Beat* sprechen. Das Ende im Jahr 1962 lässt sich – Stephenson folgend – damit begründen, dass in diesem Jahr Kerouacs *Big Sur* erschien, was seine literarische Reise, wie Stephenson es formuliert, beendete. Eine weitere Möglichkeit wäre auch das Jahr 1965, als durch die Intensivierung des Vietnamkrieges und den Widerstand dagegen langsam die nächste Generation das kulturelle Steuer übernahm.³⁵

Während die popkulturelle und literarische Bedeutung der Beat-Generation unbestreitbar ist, stößt man wiederholt auf das Problem, einzugrenzen, worum es sich bei der literarischen Beatbewegung eigentlich handelt, weshalb und ob man mit Recht von einer Bewegung sprechen kann und ob sich eine gemeinsame Poetologie aus den Werken herauslesen lässt, die ihre Einordnung in eine literarische Strömung zulässt.

Das mag auch damit zusammenhängen, dass es sich bei der Beat-Generation nicht ausschließlich um eine literarische Bewegung handelte, was auch Jürgen Ploog in seinen Essays über William S. Burroughs beschreibt:

34 Gilmore Girls, 2000-2007, https://www.imdb.com/title/tt0238784/?ref_=fn_al_tt_1(letzter Zugriff: 15.12.2021).

35 Vgl. Gregory Stephenson: *The Daybreak Boys. Essays on the Literature of the Beat-Generation*, Southern Illinois University 1990, S. 3.

Damit war Beat mehr als ein Anspruch, der sich im Künstlerischen erschöpfte, sondern eine soziologische Herausforderung, die sich zunächst & vor allem künstlerischer Mittel bediente.³⁶

Neben dieser Perspektive auf die Beat-Generation als gesellschaftliche Bewegung, deren Ausdruck sich künstlerisch und vor allem literarische manifestierte, bietet sich auch die Sichtweise an, die ihren Fokus vor allem auf den sozialen Faktor richtet. Bill Morgan – Freund und persönlicher Biograph von Allen Ginsberg seit den frühen achtziger Jahren – hat eine umfassende und chronologische Geschichte der Beatbewegung vorgelegt (*The Typewriter Is Holy. The Complete, Uncensored History of the Beat-Generation*) und weist zurecht darauf hin, dass sich die Werke der sichtbarsten Beatautoren stark voneinander unterscheiden: »[...] no one could ever mistake a piece of writing by Burroughs for one by Kerouac, or a poem by Corso for one by Ginsberg.«³⁷ Im Unterschied zu anderen literarischen Bewegungen lassen sich auf der textlichen Oberfläche kaum Gemeinsamkeiten erkennen. Allein der Umstand, dass Ginsberg vorrangig rhapsodische Gedichte verfasste, Burroughs experimentelle und sich einem Narrativ verweigernde Texte, die stark von Cut-up geprägt sind, und Kerouac im Vergleich fast traditionell erzählende Romane, zeigt, wie breitgefächert die literarischen Stile innerhalb der Bewegung waren. Auch eine dominante Gattung, wie es beispielsweise die Lyrik innerhalb des literarischen Expressionismus war, lässt sich für die Beatliteratur feststellen.

Auf die Frage, um was es sich bei der literarischen Beatbewegung handelt, findet man ein großes Spektrum unterschiedlicher Antworten, die jeweils einen eigenen Fokus aufweisen. David Sterrits Einführung zur Beatliteratur aus der Reihe *A Very Short Introduction* definiert Kerouac und seine Mitstreiter*innen als »a small group of writers [who] challenged long-accepted tenets of American literature with their iconoclastic approach to language and their angry assault on the conformity and conservatism of postwar society«³⁸, was vielleicht noch die treffendste, aber auch unverfäglichste Herangehensweise darstellt. Bill Morgan hingegen entfernt sich bewusst von literarischen und kulturellen Argumenten und nimmt für sich in Anspruch, die einzige Definition zu geben, die unter allen Umständen zutrifft:³⁹

The Beat-Generation was essentially a group of friends who gathered around and interacted with Allen Ginsberg. Among themselves they formed smaller groups and merged with other literary circles from time to time. Many of the groups split and reformed, but each one of them at one time or another was included in the fellowship of Ginsberg's immediate circle.⁴⁰

So korrekt diese Aussage per se auch sein mag, geht sie einen zu einfachen Weg, indem sie der Herausforderung ausweicht, stilistische, formale, produktionsästhetische

³⁶ Jürgen Ploog: Straßen des Zufalls. Über W. S. Burroughs, Berlin 1998, S. 19 (Nur in der Wiederauflage).

³⁷ Bill Morgan: *The Typewriter Is Holy. The Complete, Uncensored History of the Beat-Generation*, New York 2010, S. XVIII.

³⁸ David Sterrit: *The Beats. A Very Short Introduction*, New York 2013, S. 1.

³⁹ Wörtlich: »truly holds up to serious scrutiny« (Morgan: *The Typewriter Is Holy*, S. XIX).

⁴⁰ Ebd.

oder inhaltliche Grundlagen für den Begriff der literarischen Beat-Generation zu finden. Wendet man sich auf der Suche nach einer Definition den direkten Beteiligten zu, so findet man meist nur Aussagen über den Begriff *beat*, die aber von einem literaturwissenschaftlichen Standpunkt her nicht ausreichen, um eine valide Arbeitsdefinition für die entsprechende Literatur zu finden.

Auch wenn man sich einer Definition über den Begriff *beat* nähert, finden sich stark variierende Ansichten. Jack Kerouac beschreibt *beat* als einen »state of exalted exhaustion«, der aber für ihn eine starke Verbindung zu einer »Catholic beatific vision, the direct knowledge of God enjoyed by the blessed in heaven« hat.⁴¹ Damit bringt er auch eine religiöse Komponente in seine Definition, die in der populären Wahrnehmung der Beat-Generation häufig übersehen wird. John Clellon Holmes hingegen, der in einem Essay für das *New York Times Magazine* im November 1952 zum ersten Mal öffentlich den Begriff *Beat Generation* verwendete, beschreibt *beat* als: »More than mere weariness, it implies the feeling of having been used, of being raw. It involves a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of soul; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness.«⁴² Er führt diese seelische Verfassung zurück auf die Erfahrungen der amerikanischen Gesellschaft in direkter Folge des Zweiten Weltkriegs.

Gerade hier lässt sich zumindest ansetzen, indem man versucht, die gesellschaftlichen und historischen Hintergründe miteinzubeziehen. Um die Entwicklung der amerikanischen Beatliteratur zu verstehen, muss die gesellschaftliche und politische Situation der Vereinigten Staaten nach Ende des Zweiten Weltkrieges berücksichtigt werden. Die medial und gesellschaftspolitisch oktroyierte mittelständische und konsumorientierte Vorstadtidylle der amerikanischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in der Wahrnehmung der Jugend – die Hauptakteure der Beat-Generation erlebten ihre späten Teenagerjahre und frühen Zwanziger in den direkten Nachkriegsjahren – kontrastiert mit einem ständigen Gefühl der Bedrohung und dem Eindruck, dass Missstände und Gefahren einfach ignoriert wurden: »The peace they inherited was only as secure as the next headline. It was a cold peace.«⁴³ Während die erste Reaktion auf das Ende des Krieges eine verständliche Euphorie angesichts des Sieges über die Achsenmächte war, wich dieses Gefühl des Siegesrausches bald einer Ernüchterung. Durch den Abwurf zweier Atombomben auf Japan, die Konfrontation mit der Sowjetunion und durch die Bilder von Vernichtungslagern und Kriegsverbrechen, die aus dem zerstörten Europa in die USA kamen, wurde diese Euphorie bald von einer starken Verunsicherung abgelöst. Gleichzeitig prosperierte die amerikanische Wirtschaft und Wohlstand breitete sich aus, was dazu führte, dass Massenmedien und Politik gleichermaßen ein aufpoliertes und dadurch perfekt anmutendes Bild der amerikanischen Gesellschaft zeichneten – was unter dieser Oberfläche lag, sollte nicht zutage treten. Aus dieser Situation entstand eine innere Spannung, die sich vor allem für die Jugend offenbarte, deren konkrete alltägliche Lebenswelt nicht mit dem Gefühl der Bedrohung und der Orientierungslosigkeit in Einklang zu bringen war. Den deutlichsten kulturellen Niederschlag fand diese Situation in den Filmen der Noir-Reihe, die jene Spannung

41 Ann Charters, Einleitung zu: Kerouac: *On the Road*, London 1991, S. VIII.

42 John Clellon Holmes: This Is The Beat-Generation. In: *The New York Times Magazine*, 16.11.1952.

43 Ebd.

zwischen Vorstadtidylle und menschlichen Abgründen darstellen. In der Literatur entwickelte sich durch eine rigide Haltung der Politik gegenüber den Schriftsteller*innen so etwas wie eine literarische Zweiklassengesellschaft. Während manche Autor*innen schnell zu Wohlstand gelangten, mussten die meisten hart um ihr schriftstellerisches und persönliches Überleben kämpfen. Unabhängige Schriftsteller*innen, die von der Regierung im Kampf gegen jegliche kommunistischen Umtreibe als Feinde angesehen wurden, sahen sich mit strenger Überwachung und teilweise offener Bedrohung konfrontiert.⁴⁴

Weitaus mehr als Teile der europäischen Nachkriegsjugend, die sich insbesondere in Frankreich in einen kühlen Existenzialismus flüchtete, suchte die amerikanische Jugend teilweise nach einem Sinn in einer selbstzerstörerischen Umwelt. Zwar erkennt Gregory Stephenson bei den beiden philosophisch-literarischen Bewegungen Beat und Existenzialismus durchaus Parallelen, so hätten beide ein Gefühl von »despair and futility«⁴⁵ gemein, doch er verweist ebenso auf einen prägnanten Unterschied, der in den Konsequenzen begründet liege, die aus dieser Orientierungslosigkeit gezogen werden. Während sich der europäische Existenzialismus in Resignation und Antriebslosigkeit geflüchtet habe, sei die Beat-Generation eine Generation auf der Suche nach Bewegung gewesen. Stephenson erläutert diese Differenz anhand zweier literarischer Werke: Estragon und Vladimir, die Protagonisten von Samuel Becketts *Warten auf Godot* (1953) befassen sich zwar mit der Frage, wohin man gehen solle, und fassen schließlich den Entschluss, sich aufzumachen, setzen diesen jedoch nicht in die Tat um. Sal Paradise und Dean Moriarty, die beiden Protagonisten aus *On the Road* stellen sich die gleiche Frage, sie ziehen jedoch auch die Konsequenzen und setzen sich in Bewegung. Die Beat-Generation war demnach eine Jugend auf der Suche nach etwas, nach einem Ziel und diese Suche schloss permanente Bewegung, ein aktives Streben nach Erfahrungen mit ein. Nicht umsonst antwortet Moriarty auf Paradise' Frage »Where we going man?« mit »I don't know but we gotta go.«⁴⁶

Eine weitere Verbindung zu Vorgänger*innen und Zeitgenoss*innen stellt Stephenson bei der sogenannten Lost Generation der zwanziger Jahre fest. Ebenso wie der literarischen Generation um Gertrud Stein und Ernest Hemingway attestiert er auch der Beat-Generation eine Verzweiflung und Orientierungslosigkeit, hervorgerufen durch die Erfahrungen eines vorangegangenen Krieges, und bezieht sich dabei auch auf einen Artikel von Paul Bowles, der die Beatautoren als »the new lost generation« bezeichnete. Einen Unterschied sieht Stephenson in den metaphysischen und religiösen Interessen der Beat-Generation.⁴⁷ Für John Clellon Holmes ist diese Suche nach einem übergeordneten Sinn konstituierend für diese Generation, sodass er feststellt: »But the wild boys of today are not lost,«⁴⁸ und kontrastiert damit die Beat-Generation mit der literarischen Bewegung nach dem Ersten Weltkrieg: »[...] unlike the Lost Generation, which

44 Vgl. Jonah Raskin: American Scream. Allen Ginsberg's Howl and the making oft he Beat-Generation, Los Angeles 2004, S. 3ff.

45 Stephenson: The Daybreak Boys, S. 11.

46 Vgl. u. Zitat ebd., S. 11f.

47 Vgl. Ebd., S. 4.

48 Holmes: This Is The Beat-Generation.

was occupied with the loss of faith, the Beat-Generation is becoming more and more occupied with the need for it.«⁴⁹ und »The difference is this almost exaggerated will to believe in something, if only in themselves. It is a will to believe, even in the face of an inability to do so in conventional terms.«⁵⁰ Diese metaphysische oder gar religiös zu nennende Komponente der Beatliteratur widerspricht auf den ersten Blick der Positionierung der Werke und Personen als Vorbilder für eine antibürgerliche Haltung. Dabei ist diese Seite der amerikanischen Beatliteratur ein kaum zu überschätzender Bestandteil der Eigenwahrnehmung vieler beteiligter Autoren. Nicht umsonst nennt Kerouac *On the Road* »a story about 2 Catholic buddies roaming the country in search of God« und fügt noch hinzu »[A]nd we found him.«⁵¹ Auch wandten sich sowohl Allen Ginsberg als auch Jack Kerouac in den späten fünfziger Jahren vermehrt fernöstlichen Religionen zu. Insbesondere für Kerouac spielten bereits in den frühen fünfziger Jahren Buddhismus und die dazugehörige Meditation eine entscheidende Rolle bei seiner Suche nach Sinnhaftigkeit.

Eine weitaus engere Verbindung als zur Lost Generation lässt sich zum europäischen Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus – den literarischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts – finden. Mit ihnen verbindet die Beat-Generation vor allem ihre Haltung gegenüber Kunst und Gesellschaft, dabei insbesondere ihre Ablehnung bestimmter gesellschaftlicher Werte und deren Umformung. Wichtig ist jedoch der Hinweis, dass es sich dabei in beiden Fällen eher um eine »cultural-philosophical-aesthetic«⁵² Revolution handelte und weniger um eine politische. Es verbindet sie zudem eine Art kollektive Psychose, hervorgerufen durch die Schrecken der jeweiligen Weltkriege und das darauffolgende Gefühl einer unbestimmten Zukunft. Ebenso wie die europäischen Avantgarden testeten die Beatautor*innen mit ihrer Literatur die Grenzen der Moral, des ästhetischen Empfindens und der Zensur ihrer jeweiligen Gesellschaft aus. Anders als der Dadaismus oder der Surrealismus strebte die Beat-Generation jedoch nie an, eine distinkte literarische oder künstlerische Bewegung zu sein. Sie verfasste keine Manifeste oder stellte poetologische Regeln auf. Gemeinsam ist ihnen allen eine krisenhafte Wahrnehmung der Gesellschaft ihrer jeweiligen Gegenwart, dazu gehört insbesondere das Fehlen einer spirituellen Orientierung, dem versuchen sie eine »cultivation of the energies of the body and the instincts, of the unconscious and the spirit«⁵³ entgegenzusetzen.⁵⁴

Eine weitere Wurzel der Beatliteratur findet sich im Hipstertum in der Mitte des 20. Jahrhunderts, das Stephenson als eine eng mit der Jazzmusik verbundene Lebens-einstellung beschreibt, die sich kultartig durch eine bestimmte affirmative Haltung gegenüber neuer Erfahrung, freier Sexualität und musikalischer Ekstase zeige: »It represented, in short, a sort of stoic hedonism.«⁵⁵ Was ein Hipster im damaligen Zeitkon-

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Jack Kerouac in einem Brief an Carroll Brown vom 9. Mai 1961. In: Jack Kerouac: Selected Letters. 1957-1969, hg. v. Ann Charters, New York 1999, S. 289.

⁵² Stephenson: The Daybreak Boys, S. 4.

⁵³ Ebd. S. 8.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 6ff.

⁵⁵ Ebd., S. 4.

text darstellte, verdeutlicht Norman Mailer in seinem Essay *The White Negro* (1957).⁵⁶ Er bezeichnet den Hipster als

the American existentialist – the hipster, the man who knows that if our collective condition is to live with instant death by atomic war [...] why then the only life-giving answer is to accept the terms of death [...] to exist without roots, to set out on that uncharted journey into the rebellious imperatives of the self.⁵⁷

Mailer wählt bei seiner Beschreibung des amerikanischen Hipsters der vierziger und fünfziger Jahre den gleichen Ansatz, der sich auch bei Gregory Stephenson als Beschreibung der Beat-Generation finden lässt: den Vergleich mit dem französischen Existenzialismus. Doch während Stephenson den Unterschied hervorhebt, löst Mailer den Widerspruch auf, den er wie Stephenson auch noch sieht, indem er die Hipster zu den ›amerikanischen Existenzialisten‹ erklärt. Er vertritt einen anderen Existenzialismusbegriff als Stephenson. Mailer konstatiert: »To be a real existentialist (Sartre admittedly to the contrary) one must be religious, one must have one's sense of the »purpose« [...].«⁵⁸ Damit verbindet er den existenzialistischen Gedanken mit der religiösen Grundhaltung, die auch in den Äußerungen von Kerouac ihren Widerhall findet. Auch Mailer sieht den Ursprung für diese Haltung in den politischen und gesellschaftlichen Verwerfungen der Zeit, er nennt wie Stephenson die Grausamkeiten des Weltkrieges als Ausgangspunkt für die Weltsicht der Hipster: »The Second World War presented a mirror to the human condition which blinded anyone who looked into it.«⁵⁹ Die Folgen dieses durch die aktuelle Weltlage und die Verfassung der Gesellschaft ausgelösten Zustands sind psychische Dispositionen, die sich auch in der Literatur der Beatpoet*innen wiederfinden. Allen Ginsbergs Gedicht »Howl« beginnt mit den Versen:

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,/dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix,/angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the/machinery of night, [...]⁶⁰

Die so von Ginsberg beschriebenen »best minds« seiner Generation entsprechen in ihrer Zerstörung durch »madness« und ihrer Rastlosigkeit dem Bild, das Mailer von den

⁵⁶ Mailers Essay, der in seiner äußerst problematischen Prämissen das Lebensgefühl des Hipsters mit dem der Afro-Amerikaner vergleicht und die Hipster somit als die *White Negros* bezeichnet, liefert dennoch eine griffige Darstellung der amerikanischen Hipster-Subkultur. Die Grundthese, dass das Selbstverständnis des Hipsters darauf basiert, dass er – in permanenter Desillusionierung durch die Folgen des Zweiten Weltkrieges und die Gefahr eines Atomkrieges – ein hedonistisches und ungebundenes Leben führt, trifft den Kern der Definition. Lediglich die Parallelisierung des afro-amerikanischen Lebensgefühls, das als solches ebenfalls von permanenter Gefahr aufgrund von Rassismus geprägt ist, ist nicht haltbar.

⁵⁷ Norman Mailer: *The White Negro*, in: Dissent Magazine (Fall 1957). Unter: https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957 (letzter Zugriff: 15.12.2021).

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Allen Ginsberg: *Howl/Das Geheul*. In: Allen Ginsberg: *Das Geheul und andere Gedichte* (Zweisprachige Ausgabe), Wiesbaden 1959, S. 8.

amerikanischen Hipstern zeichnet. Ginsberg nennt sie auch »angelheaded hipsters«. Das Gedicht und Mailers Essay dürften in etwa zur selben Zeit entstanden sein, wobei Ginsbergs Text etwas früher publiziert wurde. In den Texten von Ginsberg und Mailer treffen sich die Beschreibungen des gleichen Lebensgefühls. Die Bezeichnung »philosophical psychopath«⁶¹, die Mailer für den Hipster findet, deckt sich mit dem Begriffssfeld, das Ginsberg in seinem Gedicht verwendet. Auch wenn die Hipster- und die Beatkultur nicht deckungsgleich sind, finden sich dennoch deutliche Gemeinsamkeiten. Nicht nur Ginsberg, auch Kerouac erwähnt die Hipsterkultur als einen Anknüpfungspunkt für seinen autobiografischen Helden Sal Paradise in *On the Road*:

They were like the man with the dungeon stone and the gloom, rising from the underground, the sordid hipsters of America, a new Beat-Generation that I was slowly joining.⁶²

Sowohl Ginsberg als auch Kerouac finden in der Hipsterkultur die Ursprünge ihrer eigenen Weltsicht. In der Figur des Hipsters bündeln sich die gleichen Symptome der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft, die auch den Beatautor*innen zugeschrieben werden – ein kulturelles Amalgam, das sich zusammensetzt aus einem amerikanischen Lebensgefühl des permanenten In-Bewegung-Seins, Jazz und einem Anklang an die europäische Bohemien-Kultur des 19. Jahrhunderts.

Um diesen Versuch einer Definition der literarischen Beat-Generation abzuschließen und um noch einmal darauf hinzuweisen, dass es ein beinahe unmögliches Unterfangen darstellt, auf eine finite Beschreibung der Beat-Generation zu kommen, ist es lohnenswert, sich die Bedeutungen oder auch Hintergründe anzuschauen, die Allen Ginsberg in einer rückblickenden Betrachtung der Beat-Generation 1977 in einer Reihe von Vorträgen erläuterte.⁶³ Darin macht er fünf Bedeutungen aus, auf die sich der Begriff Beat-Generation beziehen kann.

Der Ausdruck selbst geht, laut Ginsberg, zurück auf ein Gespräch zwischen Jack Kerouac und John Clellon Holmes um 1950, in dem es um die Frage ging, ob es eine gegenwärtige Generation, im Vergleich zur Lost Generation gebe. Kerouac habe diese Frage mit »Ah, this is nothing but a Beat-Generation!« abgelehnt. Dieser von Kerouac abwehrend gemeinte Begriff sei von Holmes später in dem bereits zitierten Artikel für die *New York Times* aufgegriffen worden.⁶⁴

Der zweite Ursprung, den Ginsberg ausmacht, ist die Verwendung des Adjektivs *beat* im Milieu um den Kleinkriminellen Herbert Huncke auf dem New Yorker Times Square. Die Selbstbezeichnung als *beat* habe dort in etwa die Bedeutung gehabt von:

[...] exhausted, at the bottom of the world, looking up or out, sleepless, wide-eyed, perceptive, rejected by society, on your own, streetwise. Or, as it is now termed, fini in French, finished, undone, completed, in the dark night of the soul or the cloud of unknowing. »Open,« as in Whitmanic sense of »openness,« equivalent to humility, and

⁶¹ Mailer: *The White Negro*.

⁶² Kerouac: *On the Road*, S. 48.

⁶³ Veröffentlicht wurden diese Vorträge später von Bill Morgan: Allen Ginsberg (Autor), Bill Morgan (Hg.): *The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats*, London 2017.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 1.

so it was interpreted into various circles to mean both emptied out, exhausted, and at the same time wide open—perceptive and receptive to a vision.⁶⁵

Die dritte Bedeutung, die Ginsberg Kerouac zuschreibt, schließt an dieses Gefühl an, sozial und emotional ganz unten angekommen zu sein und aus diesem Zustand heraus zugänglich für die Vision von etwas Neuem zu sein. Für Kerouac kulminierte dieses Gefühl in seiner katholischen Religiosität in der Bedeutung des Ausdrucks *beatific* oder *beatitude* als Zustand des Gesegnet-seins und des tief empfundenen Glücks.

Die literarische Gruppierung um ihn selbst, Jack Kerouac und William S. Burroughs nennt Ginsberg an vierter Stelle und beschreibt damit einen Kreis von Schriftsteller*innen. Der fünfte Punkt schließlich erweitert diesen Kreis um den Einfluss, den diese Schriftsteller*innen auf die Kultur der fünfziger und sechziger Jahre ausübten.⁶⁶

Die Wirkung der Beat-Generation auf die amerikanische Kultur kulminierte letztlich, laut Ginsberg, in der Befreiung der Sprache, einem neuen und freieren Umgang mit Rauschmitteln, der Entstehung der Rockmusik der sechziger Jahre, einem ökologischen Bewusstsein, dem Widerstand gegen eine »military-industrial machine civilization«⁶⁷ außerdem in einem Respekt für Indigene und einer Befreiung der Sexualität an sich, der Homosexualität im Besonderen, und der Schwarzen und der Frauen.⁶⁸ Während viele dieser Punkte tatsächlich in enger Verbindung mit der Beat-Generation stehen, muss insbesondere das Verhältnis zur Schwarzen Bevölkerung der USA und Frauen noch einmal gesondert betrachtet werden.

Exkurs: Diversität in der Beatliteratur?

Auch wenn es durchaus schreibende Frauen in den Reihen der literarischen Beat-Generation gab, ist nicht von der Hand zu weisen, dass es eine signifikant männlich dominierte Strömung amerikanischer Literatur war:

Four white male writers, two openly homosexual – William S. Burroughs, Gregory Corso, Allen Ginsberg and Jack Kerouac – are the canonized founders of a classic strain of Beat literature, the masculine Romantic protest against restraint, convention, and law; they are the self-proclaimed »daddies« of Beat poetry, a trope of hipster slang that reifies the contradiction of a movement that is dedicated to challenging the patriarchal while being itself a patriarchy.⁶⁹

Wie im Falle so vieler widerständiger Gruppen und Kulturbewegungen dieser Jahre⁷⁰ richtete sich die Beatbewegung gegen einen bürgerlichen und konservativen Lebensstil, der per se stark durch patriarchale Strukturen geformt war. Gleichzeitig aber war

65 Ebd., S. 2.

66 Vgl. ebd., S. 2f.

67 Ebd., S. 4.

68 Vgl. ebd.

69 Ronna C. Johnson: The Beats and Gender. In: Steven Belletto (Hg.): *The Cambridge Companion to The Beats*, Cambridge 2017, S. 163.

