

eva wissen

Thomas Ernst

Popliteratur

eva wissen

Thomas Ernst,

geboren 1974, studierte Philosophie und Germanistik in Duisburg, Bochum, Berlin sowie Leuven/Belgien und gilt als »expert on contemporary German literature« (New York Times). Für seine literarischen Arbeiten erhielt er zwei Literaturstipendien, seine Leseperformances und Vorträge führten ihn nach England, Wales, Belgien und quer durch Deutschland. Er ist Mitherausgeber des Sammelbandes *Wissenschaft und Macht* (2004) und veröffentlichte zahlreiche Artikel und Essays zur Gegenwartsliteratur und zur Philosophie des 20. Jahrhunderts. Zurzeit schreibt er an einer Dissertation zum Thema *Avantgarde, Pop, Untergrund, Satire*. Subversive Konzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa an der Universität Trier, die von der Hans Böckler Stiftung gefördert wird. Mehr Informationen unter www.thomasernst.net

Europäische Verlagsanstalt

Inhalt

Was ist Popliteratur?

- 6 Was ist Popliteratur?

Ursprünge der Popliteratur

- 10 Dadaismus
14 Beat Generation
20 Im Umfeld der Beat Generation

Postmoderne und Popliteratur

- 22 Postmoderne und Pop-Art in Amerika
26 Postmoderne in Frankreich
30 Literaturdebatten in Deutschland

Anfänge der Popliteratur in Deutschland

- 32 Rolf Dieter Brinkmann und die Kölner Schule
38 Aufbruch in die Popliteratur

Ausbreitung der Popliteratur in Deutschland

- 44 Ernüchterung und neue Wege
46 Popliteratur am Prenzlauer Berg und in der DDR

Avantgarden neben der Popliteratur

- 50 Situationisten, Kommunen, Happenings
54 Konkrete Poesie und experimentelle Prosa
56 Satire und Sprachkritik

Kulturelle Veränderungen nach 1989

- 58 Poptheorie
62 Popliteratur im Ausland
66 Debatte um die deutsche Gegenwartsliteratur
70 Generationenbilder

Aktuelle Popliteratur in Deutschland

- 72 Kracht, Stuckrad-Barre
und das popkulturelle Quintett
76 Inflation und Niedergang des
Popliteratur-Begriffs
80 Social Beat und Slam Poetry
84 Kanak Sprak und Morgenland

Die Zukunft der Popliteratur

- 86 Popliteratur und neue Medien
90 Ausblick

Anhang

- 92 Literatur
94 Register

Was ist Popliteratur?

Die junge deutsche Literatur war in den letzten Jahren sehr erfolgreich. Immer wieder wird dafür auch die Popliteratur verantwortlich gemacht. Kritiker, Leser und Autoren streiten über deren Sinn und Qualität, ohne jedoch zu sagen, was Popliteratur eigentlich ist.

Zum aktuellen Boom der Popliteratur

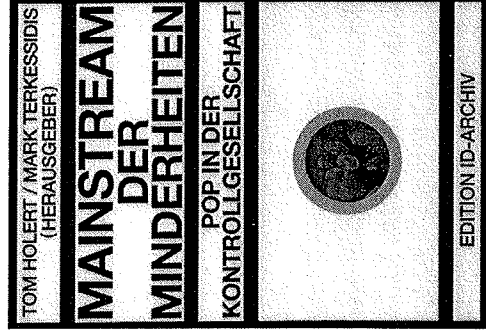
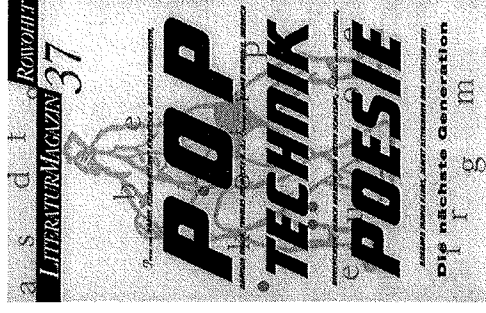
Seit etwa 1995 boomt die junge deutsche Literatur. Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre, Alexa Hennig von Lange oder Benjamin Lebert haben den Status von Popstars erreicht, und ihre Bücher sind Bestseller. Selbst die Feuilletons der großen Zeitungen beschäftigen sich mit dieser erfolgreichen Literatur der »jungen Wilden«, die vor »Unbekümmertheit« strotzt (*Der Spiegel*). Immer wieder werden neue Texte mit der Bezeichnung Popliteratur gehandelt, denn sie hat mittlerweile in der Medienbranche einen hohen Stellenwert und garantiert Aufmerksamkeit, aber vor allem wird damit ein junges, kaufkräftiges Publikum angesprochen. In den Rezensionen oder Debatten bemüht sich jedoch kaum jemand darum, den Begriff zu definieren. Dies ist auch schwierig, da er in den vergangenen Jahren hauptsächlich als Etikett benutzt wurde, um Büchern ein jugendlich-frisches und aufmüpfiges Image zu geben und zu suggerieren, dass sie unterhaltsam und leicht lesbar seien.