70 Auch im Film der fünfziger Jahre wird die Revolte gegen die etablierten Strukturen mit James Dean und Marlon Brando von Männern angeführt. Gleiches zeigt sich auch mit den Rock'n'Roll Stars in der Musik.

die Beatbewegung selbst patriarchal strukturiert. Die Frauen, die trotzdem schrieben und veröffentlicht wurden, werden zumeist nach einer langen Reihe von männlichen Schriftstellern genannt. Lediglich Diane Di Prima wird allgemein auch von ihren männlichen Kollegen anerkannt. Dadurch fungiert sie aber auch als die Vorzeigeschriftstellerin im sonst männlichen Kreis, die als Beleg angeführt wird, dass auch Frauen geschrieben haben. Lyrikerinnen und Prosaautorinnen wie Joanne Kyger, Elise Cowen und Bonnie Bremser stehen zumeist in der zweiten, wenn nicht gar dritten Reihe der genannten Repräsentant*innen amerikanischer Beatliteratur.⁷¹ Deutlich zeigt sich auch, dass es diese patriarchalen Grundlagen waren, die zu einer Diskriminierung von schreibenden Frauen in der Beatliteratur führten. Ginsbergs Behauptung, es habe keine Frauen in seinem literarischen Freundeskreis gegeben, deren Literatur »of such power as Kerouac or Burroughs«⁷² gewesen sei, ist weniger eine zuverlässige Aussage über die Qualität der literarischen Werke der Frauen als vielmehr ein Beweis für die männlich geprägte Vorstellung davon, was literarisch wertvoll ist. Genauso ist die Darstellung von Frauen in den Texten von Burroughs, Ginsberg und Kerouac häufig von einer misogynen Grundlage geprägt. Das reicht von offen frauenvorachtenden Darstellungen wie in Burroughs' *The Wild Boys*, wo Frauen als »monstrous errors of creation«⁷³ beschrieben sind, über die Darstellung einer rein männlichen Generation in Ginsbergs »Howl« bis hin zu den Frauenfiguren in Kerouacs *On the Road*, die grundsätzlich nur – wenn auch vermeintlich geliebte – Sexualobjekte an verschiedenen Orten in den USA sind.

Für Ginsberg ging mit einer Befreiung der Sexualität, die er selbst als homosexueller Mann durchaus anstrebte, in logischer Folge auch eine Befreiung von Frauen einher. Dass gerade diese vermeintlich logische Folge nicht eintrat, liegt auch gerade daran, dass in Ginsbergs und Burroughs' Kampf für die eigenen Rechte als Homosexuelle und für ihr offenes Ausleben von Sexualität im gleichen Zug eine misogyne Darstellung von Frauen mitklang. Ginsbergs metaphorische Beschreibung von gesellschaftlichen und politischen Repressionen als Hexen, die Männer unterjochen, und die bereits genannte Darstellung von Frauen in Burroughs' *The Wild Boys* sind auch der Versuch einer Liberalisierung strenger Sexualnormen auf dem Rücken von Frauen. Insofern ist Teilen der Forschung zu widersprechen, die der Beatliteratur einerseits zwar zurecht zusprechen, den »Konstruktcharakter von Männlichkeit und Weiblichkeit offen«⁷⁴ gelegt zu haben, indem sie Homosexualität und weiblich codiertes Verhalten bei männlichen Figuren darstellen, die aber andererseits daraus ein grundsätzliches Stärken von weiblichen Positionen und Figuren ableiten, das nicht haltbar ist.⁷⁵

Ähnlich verhält es sich mit der Repräsentation von Schwarzen⁷⁶ Autor*innen und der Darstellung afro-amerikanischer Kultur und Figuren in der Beatliteratur. Auch

⁷¹ Vgl. Johnson: *The Beats and Gender*, S. 163.

⁷² Allen Ginsberg, zitiert nach Johnson: *The Beats and Gender*, S. 165.

⁷³ Ebd., S. 175.

⁷⁴ Kirsten Okun: *Unbegrenzte Möglichkeiten. Brinkmann – Burroughs – Kerouac*, Bielefeld 2005, S. 273.

⁷⁵ Wie es zum Beispiel bei Kirsten Okuns in *Unbegrenzte Möglichkeiten. Brinkmann – Burroughs – Kerouac* (2005) der Fall ist.

⁷⁶ Sowohl der Begriff »Schwarz« als auch »weiß« bezeichnen hier politische und soziale Konstrukte und werden daher in der entsprechenden Schreibweise gehalten.

wenn eine große Affinität der Beat-Generation zu Kultur besteht, die insbesondere mit der Schwarzen Bevölkerung der USA assoziiert wird, was in diesem Fall vor allem die Jazzmusik betrifft, handelt es sich doch um eine vorrangig *weiße* Mittelschichtsgruppierung junger Schriftsteller. Schon die Zeile »dragging themselves through the negro streets at dawn«⁷⁷ in Ginsbergs »Howl« deutet darauf hin, dass auch im Umfeld dieser Literatur die Schwarze Bevölkerung der USA als das kulturell Andere angesehen wurde. Gleichzeitig zeigt sich aber auch in Norman Mailers *The White Negro* die Verbindung, die die *weißen* Autoren der Beatbewegung zwischen sich und der diskriminierten Schwarzen Bevölkerung der Vereinigten Staaten herstellen wollten. Darin äußert sich auch eine Abwehrhaltung gegenüber der eigenen Kultur und der eigenen kulturellen Erfahrung, die sich in einem problematischen Wunsch in Form kultureller Aneignung nach dem Gefühl der existenziellen Bedrohung und dem Ausgestoßensein ausdrückt:

At lilac evening I walked with every muscle aching among the lights of 27th and Welton
in the Denver colored section, wishing I were a Negro, feeling that the best the white
world had offered was not enough ecstasy for me, not enough life, joy, kicks, darkness,
music, not enough night.⁷⁸

Die Euphemisierung und Idealisierung der Lebensrealität der Schwarzen Bevölkerung, die Kerouac hier formuliert, ist in dieser Form nur aus der Perspektive einer *weißen* Person möglich, die den strukturellen, offenen und gewalttätigen Rassismus ausblendet, der unter anderem den Alltag der Schwarzen Bevölkerung bestimmte und bestimmt. Stattdessen werden kulturelle Elemente, die man vor allem positiv mit der afroamerikanischen Kultur assoziiert, herausgestellt. Diese Form der kulturellen Aneignung resultiert aus einer Fetischisierung eines Lebensstils, die jedoch nicht aus einer fundierten Auseinandersetzung mit anderen Lebensrealitäten entsteht. Vielmehr werden der systemische Rassismus und die gesellschaftliche Ausgrenzung zur Grundlage einer authentischen und ekstatischen Lebensweise stilisiert, zu der man als Angehöriger der privilegierten Gruppe keinen Zugang zu haben meint. Somit zeigt sich in der Darstellung Schwarzer Menschen in der Beatliteratur Vergleichbares wie in der Darstellung weiblicher Figuren: Im gesellschaftlichen Kontext der Zeit ist der literarische Umgang durch die *weißen* Autoren durchaus respektvoll und fortschrittlich intendiert. Tatsächlich muss jedoch festgestellt werden, dass es sich um einen unreflektierten Blick einer weitgehend privilegierten Gruppe handelt. Dafür spricht auch, dass es genauso wie es kaum sichtbare schreibende Frauen im Kreis der Beatliterat*innen gab, auch nur sehr wenige Schwarze Autor*innen gab, die im Umfeld der literarischen Beat-Generation publizierten. Selbst bei einer Ausweitung der Perspektive lassen sich lediglich LeRoi Jones, Ted Joans und Bob Kaufman nennen.⁷⁹

Hierin zeigt sich auch der divergierende Einfluss des gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrundes auf die jeweilige Beat- und Undergroundliteratur in den USA

77 Ginsberg: Howl/Das Geheul, S. 8.

78 Kerouac: On the Road, S. 163f.

79 Siehe dazu auch: A. Robert Lee: The Beats and Race. In: Belletto (Hg.): The Cambridge Companion to The Beats, S. 200ff.

und Deutschland. Während die amerikanischen Autor*innen in einem gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld schrieben, in dem es ein grundlegendes Bewusstsein für die Existenz Schwarzer Communities und der ihnen zugesprochenen Kultur gab, war selbiges in Westdeutschland signifikant weniger präsent.

Die naive Faszination für afroamerikanische Kultur, die sich in den Werken der *weißen* amerikanischen Beatautor*innen ausdrückt, spielte für die deutschen Schriftsteller*innen eine wesentlich geringere Rolle.⁸⁰ Für Ploog, Fauser, Weissner und ihre Generationengenoss*innen im Westdeutschland der sechziger Jahre dürften neben der generellen Affinität zu amerikanischer Kultur vor allem der Aspekt eines Ausbruchs aus bürgerlichen Strukturen und eines Widerstands gegen gesellschaftliche Normen sowie der Reiz der Provokation die entscheidenden Gründe gewesen sein, sich für die Literatur der amerikanischen Beat-Generation zu interessieren. Gleichzeitig teilten sie mit der amerikanischen Jugend das Grundgefühl in einer Gesellschaft aufzuwachsen, die unter der Spannung einer permanenten Gefahr bei gleichzeitiger Inszenierung einer Idylle stand. Die Wirtschaftswunderjahre in Westdeutschland und das kleinbürgerliche Familienglück, das medial verbreitet und politisch befördert wurde, standen im harten Kontrast zur gleichzeitigen Position der BRD im Kalten Krieg und zu den Trümmern, die zwölf Jahre Nationalsozialismus infrastrukturell und gesellschaftlich hinterlassen hatten. In diesem Grundgefühl einer Gesellschaft und einer Kultur, die sich in ihrer wohligen Kleinbürgerlichkeit eingerichtet zu haben schien, muss die Literatur der Beat-Generation wie ein frischer Wind gewirkt haben, der sowohl literarisch als auch gesellschaftlich für Aufbruch sorgte. Dafür sprechen auch Aussagen, die grundsätzlich dieses Gefühl eines Aufbruchs betonen. Jürgen Ploog spricht von Bewusstseinsräumen, die ihm unbekannt waren⁸¹ und Fauser beschreibt das Gefühl der ersten Lektüre von *On the Road* als beinahe epiphanische Erfahrung: »[...] wie ein Stoß in die Rippen, ein lockeres Schnalzen mit der Zunge, purer Jazz: Go, man, go! Irgendwas lag in der Luft, Veränderung, ein Hauch von Wahnsinn.«⁸² Zwar lässt sich die literarische Beat-Generation nicht allein auf diese Stimmung reduzieren, sie dürfte jedoch der entscheidende Grund für die Anschlussfähigkeit im Kreis von Ploog, Fauser und Weissner gewesen sein.

Charles Bukowski und Underground

Abgesehen von der Beat-Generation spielte insbesondere Charles Bukowski (1920-1994) als Vertreter einer amerikanischen Undergroundliteratur eine entscheidende Rolle, vor allem für Jörg Fauser und Carl Weissner. Über Bukowskis Rolle für eine Entwicklung einer deutschen Beat- und Undergroundliteratur haben sich sowohl Fauser als auch Weissner ausgiebig geäußert. Insbesondere Weissners Einfluss als Übersetzer auf die Popularität Bukowskis im deutschen Sprachraum kann nicht groß genug eingeschätzt werden. Er sorgte dafür, dass das *Enfant terrible* der amerikanischen Undergroundli-

⁸⁰ Am ehesten noch in Jürgen Ploogs *Straßen des Zufalls*.

⁸¹ Vgl. Jürgen Ploog: *Straßen des Zufalls*, Bern 1983, zitiert aus: Vetsch: Ploog Tanker, S. 96.

⁸² Fauser: *Die Legende des Duluo*, S. 385.

teraturszene hierzulande teilweise zu größerer Bekanntheit gelangte als in den USA.⁸³ Zudem verband die beiden eine lange Freundschaft, die sich vor allem in Form unzähliger Briefe ausdrückt, die über fast drei Jahrzehnte von 1966 bis zum Tod Bukowskis im Jahr 1994 reichen.⁸⁴ Ein entscheidendes Vorbild war Charles Bukowski vor allem in den siebziger Jahren für Jörg Fauser. Der lakonische Tonfall der Erzählungen und Gedichte, sein Image als zurückgezogener Trinker, der seine Tage als Gelegenheitsarbeiter, auf Pferderennbahnen, in zwielichtigen Kneipen des Rotlichtmilieus und an der Schreibmaschine verbringt, das alles sind Elemente des Auftretens und Arbeitens als Schriftsteller, die vor allem Fauser für sich übernimmt.⁸⁵ Die Haltung zum Schreiben und Leben als Schriftsteller, die Jörg Fauser für sich selbst beansprucht, findet er bei seinem Vorbild: »Bukowski sieht es so: ›Was macht ein Schriftsteller ohne Schmerzen? Er braucht sie so wie seine Schreibmaschine.‹«⁸⁶

Bukowski wird durch Texte, die Weissner zunächst in Zeitschriften veröffentlicht, und mit der Publikation von *Post Office*, das in der deutschen Übersetzung als *Der Mann mit der Ledertasche* (1971) erscheint, sowie dem anschließenden Band *Aufzeichnungen eines Außenseiters* in der Übersetzung von Carl Weissner (*Notes of a Dirty Old Man*, 1972) in den siebziger Jahren in Deutschland zum exemplarischen Undergroundschriftsteller aus den USA. Seine Verkaufszahlen gehen bereits nach dem ebenfalls von Weissner übersetzten Band *Gedichte die einer schrieb bevor er im 8. Stock aus dem Fenster sprang* (1974) in den siebziger Jahren in die Zehntausende.⁸⁷ 1978 besuchte er für eine Lesung in Hamburg schließlich Deutschland auch selbst,⁸⁸ das Land, in dem er 1920 geboren wurde.

- 83 Siehe dazu: »Bukowski's success in America was (and still is) nothing compared to his success in Europe, and Germany in particular. While in America his poetry collections were published in small editions of around 4000 copies, the anthology *Gedichte die einer schrieb bevor er im 8. Stock aus dem Fenster sprang* sold 50,000 copies in 1974, while Stories und Romane, which offered a sample of the novels *Post Office* and *Factotum* and various short stories, sold 100,000 copies in 1977. Bukowski was established as a cult figure. In 1978 Bukowski went over to Germany to give a single reading at the Markthalle in Hamburg. Nowadays it has become something of a cliché to describe the live performance of any fashionable author as resembling a pop or rock music concert, but such a description seems apt for the Markthalle reading: Bukowski made his way on to the stage past outstretched arms attempting to touch him and to the sound of his name being chanted by a large contingent of the 1200-strong audience.« (Jonathan Woolley: »Informationen für das tägliche Überleben: The Influence of Charles Bukowski on the poetry of Jörg Fauser. In: Neophilologus (2008) 92, S. 110.)
- 84 Aus den Briefen Bukowskis an Weissner spricht vor allem eine tiefe Zuneigung des Amerikaners für seinen Freund und Übersetzer und sie zeigen, dass sich Bukowski sehr bewusst war, wem er seinen großen Erfolg in Europa zu verdanken hatte. Veröffentlicht sind sie in der deutschen Ausgabe seiner gesammelten Briefe (Charles Bukowski: Schreie vom Balkon. Briefe 1958-1994, deutsche Übersetzung von Carl Weissner, Hamburg 2005).
- 85 Siehe das Kapitel über den Einfluss Bukowskis auf Fauser: »1973-1981: Die Harry Gelb Story und Erzählungen – mit Charles Bukowski am literarischen Tresen«.
- 86 Jörg Fauser: Heiße Kartoffel (Zu zwei Büchern des amerikanischen Schriftstellers Charles Bukowski). In: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, herausgegeben von Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 178 (keine Angabe des Originalzitats im Text).
- 87 Vgl. Woolley: »Informationen für das tägliche Überleben: The Influence of Charles Bukowski on the poetry of Jörg Fauser, S. 110.
- 88 Bukowski hat diese Reise nach Deutschland in *Shakespeare never did this* (1979) beschrieben.

Weissner sagt über Bukowski: »Der Vorteil von Bukowskis ist ja gerade, daß die unterschiedlichsten Leute, was mit ihm anfangen können. [...] Das Entscheidende ist, daß die meisten offensichtlich sagen: ›Der Mann ist echt. Der überzeugt mich. Dem nehme ich das ab, was er da schreibt.‹⁸⁹ Für Fauser sind Bukowskis Texte gar »Informationen fürs tägliche Überleben.«⁹⁰

Wie der Beat in die BRD kam – Entstehung und Verbreitung in Westdeutschland

Als mit Jack Kerouacs Roman *On the Road* unter dem Titel *Unterwegs* die erste eigenständige Publikation der amerikanischen Beatliteratur 1959 in deutscher Sprache bei Rowohlt erschien, nannte Günter Blöcker die Autoren der Beat-Generation in einer der ersten Rezensionen in der FAZ »Eichendorffsche Taugenichtse des Maschinenzeitalters«⁹¹. Damit lieferte er bereits den kulturellen Hintergrund, vor dem die Beatliteratur in Deutschland rezipiert werden würde: Die amerikanische Beatliteratur und ihre Radikalisierung in der Undergroundliteratur trafen in der Bundesrepublik auf einen bildungsbürgerlichen Literaturkanon und mussten sich zudem gegen den Vorwurf wehren, lediglich eine Literatur von amerikanischen Halbstarken zu sein.

Blöckers durchaus enthusiastische Besprechung dieses »literarischen Dokuments der »Beat-Generation«⁹² steht unter anderem im Kontrast zu dem, was vier Monate später ein ungenannter Verfasser im SPIEGEL schrieb: »In dem wenig artikulierten Gerede der asozialen Wandervögel tauchen Begriffe wie Zen-Buddhismus, Nietzsche oder Tao auf – und fliegen so schnell vorbei wie die Meilensteine am Straßenrand.«⁹³ Die beiden Rezensionen zeigen, wie unterschiedlich der erste Roman der Beatliteratur in deutscher Übersetzung in der Bundesrepublik aufgenommen wurde und stehen so exemplarisch für das Spektrum Umgang mit der Beatliteratur als Ganzes: Während die FAZ ihm kurz nach Erscheinen eine ausführliche und lobende Rezension widmete, die mit den Worten schließt: »Das hat den Klang einer Botschaft, der wir uns nicht verschließen wollen,«⁹⁴ findet sich im SPIEGEL erst vier Monate nach der Veröffentlichung lediglich ein kritischer Hinweis in wenigen Zeilen. Insgesamt aber stießen die ersten eigenständigen Publikationen amerikanischer Beatliteratur in deutscher Übersetzung auf große Resonanz und wurden vielfach besprochen. Die Textsammlung *Beat*.

⁸⁹ Carl Weissner in einem Interview mit dem *Kulturmagazin*, einer Stadtillustrierten für Wuppertal, Solingen Remscheid 1978. In: Carl Weissner: Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, herausgegeben von Matthias Penzel und Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 143.

⁹⁰ Jörg Fauser: Informationen fürs tägliche Überleben. In: Jörg Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959–1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, herausgegeben von Alexander der Wewerka, Berlin 2014, S. 260.

⁹¹ Günter Blöcker: Die angeschlagene Generation. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.11.1959, S. 5.

⁹² Ebd.

⁹³ Unbekannter* Verfasser*in: Bücher. Neu in Deutschland. In: DER SPIEGEL 14/1960, S. 59.

⁹⁴ Blöcker: Die angeschlagene Generation, S. 5.

Eine Anthologie (1962) listet in den bibliographischen Hinweisen über 150 Artikel, Aufsätze und Rezensionen auf, die zwischen 1959 und 1961 in deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften erschienen sind⁹⁵ und sich entweder mit einzelnen Werken und Autoren beschäftigen oder die Beat-Generation als jugendkulturelles Gruppenphänomen betrachten.

Zentral für die Betrachtung dieser Literatur in Westdeutschland ist die Frage, wie die Werke der amerikanischen Vorbilder in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg in die Bundesrepublik Deutschland kamen und wie sie sich in die Literatur nach 1945 einordneten. Dazu werden nach einer kurzen Übersicht über die ersten Nachkriegsbemühungen, amerikanische Literatur in der BRD zu veröffentlichen und sie zu übersetzen, Quellen aus den späten fünfziger und den frühen sechziger Jahren analysiert. Das Anliegen dieser Quellen bestand darin, amerikanische Gegenwartsliteratur und dabei auch Beatliteratur dieser Zeit einer literarisch interessierten deutschen Öffentlichkeit nahezubringen. Auf diese Weise entstanden diskursive Rahmungen und Bilder der Autoren, ihrer Literatur und des Umfelds, in dem sie geschrieben wurde.⁹⁶

Die Schwierigkeiten einer solchen Rezeptionsanalyse sind offensichtlich, da man kaum verlässliche Zeugnisse darüber findet, was für einen Eindruck diese Literatur auf die Leser*innen gemacht hat und vor allem, wie mit der Sprache und den Inhalten, die in den Werken transportiert werden, umgegangen wurde. Auf das Problem einer solchen Rezeptionsstudie geht auch Agnes C. Mueller in *Lyrik »made in USA«. Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik* (1999) ein.⁹⁷ Zwar bezieht sich ihre Studie zur Vermittlung und Rezeption amerikanischer Literatur in Westdeutschland in den ersten Nachkriegsjahrzehnten ausschließlich auf Lyrik, dennoch kann für manche Bereiche eine gattungsübergreifende Gültigkeit der Erkenntnisse angenommen werden. Mueller weist vor allem darauf hin, dass bei der Rezeption fremdsprachiger Literatur ein »doppelter Rezeptionsprozeß«⁹⁸ stattfinde, da zwischen der Literatur und den Leser*innen eine Person als Vermittler*in stehe: »An erster Stelle steht der Rezeptionsprozeß des Vermittlers als Leser, und darauf folgt der Rezeptionsprozeß weiterer Leser, die die Vermittlung rezipieren.«⁹⁹ Auch wenn bei der Vermittlung von Literatur innerhalb einer Sprache ebenfalls dieser hier beschriebene Rezeptionsschritt stattfindet – schließlich wird auch in diesem Fall meist von einer Person bzw. von Verlagen ausgewählt, was publiziert wird – schärft diese Perspektive den Blick dafür, dass bei der Rezeption aus einer Fremdsprache gar ein weiterer, dritter Vermittlungsschritt eingeführt wird, nämlich der der Auswahl aus bereits in der Originalsprache veröffentlichten Literatur und der Übersetzung. Gerade im Falle der Beatliteratur spielt die Frage der Übersetzung

95 Karl O. Paetel (Hg.): Beat. Eine Anthologie, Reinbek bei Hamburg, 1962, S. 266-273.

96 Die Rezeptionsanalyse fokussiert sich in diesem Kapitel vorrangig auf die Literatur der Beat-Generation, auch wenn es hier bereits leichte Überschneidungen mit amerikanischer Undergroundliteratur gibt. Eine detailliertere Darstellung dahingehend, wie Charles Bukowskis Literatur nach Deutschland kam und wie sie dargestellt wurde, findet sich im Kapitel: »Der Mann, der Bukowski erfand« – Carl Weissner als Übersetzer von Charles Bukowski».

97 Agnes C. Mueller: *Lyrik »made in USA«. Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik*, Amsterdam/Atlanta 1999.

98 Ebd., S. 7.

99 Ebd.

eine entscheidende Rolle, da es sich beim Vokabular der literarischen Beat-Generation zum einen um den idiosynkratischen Soziolekt einer bestimmten Szene handelte, zum anderen eine vergleichsweise große Schöpfung von Neologismen stattfand.

Ebenso merkt Mueller an, dass eine weitere Schwierigkeit einer solchen Rezeptionsanalyse »in der Auffindung des vermittelten Materials«¹⁰⁰ bestehe. Das gilt in Zeiten digitalisierter Archivbestände und des Zentralen Verzeichnisses Antiquarischer Bücher (ZVAB) im Internet zum Teil nicht mehr in der Form, wie Mitte der neunziger Jahre, als Mueller ihre Monographie schrieb. Vor allem literarische Undergroundzeitschriften sind häufig in digitalisierter Form verfügbar, aber gerade Rezeptionszeugnisse, Artikel aus kleineren und/oder regionalen Tageszeitungen der fünfziger und sechziger Jahre sind auch heute noch kaum auffindbar. Der Versuch, einen Eindruck davon zu bekommen, wie die Beatliteratur in der Bundesrepublik der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre wahrgenommen wurde, muss sich demnach auf auffindbare journalistische und literaturwissenschaftliche Texte stützen, die in Kulturzeitschriften, Tages- und Wochenzeitungen erschienen sind oder als Vorworte in Publikationen fungieren und die versuchen, die Werke der Beatliteraten einem deutschen Lesepublikum näher zu bringen. Sie erstrecken sich von beinahe literaturwissenschaftlichen Analysen über einleitende Vorworte in Anthologien und Einzelpublikationen bis hin zu polemischen oder enthusiastischen Rezensionen einzelner Werke. Dabei entsteht weiter das Problem, dass ein Großteil dieser Artikel in Tageszeitungen erschienen ist, die nicht mehr existieren und/oder deren Archive nicht weit genug zurückreichen. Daher wird der Versuch unternommen, anhand der zugänglichen Texte und aus Überschriften nicht zugänglicher Texte, Linien und Tendenzen der Rezeption herauszuarbeiten und auf Äußerungen einiger deutscher Schriftsteller einzugehen, die sich von der Literatur der Amerikaner inspirieren ließen. Ihre Berichte über die eigenen Reaktionen auf die ersten literarischen Zeugnisse der Beat-Generation sind ein Indiz dafür, wie diese Gedichte, Romane und Prosastücke aufgenommen wurden und worauf die Rezeptionsschwerpunkte lagen, die sich wiederum in den Werken der deutschen Schriftsteller widerspiegeln.

Vorläufer – *fragmente, Der Mann im Roggen* und andere erste Versuche

Die ersten Spuren amerikanischer Literatur des 20. Jahrhunderts im westlichen Nachkriegsdeutschland finden sich unter anderem in der privatgedruckten Literaturzeitschrift *fragmente. blaetter fuer freunde*, die Rainer Maria Gerhardt mit gerade einmal Anfang zwanzig gemeinsam mit seiner Frau Renate bereits in den späten vierziger Jahren in Freiburg im Breisgau in sehr kleiner Auflage druckte und verbreitete.¹⁰¹ Zu dieser Zeit, noch vor Gründung der Bundesrepublik Deutschland, begannen die amerikanischen Autor*innen der Beatliteratur gerade erst mit dem Schreiben und auch in den USA nahm noch fast niemand Notiz von ihnen, sodass sie auch in den Heften der Gerhardts nicht vertreten sind. In *fragmente* erschienen hauptsächlich Übersetzungen von

¹⁰⁰ Ebd., S. 8.

¹⁰¹ Vgl. Uwe Pörksen: Wenn einer dafür lebt was Dichtung ist. Rainer Maria Gerhardts Fragmente, Warmbronn 2002, S. 6.

englischsprachigen Dichtern der Moderne. Wie auch später vor allem bei Ploog und Weissner, spielten auch hier bereits persönliche Kontakte eine entscheidende Rolle. Die Gerhardts waren nicht nur mit einigen der Dichter befreundet, Ezra Pound war auch der Pate ihres nach ihm benannten Sohnes.¹⁰² Anerkennung für ihre Bemühungen um einen literarischen Austausch erfuhren die Gerhardts vor allem im englischsprachigen Ausland.¹⁰³ Auch wenn in *fragmente* keine der späteren Beatschriftsteller*innen Erwähnung finden, lässt sich doch eine Verbindung aufzeigen und zudem eine Vorreiterposition dieser Zeitschrift feststellen. Unter anderem waren Henry Miller, William Carlos Williams, die Dichter des Black Mountain College – die wiederum Kontakte zur Beatliteratur hatten – und Charles Olson vertreten. Wie eng verbunden diese Autoren auch mit der Beat-Generation sind, darauf weist unter anderem hin, dass Carl Weissner 1967 ursprünglich mit einem Fulbright-Stipendium in die USA ging, um an einer Dissertation zu Charles Olson zu arbeiten, die er aber letztlich nicht fertigstellte.¹⁰⁴ Auch die Praxis, Texte amerikanischer Autoren, die man selbst für wichtig erachtet, zu übersetzen und in Deutschland bekannt machen zu wollen, indem man eine eigene Zeitschrift gründet und diese meist auf eigene Kosten und mit privaten Druckmaschinen vervielfältigt, ist eine Parallele zu der hier zu untersuchenden Szene.

Abgesehen von den Bemühungen der Gerhardts, amerikanische Lyrik nach Deutschland zu bringen, gab es in den ersten zehn Jahren nach Kriegsende nur wenige Versuche, Literatur aus den USA in deutscher Sprache zu veröffentlichen. Während sich die amerikanische Populäركultur vor allem in den Bereichen Film und Musik in der jungen Nachkriegsbevölkerung schnell etablierte und Zuspruch gewann, war dies bei der Literatur – gerade der des 20. Jahrhunderts – nur in sehr viel geringerem Maße der Fall.¹⁰⁵

Trotz der spärlichen Aufmerksamkeit für amerikanische Literatur in diesen ersten zehn bis fünfzehn Jahren nach Kriegsende, würde es im Kontext dieser Arbeit zu weit führen, sich allen Übersetzungen amerikanischer Literatur dieser Jahre zu widmen. Auf ein paar sei jedoch an dieser Stelle hingewiesen. Ich beschränke mich hier auf Werke, die eine gewisse stilistische und thematische Nähe zur Beatliteratur aufweisen und die damit auch im anglo-amerikanischen Sprachraum als Vorreiter der Beatliteratur gelten können. Bedingt durch die zwölf Jahre andauernde nationalsozialistische Diktatur wurden viele amerikanische Werke erst lange nach ihrem Erscheinen auch ins Deutsche übersetzt. Andreas Kramer merkt dazu an, dass Ezra Pound und William Carlos Williams aufgrund dieser Rezeptionsverschiebung in Folge der nationalsozialistischen Diktatur und des Zweiten Weltkriegs als »literarische Weggefährten und Zeitgenossen von Ginsberg und Kerouac«¹⁰⁶ wahrgenommen wurden. Diese und andere Beispiele zeigen, dass es vor allem in Bezug auf die amerikanische Literatur Nachholbedarf gab.

¹⁰² Vgl. Ebd., S. 8.

¹⁰³ Siehe dazu: Agnes C. Mueller: Lyrik »made in USA«. Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik, Amsterdam/Atlanta 1999, S. 49–70.

¹⁰⁴ Vgl. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Materialsammlung. Antrag Fulbright-Stipendium.

¹⁰⁵ Vgl. Goer: Die neuen Barbaren, S. 49.

¹⁰⁶ Kramer: Von Beat bis »Acid«, S. 27.

Beispielsweise erschien erst 1953, fast zwanzig Jahre nach der englischen Erstausgabe, eine deutsche Ausgabe von Henry Millers *Tropic of Cancer* (*Wendekreis des Krebses* (1953)), jedoch lediglich in einer einmaligen Auflage von 1.500 Exemplaren.¹⁰⁷ Im darauffolgenden Jahr war J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* zum ersten mal in deutscher Sprache verfügbar, allerdings noch unter dem Titel *Der Mann im Roggen*, erst 1962 wurde es in einer überarbeiteten Übersetzung von Heinrich und Annemarie Böll unter dem heute bekannten Titel *Der Fänger im Roggen* in Deutschland publiziert.¹⁰⁸

An den geringen Auflagen, den oft fehlerhaften oder zumindest inadäquaten Übersetzungen und den privaten Bemühungen zeigt sich, dass in den ersten zehn Jahren nach Kriegsende das professionelle Interesse an der literarischen Kultur Nordamerikas in der Bundesrepublik vergleichsweise gering war. Die meisten Publikationen in deutscher Sprache – Ausgaben in Originalsprache sind hier bewusst ausgenommen – beschränken sich auf private Initiativen wie die von Rainer Maria Gerhardt oder die Vorstöße einzelner Verlage, die aber häufig versandeten und erst Jahre später professioneller wieder aufgenommen wurden.

Die ersten Beschreibungen – Gregory Corso im Mai 1958 in *Akzente*

Die erste ausführlichere Beschreibung der amerikanischen Beatliteratur, die ein im Verhältnis größeres, deutsches Literaturpublikum erreichte, ist Gregory Corsos¹⁰⁹ »Dichter und Gesellschaft in Amerika«, ein Text über Gegenwartsdichtung in den Vereinigten Staaten und ihr Verhältnis zur Gesellschaft, der im Mai 1958 in *Akzente* erschien. Es sei an dieser Stelle schon hervorgehoben, dass Corso, obwohl er sich in dem Text ausgiebig der Beatliteratur widmet, den Begriff *Beat* nicht erwähnt. Zunächst legt er dar, dass der moderne amerikanische Dichter sich nicht mehr allein der Dichtung verschreiben würde, sondern stattdessen auch »andere Arbeiten, »more stable jobs« annehme.¹¹⁰ Diese Situation bringe ihn – den Dichter – in die Situation, dass er sich nicht ausschließlich auf das Schreiben konzentrieren könne, worunter seine Dichtung leide. Er müsse sich aber der Konformität unterwerfen, da er sonst in der »Irrenanstalt« enden würde. Ebenso merke er aber irgendwann, dass er auf diese Weise nicht dichten könne, daher suche er freiwillig die »Irrenanstalt« auf.¹¹¹

Corsos Darstellung der modernen amerikanischen Dichter macht einen wenig konzisen Eindruck und erscheint inkonsistent, da er sich wiederholt selbst widerspricht,

¹⁰⁷ Vgl. Unbekannter*er Verfasser*in: Bücher. Neu in Deutschland. In: DER SPIEGEL 38/1955, S. 34f.

¹⁰⁸ Siehe dazu: Reinhold Neven Du Mont: »Such a Wonderful Writer«, Der transatlantische Dialog – Aspekte, Erfahrungen, offene Wünsche. In: Uwe Baumann (Hg.): Literaturimport transatlantisch, Tübingen 1997, S. 11-19.

¹⁰⁹ Gregory Nunzio Corso (1930-2001), amerikanischer Dichter, lernte 1950 nach einem Gefängnis-aufenthalt Allen Ginsberg kennen und kam so in den Kreis der literarischen Beat-Generation. Er gehört hinter Allen Ginsberg, Jack Kerouac und William S. Burroughs zur zweiten Reihe der Beat-literaten. (Näheres zu Leben und Werk in: Gregory Stephenson: Gregory Nunzio Corso. In: Kurt Hemmer (Hg.): Encyclopedia of Beat Literature, New York 2007, S. 54f.).

¹¹⁰ Gregory Corso: Dichter und Gesellschaft in Amerika. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung, hg. v. Walter Höllerer & Hans Bender, 5. Jahrgang 1958, S. 101.

¹¹¹ Vgl. Corso: Dichter und Gesellschaft in Amerika, S. 102.

wenn er beispielsweise schreibt, die Dichter, die freiwillig in die »Irrenanstalt« gehen würden, würden im Anschluss aber ein paar Monate Gelegenheitsarbeiten verrichten, um sich dann ganz dem Schreiben widmen zu können. Auch wird nicht deutlich, ob er diesen Dichtertypus befürwortet oder nicht.¹¹² Dennoch ist der Text aufschlussreich für den ersten Kontakt, den die deutsche Literaturlandschaft mit der Beatliteratur hatte. Corso erwähnt vor allem wiederholt Allen Ginsberg, dessen Gedicht »Howl« er formal-ästhetisch analysiert.¹¹³ Insbesondere ist aber seine detaillierte Beschreibung des populären Ursprungsmoments der Beat-Generation, das sogenannte *Six Gallery Reading* am 7. Oktober 1955 in San Francisco, aufschlussreich als Zeugnis davon, wie die literaturinteressierte deutsche Öffentlichkeit zum ersten Mal von den Beatautoren hörte. Wie bereits erläutert, sind viele Texte der Beatliteratur schon in den Jahren vor 1955 entstanden, die Autoren erhielten jedoch erst durch die Lesung im Herbst 1955 eine größere Aufmerksamkeit und wurden im Anschluss veröffentlicht. Corso beschreibt diese Lesung sehr detailliert und stellt sie als das öffentliche Initiativmoment der Beatliteratur dar:

Im Herbst des Jahres 1955 hat nun eine Gruppe von sechs unbekannten Dichtern im Zustand trunkener Begeisterung in San Francisco beschlossen, das System der akademischen Dichtung herauszufordern. Sie protestierten gegen die formellen Zeitschriften und gegen die New Yorker Verlegerschaft, gegen den feierlichen Nationalstolz und die traditionelle Geschmacksrichtung, indem sie eine Dichterlesung in einer heruntergekommenen zweitrangigen Galerie für experimentelle Kunst im Negerviertel von San Francisco veranstalteten.¹¹⁴

Zunächst betont Corso den informellen Charakter der Veranstaltung. Er positioniert sie als einen Gegensatz zu einer klassischen Dichterlesung und legt den Fokus auf ihre im Zeitkontext unkonventionelle Form. Es sei »keine traditionelle Dichterlesung«, sondern habe vielmehr »mit jeder beliebigen anderen Veranstaltung mehr Ähnlichkeit« gehabt.¹¹⁵ Der Unterschied sei neben der Lokalität und der (trink)freudigen Atmosphäre auch die »überraschende[r] Hingabe und Freude« gewesen, mit der die Veranstaltung vonstatten gegangen sei, was das Publikum in einem »Zustand des Erstaunens« habe verharren lassen.¹¹⁶ An der Beschreibung zeigt sich, wie ungewöhnlich eine solche Art der Lesung auch in den Vereinigten Staaten damals war¹¹⁷ und wie groß dementspre-

¹¹² Vgl. ebd., S. 103.

¹¹³ Irritierend ist allerdings, dass er das Gedicht »America« von Ginsberg abdruckt, es aber einem »unbekannten Dichter« zuschreibt. Ginsberg und Corso waren zu diesem Zeitpunkt schon befreundet, sodass es unwahrscheinlich ist, dass Corso nicht wusste, dass dieses Gedicht von Ginsberg stammt. (Vgl. Corso: Dichter und Gesellschaft in Amerika, S. 103.).

¹¹⁴ Ebd., S. 107f.

¹¹⁵ Ebd., S. 108.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Der amerikanische Dichter Donald Hall beschrieb 2012 in einem Artikel für den *New Yorker* seine eigene Dichterlesung in den fünfziger Jahren als eine sehr unangenehme Veranstaltung: »When I first did a full-length poetry reading, three years later, my arms plunged stiff from my shoulders, my voice was changeless in pitch and volume, my face rigid, expressionless, pale—as if I were a collaborator facing a firing squad.«

chend das Echo war, das dieser Abend nach sich zog: »Der Impuls drang weiter bis nach New York durch die Buchveröffentlichungen einiger Autoren aus diesem Kreis. Doch das volle Ausmaß dieser neuen Welle lässt sich noch nicht feststellen.«¹¹⁸

Als den großartigsten »shock (sic!) des San Francisco-Vortragsabends«¹¹⁹ nennt er Allen Ginsbergs Performance von »Howl«, die den Dichter bekannt machte und zu seiner ersten Veröffentlichung bei City Light Books, dem Verlag von Lawrence Ferlinghetti, führte. Der »merkwürdigste Dichter, der sich in diesem Raum eingefunden«¹²⁰ habe, sei aber Jack Kerouac gewesen, der jedoch selbst nicht auftrat:

Ersäß da mit geschlossenen Augen, nickte zu guten Versen und trank in gierigen Zügen aus einer Flasche roten Kalifornierwein. Zuweilen gab er enthusiastisch seine Zustimmung kund oder beantwortete mit Bildern, die ihm spontan einfielen, in Jazzmanier, die langen Zick-Zack-Rhythmen aus »Howl«.¹²¹

Ebenso wie Ginsberg war auch Kerouac zu diesem Zeitpunkt – obwohl er schon eine Veröffentlichung, den Roman *The Town and the City* (1950), vorweisen konnte – weitgehend unbekannt.

Als Corsos Text in der Bundesrepublik veröffentlicht wurde, war das *Six Gallery Reading* bereits drei Jahre her und vor allem Ginsberg und Kerouac waren in den Vereinigten Staaten inzwischen zu bekannten Schriftstellern geworden und der Begriff *beat generation* war dort zumindest in bestimmten Kreisen in aller Munde. Umso bemerkenswerter ist es, dass Corso den Begriff *beat* oder *Beat-Generation* nicht verwendet, er spricht lediglich von einer »starke[n] Bewegung junger Dichter«¹²² Da der Begriff *Beat Literature* für die Werke aus diesem Kreis zu diesem Zeitpunkt zumindest in den USA bereits etabliert war, liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei der Vermeidung um eine bewusste Entscheidung des Verfassers handelt. Der Grund hierfür dürfte in dem Umstand liegen, dass die Beat-Generation zu dieser Zeit bereits eine derart große Popularität erlangt hatte, dass viele ihren Lebensstil imitierten, der Literatur selbst jedoch weniger Aufmerksamkeit zukommen ließen. Vielmehr wurde das Verhalten, das dort vermittelt wurde, als literarische Anleitung zum kurzen Ausbruch aus der Konformität angesehen. Umgekehrt führte die Allgegenwärtigkeit des Begriffes *beat* dazu, dass durch die Medien und die Politik jede Form der Abweichung von der gesellschaftlichen Norm unter ihm subsumiert wurde, die von performativer Nonkonformität bis zu tat-

Auch seine Beschreibungen von Lesungen anderer Dichter*innen der Zeit erwecken einen gänzlich anderen Eindruck als den, den Corso beim *Six Gallery Reading* beschreibt. T. S. Eliot habe seine Gedichte gelesen wie aus einem Telefonbuch, Wallace Stevens habe seine Gedichte monoton und kaum hörbar gesprochen und Marianne Moores Vortragsstil habe es unmöglich gemacht, zwischen den Gedichten und Ansagen dazwischen zu unterscheiden. (Vgl. Donald Hall: Thank you thank you. Unter: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/thank-you-thank-you>, letzter Zugriff. 15.12.2021).

¹¹⁸ Corso: Dichter und Gesellschaft in Amerika, S. 108.

¹¹⁹ Ebd., S. 109.

¹²⁰ Ebd., S. 111.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., S. 112.

sächlicher Kriminalität und Gewalt reichte. Das beklagt auch Jack Kerouac in seinem Beitrag für die Juni-Ausgabe des *Playboy* 1959:

[...] what horror I felt in 1957 and later in 1958 naturally to suddenly see »Beat« being taken up by everybody, press and TV and Hollywood borscht circuit to include the »juvenile delinquency« shot and the horrors of a mad teeming billyclub New York and L.A. and they began to call *that Beat, that beatific.*¹²³

Darin liegt auch der Grund dafür, dass viele Beatautor*innen der ersten Stunde diese Bezeichnung später für sich ablehnten, um sich von diesen sogenannten *beatniks* abzugrenzen.¹²⁴ Corso, der selbst zum engeren Kreis gehörte und vor allem mit Allen Ginsberg eng befreundet war, dürfte aus diesem Grund den Begriff vermieden haben.

Die erste Beschreibung der Beatliteratur für das deutsche Publikum, stellt sie also dar, ohne den Begriff zu erwähnen, und legt damit den Fokus erst einmal nicht darauf, eine definierte literarische Bewegung zu präsentieren, sondern eine Gruppe junger Schriftsteller vorzustellen, die für den Verfasser eine neue Richtung vorgibt. Corso nutzte somit die Chance, einem unbedarften Publikum das näher zu bringen, was in den USA zum damaligen Zeitpunkt schon seit drei Jahren unter einer bestimmten Bezeichnung bekannt war. Es verwundert kaum, dass Corso daran gelegen war, die mit ihm befreundeten Autoren als die Hoffnung und die Zukunft der amerikanischen Literatur zu beschreiben, daher ist mit einer kritischen Betrachtung hier nicht zu rechnen. Bemerkenswert ist aber, dass Corso die Beschreibung der Persönlichkeit und des Lebensstils der Autoren mit einer formalästhetischen und inhaltlichen Analyse verbindet. Insbesondere Ginsbergs »Howl« lobt er nicht nur überschwänglich, sondern ordnet es in einer dem Gedicht und ihrem Verfasser sehr gewogenen Kurzanalyse in die amerikanische Dichtungstradition ein, vergleicht den Stil Ginsbergs mit Walt Whitmans Langzeilen-Vers und weist zudem auf Verbindungen zur französischen und spanischen Literatur hin.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Erwähnung einer »rhythmisichen Krise der Bachfuge«¹²⁵ in Bezug auf »Howl«. Damit dürfte eine rhythmische Krise in den Versen des Gedichts gemeint sein, wenn das Metrum aus dem bis dahin gehaltenen Versmaß ausrichtet. Der Hinweis auf ein ähnliches rhythmisches Phänomen in den Fugen von Johann Sebastian Bach ist ein Beispiel für häufige Versuche der Anbindung von subkulturellen Werken an die sogenannte Hochkultur in Form von Vergleichen. Vor allem im Kontext der deutschen Rezeption kann das als Legitimationsversuch einer Literatur gesehen werden, die aufgrund ihres Ursprungs in der US-amerikanischen Gegenwartskultur als minderwertig gegenüber der europäischen Kulturtradition angesehen wurde. Der Hinweis, dass auch im Werk eines der einflussreichsten Komponisten der klassischen Musik rhythmische Ausbrüche zu finden sind, soll ähnliche Abweichungen

123 Jack Kerouac: The Origins of the Beat-Generation. In: *Playboy*, Juni 1959.

124 Der Begriff *beatnik* geht auf den Journalisten Herb Caen zurück, der ihn 1958 zum ersten Mal benutzte. Er bezeichnet »the much-repeated caricature of a grubby, bearded loser who pretended to art (sic!) as a route to sex.« (Steven Belletto: Introduction. The Beat Half-Century. In: Ders. (Hg.): *The Cambridge Companion to the Beats*, Cambridge 2017, S. 1.).

125 Corso 1958, S. 109.

in Ginsbergs lyrischem Werk vor den Augen eines bildungsbürgerlichen Publikums legitimieren. Insgesamt zeigt sich bei Corso, dass hier, verglichen mit den späteren Darstellungen der Beatliteratur in der Bundesrepublik, der Fokus noch stärker auf dem literarischen Text an sich liegt, während er sich später vermehrt zu einer Darstellung und damit auch einer Popularisierung der Verfasser und ihrer Lebenshaltung verlagert.

Walter Höllerers »Junge amerikanische Literatur« in *Akzente* – Eine historische Einordnung

Im darauffolgenden Jahr widmet sich Walter Höllerer ebenfalls in *Akzente* der »jungen amerikanischen Literatur« und erwähnt nun explizit und mehrfach namentlich die »Beat-Generation«¹²⁶. Dennoch betont er, dass die amerikanischen Schriftsteller sich gegen diesen Begriff gewehrt hätten.¹²⁷ Zudem spricht er sich gegen bisherige Einschätzungen dieser Literatur in Deutschland als eine »Halbstarken-Poesie« oder »neu aufgewärmten Dadaismus« aus.¹²⁸ Sein Ansatz ist noch deutlicher als Corsos darauf bedacht, diese neue Strömung nicht allein als einen rebellischen Angriff *junger Wilder* auf tradierte und etablierte Strukturen der Literatur und der Gesellschaft darzustellen, sondern sie im Gegenteil in einen literaturhistorischen Zusammenhang einzuordnen. Er legt daher den Fokus auch nicht auf das *Dagegen*, sondern betont ein generationsinternes »spontanes Zusammengehörigkeitsgefühl«, das über die Grenzen der Vereinigten Staaten hinausgehe, und erwähnt »gemeinsame[n] Erfahrungen und Entdeckungen«, sowie die »Unmittelbarkeit ihrer Kunst«.¹²⁹ Auffällig ist tatsächlich, wie groß die Bemühungen in dieser Phase der Rezeption noch sind, Beatliteratur als eine in die Tradition eingebundene Literatur darzustellen. Das Spezifikum der Beatliteratur macht Höllerer in ihren Kontrasten aus, die sich in einer

wache[n] Skepsis und dem Zynismus gegenüber dem laut Propagierten, aber auch durch das Leiden daran; durch die beharrliche, lauernde und verständnisvolle Suche nach Verschüttetem und Bedrängtem, durch eindrucksvolle Gestik der Langeweile *und* des Aufbruchs, der Apathie *und* der Dynamik¹³⁰

zeige. Die Anklänge an die Ästhetik der Literatur des Expressionismus scheinen in dieser Beschreibung schon durch und werden von Höllerer auch unterstrichen. Vor allem in den rhapsodischen Gedichten von Allen Ginsberg macht er Parallelen zur »Menschheitsdämmerungsphase der zwanziger Jahre«¹³¹ aus. Darin sieht er auch den Grund,

¹²⁶ Walter Höllerer: Junge amerikanische Literatur. In: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung*, hg. v. Walter Höllerer; Hans Bender, 6. Jahrgang 1959, S. 29.

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd., S. 30f.

¹³¹ Ebd., S. 37. Ein Vergleich, der sich immer wieder findet, unter anderem bei Paul Konrad Kurz: Beat – Pop – Underground. In: ders.: Über moderne Literatur III. Standorte und Deutungen, Frankfurt a.M. 1971, S. 239: »Der deutsche Leser erinnert sich bei diesen rhapsodischen Versen der »Menschheitsdämmerung«, jener von Kurt Pintus 1920 herausgegebenen Anthologie expressionistischer Dichtung.«

warum sich eine solche Literatur im Deutschland der Nachkriegsjahre bis dahin nicht entwickelt habe. Das dieser Form inhärente Pathos sei in Deutschland »durch mancherlei Ereignisse gedämpft und erschüttert.«¹³² Wobei sich hinter dem umständlichen Begriff »mancherlei Ereignisse« vermutlich die Ästhetik der nationalsozialistischen Diktatur und ihre von faschistischem Pathos überladenen Inszenierungen verbergen.

Trotz des fehlenden Pathos in der jungen deutschen Literatur dieser Jahre zieht Höllerer Verbindungen zur amerikanischen Literatur. Während Corso diesen Schritt noch nicht geht, denkt Höllerer den Impuls der Beatliteratur über die Vereinigten Staaten hinaus und sieht die Bewegung nicht nur »über den ganzen Kontinent«, sondern »z.T. auch über Europa verstreut.«¹³³ Er versucht die der Beatliteratur innewohnende Haltung aus der (Nach-)Kriegserfahrung derer zu erklären, die während des Krieges gerade volljährig waren – und daher teilweise Kriegserfahrungen gemacht hatten – oder gerade noch zu jung für die Kriegsteilnahme waren. Höllerer deutet unausgesprochen an, dass er ein grenzenübergreifendes Generationengefühl ausmacht, das zwischen Verzweiflung, Fatalismus und Hoffnung schwankt. Er beschreibt den Grundzustand der direkten Nachkriegsjugend als zerrissen zwischen dem optimistischen Wunsch auf Neuanfang, den Folgen der traumatischen Kriegsjahre und dem gerade aufkommenden Kalten Krieg.

Die Idee, diese junge »Generation ohne Abschied« in Europa, wie Wolfgang Borchert sie in der gleichnamigen Kurzerzählung im 1947 erschienenen Erzählband *Die Hundeblume* entwirft, mit der Beat-Generation in Verbindung zu setzen, liegt nicht fern.

Und wir sind die Generation ohne Grenze, ohne Hemmung und Behütung – ausgestoßen aus dem Laufgitter des Kindseins in eine Welt, die die uns bereitet, die uns darum verachten.¹³⁴

Borchert beschreibt eine Nachkriegsgeneration im zerstörten Europa, die sich nicht nur teilweise einer physischen, sondern auch einer transzentalen Obdachlosigkeit ausgesetzt sieht. Der Text, der als Erzählung veröffentlicht wurde, hat kaum narrative Elemente, sondern entwirft in rhapsodischer Form das Panorama einer jungen Generation, die sich einerseits dem in Trümmern liegenden Europa und andererseits dem Anbruch einer neuen, offenen und vor allem einer vermeintlich – auch im Wortsinn – grenzenlosen Zeit gegenüber sieht. Die Motive des permanenten in Bewegungseins, der Suche nach Sinn – wie auch Jack Kerouac sucht Borchert explizit auch nach Gott – und der Grenzenlosigkeit, die die Beatliteratur prägen, finden sich auch bei Borchert. Auch die Spannung zwischen Verzweiflung und dem Gefühl, dass jetzt alles möglich sei, die in diesem Text steckt, zeigt sich in der amerikanischen Beatliteratur, die teilweise in den gleichen Jahren entstanden ist oder zumindest ihren Ursprung hatte, auch wenn sie erst Mitte der fünfziger Jahre veröffentlicht wird:

Wir sind eine Generation ohne Heimkehr, denn wir haben nichts, zu dem wir heimkehren könnten [...] so sind wir eine Generation ohne Abschied geworden und ohne

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd., S. 29.

¹³⁴ Wolfgang Borchert: Unterwegs. Generation ohne Abschied. In: Wolfgang Borchert. Das Gesamtwerk, hg. v. Michael Töteberg, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 67.

Heimkehr. Aber wir sind eine Generation der Ankunft. Vielleicht sind wir eine Generation voller Ankunft auf einem neuen Stern, in einem neuen Leben.¹³⁵

Deutlich sind auch die Parallelen in der Form, insbesondere zu Ginsbergs »Howl«. Die sich in Anaphern und Parallelismen wiederholenden Satzstrukturen in »Howl« wie hier:

I'm with you in Rockland/where you 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 mother¹³⁶

finden sich auch in Borcherts *Unterwegs*:

Wir begegnen uns unter der Kathedrale von Smolensk, wir sind ein Mann und eine Frau – und dann stehlen wir uns davon./Wir begegnen uns in der Normandie und sind wie Eltern und Kind – und dann stehlen wir uns davon./Wir begegnen uns eine Nacht am finnischen See und sind Verliebte – und dann stehlen wir uns davon.¹³⁷

Was Borchert hier für den europäischen Kontinent entwirft, beschreibt Ginsberg einige Jahre später in einer ähnlichen Form für die Vereinigten Staaten. Theoretisch wäre es möglich, dass Ginsberg »Generation ohne Abschied« kannte, als er »Howl« schrieb. Wolfgang Borcherts Drama *Draußen vor der Tür* (1947) wurde 1949 in New York unter dem Titel *Outside the Door* zur Aufführung gebracht¹³⁸, zu einer Zeit als Ginsberg in New York lebte. Der Band unter dem Titel *The Man Outside: The Prose Works of Wolfgang Borchert*,¹³⁹ in dem das Stück 1952 in den USA veröffentlicht wurde, enthielt auch *Generation ohne Abschied* in englischer Übersetzung unter dem Titel *Generation Without Farewell*. Unabhängig jedoch davon, ob eine direkte Verbindung zwischen den beiden Texten besteht, kann festgestellt werden, dass Höllerers Hinweis auf diese Nähe von amerikanischer Beatliteratur und Borcherts Generationenbeschreibung nicht allein auf einer generellen thematischen Ebene nachweisbar ist. Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass sich die europäische Generation bei allen Gemeinsamkeiten ganz anderen Herausforderungen gegenüberstah als die amerikanische, die zwar zweifellos vom Krieg in Europa und Asien beeinflusst worden war und darunter gelitten hatte, die jedoch bis auf den Angriff auf Pearl Harbor keine Zerstörungen und Kampfhandlungen im eigenen Land erlebt hatten.

Auf diese Erfahrungsunterschiede geht Höllerer aber nicht weiter ein, vielmehr betont er andere transatlantische Unterschiede, die ein direktes Übernehmen und Übersetzen der beatliterarischen Themen und Formen erschweren:

¹³⁵ Ebd., S. 69.

¹³⁶ Ginsberg: Howl/Das Geheul, S. 30.

¹³⁷ Borchert: Unterwegs, S. 68.

¹³⁸ Eine Rezension dieser Aufführung findet sich unter dem Autor*innenkürzel J. P. S. in der Ausgabe der NEW YORK TIMES vom 2. März 1949 in der Sektion »At the Theatre«. Dort heißt es über Borcherts Stück: »His play is an indictment of the basic human forces that breed wars and their tragic aftermaths.« Auch wenn die Rezension befindet »[t]he concept is not original. »Outside The Door« is not great drama.«, gesteht sie doch ein »it has been written with a genuine intensitiy possessed only by those who have known torment and pain.« (NEW YORK TIMES, 02.03.1949, S. 33).

¹³⁹ Wolfgang Borchert: *The Man Outside: The Prose Works of Wolfgang Borchert*. hg. u. übers. v. David Porter, New York 1952.

Es gibt Unterschiede. Auf den ersten Blick erscheinen drüben die Texte hektischer als hier. Die Anonymität, gegen die sie stehen, ist dichter und überwältigender. [...] Die Bewegung der Empörung [...] ist viel weniger abgestumpft als hier: die Weite des Landes gibt ihr den Atem, und der alte Pionierdrang, der nie ausgestorben ist in Amerika, die Härte. Der Zusammenstoß ist schärfer. Was bei uns in einem fast lautlosen Spiel, Zug um Zug, ausgetragen wird und nur durch verästelte Kanäle die breitere Öffentlichkeit beeinflusst, hat dort das Scheinwerferlicht der großen Versammlungssäle und der Illustrierten, der literarischen Sensationsprozesse und der Life-Artikel.¹⁴⁰

Hier wird vorrangig die US-amerikanische Mentalität, die aber in Verbindung mit der Topografie des Kontinents gesetzt wird, für den Unterschied verantwortlich gemacht. Höllerer sieht eine amerikanische Besonderheit, die sich in dieser Form in der damaligen Bundesrepublik nicht findet. Dabei lässt sich feststellen, dass die amerikanische Situation positiver dargestellt wird als die deutsche. Die »Empörung ist viel weniger abgestumpft«, sie hat mehr »Atem« und mehr »Pionierdrang.« Während »bei uns« alles nur im Hintergrund vor sich geht, ist der Diskurs in den USA im »Scheinwerferlicht«. Die Gegenüberstellung, die Höllerer hier entwirft, ist die eines unfreien und eingeengten diskursiven Umfelds, dem der Bundesrepublik, und eines freien, progressiven und offenen Umfeldes, dem der Vereinigten Staaten. Darin artikuliert sich bereits etwas, auf das er am Ende seines Artikels zu sprechen kommt: die Unterschiede in der Sprache:

Das amerikanische Englisch hat eine Schlagfertigkeit einsilbiger Worte, präziser kühler Satzformulierungen, die ohne Nebengeräusche kaum ins Deutsche herüberzubringen ist. Allzugleich schwingt in der deutschen Formulierung »der Dinge romantisches Herz« mit, wo im Amerikanischen die Satzgesten über die Oberfläche gleiten und so eine ›beteiligte Distanz‹ halten.¹⁴¹

Die Unterschiede auf der sprachlichen Ebene sind letztlich dieselben wie auf der thematischen. Das amerikanische Englisch der Beatliteratur sei präziser als das Deutsche. Dahinter steckt der unausgesprochene Kontrast von sprachlicher Konkretion im Englischen und sprachlicher Abstraktion im Deutschen, den Höllerer im Vergleich ausmacht. Mit dieser positiven Darstellung der US-amerikanischen Kultur gerade im Verhältnis zu der der damaligen Bundesrepublik bildet Höllerer eine Ausnahme. Sowohl von der politischen Linken wie auch von konservativer Seite ist ein positiver Blick auf die Kultur der Vereinigten Staaten in diesen Jahren selten.

Aus der Analyse der beiden Beiträge von Gregory Corso und Walter Höllerer, die nur wenige Monate nacheinander in Akzente erschienen sind, lässt sich der Versuch erkennen, die Beatliteratur nicht nur als das literarische Produkt eines Lebensstils zu präsentieren. Sie soll eben nicht das literarische Äquivalent zum amerikanischen Film – insbesondere James Deans Filme – und Rock'n'Roll dieser Jahre bilden, sondern als eine eigenständige literarische Bewegung wahrgenommen werden. Beide – Höllerer noch wesentlich mehr als Corso – versuchen die Beat-Generation in eine Tradition einzuordnen und nehmen die Gedichte und Prosatexte als Texte wahr, die in einem historischen

¹⁴⁰ Höllerer: Junge amerikanische Literatur, S. 33.

¹⁴¹ Ebd., S. 39f.

wie auch einem literarischen Kontext stehen. Dabei spielen die Lebensweisen und Perspektiven der Verfasser nicht die Hauptrolle. Andreas Kramer verweist zudem darauf, in welchem Kontext der Essay von Höllerer erscheint. Die Ausgabe von *Akzente* wird von einem Gedicht von Heinrich Nowak¹⁴² eröffnet, »das den Sprachen-Ragtime und die Dynamik der amerikanischen Großstädte erfassen will.«¹⁴³ Dem folgt, vor den von Höllerer gesammelten Gedichten und seinem Essay, das erste Kapitel von Günter Grass' *Blechtrommel*.¹⁴⁴ Kramer sieht diese bewusste »Verklammerung von Nowak, Grass und den Beats«¹⁴⁵ als Hinweis darauf, dass Höllerer versuchte, Verbindungen aufzuzeigen und affirmativ herzustellen, um so den Impuls der Beatliteratur in das deutschsprachige Feld der Literatur zu bringen. Dass Grass' Text hier auf einer literarischen Ebene mit amerikanischer Kultur und ihrer deutschen Rezeption genannt wird, spricht zumindest dafür, dass zu diesem Zeitpunkt die Trennung zwischen Literatur aus der Gruppe 47 und der Beatliteratur noch nicht vollzogen war. Diese Ausgabe der *Akzente* ist somit auch ein Beispiel für die Aushandlungsprozesse, die der späteren Frontstellung vorausgingen.

Walter Hasenclevers »Zornig – aber nicht jung« und seine Anthologie *Junge amerikanische Literatur – Erste Veröffentlichungen in der Bundesrepublik*

Ein Beispiel dafür, wie sich der Fokus der Rezeption deutlich zu einer autorenzentrierten Perspektive verschiebt, ist die Herangehensweise von Walter Hasenclever, der nicht nur im Oktober 1958 für die Zeitschrift *Der Monat* einen kurzen Essay über die Beat-Generation unter dem Titel »Zornig – aber nicht jung«¹⁴⁶ schrieb, sondern im Jahr darauf auch eine Anthologie mit amerikanischer Literatur herausgab, die neben anderen Texten auch zwei aus Reihen der Beatliteraten¹⁴⁷ enthält.

Bemerkenswert ist, was er, noch bevor Jack Kerouacs *On the Road* offiziell auf Deutsch erschienen war, über die Beatliteratur schreibt. In seinem Text für *Der Monat* setzt Hasenclever das öffentliche Auftreten der Beat-Generation auf das Erscheinungsjahr von *On the Road* 1957 fest.¹⁴⁸ Seine Perspektive folgt also der populären Sicht, die das öffentliche Interesse für die Beatliteratur mit der Veröffentlichung von Kerouacs Roman zusammenkennt und damit den Eindruck erweckt, dies sei auch der Ursprungsmoment der Bewegung. Dabei lässt Hasenclever nicht nur außer acht, dass

¹⁴² Durch den Dichter Heinrich Nowak, der sich in den Kreisen der Expressionisten der 1910er Jahre bewegte, wird auch hier eine implizite Verbindung zwischen Expressionismus und Beatliteratur hergestellt.

¹⁴³ Kramer: Von Beat bis »Beat«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, S. 29.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Walter Hasenclever: Zornig – aber nicht jung. Amerikas »Beat-Generation«. In: *Der Monat. Eine internationale Zeitschrift*, Heft 121, 11. Jhg., Berlin 1958, S. 74–78.

¹⁴⁷ Hier wie auch in den meisten anderen Darstellungen dieser Jahre, spielen die Autorinnen, die es im Kreise der Beat-Generation gab, keine Rolle. Aus diesem Grund wird auch lediglich in Erwähnungen, die sich nicht auf die hier besprochenen Texte beziehen, eine inklusive Bezeichnung verwendet.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 74.

spätestens das *Six Gallery Reading* 1955 die Beatautoren in einem größeren Rahmen bekannt machte, sondern auch, dass die meisten Werke schon in den Jahren davor, seit Mitte der vierziger Jahre entstanden sind. Das erwähnt er zwar am Ende seiner Betrachtungen, zieht daraus aber keine Konsequenzen für seine Darstellung. Seine Perspektive ist demnach schon geprägt von der popularisierten Sicht, die die Beat-Generation als Kultphänomen und weniger als literarische Strömung betrachtet. Auch wenn er neben Jack Kerouac und Allen Ginsberg auch Lawrence Ferlinghetti und John Clellon Holmes nennt, liegt sein Fokus ausschließlich auf *On the Road*, wodurch auch hier der Eindruck verstärkt wird, es handle sich bei Kerouacs Roman um das mehr oder weniger offizielle Manifest der Beat-Generation.

In einer zentralen Figur des Romans, Dean Moriarty, der dem realen Reisegefährten Kerouacs Neal Cassady nachempfunden ist, macht er den »Nationalheiligen«¹⁴⁹ der Beatliteraten aus. Diese »neue Version des positiven Helden«, wie Hasenclever ihn nennt, beschreibt er als getrieben von »einem gigantischen Hunger nach Speise, Rausch und Sexualität.«¹⁵⁰ Er sei »sowohl Handelnder wie Leidender« und nicht in der Lage, »einem Ereignis als Zuschauer beizuwohnen.«¹⁵¹ Dean Moriarty ist in den Worten von Hasenclever ein »zerlumpter Faust der Landstraße und motorisierter Ahasverus.«¹⁵² Damit erkennt man bei Hasenclever schon die Perspektive, die auch in den folgenden Jahrzehnten die Rezeption der beatliterarischen Bewegung prägt: Die Schriftsteller werden weniger auf ihre literarischen Spezifika und ihr Schaffen hin rezipiert, sondern sie erscheinen wie Elvis Presley oder James Dean als popkulturelle Repräsentanten einer Haltung und als Vorbilder für eine unangepasste Jugend. Eine Trennung zwischen dem Werk und dem Leben des Autors wird nicht vollzogen, sondern die Werke werden grundsätzlich als Ausdruck der Lebensweise ihrer Verfasser wahrgenommen. Sie sind aus dieser Rezeption heraus weniger literarisch überformt und auf Erfahrung basierte Texte, sondern sie sollen Auskunft über das Leben ihrer Verfasser geben, das die Betrachtung der literarischen Werke in den Hintergrund drängt.¹⁵³ Dass sich dieser Blick, der meist aus einer Rezeptionshaltung resultiert, die Texte autobiographisch liest, bald verfestigte und weitergetragen wurde, merkt auch Johannes Ullmaier an: »Denn nur zu oft sind diejenigen, die später in die Literaturhistorie als Herolde des wilden Lebens eingehen, eher dessen Zaungast als Akteur.«¹⁵⁴ Die Wahrnehmung der Autoren anhand ihrer Literatur ist oft nicht deckungsgleich mit der tatsächlichen Positionierung der Schriftsteller.

¹⁴⁹ Ebd., S. 75.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass deutlich auffällt, dass die Rezeption der Beatliteratur in Deutschland wiederholt vor dem Hintergrund eines humanistischen Bildungskanons abläuft. Die Vergleiche, die aufgestellt werden, um sich dem Phänomen zu nähern, versuchen meist das Wissen aus diesem Kanon auf das *Neue*, das hier betrachtet wird, anzuwenden.

¹⁵³ Dass diese Rezeptionshaltung durchaus in den Werken und im Aufreten ihrer Verfasser programmatisch angelegt ist, wird sich im Verlauf der Analyse zeigen. Genaueres dazu im Kapitel »Poetik des Erlebens – Poetologische Grundlagen«.

¹⁵⁴ Johannes Ullmaier: Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur, Mainz 2001, S. 54.

Hasenclevers zweiter Fokus liegt auf dem *Amerikanischen* als bestimmendes Element der Beatliteratur. Die in seinen Augen genuin amerikanische Haltung finde sich vor allem in einer »verzweifelten Lebenssucht«, die einen Hang zum Mythischen habe, und in den Kontrasten von rauschhaftem Erleben, »furchtbarer Einsamkeit« und »der rasenden Geschwindigkeit, die Lust an der entfesselten Bewegung.«¹⁵⁵ Aber auch die Skepsis gegenüber der Intellektualität, der Jazz, den Hasenclever als das »architektonische Skelett« der Beat-Generation ausmacht, und »die furchtbare Angst vor der Reife« seien amerikanische Elemente, die in diesem Zusammenhang die Grundlage einer Lebensphilosophie bilden.¹⁵⁶ Der Nenner, auf den diese Beschreibungen des genuin Amerikanischen sich einigen können, ist ein Überschreiten des Normalmaßes in allen Bereichen des Lebens. Der Verfasser zeichnet das Bild einer Generation, die vom Hunger nach allem überwältigt ist und sich niemals mit dem Durchschnitt zufriedengibt. Es wird von Hasenclever zwar nicht wörtlich erwähnt, aber in dieser Darstellung läuft im Hintergrund der Kontrast zum *Europäischen* als Gegenbild mit, das diese Merkmale des *Amerikanischen* nicht besitzen soll. Im Unterschied zur Darstellung der US-amerikanischen Kultur bei Walter Höllerer offenbart sich hier aber eine Abneigung gegen diese amerikanischen kulturellen Eigenheiten. Dadurch erscheint die Beatliteratur als ein amerikanisches Phänomen, das nicht auf einen deutschen oder europäischen Kulturrbaum übertragbar ist.

Die Haltung, die Hasenclever bei dieser Bewegung ausmacht, ist jedoch keine kämpferische Gegenposition zu einer bürgerlichen Lebensweise, sondern stattdessen eine ignorante Außenseiterrolle. Er setzt die *Beats* auf eine Ebene mit den von Norman Mailer beschriebenen Hipstern und macht in deren Lebensphilosophie »das eisige Schweigen des Nicht-Beteiligtseins« aus.¹⁵⁷ Damit wären die Beatautor*innen zumindest im gesellschaftlichen Sinne keine Rebellen, sondern Verweigerer, sie werden damit in eine Außenseiterposition und in die Nähe von Kriminellen gerückt.¹⁵⁸ Eine Gleichsetzung zweier Bewegungen, die sich zwar ähnlich, aber nicht deckungsgleich sind. Auch in anderen Darstellungen werden die Beatautor*innen und die Hipster als die gleiche Gruppe betrachtet. Das führt unter anderem dazu, dass zum Beispiel auch Norman Mailer in manchen Darstellungen der Zeit als ein Vordenker der Beatbewegung genannt wird.¹⁵⁹ Dabei wird übersehen, dass Mailers prägender Essay *The White Negro* zeitgleich mit *On the Road* und zwei Jahre nach Allen Ginsbergs »Howl« erscheint, er demnach also kein vorprägendes Dokument der Beatliteratur sein kann.

Literarische Bezüge nennt Hasenclever nur wenige. Lediglich einen Abschnitt widmet er der tatsächlichen literarischen Produktion der Gruppe und erwähnt ihre Vorbilder. Seine Darstellung der Werke und der Arbeitsweise ist dabei vorrangig negativ. Allen Ginsberg habe »sich Walt Whitman gepachtet, dem er allzu deutlich nachtönt,« Henry Miller erfähre durch Kerouac »einen nicht besonders schmackhaften zweiten

¹⁵⁵ Hasenclever: Zornig – aber nicht jung, S. 75.

¹⁵⁶ Vgl. u. Zitat ebd., S. 76.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd.

¹⁵⁹ So zu finden bei Hans Magnus Enzensberger: Die Aporien der Avantgarde. In: MERKUR, 5/1962, S. 415.

Aufguß« und der Grund, warum die Literatur erst jetzt verlegt würde, sei, dass »sie nichts taugte.«¹⁶⁰ Das Fazit fällt dementsprechend abwertend aus. Er vermutet, dass die Beat-Generation in ihrer »Unreife ihr bleibendes Merkmal« finden werde und dass sie am »Enthusiasmus ihrer Anhänger zugrunde gehen« werde.¹⁶¹ Damit spricht auch er den Punkt an, der in dieser Phase der Rezeption wiederholt aufkommt: die unreflektierte affirmative Reaktion der amerikanischen Jugend auf die Beat-Generation. Hasenclever bezeichnet diese Nachahmer*innen – in anderen Kontexten auch abwertend *beatniks* genannt – sinngemäß als *die Geister, die sie riefen*: Junge Männer und Frauen, die den in den Texten beschriebenen Lebensstil adaptieren und in einer Geste der Nachahmung dem Leben von Figuren wie Dean Moriarty bzw. dem angenommenen Leben der Verfasser nacheifern.¹⁶²

Diese Prognose schwächt Hasenclever dann im Vorwort seiner ein Jahr darauf erscheinenden Anthologie *Junge amerikanische Literatur* leicht ab. Noch vor *On the Road* in deutscher Übersetzung, aber im selben Jahr, erscheint sie 1959 bei Ullstein. Darin versammelt Hasenclever etliche junge amerikanische Schriftsteller*innen (Prosaautor*innen ebenso wie Dichter*innen) und ordnet sie in einem langen Vorwort ein. Die Autoren der Beatliteratur stehen diesmal eindeutig nicht im Vordergrund. Mit Lawrence Ferlinghetti und Jack Kerouac sind nur zwei der vertretenen Schriftsteller*innen der Beatliteratur zuzuordnen.¹⁶³ In der umfangreichen Einführung unter dem Titel »Amerikas junge Schriftstellergeneration« nennt er die Beatliteratur als letztes, wodurch er sie aber in eine zukunftsweisende Position rückt.

Auch hier erzeugt Hasenclever das Bild einer provokant-rebellischen Literaturbewegung. Er beschreibt die Beatgeneration mit Begriffen wie »Begeisterung als Dauerzustand«, »aller Vernunft entschlagen«, »rauschartige Zustände«, »das höhere Leben«, »Pubertät als Selbstzweck« und schließlich nennt er sie eine »entfesselte Generation.«¹⁶⁴ In der Darstellung im Kontext des Vorwortes ist die Beschreibung weniger ausführlich. Sie zielt darauf, die Beatautoren in den Kreis von literarischen Rebellen einzuordnen. Einen längeren Abschnitt verwendet der Verfasser darauf, zu erläutern, wie antibürgerlich, unkonventionell und entfesselt diese Literatur und vor allem ihre Verfasser seien. Wieder wird der Eindruck stark gemacht, dass hier eine enge Verbindung zwischen Literatur und Leben herrscht, die konstitutiv für diese Literaturströmung und ihre Autor*innen ist. Die literaturhistorische und teilweise dichtungstheoretische Sicht, die Corso und Höllerer einnehmen, spielt bei Hasenclever fast keine Rolle mehr. Die oben genannten Phrasen, die Hasenclever zur Beschreibung verwendet, beziehen sich nicht eindeutig auf die Literatur der Schriftsteller, sondern vor allem auch auf sie selbst. Zwar nennt er außer Kerouac keine Namen, aber die Begriffe wendet er meist auf »die Beat-Generation«¹⁶⁵ an.

¹⁶⁰ Hasenclever: Zornig – aber nicht jung., S. 78.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Vgl. ebd.

¹⁶³ Interessanterweise ist der Text von Jack Kerouac ein Auszug aus *On the Road* unter dem Titel »Auf der Straße«.

¹⁶⁴ Walter Hasenclever: Amerikas junge Schriftstellergeneration, in: ders. (Hg.): *Junge amerikanische Literatur*, Frankfurt a.M. 1959, S. 12.

¹⁶⁵ Ebd.

Deutlich wird aber auch, dass *Beat-Generation* in dieser Darstellung ein sehr vager Begriff ist, noch unpräziser als in »Zornig – aber nicht jung«. Hasenclevers Band ist somit auch keine Anthologie zur Beatliteratur – die erste relevante Anthologie zur Beatliteratur in Westdeutschland erscheint 1962 –, sondern eine Sammlung *Junger amerikanischer Literatur*, die unter vielen anderen auch Texte zweier Beatautoren enthält. Diese sind somit nur eine Gruppe von vielen, die Hasenclever in seiner Einleitung vorstellt. Während er die Literatur der Beat-Generation in seiner Darstellung im Oktober 1958 noch deutlich abgewertet hatte, ist er ein Jahr später im Vorwort seiner Anthologie nun milder: »Ob die *Beat-Generation* eine literarische Zukunft hat, ist noch reichlich ungewiß.«¹⁶⁶

Charis Goer weist anhand dieses Textes – den älteren erwähnt sie nicht – darauf hin, dass Hasenclever der Beatliteratur durchaus kritisch gegenüberstehe und gar aus seiner »Geringschätzung [...] keinen Hehl« mache.¹⁶⁷ Mit Blick auf den ersten Text ist dieser Einschätzung nicht uneingeschränkt zuzustimmen. Im Vergleich revidiert Hasenclever seine Haltung zwar nicht, aber er nimmt sie deutlich zurück. Zwar wirft er der Lyrik vor, »zumeist primitiv und polemisch« zu sein und die »magere Ausbeute ihrer literarischen Existenz« seien »mittelmäßige Jazzromane und Abhandlungen über den Zen-Buddhismus«,¹⁶⁸ was nach harscher Kritik klingt, aber ein zweiter Blick offenbart doch eine größere Ausdifferenzierung dieser Einschätzung durch Hasenclever. Die Tatsache, wie ausgiebig er sich der Beatliteratur widmet (fast die Hälfte der Einführung), weist darauf hin, dass er vermutlich nicht mehr die kategorische Ablehnung des Textes aus *Der Monat* vertrat.

Nachdem in Hasenclevers Sammlung 1959 die ersten Werke der Beatliteratur ihren Weg nach Deutschland gefunden hatten, erschienen in kurzer Folge zwei der einflussreichsten Texte der Beatliteratur in deutscher Sprache: Jack Kerouacs *On the Road als Unterwegs* bei Rowohlt und Allen Ginsbergs »Howl« in dem Band *Geheul und andere Gedichte* (in einer zweisprachigen Ausgabe) im Limes Verlag. Zu Ginsbergs Gedichtband schreibt erneut Höllerer ein kurzes Nachwort, in dem er wesentlich kritischer mit der europäischen Literatur dieser Jahre ist als noch in seinem Beitrag für *Akzente* aus dem gleichen Jahr.¹⁶⁹ Er bezeichnet die europäische Literatur als eine »staubfreie europäische Idealkonstruktion«, die lediglich einen »Amerikanismus nachahmt.«¹⁷⁰ Höllerer kann bei der Etablierung amerikanischer Nachkriegslyrik in den fünfziger Jahren – vor allem auch der Lyrik der Beat-Generation – als die treibende deutsche Kraft gelten. Er versucht nicht nur mit seinen Essays und seiner Anthologie zusammen mit Corso der Literatur einen angemessenen Rahmen zu verschaffen, er war auch auf Allen Ginsbergs Empfehlung hin an der Übersetzung der Gedichte in *Geheul und andere Gedichte* beteiligt.

¹⁶⁶ Ebd., S. 14.

¹⁶⁷ Goer 2015, S. 57.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Walter Höllerer: Zu Allen Ginsbergs Gedichten. In: Allen Ginsberg: Das Geheul und andere Gedichte, Wiesbaden 1959, S. 85/86.

¹⁷⁰ Ebd., S. 85.

Zwischenfazit

Aus der Zusammenschau der hier analysierten Beiträge lässt sich erkennen, dass mit dem Ende der fünfziger Jahre die amerikanische Beatliteratur langsam ihren Weg in die Bundesrepublik fand. Innerhalb weniger Monate erschienen die Beiträge von Gregory Corso, Walter Hasenclever und Walter Höllerer und einige Werke der Beatliteraten in deutschsprachigen Einzelausgaben. Deutlich zu erkennen ist dabei der Unterschied in der Darstellungsweise. Gregory Corso schreibt aus der Perspektive des direkt Beteiligten, auch wenn er nicht zur ersten Reihe der Bewegung gehörte. Sein Fokus liegt daher auch darauf, die Literatur als solche ernst zu nehmen und sie nicht hinter dem damals schon populären Label der *Beat-Generation* verschwinden zu lassen. Walter Höllerer nimmt als Literaturwissenschaftler eine dementsprechende Sicht ein und folgt einer analytischen und literaturhistorisch ordnenden Vorgehensweise. In seiner Darstellung ist die Beatliteratur weniger ein Phänomen der Popkultur, sondern eine neue Strömung amerikanischer Literatur, die es wissenschaftlich zu betrachten gilt. Seiner Perspektive kommt zudem zugute, dass er mit etlichen der Autoren persönlich bekannt und durch seine Tätigkeit als Gastprofessor in Chapel Hill, North Carolina mit der amerikanischen Gegenwartskultur der Zeit vertraut war.¹⁷¹ Durch die tiefe Verwurzelung der Beatliteratur in einer dezidiert amerikanischen Gegenwartskultur dieser Jahre macht sich dieser Erfahrungs- und Wissensvorsprung, den Höllerer im Vergleich zu anderen, wie beispielsweise Walter Hasenclever, hat, im Umgang mit der Beatliteratur bemerkbar. Hasenclevers deutlich abwertendere Darstellung ist nicht zuletzt diesem Umstand geschuldet. Zwar lebte auch er einige Zeit in den USA, war jedoch gerade in den für die Beatliteratur entscheidenden Jahren nicht mehr dort. Seine Perspektive ist deutlicher in einer europäischen Sichtweise verankert. Bei ihm erscheinen die Beatliteraten auch schon im Rahmen einer vorrangig (pop)kulturellen und weniger literarischen Rezeption als Jugendbewegung. Doch auch wenn Hasenclever schon auf einen biographischen Bezug zu den Verfassern eingeht, in seinem Vorwort zu *Junge amerikanische Literatur* schon die enge Verbindung von Leben und Werk der Autoren aufzeigt und die *Beat-Generation* nicht mehr allein aus einer literarischen Perspektive betrachtet, sondern schon verstärkt die gesellschaftliche Widerstandshaltung herausstellt, sind die ersten Betrachtungen dieser Literatur noch davon geprägt, die Werke in einen literaturhistorischen Zusammenhang zu stellen.

»Die ›saudumme‹ Generation« – Enzensbergers Rezension von *On the Road* und seine »Aporien der Avantgarde«

Abzugrenzen von diesen literaturwissenschaftlich geprägten Essays zur Beatliteratur, die bei aller Kritik, die Hasenclever äußert, einen analytischen und kulturvermittelnden Ansatz verfolgen, sind Rezensionen, die im Anschluss an die Veröffentlichungen der Übersetzungen erschienen sind und Essays, die die Beat-Generation in einem größeren Zusammenhang außerhalb der Literatur betrachten und grundsätzliche und teils harsche Kritik üben. Hier tut sich insbesondere Hans Magnus Enzensberger hervor, der

¹⁷¹ Vgl. Kramer 2003, S. 30.

nicht nur eine Rezension der deutschen Erstausgabe von *On the Road* verfasst, sondern die Beat-Generation und vor allem Jack Kerouac auch in seinem Essay »Die Aporien der Avantgarde« anspricht.

Hans Magnus Enzensberger verreißt *On the Road* 1959 nach dem Erscheinen der deutschen Übersetzung in einer Ausgabe der *Neuen Deutschen Hefte* unter dem Titel »Die Dummheit unterwegs«. Seine Rezension ist offen polemisch und begründet ihre Kritik zunächst vor einer kulturkritischen Kulisse. Enzensberger kritisiert, dass »angegrau-te Professoren der Soziologie, gleichsam mit heraushängender Zunge, den im Zeitraffer vorbeijagenden Generationen nach [japsen].«¹⁷² Es ist damit zunächst eine Kritik daran, dass zu diesem Zeitpunkt mit der Beat-Generation wieder eine Generationen-bezeichnung für eine unter der jungen Bevölkerung ausgemachte Haltung aufkommt. Anzumerken ist hier, dass Enzensberger seinen Text mit einem versteckten Zitat aus Gustav Schwabs Gedicht »Das Gewitter« einleitet: »In der guten alten Zeit (Urahne, Großmutter, Mutter und Kind) rechnete man auf eine Generation rund dreißig Jahre.«¹⁷³ Erwähnenswert ist dieses Zitat, da sich hier wiederum die in diesem Fall unausgesprochene Einbindung des klassischen Bildungs- und Literaturkanons in der Rezeption der Beatliteratur zeigt. Durch die Erwähnung eines bekannten Gedichts, das vor allem in bildungsbürgerlichen und akademischen Kreisen geläufig sein dürfte, stellt sich Enzensberger auf die Seite des deutschen und europäischen Kanons und kritisiert von dort aus amerikanische Literatur. Damit zeigt sich, dass die Referenz auf sogenann-te Hochkultur im Kontext der deutschen Rezeption von Beatliteratur auf zwei Weisen funktioniert. Einmal als Legitimationsstrategie, wie im Falle der Fugen von Johann Sebastian Bach, und einmal als Abgrenzungsstrategie und Distanzierung. Hier wird das Aufrufen der Hochkultur zum Ausweis von klassischer Bildung des Rezensenten, der sich damit die Legitimation zur Erhebung über die vermeintlich minderwertigen Kulturerzeugnisse aus den USA verschaffen will.

Enzensbergers Kritik ist vielfältig, zielt jedoch vorrangig auf zwei Punkte: auf die scheinbare Beliebigkeit des Figurenpersonals und auf die Handlung des Romans von Jack Kerouac, den er im spöttischen Ton seiner Rezension »Hohepriester aller Beatniks«¹⁷⁴ nennt. Als die »beiden Hauptbeschäftigungen« der Figuren macht er »endlose Autofahrten und endloses Geschwätz«¹⁷⁵ aus. Zudem erkennt er die Bewegung als das wesentliche Merkmal des Romans. Anstatt dieses leitmotivische Prinzip der permanenten Bewegung jedoch als Ausdruck einer Rastlosigkeit oder einer unterschiedlich gearteten Unbehautheit zu deuten, stellt Enzensberger fest, die Protagonisten seien in den verschiedensten Städten »ohne daß sie dort das geringste zu suchen hätten.«¹⁷⁶ Sein zweiter Kritikpunkt ist das permanente, scheinbar sinnfreie Sprechen der Figuren, die »klinische[n] Logorrhöe«¹⁷⁷, die er ausmacht und zu deren Darstellung er längere

¹⁷² Hans Magnus Enzensberger: Die Dummheit unterwegs. In: Neue Deutsche Hefte. Beiträge zur europäischen Gegenwart. Hg. v. Joachim Günther; Rudolf Hartung, Jhg. 6. 1959/1960, Gütersloh 1960, S. 758.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd., S. 759.

¹⁷⁷ Ebd.

Dialogpassagen zitiert. Abschließend zieht Enzensberger die höhnische Bilanz, es sei gut, dass dieses Buch veröffentlicht wurde, da »die Welt, die es darstellt, existiert«¹⁷⁸ und es sei »authentisch und aufrichtig bis ins letzte Komma.«¹⁷⁹ Seine Kritik ist die fehlende »Distanz zwischen Darstellung und Dargestelltem«, die den Autor verschwinden lasse: »Es gibt keinen Jack Kerouac.«¹⁸⁰ Enzensberger schließt mit: »Denn Tragik hin, Authentizität her: das hervorragendste Merkmal aller Personen, die »Unterwegs« (sic!) auftauchen, ist ihre Dummheit.«¹⁸¹

Bemerkenswert und aufschlussreich für die frühe Rezeption der Beatliteratur in der Bundesrepublik ist Enzensbergers Verriß – neben der deutlichen Ablehnung und –wertung – aus mehreren Gründen. Einhergehend mit der Kritik an Kerouacs Roman übt Enzensberger auch Kritik daran, dass gerade im zwanzigsten Jahrhundert immer wieder vermeintlich willkürlich von *Generationen* die Rede ist. Enzensberger, zu dieser Zeit selbst Schriftsteller und bis 1957 Rundfunkredakteur, positioniert sich mit dieser Kritik und dem unmarkierten Zitat des Gedichts in einem bildungsbürgerlichen Kanon- und Kulturverständnis und affirmsiert die abschätzige Perspektive auf amerikanische Gegenwartskultur dieser Jahre.¹⁸² In Verbindung damit ist zudem die Kritik an der Sprache des Romans interessant, die er mit Zitaten aus der deutschen Übersetzung belegt, die unter anderem auch von begeisterten Leser*innen Kerouacs kritisiert wird.

Seine inhaltliche Kritik an *On the Road* verkennt – bewusst oder unbewusst – jeden kulturellen Kontext und vermeidet es, einen Sinn in der vermeintlichen Sinnlosigkeit der konsequenten Bewegung und des Reisens zu suchen. Die existentialistischen wie auch die religiösen Implikationen des Romans übersieht Enzensberger oder erwähnt sie mit Absicht nicht. Ebenso ist die von Kerouac bewusst hergestellte Distanzlosigkeit

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Siehe dazu auch Stefan Höppner: Das Land der »Gespensterschreiber«. Literarische Massenkultur und Ernst-Jünger-Rezeption in Margret Boveris Amerika Fibel für erwachsene Deutsche. In: Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Literatur und Popkultur seit 1945, hg. v. ders. & Jörg Kreienbrock., Berlin 2015, S. 13-46. Durch eine Analyse von Boveris breit rezipierter *Amerikafibel*, die eine Art kulturvermittelndes Werk zwischen der westdeutschen Bevölkerung und der amerikanischen Besatzungsmacht sein sollte, zeigt Höppner auf, dass sich antiamerikanische Topoi aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis in die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg ziehen und auch in den darauffolgenden Jahrzehnten weitergetragen werden. »In vielen Zügen gehören Boveris Ansichten zu den USA vielmehr zum typischen Repertoire des kulturkritischen Amerikadiskurses der 20er und 30er Jahre, besonders der Weimarer Republik. Dies gilt auch und gerade da, wo von kulturellen Produkten die Rede ist. Boveris Buch schreibt diese Auffassungen bis in die Nachkriegszeit hinein fort, und ihre Ansichten sind exemplarisch für einen konservativen Blick auf die USA innerhalb ihrer Generationen. Insofern gehören sie zwar »nur« zur Vorgeschichte der Rezeption amerikanischer Popkultur in der Bundesrepublik, aber sie zeigen doch den Hintergrund, vor dem sich später Leslie Fiedlers Freiburger Vortrag als Provokation ausnehmen musste, und gegen den sich Autoren wie Rainer Maria Gerhardt, Walter Höllerer und noch Rolf Dieter Brinkmann kritisch abheben werden. Erst mit ihnen ist der Weg frei für eine produktive Rezeption der »amerikanischen Götter«.« (Höppner: Das Land der »Gespensterschreiber«, S. 46.).

zum Dargestellten und die Vermeidung der Reflektion des Schreibvorgangs für Enzensberger lediglich schriftstellerisches Unvermögen, der Versuch eine poetologische Idee hinter der Schreibweise zu sehen, bleibt hier aus. Das ist insofern erwähnenswert, da der deutschsprachigen Erstausgabe eine dreißig Punkte umfassende Anleitung »Wie schreibe ich moderne Prosa?« vorangestellt ist, in der Jack Kerouac zumindest teilweise das Prinzip der *spontaneous prose* erläutert und in gewisser Weise eine Anleitung zum Verständnis seines poetologischen Ansatzes mitliefert.

Ähnlich deutlich wie Enzensbergers Kritik fällt die Reaktion darauf aus, die Karl O. Paetel, der zwei Jahre später die erste deutschsprachige Beat-Anthologie herausgibt, in einem Leserbrief an die *Neuen Deutschen Hefte* äußert. Hervorzuheben ist hier, dass es Paetel ausdrücklich nicht um prinzipielle Kritik am Roman von Jack Kerouac geht, diese Kritik sei Enzensbergers »gutes Recht«.¹⁸³ Was er ihm hingegen vorwirft, ist die pauschale Abwertung und die Verleumdung einer ganzen Gruppe in einem »ungewöhnlich ordinären Ton«.¹⁸⁴ Auch spricht er Enzensberger die Kompetenz ab, »in Bausch und Bogen eine[r] literarische[n] Gruppe« Dummheit vorzuwerfen. Paetels Begründung für die nicht vorhandene Kompetenz Enzensbergers, die er selbst besitze, sei die fehlende Kenntnis der Beat-Generation und ihrer Vertreter:

Hier wird nicht mehr ein Autor kritisiert, ein Buch rezensiert, hier wird aus Ignoranz ein Werturteil über einen Menschentyp abgegeben, den Herr E. in Rom¹⁸⁵ kaum aus eigener Anschauung kennengelernt hat.¹⁸⁶

Aufschlussreicher noch als Paetels Leserbrief ist die Antwort Enzensbergers darauf, die in der gleichen Ausgabe erscheint. Daraus soll ein Punkt näher beleuchtet werden. Enzensberger behauptet, Paetel würde ihm keine Gründe liefern, warum er das *Dummheits-Urteil* zurücknehmen sollte. Schließlich, so Enzensberger, würde gar Kerouac selbst fordern, man solle beim Schreiben »immer blödsinnig geistesabwesend«¹⁸⁷ sein, was er als Beleg dafür sieht, dass sein Urteil gerechtfertigt sei. Daran lässt sich feststellen, dass Enzensberger offenbar lediglich die deutsche Fassung für seine Rezension gelesen hat oder das englische Original zumindest bewusst ignoriert. Das von Enzensberger angeführte Zitat von Jack Kerouac bezieht sich auf dessen Aufforderung »Sei immer blödsinnig geistesabwesend«, die in der bereits erwähnten umfassenden Anleitung »Wie schreibe ich moderne Prosa?«, die der deutschen Erstausgabe vorangestellt ist, an sechster Stelle steht.

In der US-amerikanischen Ausgabe ist dieses poetologische Vorwort, wie man es nennen könnte, nicht abgedruckt. Es erschien im Original in der *Evergreen Review* im Frühjahr 1959 unter dem Titel »Essentials of Spontaneous Prose«¹⁸⁸, also zwei Jahre nachdem *On the Road* zum ersten Mal veröffentlicht wurde. Die Liste entstand etwa 1953

¹⁸³ Karl O. Paetel: »Die saudumme Generation?«. In: *Neue Deutsche Hefte*, Berlin, Nr. 68, März 1960, S. 1175.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Hans Magnus Enzensberger lebte zu dieser Zeit in Rom.

¹⁸⁶ Paetel: »Die saudumme Generation?«, S. 1175.

¹⁸⁷ Hans Magnus Enzensberger: Antwort an Herrn Paetel. In: *Neue Deutsche Hefte*, Berlin, Nr. 68, März 1960, S. 1175.

¹⁸⁸ Jack Kerouac: *Essentials of Spontaneous Prose*. In: *Evergreen Review*. Vol 2, No. 5, 1958, S. 72/73.

nach Aufforderung von Freund*innen Kerouacs und ist eine Art Leitfaden zu Kerouacs Prinzip der *spontaneous prose*.¹⁸⁹ Unter dem sechsten Punkt, auf den Enzensberger sich bezieht, heißt es dort im Original »Be crazy dumb saint of the mind.« Offensichtlich ist die Übersetzung »geistesabwesend blödsinnig« für »crazy dumb saint« nicht adäquat. Es handelt sich bei *dumbsaint* um einen von Kerouac erdachten Neologismus aus den Worten *dumb* und *saint*. Das *Historical Dictionary of the Beat-Generation* (2012) von Paul Varner erklärt den Begriff folgendermaßen: »The writer should see a spiritual or visionary purpose to his or her own writing that comes only through spontaneity.«¹⁹⁰ Tatsächlich ist es wahrscheinlich, dass es sich hierbei um Kerouacs Forderung handelt, dass sich die schreibende Person nicht durch Reflektion des Erlebten und eine nachträgliche kognitive Verarbeitung beeinflussen lassen, sondern spontan und ohne reflektierenden Filter schreiben sollte.

An diesem Beispiel zeigt sich, was für Schwierigkeiten die amerikanischen Werke der Beatautoren den deutschen Übersetzer*innen machten. Diese Schwierigkeiten entstanden nicht nur, weil ihnen in vielen Fällen die Kenntnisse der US-amerikanischen Kultur fehlten, sondern auch, weil gerade Jack Kerouac, aber auch andere, nicht nur ein sehr kolloquiales und szenespezifisches Englisch geschrieben haben, worauf Paetel auch hinweist, sondern auch eine besondere Vorliebe für Neologismen hatten, die kaum bis gar nicht adäquat ins Deutsche übersetzbare sind. Diese Schwierigkeiten der Übersetzung hatten wiederum starken Einfluss auf die Rezeption, sofern diese nur anhand der deutschen Übertragung geschah.

Drei Jahre später äußerte sich Enzensberger erneut zur amerikanischen Beatliteratur und insbesondere zu Kerouac. In dem Essay »Die Aporien der Avantgarde« behandelt er die Beat-Generation als eine avantgardistische Bewegung ähnlich der konkreten Dichtung oder dem Tachismus. Er wirft Kerouac »ästhetische Beliebigkeit«¹⁹¹ vor und beschreibt einen »strenge[n] Kodex«¹⁹², dem sich die Anhänger unterwerfen müssten. Enzensberger beruft sich hier auf eine Liste, die Norman Mailer erstellt hat, die »Kleidungsstücke, Philosophen, Speiselokale und Jazzmusiker« auflistet, »die der Hipster zu bevorzugen hat.«¹⁹³ Enzensbergers Schlussfolgerung geht hier insofern fehl, da er – durchaus im Sinne seiner »Aporien der Avantgarde« – von der Bewegung ausgeht, welche die Literatur der Beat-Generation mit sich bringt und die dafür verantwortlich ist, dass der Begriff *beat* »im Laufe weniger Jahre zu Schlagworten, ja Warenzeichen«¹⁹⁴ gerinnt, die aber in gewissem Sinne von der literarischen Beat-Generation zu trennen ist.

Auf die Parallelen der Hipsterkultur, wie sie Norman Mailer in *The White Negro* beschreibt, und der Lebenshaltung der literarischen Beat-Generation habe ich bereit hingewiesen, es darf jedoch – wie auch in Bezug zu Hasenclever bereits erwähnt – nicht

¹⁸⁹ Paul Varner: *Historical Dictionary of the Beat Movement*, Lanham/Toronto/Plymouth 2012, S. 22.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Enzensberger: *Die Aporien der Avantgarde*, S. 415.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd.

zu einer Gleichsetzung dieser beiden kulturellen Strömungen kommen. Zumal Mailer weder von den Beatautoren selbst noch von der Forschung zur literarischen Beat-Generation gezählt wird. Enzensberger bezeichnet Kerouac als das »Oberhaupt der Beatnik-Sekte, von seinen Anhängern als Holy Jack kanonisiert«¹⁹⁵ und trifft damit einen Punkt, den auch Hasenclever anspricht: Die Vereinnahmung der literarischen Beat-Generation und der von ihr vermittelten Lebensgefühl durch jugendliche Anhänger*innen, die die Literatur als Verhaltens- und Lebenskodex wahrnehmen, um ihren Idolen nachzueifern. Die Distanzierung der Initiatoren von dieser Form der Bewegung, die Enzensberger in allen avantgardistischen Bewegungen feststellt, wertet er als »kokett« ab.¹⁹⁶ Es ist nicht bestreitbar, dass die Beat-Generation in kürzester Zeit zu einer Bewegung wurde, die weit über das Literarische hinausreichte, und *beat* zum Slogan einer Lebenshaltung wurde, die Hasenclever deutlich abwertend als die von »Millionen von Querköpfen, haltlosen Existzenzen, Halbstarken, verkommenen Genies, Kriminellen und Perversen«¹⁹⁷ ausmacht.

Was Enzensberger bei aller berechtigten Kritik an dem Prinzip der Avantgarde, das darauf fuße, dass Avantgarden aus sich selbst heraus zu doktrinären Strukturen führen und gleichzeitig zu »Warenzeichen« verkommen würden¹⁹⁸, übersieht, ist, dass sich die Beat-Generation in diesem konkreten Sinne nicht mit den Avantgarden der Vorkriegsjahrzehnte (den historischen) und den Avantgarden der sechziger Jahre vergleichen lässt, auch wenn Parallelen im Detail sichtbar werden, wie später noch deutlich werden wird. Anders als beispielsweise der Futurismus oder der Surrealismus entzieht sich die Beat-Generation bis heute einer klaren Definition anhand literarischer Spezifika, was sich unter anderem damit begründen lässt, dass es kein offizielles Manifest der Beat-Generation gibt oder manifestähnliche poetologische Weisungen veröffentlicht wurden.¹⁹⁹ Den Manifestcharakter, den Enzensberger nicht nur in »Die Aporien der Avantgarde«, sondern auch in seiner Rezension zu *On the Road* Jack Kerouacs Roman zuschreibt, ist im Werk selbst nicht angelegt und auch nicht vom Autor intendiert. Das beschreibt auch Ann Charters in ihrer Einleitung zu *On the Road*:

In *On the Road* Kerouac had supposedly defined a new generation, and he was besieged with questions about the life-style he had described in his novel. The reporters didn't care who he was, or how long he'd been working on his book, or what he was trying to do as a writer.²⁰⁰

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Hasenclever: Amerikas junge Schriftstellergeneration, S. 14.

¹⁹⁸ Vgl. u. Zit. Enzensberger: Die Aporien der Avantgarde, S. 414f.

¹⁹⁹ Die bereits erwähnte Liste »Belief and Technique for Modern Prose«, die Jack Kerouac als Anleitung zur *spontaneous prose* verfasste, kann noch am ehesten als poetologisches Manifest gesehen werden. Sie beruht jedoch auf einer Bitte von Freunden des Schriftstellers und ist zudem allenfalls Grundlage für Kerouacs Schreiben, nicht aber für ein spezifisch beatliterarisches Schreiben. Der programmatische Abdruck in der deutschsprachigen Erstausgabe von *On the Road* ist zudem keine Entscheidung des Autors gewesen.

²⁰⁰ Charters im Vorwort zu Kerouac: *On the Road*, 1991, S. viii.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass der Mythos, der sich um die Entstehungs geschichte von *On the Road* rankt und auch im Umfeld von Kerouac weitergetragen wurde, dazu beigetragen hat, dem Roman eine Stellung zukommen zu lassen, die ihn in die Nähe eines Manifests gerückt hat, aber auch Charters Einwand, dass diese Perspektive vor allem von den Medien forciert und an den Autor herangetragen wurde, ist richtig. Insbesondere an Enzensbergers Äußerungen über die Beat-Generation zeigt sich, wie elementar eine Berücksichtigung der Rezeption im Hinblick auf diese Literatur ist. Charters betont an dieser Stelle auch ein Rezeptionsphänomen, auf das an anderer Stelle noch detaillierter eingegangen werden wird, das aber hier schon kurz zur Sprache kommen soll:

The other problem was that his portrait of ›Dean Moriarty‹ in the novel was so exhilarating that reporters expected him to live up to its image, despite his insistence that he was the character ›Sal Paradise‹, who had ›shambled after‹ Dean in their cross-country trips.²⁰¹

Die unbewusste Verwechslung oder Parallelisierung von Jack Kerouac mit der Figur Dean Moriarty führt unter anderem zu den Reaktionen auf *On the Road*, die Enzensberger nicht ganz zu unrecht kritisiert, die er aber nicht von der literarischen Produktionsseite trennt.

Die polemische und stellenweise respektlose persönliche Kritik Enzensbergers sowohl an der dargestellten Beat-Generation als auch am Roman und an Kerouac persönlich²⁰² ist vielleicht die heftigste Ablehnung, die der Beatliteratur kurz nach ihrem Erscheinen in Deutschland entgegengebracht wurde. Zwar ist die Rezension mit ihrem polemischen Tonfall nicht direkt vergleichbar mit den literaturwissenschaftlichen Essays von Walter Höllerer und Walter Hasenclever (Gregory Corso sei an dieser Stelle als direkt Beteiligter außen vor gelassen), aber sie zeigt in ihrem Ansatz und ihrer Form, dass die Beatliteratur, als sie in Übersetzungen nach Deutschland kam, auf einen kulturellen Boden fiel, der, verwurzelt in einem klassischen Bildungs- und Literaturkanon, häufig nicht offen war für eine (zudem amerikanische) Literatur, die sich diesen Idealen verweigerte und eben gegen jene akademisierte Literatur und ihre Sprache anschrieb.²⁰³ Insbesondere Enzensberger ist für den Umgang des deutschsprachigen Feuilletons mit der amerikanischen Literatur dieser Jahr bezeichnend. Denn obwohl Enzensberger Kerouac als Schriftsteller und Person, er bezeichnet ihn als »dummen

²⁰¹ Ebd., S. ix.

²⁰² Stefan Höppner und Jörg Kreienbrock stellen in der Einführung zu ihrem Band *Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Literatur und Popkultur seit 1945* ebenfalls fest, dass Enzensberger »Jack Kerouac auf fast schon groteske Weise Gewaltverherrlichung, Nähe zum Faschismus und absichtliche Verdummung des Publikums unterstellt.« Sie führen diese Kritik, die mit Enzensberger von links-intellektueller Seite kam, auf den Bezug auf Adorno/Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* zurück. (Vgl. Stefan Höppner; Jörg Kreienbrock: Einleitung. In: *Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Literatur und Popkultur seit 1945*, hg. v. dies., Berlin 2015, S. 8.).

²⁰³ Zu dem ambivalenten Amerika-Bild des deutschen Literaturbetriebs und des Feuilletons siehe auch: Mueller: Lyrik »made in USA«, S. 24–31.

Schläger und Hurra-Rufer«,²⁰⁴ ebenso ablehnt wie die Generation, die Kerouac vermeintlich vertritt, verehrt er nach eigener Aussage den »hochbegabten Rhapsoden Allan [sic!] Ginsberg.«²⁰⁵ Das ist vor allem vor dem Hintergrund interessant, dass Ginsberg sich ohne Weiteres zur gleichen literarischen Generation wie Kerouac zählte, mag man sie Beat-Generation nennen oder nicht. Vor allem der Vergleich mit der Darstellung der Beatliteratur durch Walter Höllerer zeigt, wie fremd die Literatur von Kerouac, aber auch von Ginsberg und anderen auf einen deutschen Kultur- und Literaturbetrieb wirkte, dem der amerikanische kulturelle Hintergrund unbekannt war. Dies begründet beispielsweise auch die vorsichtige und bedachte Haltung, die Paetel im Vorwort seiner Anthologie 1962 einnimmt.²⁰⁶ Sie gründet auf der berechtigten Sorge, dass dem deutschen Literaturbetrieb dieser Jahre die Schreibweisen, Themen und Haltungen, die die Beatliteratur konstituieren, fremd sind.

Walter Höllerer besaß das entsprechende kulturelle Wissen und Verständnis, um die Werke der Beatliteratur nicht nur einzuordnen und zu analysieren, sondern auch um an ihnen eine differenzierte und begründete Kritik zu üben. Sein Ansatz baut daher viel eher auf der Frage auf, was diese Literatur an Impulsen für eine Entwicklung der deutschen Literatur bereithalten könnte und was sie an gesellschaftlichen Tendenzen nicht nur impliziert, sondern unter Umständen sogar vorantreibt: »Insgesamt stellt Höllerer die Dichtung dieser Autoren als Versuche dar, die amerikanische Lyrik aus formaler Erstarrung und literaturwissenschaftlicher Vereinnahmung durch den New Criticism zu befreien.«²⁰⁷ Dafür, dass für das Verständnis und die Einordnung der amerikanischen Beatliteratur in diesen Jahren eine Perspektive obligatorisch ist, die notwendigerweise eine Kenntnis der amerikanischen Kultur- und Gesellschaftsverhältnisse miteinschließt, spricht auch, dass die erste offizielle deutschsprachige Anthologie zur Beatliteratur von jemandem herausgegeben wurde, der nicht in der Kultur des Nachkriegsdeutschlands verwurzelt ist.

Die erste Anthologie in deutscher Sprache – Karl O. Paetel Beat – Eine Anthologie

Drei Jahre nach Hasenclevers Band zur jungen amerikanischen Literatur und nach zahlreichen Einzelveröffentlichungen von Kerouac, Ginsberg, Corso u.a., erschien 1962 beim Rowohlt Verlag die erste offizielle Anthologie zur Literatur der Beat-Generation in der Bundesrepublik, herausgegeben von Karl O. Paetel. In diesem Band sind zum ersten Mal Werke der Beatliteratur aus den Gattungen Lyrik und Prosa von mehr als dreißig Autor*innen²⁰⁸ in deutscher Übersetzung versammelt. Bemerkenswert ist auch, dass es sich nicht nur um literarische Primärtexte handelt, sondern dass die Anthologie mit Essays aus den Reihen der Beat-Generation eingeleitet wird, die Ursprünge, Lebens-

²⁰⁴ Enzensberger: Antwort an Herrn Paetel, S. 1176.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Paetel (Hg.): Beat. Eine Anthologie, 1962.

²⁰⁷ Kramer: Von Beat bis »Beat«. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren, S. 29.

²⁰⁸ Tatsächlich ist mit Lenore Kandel eine Autorin vertreten.

philosophie und Einstellung zur Literatur der Verfasser*innen darlegen. Insbesondere ist bemerkenswert, aus welchem Kontext Karl O. Paetel selbst stammt.

[...] er der in der Weimarer Republik dem Nationalbolschewismus nahe stand, mit Ernst Jünger befreundet war und bis zu seinem Tod 1975 in den USA blieb. Damit stand er weit abseits eines Literaturbetriebs, der vor allem von den Vertretern der »Gruppe 47« geprägt war.²⁰⁹

Paetel ist dementsprechend nicht nur, wie auch Walter Höllerer, mit der amerikanischen Gegenwartskultur der fünfziger Jahre vertraut, sondern er steht zudem außerhalb des deutschen Literaturbetriebs. Sein Blick auf die Literatur der Beat-Generation ist somit zwangsläufig ein anderer und offenkundig auch besser informiert als der von Hans Magnus Enzensberger. Paetel ist sehr daran gelegen, ein umfassendes Bild der Beat-Generation, ihrer Haltung zu Kultur und Gesellschaft und vor allem ihrer Literatur zu zeichnen. Im Anhang der Anthologie finden sich daher, neben einem »Beat-Dictionär«,²¹⁰ das die sprachlichen, vor allem lexikalischen Besonderheiten der Beat-autoren erläutern soll, auch ausführliche biographische Angaben zu den Schriftsteller*innen, Quellennachweise und bibliographische Hinweise.

Wie Hasenclever leitet Paetel seine Sammlung mit einem langen Vorwort ein und stellt diesem gar noch eine Vorbemerkung voran, in der er auf die – vor allem sprachlichen – Besonderheiten der Beatliteratur hinweist. Hier zeigt sich, wie ungewöhnlich diese Texte damals wengistens auf einen Teil der deutschen Leserschaft gewirkt haben dürften und dass man Unverständnis oder zumindest Irritation erwartete. Paetels Intention ist es, die Autor*innen der Beatbewegung in deren eigenen Worten »dem deutschen Leser« vorzustellen.²¹¹ Allerdings nicht ohne diese deutschen Leser*innen auf das vorzubereiten, was sie erwartet: es würden »slang-Ausdrücke« benutzt, merkt er an, Begriffe aus dem »Jargon der Jazzmusiker« und dem »Milieu der Rauschgiftsüchtigen« verwendet, ebenso würde nicht vor »offenbaren Obszönitäten« zurückgeschreckt, außerdem weist er auf die Nichtbeachtung der Interpunktionsregeln hin.²¹² Dies alles begründet Paetel mit dem Vorhaben, die »emotionelle Atmosphäre dieser ›Rebellen ohne Ziel‹ wiederzugeben.²¹³ Auch hier steht die Darstellung der Beatautor*innen als provokante und non-konformistische Schriftsteller*innen im Vordergrund und nicht zuletzt wird betont, dass die Texte in einem gewissen Sinne authentisch sind oder ein authentisches Bild abgeben, was wiederum mit der unpolierten und stellenweise obszönen Sprache begründet wird. Auch wenn Paetel hier in gewissem Sinne eine Warnung formuliert, die unvorbereitete Leser*innen auf einen vermutlich ungewohnten Sprachstil vorbereiten

²⁰⁹ Höppner/Kreienbrock: Einleitung, S. 3.

²¹⁰ Agnes C. Mueller bezeichnet dieses Dictionär als »scherzhafte Rubrik« (Mueller: Lyrik »made in USA«, S. 187). Aus heutiger Perspektive mag das so wirken. Aber die Schwierigkeiten der Übersetzung, die damals offenkundig waren, zeigen, dass eine solche Verständnishilfe durchaus Sinn ergab. Mehr zu Übersetzungen im Kapitel: »Carl Weissners Übersetzungen – Etablierung einer Sprache des Undergrounds«.

²¹¹ Paetel: Beat. Eine Anthologie., keine Paginierung an dieser Stelle.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd.

soll, steckt in diesen Vorbemerkungen auch eine Charakterisierung der folgenden Texte. Durch diese Hinweise zur Sprache kreiert Paetel das, was Alexander Fischer einen »Vorraum, durch den der Text betreten wird«²¹⁴, nennt. Die Texte werden nicht mehr unvoreingenommen rezipiert, sondern der Paratext hat sie schon in den Kontext einer ungewöhnlichen und provokanten Sprache gesetzt, sodass eine Erwartung entstanden ist, die beim Lesen automatisch erfüllt wird.

Im Vorwort entwirft Paetel zunächst ein ganz ähnliches Bild, wie es schon drei Jahre zuvor Hasenclever getan hat. Auch er geht vom Allgemeinen ins Spezifische, indem er zunächst die Affinität junger Menschen zum Widerstand und ihren Widerschein in der Kunst beschreibt. Vor allem betont er, dass es nicht einer offensichtlich repressiven Gesellschaft bedarf, um einen solchen Widerstand auszulösen, der sich einfach in der Überschreitung der »Grenzen dessen, was die Umgebung noch zuzulassen bereit ist« zeige.²¹⁵ Hier deutet sich sich schon an, dass Paetel weit über das rein Literarische hinausdenkt und auch in Bereiche wie »Stil des Zusammenlebens« und »Abkehr von überholten Formen« vorstößt.²¹⁶ Er formuliert als Basis dieses Vorwortes erst einmal das grundlegende Widerstandsgefühl einer jungen Generation und verbindet diese in seinen Augen universale Rebellion mit dem Avantgardismus und dadurch mit künstlerischem Ausdruck.²¹⁷ Erst dann benennt er die aktuelle Generation in den USA als die Beat-Generation und verweist auch darauf, dass es sich dabei nicht nur um eine literarische Bewegung handle. Seine Darstellung der Beatliteratur ist schon weit detaillierter und vor allem wieder literaturhistorisch fundierter als die Hasenclevers, dennoch betont Paetel ähnliche Motive. Besonders hervorgehoben werden die erfahrungsbasierte Qualität der Literatur und die gesellschaftliche Außenseiterstellung, die etliche der Schriftsteller*innen einnehmen würden. Herausgestellt werden vor allem die Unwägbarkeiten, die Leiden und die persönlichen Hindernisse, welche die Beatliterat*innen zu überwinden hatten und die wiederum zu ihrem Schriftstellertum geführt hätten.

Aus heutiger Perspektive ungewöhnlich ist, dass Paetel im Folgenden mehrere Absätze darauf verwendet, die religiösen Kontexte der Beatliteratur aufzuzeigen. Während in der Rezeption der darauffolgenden Jahrzehnte zwar immer deutlich wurde, dass viele Schriftsteller*innen dieser Strömung eine Affinität zum Buddhismus hatten, wurde der christliche Aspekt meist verschwiegen. Umso auffälliger erscheint daher, wie stark Paetel ihn betont. Zwar sei diese Religiosität unbestimmt und erstrecke sich vom »ästhetisierenden Katholizismus über pantheistische, panerotische Variationen bis zum buddhistischen Rationalismus mit magischen Einsprengseln«²¹⁸ und den meisten ginge es auch eher um »neue dichterische Ausdrucksformen als um ›theologische‹ Aussagen,«²¹⁹ aber dennoch ist diese Betonung der Religiosität bemerkenswert. Mehr noch da der erste Text der Anthologie, ein Essay von Jack Kerouac über den »Ursprung einer

²¹⁴ Alexander Fischer: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Heidelberg 2015, S. 52.

²¹⁵ In der Einleitung zu Paetel: Beat. Eine Anthologie., S. 8.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Vgl. Ebd.

²¹⁸ Ebd., S. 10.

²¹⁹ Ebd.

Generation,«²²⁰ mit einer dezidierten Betonung der christlichen Implikationen seines Schreibens einsetzt. Kerouac beschreibt, wie es dazu kam, dass er auf einem Foto für das Magazin *Mademoiselle*, das auch zum Autorenfoto in *On the Road* wurde, ein deutlich sichtbares Kruzifix trug. Dieses sei von etlichen Zeitungen und Magazinen, die das Foto abdruckten, retuschiert worden, außer von der *New York Times*. Kerouac betont, wie wichtig ihm persönlich die Religiosität sei: »Ich schäme mich nicht, das Kruzifix meines Heilands zu tragen. Weil ich nämlich beat bin, glaube ich an Beatitude und daß Gott die Welt so sehr geliebt hat, daß er ihr seinen einzigen Sohn gab.«²²¹ Dieser religiöse Kontext geht in der deutschen Rezeption der amerikanischen Beatliteratur bald verloren. Als 2010 die Originalfassung von *On the Road* (der sogenannte *Original Scroll*) in deutscher Übersetzung erschien und etliche Feuilletons darüber berichteten, wurde diese Dimension beatliterarischen Schreibens kaum bis gar nicht erwähnt.

Insgesamt aber legt Paetel großen Wert auf die Darstellung der gesamtgesellschaftlichen Dimension der Beatliteratur. Sie drücke eine »kritische und illusionslose Haltung gegenüber der Wirklichkeit« aus und die Autor*innen versuchten, »einen allen gemeinsamen Zustand geistiger Unbehaustrheit zu formulieren.«²²² Bei Paetel wird auch deutlich, dass es sich bei der Rebellion der Beat-Generation um eine subjektive Rebellion handelt. Es ist nicht die Formulierung eines Umsturzversuchs, sondern vielmehr die Akzeptanz einer »anscheinend ausweglosen Situation.«²²³ Stärker noch als bei Corso, Höllerer und Hasenclever geht Paetel auf die Konstitution der Beatbewegung als »Außenseiterbewegung«²²⁴ ein. Dabei sieht er ihre Besonderheit in Abgrenzung zu anderen solchen Bewegungen in ihrer Skepsis. Am Ende der Überlegungen stünde »die hoffnungslose Einsicht, daß man nichts ändern kann – nur abseits gehen, sich heraushalten.«²²⁵ Diese vermeintlich unpolitische Haltung macht er auch in der Auswahl ihrer literarischen Vorbilder aus, dabei weist er darauf hin, dass einige von ihnen eine »diametral entgegengesetzte politische oder weltanschauliche Haltung«²²⁶ vertreten würden, dabei stünden aber die Unkonventionalität, der Stil und das »Außenseiterische«²²⁷ eines Ezra Pound oder eines Louis Ferdinand Céline im Vordergrund »und nicht die Weltanschauung.«²²⁸

Paetel kommt zu dem Schluss, dass die Beat-Generation in der Rezeption einen ähnlichen Status habe wie einst die Avantgarden der literarischen Moderne, betont aber auch, dass sie »keine Fahne, kein Programm«²²⁹ hätten. Und widerspricht damit der Einschätzung Enzensbergers, der ein Programm, gar ein doktrinäres, in der Beatbewegung ausmacht. Hier ist wieder auf die nicht unwichtige Trennung zwischen Rezep-

²²⁰ Jack Kerouac: Beat-Glückselig. Über den Ursprung einer Generation, in: Paetel (Hg.): Beat. Eine Anthologie, S. 24.

²²¹ Vgl u. Zitat ebd.

²²² Paetel: Einleitung, S. 15.

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd., S. 16.

²²⁵ Ebd., S. 17.

²²⁶ Ebd., S. 18.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ebd., S. 20.

tion und Werk hinzuweisen. Paetel erkennt in der Haltung und der Literatur, die in dieser Gruppe in den USA aufscheint, eben nicht eine auf einem Programm gründende avantgardistische Bewegung, die ein unter Umständen doktrinäres Konzept verfolgt, sondern eine Bewegung ohne »Ansichten, Parolen oder Bekenntnisse«²³⁰, die an »einem Brevier der schöpferischen Unruhe«²³¹ schreibe.²³² Unabhängig davon, ob sich Paetel mit diesen Äußerungen zur Beatliteratur auf Enzensbergers Vorwurf in Bezug auf avantgardistische Bewegungen bezieht, lässt sich feststellen, dass Paetel deutlich macht, was die Beat-Generation von anderen – auf den ersten Blick ähnlich gelagerten – literarischen Bewegungen unterscheidet. Natürlich ist auch hier ein Wunsch nach Veränderungen in der Literatur nicht von der Hand zu weisen, aber er äußert sich nicht in Form eines Manifests. Die Idee von Leben und Literatur und ihrer Verbindung ist vielmehr im Werk impliziert als dass sie formuliert würde. Bei Karl O. Paetel zeigt sich daher auch deutlich, wie die autorenbiographisch zentrierte Rezeption und literaturwissenschaftliche Annäherung zusammengebracht werden können und wie eng diese beiden Ebenen gerade in der Beatliteratur verbunden sind.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass mit Beginn der sechziger Jahre die Beatliteratur aus den Vereinigten Staaten in die Bundesrepublik gekommen war, Aufmerksamkeit erregt hatte, teilweise kontrovers besprochen wurde und in Form einiger Einzelveröffentlichungen und der Anthologie bei Rowohlt auch den Status einer legitimen Strömung der amerikanischen Literatur erhalten hatte. Das zeigt sich vor allem in den beiden Essays von Walter Höllerer und Gregory Corso und in der Anthologie von Karl O. Paetel. Sie stellen eine »erlebnisnahe und wirklichkeitsorientierte Schreibweise vor, die man entweder als neuen Kanon der (von Deutschland aus gesehen) jungen amerikanischen Literatur oder aber als Alternativkanon zur vorherrschenden deutschen Literatur sehen«²³³ kann. Insgesamt lassen sich zwei Linien der Rezeption herausarbeiten, eine kritisch-ablehnende und eine affirmativ-literarisch orientierte Haltung.

Die kritisch-ablehnende Haltung verfolgt selbst noch einmal zwei Schlagrichtungen. Zum einen eine literaturkritische Perspektive, aus welcher der Beatliteratur die literarische Qualität und Relevanz abgesprochen werden. Es soll nicht in Frage gestellt werden, dass berechtigte Kritik an diesen Werken geübt werden kann, es fällt jedoch eine deutliche Tendenz zur generellen Abwertung auf, die nicht allein durch literarische Kriterien begründet wird, sondern die vor allem auf einer Ablehnung der Haltung und der Sprache beruht. Dieser teils abschätzige Blick auf amerikanische Gegenwartskultur vor dem Hintergrund der eigenen traditionsreichen (literarischen) Kultur dürfte nicht zuletzt auch einem kulturellen Antiamerikanismus geschuldet sein, der über viele Jahrzehnte auch im Feuilleton der Bundesrepublik Deutschland vorhanden war.²³⁴

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd.

²³² An dieser Stelle muss dennoch darauf hingewiesen werden, dass Paetel durchaus in Bezug auf die Beat-Generation von einer »Avantgarde« (Paetel: Einleitung, S. 8.) spricht, ihr aber nicht die eine Avantgarde konstituierenden Elemente im Sinne Enzensbergers zuweist.

²³³ Kramer: Von Beat bis »Acid«, S. 28.

²³⁴ Höppner: Das Land der »Gespensterschreiber«. Literarische Massenkultur und Ernst-Jünger-Rezeption in Margarete Bovaris Amerika Fibel für erwachsene Deutsche, S. 13-46.

Des Weiteren, das zeigt sich unter anderem bei Walter Hasenclever und insbesondere bei Hans Magnus Enzensberger, sehen viele Kommentator*innen im literarischen und gesellschaftlichen Nonkonformismus der Beat-Generation eine »Scheinbewegung«²³⁵ oder stellen in der Überschrift fest: »Die Revolution findet nicht statt. Amerikas »Beatniks« wurden bereits bürgerlich.«²³⁶ In diesen Kommentaren steckt die Kritik, dass es sich bei der Beat-Generation nur um eine scheinbar revolutionäre Bewegung handle, der vorgeworfen wird, entweder nur auf hedonistische Zerstreuung aus zu sein oder sich in den von Enzensberger formulierten Aporien der Avantgarde zu verstricken. Auffällig ist bei beiden Richtungen innerhalb der kritisch-ablehnenden Haltung, dass in den meisten Fällen eine umfassende und vor allem informierte Beschäftigung mit der Literatur nicht stattfindet, sondern dass meistens allein von der Wahrnehmung der Beat-Generation ausgegangen wird. Findet eine konkrete, teilweise wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Literatur statt, werden die Einschätzungen differenzierter und sind weniger kategorisch ablehnend. Das zeigt sich vor allem bei Hasenclever, der zwar eine kritische Haltung einnimmt, jedoch durchaus eine literaturhistorische Perspektive hat, wodurch sein Zugang wesentlich positiver ist als der Enzensbergers.

Auch die affirmativ-literarische Haltung lässt sich in zwei Richtungen teilen. Da ist einerseits eine eher soziologische Perspektive. Hier liegt der Fokus auf dem durch die Beatliteratur und ihre Verfasser*innen vermittelten Lebensstil und ihrer Positionierung zu Gesellschaft und Kultur. Dabei stehen die Autor*innen selbst als Held*innen eines gesellschaftlichen Widerstands oder als selbstgewählte Außenseiter*innen im Fokus. Es findet eine Rezeption statt, die sich vor allem mit den Themen beschäftigt, die in den literarischen Texten behandelt werden, und die die Werke vorrangig als authentischen und teilweise autobiographischen Ausdruck eines gelebten Erfahrungsschatzes betrachtet. Häufig ist diese Einordnung bereits in der Überschrift zu finden. So betitelt Wolfgang Maier einen Text mit »Rausch entfesselten Lebens. Die ›Beat-Generation«²³⁷ und Klaus Ulrich Reinke schreibt von »Amerikas wilde[n] Beatniks.« Auch wenn es sich hier nur um Schlagzeilen handelt, ist ein gemeinsames Vokabular erkennbar, in dem über die Beatliteratur gesprochen wird. Häufig finden sich in den Titeln der Zeitungsartikel Begriffe wie *Barbaren*, *Anarchie*, *Rausch*, *Außenseiter*, *Rebellen*, *Gangster*. Aus diesen Begriffen entsteht ein Wortfeld, das wiederum Assoziationen auslöst, die mit dem beschriebenen Umfeld verbunden werden. Dadurch setzt in Teilen der kulturinteressierten Gesellschaft eine Rezeption einer literarischen Bewegung ein, die außerhalb und in Unkenntnis ihrer literarischen Werke stattfindet und stattdessen vielmehr aufgrund von diskursiven Zuschreibungen funktioniert.

²³⁵ Josef Reding: Die Legende von der »Beat-Generation«. Anmerkungen zu einer literarischen Scheinbewegung in den USA. In: Panorama, München, III, 10. Oktober 1959, S. 7. (zitiert nach Paetel: Beat. Eine Anthologie, S. 268.)

²³⁶ Julius Houben: Die Revolution findet nicht statt. Amerikas »Beatniks« wurden bereits bürgerlich. In: Deutsche Volkszeitung, Düsseldorf, 11. März 1960 (zitiert nach Paetel: Beat. Eine Anthologie, S. 267.).

²³⁷ Wolfgang Maier: Rausch entfesselten Lebens. Die »Beat-Generation«: Ginsberg und Kerouac. In: Diskus, Frankfurter Studentenzeitung, Nr. 10, Dezember 1959. (zitiert nach Paetel: Beat. Eine Anthologie, S. 268.).

Andererseits gibt es eine Rezeption, die die amerikanische Beatliteratur als literarische Bewegung ernst nimmt und ihr dementsprechend gerecht werden will. Solche Perspektiven sind insbesondere die von Walter Höllerer und Karl O. Paetel. Während Höllerer vor allem in seinem ersten Essay für *Akzente* die amerikanischen Werke nicht nur literaturhistorisch einordnet, Parallelen zu deutschen Strömungen zieht, sondern sie auch teilweise formalästhetisch analysiert, ist Paetel eher daran gelegen, ein Verständnis dafür zu schaffen, wie sich eine junge, amerikanische Literaturbewegung in Opposition zu eingefahrenen Strukturen und zu gesellschaftlichen Zuständen entwickelt hatte. In beiden Fällen aber zeigt sich, dass die Beatliteraten als Schriftsteller und Dichter ernstgenommen werden und nicht versucht wird, ihre Sicht- und Schreibweisen grundlegend zu diskreditieren.

Reaktionen von Schriftstellern

Es gibt leider kaum deutschsprachige Rezeptionszeugnisse, die Aufschluss darüber geben, wie diejenigen jungen Männer, die sich später die Beatliteratur zum literarischen Vorbild nehmen würden, auf die ersten Berührungen mit dieser Literatur reagierten. Zwar finden sich selbstverständlich Äußerungen von allen wichtigen Autoren der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur zu den amerikanischen Schriftsteller*innen, auch sind diese Beschreibungen der eigenen Leseerfahrung meist sehr ausführlich, sie entstehen jedoch zum größten Teil in der Rückschau und sind somit keine spontanen Reaktionen auf diese neue Literatur. So sind sie meist eingebettet in das Konstrukt des literarischen Erweckungserlebnisses durch die amerikanische Beatliteratur.

In dem Essay »Die Legende des Duluozi« beschreibt Jörg Fauser 1978 zum einen sein Verhältnis zu und seine Wahrnehmung von Jack Kerouac, zum anderen liefert er eine Kurzbiographie des amerikanischen Autors. Immer unter dem Vorbehalt, dass es sich hierbei um eine Rückschau im Abstand von etwa zwanzig Jahren zu der ersten deutschsprachigen Veröffentlichung von *On the Road* handelt, zeigt sich, dass sich die Wahrnehmung der Beatliteratur durch eine literarisch interessierte Jugend so vollzog, wie sich anhand der zuvor analysierten zeitgenössischen Darstellungen von Beatliteratur vermuten lässt. Fauser beschreibt zwar den elektrisierenden Effekt, den Kerouacs Roman insbesondere vor der Kulisse der biederen Wirtschaftswunderzeit in Westdeutschland gehabt habe: »Hier gab es Bewegung, Farbe, Rhythmus, Rausch²³⁸ [...]; und er betont vor allem auch den vorbildhaften Charakter der Literatur: »Wir lasen Jack K., zogen los, entdeckten die Straßen, beatific, entdeckten vielleicht sogar uns²³⁹ [...],« aber er geht auch auf die Schwierigkeiten der Übersetzung ein und reflektiert aus der Retrospektive die Tatsache, dass Jack Kerouac eben nicht nur der wilde Draufgänger war, als den man ihn sehen wollte, zumindest nicht mehr zu der Zeit, als er schließlich breit rezipiert wurde.²⁴⁰

²³⁸ Jörg Fauser: Die Legende des Duluozi, S. 385.

²³⁹ Ebd., S. 386.

²⁴⁰ Vgl. ebd.

Ganz Ähnliches schreibt auch Jürgen Ploog wenige Jahre nach Fauser über seine ersten Erfahrungen mit der amerikanischen Beatliteratur:

Die Intensität von Kerouacs »On the Road« allerdings stellte alles in den Schatten. Diese Prosa war spontan, direkt, hemmungslos und entsprach damit genau einem ersehnten Lebensgefühl.²⁴¹

Bei beiden fällt zudem auf, dass sie in der Rückschau nicht nur den Vorbildcharakter betonen, sondern insbesondere auch die literarischen Idiosynkrasien. Sowohl Fauser als auch Ploog erwähnen die rhythmische Grundierung der Sprache, die sich auf den Versuch zurückführen lasse, die Rhythmen des Jazz, genauer des Bebop, in Sprache umzusetzen. Auch stellen beide fest, dass die Übersetzungen an diesem sprachlichen Rhythmus scheiterten:

In Kerouacs Prosa tauchen viele Hinweise auf die Musikszene der damaligen Zeit auf. Dieser musikalische Hintergrund vervollständigt sie, ohne ihn bleibt sie unverständlich. [...] Sein Selbstverständnis als Schreiber umfasste auch & gerade den Tonfall der Sprache, der sich kaum in eine andere übertragen lässt.²⁴²

Vor allem Ploog führt diese Unzulänglichkeiten der Übersetzer auch auf »das ganze Dilemma einer akademisch-germanistisch regulierten Literatur« zurück, die sich »hierarchisch auf eine kanonisierte »Hochkultur« ausrichtet.«²⁴³ Er spricht damit jene Problematik an, die sich unter anderem im Umgang Enzensbergers mit dem Werk von Kerouac zeigt. Der hermeneutisch geprägte Zugang der germanistischen Forschung der fünfziger Jahre stieß an seine Grenzen, wenn es darum ging, einer Literatur gerecht zu werden, die nicht mit den Maßstäben betrachtet werden konnte, die man an die Werke, mit denen man sich sonst auseinandersetzte, anlegte.

Die Ähnlichkeiten der Einschätzung der Beatliteratur aus der Distanz von etwa zwanzig Jahren sind deutlich erkennbar. So gehen sowohl Fauser als auch Ploog darauf ein, dass die Verbindung zwischen Leben und Werk der Autoren elementar sei, es sei eine »totale Ehrlichkeit & totale Exhibition«²⁴⁴ gefordert, so Ploog. Beide erwähnen aber auch, dass eine übersteigerte und verfälschende Wahrnehmung der Autoren als Ikonen eines wilden Lebens herrschte: »Kerouac war nicht dieser »Hippie-Homer«, zu den ihn die Medien hochstilisierten [...].«²⁴⁵

Während Fauser und Ploog Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre also einen reflektierten Blick auf ihre Wahrnehmung der Beatliteratur aufweisen und offensichtlich dazu in der Lage sind, sowohl ihre eigene Wahrnehmung zwanzig Jahre zuvor als auch die Realität hinter den Idealen der Beatliteratur miteinzubeziehen, hält Wolf Wondratschek, als er 1977 für einige Vorträge an Universitäten durch die USA reist, an dem idealisierten Bild der amerikanischen Vorbilder fest:

²⁴¹ Jürgen Ploog im Gespräch mit Hadayatullah Hübsch. Unter www.satt.org/literatur/11_05_ploog.html (letzter Zugriff: 15.12.2021).

²⁴² Ebd., S. 13.

²⁴³ Ebd., S. 19.

²⁴⁴ Ebd., S. 13.

²⁴⁵ Ploog 1998, S. 21.

Über den Büchern, die ich liebte, lag noch etwas. Eine große Last, eine enorme Abenteuerbereitschaft, Ekel, Absonderlichkeit, Krankheit. Das waren nicht Autoren, es waren wirklich Menschen. Nicht die Gattung des Kunstwerks wurde erfüllt, sondern eine Moral. Jack Kerouac. Ken Kesey. Ginsberg. Burroughs. Später Dylan. Galionsfiguren. Vaterfiguren, die sich wie Halbwüchsige, wie Verrückte, wie Propheten aufführten, sündig, süchtig, frei. Ich wurde zur Lektüre verführt durch die Autorität ihres Lebens. Mir gefiel, daß sie sich nicht hinter der Kunst verschanzten oder Theorien verteidigten, ihr Leben unleserlich machten beim Schreiben. Diese Burschen widmeten – wie es Oscar Wilde einmal von sich behauptet hatte – ihrer Kunst nur ihr Talent, ihrem Leben aber ihr ganzes Genie.²⁴⁶

Hier zeigt sich die klassische Rezeption der Beastschriftsteller als Propheten eines vermeintlich wilden Lebens. Auffällig ist vor allem, dass die Literatur in dieser Beschreibung fast keine Rolle spielt. Allein die Verfasser und das Leben, das ihnen qua ihrer Literatur und ihrer Darstellung in den Medien zugeschrieben wird, werden als Grund für die Faszination, die von der literarischen Bewegung der Beat-Generation ausgeht, gennant. Die Qualität der Literatur und ihre Funktion als Flucht aus einer als bieder wahrgenommenen deutschsprachigen Literatur ist – folgt man Wondratscheks Aussage – allein auf ihre Verfasser zurückzuführen, sie sind durch »die Autorität ihres Lebens« die Garanten für den Effekt und die Qualität der Literatur, wobei deutlich gesagt werden muss, dass es sich hier um ein zugeschriebenes und teilweise bewusst inszeniertes Leben handelt.

Historische Avantgarden, Sturm und Drang und andere

Aus Äußerungen wie den eben zitierten, der Begeisterung für US-amerikanische Kultur und den Freundschaften, die bald mit amerikanischen Beatautoren geschlossen wurden, ließe sich der Schluss ziehen, dass sich aus einer Ablehnung der etablierten, deutschen Literatur der ersten Nachkriegsjahrzehnte eine deutsche Beat- und Undergroundliteratur entwickelte, die sich ihre Vorbilder in den USA suchte. Doch schon die amerikanische Beatliteratur selbst findet ihre Vorgänger teilweise in europäischen Literaturströmungen:

Es liegt nahe, sich bei einer Betrachtung der Beat-Generation nach außer-amerikanischen Parallelen umzusehen, und sie sind auch durchaus vorhanden. Der französische Surrealismus und Existenzialismus, der europäische Expressionismus und Dadaismus, vor allem aber auch die deutsche Jugendbewegung der ersten Jahre weisen Züge genug auf, an denen sich die Ungleichzeitigkeit des gleichen Phänomens nachweisen ließe.²⁴⁷

Hat man diese Tür zu den Vorgängern dieser Bewegung einmal aufgestoßen, so finden sich zahlreiche andere Beispiele. Paetel, von dem dieses Zitat stammt, nennt au-

246 Wolf Wondratschek: Sie schreiben eben, wie sie leben. In: ders.: Menschen Orte Fäuste. Reportagen und Stories, Zürich 1987, S. 271.

247 Karl O. Paetel: Einleitung. In: Karl O. Paetel (Hg.): Beat. Eine Anthologie, Reinbeck 1962, S. 16.

ßerdem die französischen Schriftsteller Louis Ferdinand Céline, Guillaume Apollinaire und Antonin Artaud sowie Samuel Beckett als weitere Bezugsgrößen.²⁴⁸ Carl Weissner bezeichnet zudem den Dadaisten Tristan Tzara als Vorbild für Burroughs Cut-up-Technik²⁴⁹ und Jürgen Ploogs Umgang mit der Cut-up-Produktion lässt sich auch an surrealistische Arbeitsweisen der *écriture automatique* anschließen.

Denn auch eine literarische Bewegung wie die Beat- und Undergroundliteratur – amerikanischer wie auch deutscher Couleur –, die sich selbst als Erneuerer der Literatur begreift, entwirft diese Neuerungen natürlich nicht aus dem Nichts heraus, sondern reiht sich vielmehr wie jede andere Bewegung in eine Tradition ein. Die deutschen Beat- und Undergroundautoren ebenso wie ihre amerikanische Vorbilder stehen daher in einer Reihe junger, meist männlich geprägter Literaturbewegungen, die antraten, die Literatur ihrer Zeit zu verändern und gänzlich neue Wege zu beschreiten.

Die beiden Literaturepochen, die am offensichtlichsten als vorbildgebend erscheinen, sind auch diejenigen, die im Umfeld der amerikanischen und deutschen Beat-literatur wiederholt als literarische Bezugsgrößen genannt werden: die Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts und die literarischen Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, insbesondere der Expressionismus und der Dadaismus. Mit dem Dadaismus verbindet sie vor allem die der Cut-Up-Methode inhärente Sprach- und Macht-kritik, wie sie William S. Burroughs formuliert hat. Ähnliche sprachkritische Ansätze und Poetiken des Zufalls finden sich schon bei Tristan Tzara, der Wörter aus einem Hut ziehen ließ und auch Hans Arp beschreibt sein Vorgehen beim Dichten nicht unähnlich der Cut-Up-Technik:

Wörter, Schlagworte, Sätze, die ich aus Tageszeitungen und besonders aus ihren Inseraten wählte, bildeten 1917 die Fundamente meiner Gedichte. Öfters bestimmte ich auch mit geschlossenen Augen Wörter und Sätze in Zeitungen, indem ich sie mit Bleistift anstrich. [...] Ich schläng und flocht leicht und improvisierend Wörter und Sätze um die aus der Zeitung gewählten Wörter und Sätze.²⁵⁰

Dieser Umgang mit Sprache, das Umgehen etablierter Methoden des Schreibens und der Zufall als Faktor beim literarischen Arbeiten sind Elemente, die sich vor allem bei Burroughs und Ploog finden lassen, die aber auch in den Texten von Jörg Fauser und den frühen Arbeiten von Weissner immer wieder auftauchen.

Ein anderes Kernelement der Literatur, die hier behandelt wird, ist die Provokation, die Stellung gegen den kulturellen Strom des Etablierten, die Auflehnung gegen die Vorangegangenen oder anders gesagt der literarische Vatermord. Diese Haltung wird in der deutschen Literaturwissenschaft mit Blick auf die Literatur der Neuzeit vorrangig auf den Sturm und Drang zurückgeführt,²⁵¹ dessen Schriftsteller durchaus als die

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 18.

²⁴⁹ Vgl. Carl Weissner: Das Anti-Environment der Cut-up Autoren, In: Carl Weissner: Eine andere Lila: Der Tod in Paris. Roman und Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, herausgegeben von Matthias Penzel und Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 39.

²⁵⁰ Hans Arp: worträume und schwarze sterne. auswahl aus den gedichten der jahre 1911-1952, Wiesbaden 1953, S. 6.

²⁵¹ Matthias Luserke-Jacqui beschreibt im Handbuch des Sturm und Drang: »Sturm und Drang wird damit zu einer Binnenrebellion, einem Aufstand gegen die Vaterinstanz in der Fremdbestimmt-

inoffiziellen älteren Geschwister im Geiste der Beat- und Undergroundliteratur gelten können. Nicht umsonst wird in Kerouacs *On the Road* eine direkte Verbindung zwischen der Beatliteratur und der Literatur des Sturm und Drang hergestellt, wenn der Erzähler Sal Paradise die Menschen beschreibt, die ihn faszinieren und anfügt: »What did they call such young people in Goethe's Germany?«²⁵² Was Kerouac an dieser Stelle nicht ausschreibt oder seinen Erzähler vergessen lässt, ergänzte später Jürgen Ploog:

Ja, wie wurde ihr Lebensgefühl genannt? Sturm & Drang. Es scheint auch wir haben den Ausdruck vergessen, jene Worte, die uns, die wir den Sturz aus den zerstörerischen Ideen Europas überlebt haben, wieder zu uns selbst zurückführen könnten.²⁵³

Während Kerouac die Verwandtschaft zu den (literarisch) aufständischen jungen Männern des 18. Jahrhunderts lediglich über den Namen Goethes andeutet, erwähnt Ploog die Stürmer und Dränger gar als die legitimen Vorfahren seiner Literatur. Fast als wolle er bewusst den ›Mut‹ aufbringen, zu sagen, was Kerouac nicht ausgesprochen hatte, wiederholt er dessen Frage und beantwortet sie.²⁵⁴ Es überrascht geradezu, dass die Autoren des Sturm und Drang nur selten als Referenzgrößen genannt werden, wenn es um Vorbilder und Vorgänger der Beat- und Undergroundliteratur geht. Eine Aussage wie die von Matthias Luserke-Jaqui im Metzler-Handbuch zum Sturm und Drang: »Ihre Literatur setzt sich bewusst formal wie inhaltlich ab von den bewährten Mustern der aufgeklärten Literatur der 1760er Jahre, sie verweigert sich deren unveränderter Fortschreibung«²⁵⁵, könnte man durch ein simples Ersetzen der sieben in der Jahreszahl beinahe unverändert auf die deutsche Beatliteratur der sechziger und siebziger Jahre anwenden. Auch das Besetzen neuer Themen, die bis dahin als literarische ebenso wie gesellschaftliche Tabus galten, ist ein Vorgehen, das sich auch schon bei dem jungen Goethe und seinen literarischen Gesinnungsgenossen finden lässt:

Die Sturm-und-Drang-Literatur ist gesellschaftlich-politisch sensibel, sie sucht neue Themen (die Schlagworte sind Kindsmord, Volkslieder, Genieästhetik, Shakespearianismus) oder bringt alte Themen neu zur Anschauung (Liebe, Sexualität, Standesunterschiede, poetologische und ästhetische Fragen).²⁵⁶

heit. Das Thema der feindlichen, sich befehdenden und schließlich einander umbringenden Brüder wird im Sturm und Drang zum Thema der Selbstzerstörung des Individuums. Brudermord, Vatermord und Kindsmord erweisen sich als jene Themenbereiche, in denen die neue Literatur des Sturm und Drang ihre revolutionärste Darstellung findet. (Matthias Luserke-Jaqui: Einleitung – Sturm und Drang. Genealogie einer literaturgeschichtlichen Periode, in: Handbuch Sturm und Drang, hg. v. Matthias Luserke-Jaqui, Berlin/Boston 2017, S. 3.)

²⁵² Keroauc: *On the Road*, S. 8.

²⁵³ Jürgen Ploog: *Straßen des Zufalls*, Berlin 1998, S. 11.

²⁵⁴ Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass in der ersten Auflage von *Straßen des Zufalls* der Begriff *Sturm und Drang* nicht erwähnt wird. Ploog beschränkt sich hier auf die gleiche Andeutung, die auch Kerouac in *On the Road* macht (Jürgen Ploog: *Straßen des Zufalls. Über William S. Burroughs & für eine Literatur der 80er Jahre*, Bern 1983, S. 14). Erst in der überarbeiteten Wiederauflage von 1998 schreibt Ploog, wie hier zitiert, wörtlich von »Sturm & Drang«.

²⁵⁵ Matthias Luserke-Jaqui: Einleitung – Sturm und Drang. Genealogie einer literaturgeschichtlichen Periode, S. 1.

²⁵⁶ Ebd., S. 2.

Nicht nur, dass der Anspruch, eine neue, unverbrauchte und ekstatische Literatur zu schreiben, die moralisch und ästhetisch gesetzte Normen verletzte, die Beatliterat*innen mit den Stürmern und Drängern verbindet, auch die Wirkung auf ihre Rezipient*innen ist vergleichbar.

Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) zog eine große Begeisterung für das im Roman ausgedrückte Lebensgefühl nach sich und die sogenannte ›Werther-Tracht‹ wurde zum Symbol der Anhängerschaft dieser literarischen Figur.²⁵⁷ Sowie die Werther-Figur, die viele (vor allem männliche) Leser nicht ganz unverständlichweise in die Nähe ihres Erfinders Goethe rückten, lösten auch die Figuren der Gedichte und Romane der amerikanischen Autor*innen Nachahmungen unter den Leser*innen aus:

Young people who wanted to escape their middle-class roots began to pour in. Their view of that scene was distorted by a media image of a Beat lifestyle that focused only on carefree, irresponsible behavior and ignored the whole intellectual basis for the group.²⁵⁸

Während sich im Sturm und Drang Vergleichsmöglichkeiten im Hinblick auf den Umgang mit Themen und dem Verhältnis zwischen Leben und Werk der Verfasser finden lassen, offenbaren sich mit Blick auf den Expressionismus zunächst einmal vor allem strukturelle Gemeinsamkeiten.

Der literarische Expressionismus liegt als Referenzgröße für die Beat- und Undergroundliteratur auf den ersten Blick nicht ganz so nahe wie der Sturm und Drang, ist ihr aber wohl dennoch näher. Wie auch in Bezug auf Beat- und Undergroundliteratur ist es literaturwissenschaftlich nicht zu rechtfertigen, den Expressionismus als eine Epoche der deutschen Literatur zu begreifen. Das inzwischen in den Standardwortschatz der Literaturwissenschaften übergegangene Diktum der *Gleichzeitigkeit des Ungleiches*, das unter anderem darauf verweist, dass neben Werken, die dem Expressionismus zugerechnet werden, in den Jahren des sogenannten expressionistischen Jahrzehnts zwischen 1910 und 1920 auch Werke veröffentlicht wurden, die weder von ihren Verfasser*innen noch von der Wissenschaft dem Expressionismus zugerechnet werden,²⁵⁹ gilt auch für die Beat- und Undergroundliteratur.

Die deutschsprachigen Beat- und Undergroundautoren machten – wie auch ihre amerikanischen Vorbilder – keinen Hehl aus ihren Bezügen auf Vorbilder, die weiter zurücklagen als ihre Kollegen aus den USA. Insbesondere Jörg Fauser erwähnt häufig seine Vorliebe für Teile der deutschen Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und dabei insbesondere seine Liebe zum literarischen Expressionismus:

Die Expressionisten haben mich sehr beeinflusst. Wenn mich überhaupt jemand in Deutschland beeinflusst hat, außer Joseph Roth, dann sicher die Expressionisten. Denn

²⁵⁷ Vergleichbares zeigt sich beispielsweise darin, dass Johnny Depp Jahrzehnte nach Kerouacs Tod dessen alte Regenjacke für 15.000\$ kaufte. Auch hier wird ein Kleidungsstück zu einem Symbol für die Anhängerschaft einer bestimmten literarischen Bewegung, wenn auch in deutlich distanzloserer Form, da es sich nicht um die gleiche Jacke, wie Kerouac sie trug, handelt, sondern um dieselbe. (Vgl. Leland: Why Kerouac matters, S. 5).

²⁵⁸ Morgan: The Typewriter Is Holy, S. 174.

²⁵⁹ Vgl. Thomas Anz: Literatur des Expressionismus, Stuttgart/Weimar 2002, S. 4f.

als ich anfing Lyrik zu schreiben in den 60er Jahren, war das ja das Einzige. Und dann Benn, einer meiner Titanen, der unter anderem auch immer gegen Adjektive war. Daran bin ich nicht vorbeigekommen. Man kann sich ja nicht nur auf Amerikaner beziehen.²⁶⁰

Dabei sticht vor allem seine Bewunderung für Gottfried Benn, von ihm beinahe liebenvoll ›Dr. Benn‹ genannt, heraus, doch auch Karl Kraus, den er immer wieder anzitiert,²⁶¹ findet häufiger Erwähnung. Vermutlich hat sich Fauser unter anderem zum Expressionismus hingezogen gefühlt, weil er eine unterschwellige Wesensverwandtschaft zu den literarischen Kreisen empfunden hat, in denen er sich selbst bewegte. Insbesondere für Fauser spielte bei seiner Bewunderung für den Expressionismus auch eine Rolle, dass die Dichter dieser literarischen Strömung sich nicht scheuten, sprachliche Grenzen des Darstellbaren auszutesten. Vor allem in seinen frühen Texten, seinem Debüt-Roman *Tophane* oder der in der Zeitschrift *Gasolin 23* erschienenen Cut-up-Erzählung *Die ersten Tage der Raumfahrt* nimmt die Beschreibung der Materialität des Körpers eine entscheidende Größe ein. Zerfallserscheinungen des durch Drogen geschundenen Körpers, dessen Sekrete und teils animalische Sexualität werden detailliert geschildert. Fauser äußert sich dazu in einem Interview mit der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*:

Ich glaube, dies ist eine literarische Tradition, die man bewußt oder auch unbewußt übernimmt. Der Expressionismus – siehe Benn – hat angefangen damit, ›Krebsbaracke‹, dann auch Henry Miller, den ich eine Zeitlang sehr mochte. Schockieren! Durch Überreizung Klima herstellen. Ich meine Kunst hat ja nichts mit Geschmack zu tun.²⁶²

Auch hier erwähnt er den Expressionismus und vor allem sein persönliches Vorbild Gottfried Benn. Und auch der für Teile der expressionistischen Lyrik prägende Reihungsstil in charakteristischen Gedichten wie Jakob van Hoddis' »Weltuntergang« oder Alfred Lichtensteins »Die Dämmerung« weist deutliche Parallelen auf mit den Beschreibungen von Szenerien durch aneinander gereihte Momentaufnahmen, die typischerweise bei der Arbeit mit der Cut-Up-Methode entstehen. Über stilistische Parallelen hinaus sind auch die Themen wie Leben in der Großstadt, Zivilisationsmüdigkeit und Widerstand gegen etablierte Strukturen des Literaturbetriebs und der Gesellschaft Gemeinsamkeiten zwischen dem deutschen Expressionismus und der amerikanischen wie auch deutschen Beat- und Undergroundliteratur.

Die Feststellung von Anz, dass der Expressionismus nicht »als eine umfassende Epoche zu begreifen«²⁶³ sei, sondern vielmehr »als eine in sich relativ geschlossene

²⁶⁰ Jörg Fauser: »Wir Schriftsteller existieren eigentlich nur in unseren Texten.« Ein Interview mit Jörg Fauser von Ralf Firle. In: Jörg Fauser: *Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII*, herausgegeben von Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 1514.

²⁶¹ Beispielsweise trägt eine Cut-up-Erzählung, die in der ersten Ausgabe von *Gasolin 23* erschien, den Titel *Die ersten Tage der Raumfahrt*, was als eine Anspielung auf Kraus' Weltkriegsdrama *Die letzten Tage der Menschheit* verstanden werden kann.

²⁶² Fauser: »Wir Schriftsteller existieren eigentlich nur in unseren Texten.« S. 1514.

²⁶³ Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 24.

und nach außen abgeschlossene Sub-, Rand-, Gegen- oder Intellektuellenkultur mit eigenen Zeitschriften, Verlagen, Kreisen, Klubs, Kabarett und Cafés,«²⁶⁴ die sich »nur zögernd vom etablierten Kulturbetrieb vereinnahmen«²⁶⁵ ließ, trifft mit geringen Unterschieden auch auf die Beat- und Undergroundliteratur der BRD zu.

Dabei zeigt sich auch am Expressionismus, wie unterschiedlich die Wahrnehmung einer literarischen Bewegung ausfallen kann, wenn man ihren Zeitkontext mit der historisch arbeitenden Literaturwissenschaft vergleicht. Die expressionistischen Gruppierungen um das Neopathetische Cabaret und den Neuen Club sind zu ihrer Zeit ein literarisches Randphänomen, das zumindest anfangs in den Feuilletons der Zeit kaum eine Rolle spielt, während heute häufig das Bild einer expressionistischen Epoche entsteht und man dem Eindruck erliegen könnte, der Expressionismus sei das vorherrschende literarische Paradigma seiner Zeit gewesen.²⁶⁶ Diese Perspektive findet man zwar in Bezug auf die deutschsprachige Beat- und Undergroundliteratur der sechziger und siebziger Jahre nicht – die Literaturwissenschaft hat im Gegenteil diese literarische Strömung bisher beinahe vollständig vernachlässigt – aber vermutlich kann man dem literarischen Expressionismus zu seiner Entstehungszeit vor 1918 eine ähnlich geringe Bedeutung und Aufmerksamkeit zusprechen, wie sie der deutschen Beat- und Undergroundliteratur bei ihrem Erscheinen auf der literarischen Bildfläche gegen Ende der sechziger Jahre entgegengesetzt wurde.²⁶⁷

Wie auch der Expressionismus fand die deutsche Beat- und Undergroundliteratur im deutschen Feuilleton der Zeit quasi keine Erwähnung und wenn doch, so ereilte sie dasselbe Schicksal, das auch der Expressionismus erleiden musste, wenn eine Zeitung einmal über die Literatur aus dem Kreis schrieb. In einem Bericht über einen Abend im Neopathetischen Cabaret, erschienen in der *Münchener Allgemeinen Zeitung* vom 16. Juli 1910, beschreibt Hans Hentig mit bissigem Spott den Vortragsabend, den er im kleinen Kreis von fünfzig Personen erlebt. Schon das Verrücken der Tische durch die Veranstalter vor Beginn der Veranstaltung ist für ihn Anlass zum Amusement über »die überschwellende Kraft [...], von der sie nachher so viel reden werden.«²⁶⁸ Der polemische Grundton des Berichts offenbart, wie lächerlich Hentig nicht nur die vorgetragenen Texte von Georg Heym, Erwin Loewenson und anderen gefunden haben muss, sondern wie absurd und unverständlich ihm auch das Auftreten der Mitglieder des Neopathetischen Cabarets erscheint:

Ein magenkrank aussehender Herr (*gemeint ist Loewenson, Anm. d. V.*) erklärt, er müsse platzen, wenn er uns nicht eine Stelle aus Nietzsche vorlesen dürfe. Wir haben Mitleid mit ihm und erlauben ihm das. Er aber hat gar kein Mitleid mit uns und liest so lange

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Vgl. Ebd.

²⁶⁷ Thomas Anz beschreibt den Expressionismus der Zeit um 1910-1918 als »für die Feuilletons damaliger Zeitungen bis zur Mitte des Jahrzehnts nahezu inexistent und noch bis 1918 ein wenig beachtetes Phänomen.« (Anz: Literatur des Expressionismus, S. 24).

²⁶⁸ Hans Hentig: Bei den Neopathetischen. In: Anz: Literatur des Expressionismus, S. 25, ursprünglich in der *Münchener Allgemeinen Zeitung*.

und mit so falscher Betonung, daß Zwischenrufe laut werden. Dieser Mensch ist im höchsten Grade langweilig.²⁶⁹

Auch über die anderen Auftritte weiß Hentig nichts Gutes zu sagen, über Jakob van Hoddis befindet er abschließend, er habe »selten so etwas bodenlos Häßliches gehört.«²⁷⁰ Sein Fazit lautet, man müsse die Menschen vor Hoddis und den Neopathetikern warnen, das sei man »der geistigen Hygiene Berlins schuldig.«²⁷¹

Dieser Bericht zeigt in Bezug auf die Vergleichbarkeit von Expressionismus und deutscher Beat- und Undergroundliteratur zweierlei. Die abwertende und ironisch-überhebliche Haltung, die Hentig den jungen Dichtern der expressionistischen Bewegung entgegenbringt, ähnelt stark dem ablehnenden Unverständnis, das auch die Beat- und Undergroundliteratur, insbesondere deutscher Provenienz, aushalten musste. Liest man jedoch den Inhalt dieses Berichts ohne den polemischen und ironischen Ton, gleicht die Beschreibung, die von einem Abend im Neopathetischen Club geliefert wird, den Beschreibungen der informellen Dichterlesungen in Kneipen im Kreis der Beatliteratur.²⁷²

Ähnlichkeiten finden sich zudem in der Organisations- und Distributionsstruktur. Die expressionistische Bewegung im Bereich der Literatur schuf sich ebenso wie auch die Beat- und Undergroundliteratur – sowohl in den USA als auch in Deutschland – eigene Distributionswege durch Gründung von literarischen Zeitschriften und Kleinstverlagen. In diesem Zusammenhang zeigt sich auch die bereits erwähnte Wesensverwandtschaft, die Fauser im Expressionismus gesehen haben dürfte: Die teilweise selbst gewählte kulturelle und gesellschaftliche Randstellung und das private Engagement, Literatur auf alternativen Wegen zu vertreiben, sind Erfahrungen, die sowohl die Dichter des Expressionismus als auch die Beat- und Undergroundautoren gemacht haben. Die Begründung, die Anz in seiner Monographie zur Literatur des Expressionismus für die zahlreichen Zeitschriftengründungen der Zeit bietet, lässt sich eins zu eins auch auf die Gründungen von literarischen Undergroundzeitschriften in Westdeutschland beziehen:

Zeitschriften boten am ehesten die Möglichkeit, die ökonomischen Zwänge des damals vehement expandierenden Literaturmarktes zu unterlaufen. Sie wurden vielfach von den Herausgebern selbst verlegt, redaktionell in Privaträumen bearbeitet, auf Zeitungsgesetzähnlichem Papier gedruckt und nicht selten auf Subskriptionsbasis ohne Beteiligung des Sortimentbuchhandels vertrieben.²⁷³

Gerade in den sechziger Jahren läuft ein signifikanter Teil der Publikation deutsch- und englischsprachiger Beat- und Undergroundliteratur über privat gedruckte Literaturzeitschriften. Nicht zuletzt in der 1965 von ihm selbst gegründeten Zeitschrift *Klactoveedsesteen* publizierte Carl Weissner in kleinen Auflagen mehrere Ausgaben mit Tex-

²⁶⁹ Ebd., S. 25f.

²⁷⁰ Ebd. S. 26.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Insbesondere die Lesung in der Six Gallery 1955 dürfte einem Abend im Neopathetischen Cabaret geähnelt haben.

²⁷³ Ebd., S. 41.

ten amerikanischer, britischer und deutscher Autor*innen und nahm als Herausgeber Kontakt zu amerikanischen Literaturzeitschriften auf.²⁷⁴ Auch die Zeitschrift *UFO*, die Ploog, Fauser und Weissner mit Udo Breger herausgaben²⁷⁵ und *Gasolin 23* sind Beispiele für die lebhafte Zeitschriftenkultur im literarischen Underground dieser Jahre. Während die expressionistischen Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Aktion* aber zumindest in literaturwissenschaftlichen Kreisen große Aufmerksamkeit erfahren haben, sind Zeitschriften der deutschen Beat-Generation weiterhin eher ein Thema einer eingeweihten Interessentenschaft.

Bei all diesen strukturellen und literarischen Gemeinsamkeiten ist es doch erstaunlich, dass sich der Expressionismus – glaubt man den Worten von Kurt Hiller – im Gegensatz zur Beat- und Undergroundliteratur durchaus damit rühmen wollte, den Durchschnittsleser*innen unverständlich zu sein: »Der literarische Künstler hat geradezu die Aufgabe, so zu schreiben, daß die Müllers und Schulzes ihn nicht begreifen können.«²⁷⁶ Nicht dass die deutschen Beat- und Undergroundautoren davon ausgegangen wäre, dass das Bildungsbürgertum oder das Feuilleton den Sinn ihrer Texte verstehen würden, aber viele von ihnen – wesentlich mehr noch als die amerikanische Kolleg*innen – waren getrieben von der Grundidee des unverstellten und zugänglichen Schreibens im Unterschied zu einer Literatur, die ganz bewusst im Elfenbeinturm verharren wollte. Dennoch lässt sich die folgende Aussage Ralf-Rainer Rygullas nicht widerspruchslos unterschreiben:

Sprache tritt für die Underground-Autoren nie als Problem auf. Die in den Texten verwendete Sprache ist immer die ihre. Dadurch entsteht nicht die Alternative: einmal Sprache als Sprache und zum anderen Sprache als Kunstform.²⁷⁷

Gerade für Schriftsteller wie Ploog, der über Jahrzehnte mit der Cut-up-Methode gearbeitet hat und bis zu seinem Tod einen hermetischen Stil pflegte, ist die Sprache an sich das Problem, dem er durch das Zerschneiden von Wörtern, durch das literarische Zertrümmern der Syntax entgegenzuwirken versuchte. Auf Schriftsteller wie Fauser hingegen trifft die Aussage Rygullas spätestens ab den siebziger Jahren uneingeschränkt zu. Sein literarischer Ansatz liegt eben in der Zugänglichkeit. Ohne politisch sein zu wollen und einen sozialistisch-revolutionären Ansatz offensiv zu unterstützen, widmet sich sein Schreiben den von der Gesellschaft Abgehängten, den Proletarier*innen oder

²⁷⁴ In Weissners Bibliothek findet sich eine große Zahl literarischer Zeitschriften aus den USA und Großbritannien wie *APO33*, *Intrepid* und *LINES*, die Weissner im Austausch gegen Klacto bekommen hat. Die erste Ausgabe von *Klactovedsesteen* vom Juni 1965 ist noch sehr einfach gehalten, auf dünnem Papier gedruckt, einfach gebunden und der Druck heute nahezu verblasst. Im Verlauf der folgenden Ausgaben, die Weissner in seiner selbstgegründeten PANIC-Press, Heidelberg herausgab, steigern sich jedoch Anspruch und Qualität des Magazins enorm.

Eine detailliertere Darstellung dieser Zeitschrift findet sich im Kapitel »Carl Weissner als Vermittler zwischen der amerikanischen und der deutschen Szene« in dieser Arbeit.

²⁷⁵ Vgl. Penzel & Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 83.

²⁷⁶ Kurt Hiller, zitiert nach Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 37.

²⁷⁷ Rygulla im Nachwort: Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): *Fuck you! Underground Gedichte*, Berlin 1980, S. 119.

anders ausgedrückt den ›kleinen Leuten‹. Dementsprechend schreibt er eben so, dass es auch die von Hiller abgelehnten »Müllers und Schulzes« verstehen könnten.

Es hat sich gezeigt, dass die deutsche Beat- und Undergroundliteratur zwar durch die amerikanischen Vorbilder wie durch einen Katalysator vorangetrieben wurde, dass ihre Traditions- und Verbindungslien zur Literaturgeschichte aber noch weiter zurück und nicht nur in die USA reichen. Es ist unbestreitbar, dass der Einfluss amerikanischer Alternativkultur, der in den Nachkriegsjahrzehnten, insbesondere durch die besetzungsbedingte Nähe der westdeutschen Republik zu den USA, signifikant war und dass eben dieser Einfluss auch die Rezeption der Beat- und Undergroundliteratur und die Faszination, die von ihr ausging, begünstigte. Dennoch lassen sich die Grundlagen, welche die Beatbewegung für die deutsche Jugend interessant machten, nicht von ihren Vorgängern trennen.

Exkurs: Die Frage der Avantgarde

Anschließend an die Vorbildfunktion des Expressionismus und anderer historischer Avantgarden soll hier kurz auf die Frage eingegangen werden, inwiefern man die Beat- und Undergroundliteratur in der BRD ebenso wie in den USA unter dem Begriff der Avantgarde fassen kann. Der Begriff der Avantgarde oder des Avantgardistischen taucht – wie bereits deutlich geworden sein dürfte – häufig auf, allerdings meist nur als attributiver Zusatz, dessen konkreter Bezug zur Avantgardeforschung nicht dargestellt wird. Gerade im Kontext der zeitgleich auftretenden neo-avantgardistischen Bewegungen der sechziger Jahre stellt sich diese Frage aber offensichtlich.

Festzustellen ist zunächst, dass sich vereinzelte Verbindungen zu den neo-avantgardistischen Bewegungen erkennen lassen. Am deutlichsten ist diese Verbindung auf deutscher Seite in der Person von Carl Weissner sichtbar, der in den sechziger Jahren mit dem Grafiker Klaus Staech bekannt war und einen Beitrag für den Katalog des von Staech organisierten Kunstfestivals *intermedia 69* schrieb.²⁷⁸ Auch seine Übersetzungen literarischer Arbeiten von Andy Warhol und Wolf Vostell bringen ihn die Nähe künstlerischer Kreise wie der *FLUXUS*-Bewegung. Mit Vostell verbindet ihn insbesondere auch, dass einige von dessen Collagen Texte von Weissner begleiten.²⁷⁹ Darüberhinaus lässt sich aber vor allem eine Nähe im Hinblick auf den Bruch mit Traditionen der jeweiligen künstlerischen Ausdrucksform ausmachen. Darin besteht vermutlich die engste Verbindung zwischen den Neo-Avantgarden und der deutschen Beat- und Undergroundliteratur. Sie entstehen in einem gesellschaftlichen und künstlerischen Kontext, in dem grundsätzlich etablierte Denkweisen und Ausdrucksformen in Frage gestellt werden.

Der erkennbare Bruch mit Traditionen ist ein Kernelement avantgardistischer Bewegungen. Sandro Zanetti bezeichnet ihn gar als »Hauptmerkmal von Avantgardebewegungen insgesamt« und führt alle anderen Eigenheiten solcher Bewegungen auf diesen »Grundimpuls des Bruchs« zurück.²⁸⁰ Zanettis Versuch, Kriterien für die Konsti-

²⁷⁸ Vgl. Bibliographie von Carl Weissner unter: http://carl-weissner-biblio.com/carlweissner_biblio2.htm (letzter Zugriff: 15.12.2021).

²⁷⁹ Vgl. Carl Weissners *Hall of Fame*. In: Weissner: Eine andere Liga, S. 11.

²⁸⁰ Vgl. und Zitat: Sandro Zanetti: »Heute spucken wir die Vergangenheit aus«. Avantgarde, Archiv und Archiv-Avantgarde. In: Andreas Mauz, Ulrich Weber und Magnus Wieland (Hg.): Avantgarden

tution einer künstlerischen Bewegung als Avantgarde zu finden, bietet hier auch einen fruchtbaren Ansatz, um die Beat- und Undergroundliteratur zumindest in das Begriffs-feld *Avantgarde* und *avantgardistisch* einzuordnen, ohne eine abschließende Zuordnung leisten zu wollen. Neben dem Bruch mit der Tradition als zentrales Merkmal nennt Zanetti außerdem den »Anspruch, neu, vorne, revolutionär, zukünftig zu sein«²⁸¹, darunter differenziert er sieben weitere Grundsätze avantgardistischer Bewegungen, die aus diesem Anspruch hervorgehen und auf dem Konzept der Überwindung beruhen. Überwunden werden in Avantgardebewegungen, Zanetti folgend, Grenzen der Einzelkünste, nationale Grenzen, die Differenz zwischen Werk und Leben, egozentrische Arbeitsweisen, die Fixierung auf gegenständliche Werke und die Kriterien der Dauerhaftigkeit und der Sinnhaftigkeit.²⁸² Schon hier ist erkennbar, dass die Beat- und Underground-literatur mehrere dieser Grenzen selbst überwindet oder zumindest den Anspruch hat, sie zu überwinden. Insbesondere mit Blick auf die Cut-up-Literatur gilt das auch für die Grenzen der Einzelkünste und der Sinnhaftigkeit.

Anhand dieser Kriterien wäre die Beat- und Undergroundliteratur den Avantgarde-bewegungen zuzurechnen. Andere Eigenheiten zahlreicher avantgardistischer Bewe-gungen wie beispielsweise ein gemeinsames Manifest sind allerdings nicht vorhanden. Dennoch kann man mit Blick auf die von Zanetti aufgestellten Kriterien und den klaren Vorsatz der Autoren mit Traditionen und etablierter Literatur zu brechen, zumindest von einem avantgardistischen Ansatz sprechen, der Möglichkeiten zur Auseinandersetzung im Kontext von historischen und neo-avantgardistischen Bewegungen bietet.

Gemeinsamkeiten der Vorbilder

Wendet man sich Aussagen der deutschen Autoren zu, so finden sich vor allem bei Fauser, der neben seinen lyrischen und erzählerischen Werken eine große Zahl von journalistischen und essayistischen Texten verfasste, deutliche Hinweise auf Einflüsse, die nicht in die Reihe der bisher genannten einzuordnen sind. Seine literatur-journalistischen Arbeiten, die meist aus einer Bewunderung für die jeweiligen Schriftsteller*innen entstanden, erstrecken sich von Christian Dietrich Grabbe über Else Lasker-Schüler und Hans Fallada bis hin zu Joseph Roth, wobei das nur den deutschen Sprach-raum abdeckt. Dabei stechen vor allem seine Bewunderung für Grabbe, Fallada und Roth hervor. Anhand der Nähe dieser drei Schriftsteller lassen sich auch Kriterien für Fausers literarische Vorlieben herauslesen. Die Beschreibungen, die er für diese drei findet, ähneln sich stark. Grabbe nennt er den »Irrwisch, der im biedermeierlichen Muff seiner Umgebung krepirt war wie der sprichwörtliche arme Hund«, den »Held meiner Kindheit«, »der im finalen Säufer-Koma gelegen und an den Folgen der Welt krepirt war.«²⁸³ Auch Fausers Biographen finden ähnliche Worte für die Begeisterung

und Avantgärdismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation, Göttingen/Zürich 2018, S. 45–62, hier S. 49.

²⁸¹ Ebd. S. 50.

²⁸² Vgl. ebd.

²⁸³ Jörg Fauser zitiert aus Penzel/Waibel: Rebell im Cola-Hinterland, S. 24f.

des jungen Fauser für Grabbe: »Grabbe ist der im Provinzmief eingesperzte Schriftsteller, der seine gesamte Existenz in den Ring wirft, der aus der gelebten Radikalität schöpft, der großenwahnsinnige Hypersensible, der die Spannung hält, bis es ihn zerreißt.«²⁸⁴ Über Rudolf Ditzen alias Hans Fallada schreibt Fauser: »Rudolf Ditzen war sein ganzes Leben lang süchtig – auf Alkohol, auf Alkaloide, am meisten auf den Rausch des Schreibens [...].«²⁸⁵ und »[I]n der Tat – ein Junkie und Alkoholiker, ein Paranoider und Schizoide, ein Drogen- und Todessüchtiger [...].«²⁸⁶ Joseph Roth schließlich beschreibt er anhand dreier Fotos: »Sie (*die Fotos, Anm. d. V.*) enthalten Glanz, Melancholie, Fröhlichkeit, Schwermut, Charme und alles Elend dieses Mannes, dessen Leben nicht aufhören kann, mich zu faszinieren [...].«²⁸⁷

Die Art und Weise, wie Fauser über diese drei literarischen Vorbilder schreibt, deutet darauf hin, worum es ihm geht und wonach er seine Referenzgrößen auswählt; dieser Ansatz lässt sich hier auf Ploog und Weissner ausweiten. Gemeinsam ist Fallada, Grabbe und Roth ihre Drogen-, meist Alkoholsucht und die Außenseiterstellung zu ihrer Lebenszeit, das trifft vor allem für Grabbe und Fallada zu, die sowohl im privaten wie auch im beruflichen Sinne als Schriftsteller Schwierigkeiten hatten und erst lange nach ihrem Ableben für ihr Werk anerkannt wurden. Gerade Grabbes literarischer Lebens- und Leidensweg ist ohne Weiteres mit Fausers eigenem Weg und dem von Ploog und Weissner in Teilen vergleichbar, fast als hätte der junge Fauser, der nach eigener Aussage »mit Grabbe [...] praktisch lesen«²⁸⁸ gelernt hat, in Grabbes Leben sein eigenes vorausgesehenen. Grabbes Erstlingswerk, der *Gothland*, findet zunächst kaum positive Rückmeldung, »[d]abei wird es mit seinen Pfeilen gegen die nunmehr ältliche Romantik und das Biedermeier viele junge Menschen zwar begeistert, aber auch ratlos gelassen haben.«²⁸⁹ Ebenso wie Fauser musste Grabbe feststellen, dass im literarischen Establishment seiner Zeit kein Platz für ihn war und er den Zugang zu demselben aber auch nicht unbedingt anstrehte. Dabei ist das Problem offenbar nicht Grabbes Weltverdruss und auch nicht sein Zynismus, den findet man rein inhaltlich auch bei dem weit besser gelittenen Heine. Der Stein des Anstoßes war vielmehr die sprachliche Grobheit Grabbes, während man Heine eher »Weltenschmerz à la Byron« attestierte.²⁹⁰ Ähnlich verhält es sich mit Jörg Fausers ersten Gehversuchen in der literarischen Welt eineinhalb Jahrhunderte später. Es ist seine sprachliche Provokation, die viele abschreckt, darüber sagt er rückblickend 1985: »Da muß jetzt einfach »wichsen« stehen, sonst ist das nebulös. Dabei habe ich natürlich an Null Leser gedacht, sondern einfach: Das muß raus.«²⁹¹ Ähnliches zeigt sich bei Fausers Bewunderung für Fallada. In einer Reporta-

²⁸⁴ Ebd., S. 25.

²⁸⁵ Jörg Fauser: Fallada. In: Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987, S. 1036.

²⁸⁶ Ebd., S. 1040.

²⁸⁷ Jörg Fauser: Hommage für Joseph Roth. In: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987, S. 410.

²⁸⁸ Jörg Fauser: Kein schöner Land. In Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987, S. 974.

²⁸⁹ Jörg Aufenanger: Das Lachen der Verzweiflung. Grabbe. Ein Leben, Frankfurt a.M. 2001, S. 61.

²⁹⁰ Vgl. u. Zitat: Ebd., S. 64.

²⁹¹ Fauser: »Wir Schriftsteller existieren eigentlich nur in unseren Texten.«, S. 1514.

ge über ihn, betitelt schlicht *Fallada*,²⁹² beschreibt er, wie er selbst nach Neumünster fährt, wo Fallada sowohl eine Zeit lang im Gefängnis saß als auch später als Journalist gearbeitet hat. Die Beschreibung dieser literarischen Erkundungstour auf den Spuren des Autors ist eine Suche nach dem Menschen Fallada, in deren Verlauf Fauser in Eck-kneipen sitzt und durch das verregnete und graue Neumünster läuft. Auch hier ist es das Gefühl einem Leidensgenossen nachzuspüren, das Fausers Reportage durchdringt.

Deutlich wird bei allen Annäherungen an die Vorbilder, dass die Faszination, die Fauser für Grabbe, Fallada und Roth und gemeinsam mit Weissner für Bukowski empfand, zu einem großen Maße aus deren drogenbedingten Brüchen in der Biografie, ihren Kämpfen mit der Welt um sie herum und sich selbst und ihrem Außenseiterum entspringt. Nicht dass Fauser nicht auch ihr literarisches Werk ausgiebig gelesen und es sich zum Vorbild genommen hätte, aber darüber sagt er sehr wenig, viel eher geht es ihm darum, sich selbst in die Reihe von am Leben und der eigenen Zeit gescheiterten Schriftstellern zu stellen. Diese Haltung liegt in einem bestimmten Bild von der Existenz als Schriftsteller begründet, das Fauser einerseits in den Galionsfiguren seiner persönlichen Literaturwelt entdeckt, das er aber auch auf sich selbst angewendet wissen will: Das Bild des Schriftstellers, der aus einem Leiden an sich selbst und seiner Umwelt heraus geradezu zum Schreiben gezwungen wird. In *Rebell im Cola-Hinterland*, der Fauser-Biographie von Penzel und Waibel, wird Fauser mit den Worten zitiert: »Ich werde verrückt vor Angst, die Qualen eines Schriftstellers erleiden zu müssen, ohne ein Schriftsteller zu sein.«²⁹³ Schriftsteller zu sein ist für Fauser untrennbar mit Leid und Qual verbunden, die als Grundvoraussetzung für literarisches Schreiben angesehen werden und dieses schließlich nobilitieren. Die Literaturgeschichte ist voll mit Beispielen für diese Haltung und gerade die mediale Vermittlung einiger Autor*innen zielt darauf, Schriftsteller*innen als Leidende und Gequälte darzustellen, dennoch ist bemerkenswert, was für eine große Rolle dieser Ansatz für Fauser spielt, wie sehr für ihn Literatur und Lebensrealität eines Autors zusammenhängen und der Weg zur Literatur über das Leben der Verfasser*innen führt.²⁹⁴

Und sowohl Fauser als auch Ploog zitieren Burroughs mit den Worten: »Ein Schriftsteller, der über Dinge schreibt, die er nicht kennt, ist wie ein Stierkämpfer, der die Bewegungen macht, ohne daß ein Stier da ist.«²⁹⁵ Auch Ginsberg äußert sich ähnlich:

²⁹² Enthalten in: Jörg Fauser: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959-1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, herausgegeben von Alexander Wewerka, Berlin 2014.

²⁹³ Zitiert nach Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 42.

²⁹⁴ Dass es sich hierbei durchaus um einen gängigen Topos der Inszenierungspraxis von Schriftsteller*innen und ihrer Literatur handelt, darauf verweist auch Johannes Franzen und erwähnt neben Jörg Fauser auch Rainald Goetz, der durch seinen legendär gewordenen Rasiermesserschnitt in die eigene Stirn beim Ingeborg-Bachmann-Preis die Leidenserfahrung sogar direkt am eigenen Körper vollzogen habe: »Die Investition des eigenen Lebens erfolgt also zunächst auf Kosten des Autors selbst, der im Dienste seines Schreibens das äußerste persönliche Opfer einer radikalen Selbstpreisgabe erbringen muss.« (Johannes Franzen: Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960-2015, Göttingen 2018, S. 260).

²⁹⁵ Jörg Fauser: Die Legende des Duluo, S. 391, ein ähnliches Zitat von Burroughs findet sich auch bei Ploog, Jürgen: Straßen des Zufalls. Über W.S. Burroughs, Wiederauflage, Berlin 1998, S. 21: »Der Unterschied ist derselbe wie zwischen einem Stierkämpfer, der einen Stier vor sich hat und einem kleinen Scheißer, der nur so tut, als sei ein Stier da.«

»Es sollte keinen Unterschied geben zwischen dem, was wir niederschreiben, und dem, was wir wirklich wissen, so wie wir es jeden Tag miteinander erfahren. Und die Heuchelei in der Literatur hat ein Ende.«²⁹⁶ Während wiederum Fauser ihn fast paraphrasiert: »[...] aber ein Schriftsteller, der den Namen wert ist, gewinnt noch dem schäbigsten Material, nach dem er seine Legenden schreibt, Reichtum ab, sein Reichtum heißt Wirklichkeit.«²⁹⁷ Und Weissner antwortet auf die Frage »Wie soll ein Schriftsteller also schreiben« mit: »Akribisch genau, aber er sollte sich auf Dinge einschießen, von denen er etwas versteht. Und nicht auf einer Ebene agieren, wo ohnehin jeder mitreden kann.«²⁹⁸

Aus all diesen Aussagen, seien es die Einschätzungen der Vorbilder von Fauser oder seien es die poetologischen Aussagen über das Verständnis der eigenen Existenz als Schriftsteller, lässt sich deutlich die entscheidende Gemeinsamkeit erkennen, die zwischen den amerikanischen Beat- und Undergroundautor*innen und ihren deutschen Nachfolgern bestand: Leben und Literatur sollen programmatisch untrennbar miteinander verbunden sein und nur die subjektive Wiedergabe der eigenen Erfahrung ist gerechtfertigtes Schreiben. Anhand dieses Ansatzes lässt sich auch erläutern, was die Beat- und Undergroundliteratur der USA und damit auch die Literatur, die aus ihrer Rezeption in Westdeutschland entstand, ausmachte und worin sich, das soll dieses Buch deutlich machen, der Kern dieses Schreibens zeigt, der es rechtfertigt hier von einer Gruppenidentität zu sprechen.

²⁹⁶ Allen Ginsberg zitiert nach: Jörg Fauser: Die Legende des Duluo, S. 407.

²⁹⁷ Ebd., S. 387.

²⁹⁸ Weissner: Eine andere Liga, Interviewauszüge, S. 104.