Zur Entwicklung der Popliteratur

Popliteratur hat ihren Ursprung im 20. Jahrhundert. Die Folgen von Industrialisierung, zwei Weltkriegen und Kaltem Krieg führten zu Zweifeln an aufklärerischen und humanistischen Werten. Damit stand auch der Sinn einer hochkulturellen, bürgerlichen Literatur in Frage. Diese Skepsis zeigte sich erstmals deutlich bei den Dadaisten, die nach dem Ersten Weltkrieg programmatisch die Sprache und alte literarische Formen zerstörten. Der

amerikanische Medientheoretiker Leslie A. Fiedler war der Erste, der Ende der sechziger Jahre von einer »Pop-Literatur« sprach. Damit meinte er die Autoren der Beat-Generation, die eine offene Literatur »von unten« schrieben, dachte aber auch an die Pop-Art, die Gebrauchs- und Alltagsgegenstände und Bilder von Popstars in die Museen brachte. Der aus der Musik stammende Begriff Pop verweist sowohl auf das Wort popular (= populär, bei der Masse beliebt) wie auch auf den Laut pop, der sowohl wie Zusammenstoß, Knall bedeutet. Für die Literatur forderte Fiedler dementsprechend ihre Öffnung gegenüber der populären Kultur und ihre intensive Auseinandersetzung mit Fernsehen, Mode und Popmusik. Diese erste Popliteratur zeigte kleine Alltagsszenen, die Texten wurden mit Hilfe von Fotos, Collagen und Comics visualisiert.

Rolf Dieter Brinkmann war es, der Fiedlers Begriff 1968 in Deutschland einführte. Hier traf die Popliteratur auf eine ganz andere Stimmung, die – im Gegensatz zur amerikanischen Literaturszene – vor allem in der kapitalistischen Kulturindustrie eine Gefahr sah. Noch heute ist Deutschland das Land, in dem die Bezeichnung Popliteratur am meisten genutzt wird, um eine solche Literatur von der »ernsthaften« Literatur zu unterscheiden. Seit den sechziger Jahren gab es dennoch viele junge Autoren,



Li.: Marcel Hartges, Martin Lüdke, Delf Schmidt (Hg.): Pop Technik Poesie. Die nächste Generation. Literaturmagazin No. 37, Rowohlt 1996

Re.: Tom Holert, Mark Terkessidis (Hg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft, Edition ID-Archiv 1996

»Pop-Literatur lässt sich demnach (...) als eine Literatur über prä-fabrizierte Zeichensysteme beschreiben, als ein Arsenal von sekundären Texten (Fiske). Es ist eine Literatur, die keine kulturelle Anklage gegen die ausufernde Zeichenproduktion der populären Kultur erhebt, sondern diese als Ausgangsmaterial des literarischen Schreibens benutzt. (...) Pop-Literatur ist in diesem Sinne das Resultat einer Transformation der Literatur im Zeichen von Pop, sie entsteht an der Schnittstelle, an der die Pop-Signifikanten im literarischen Text neu kodiert werden.«

Jörgen Schäfer, 1998

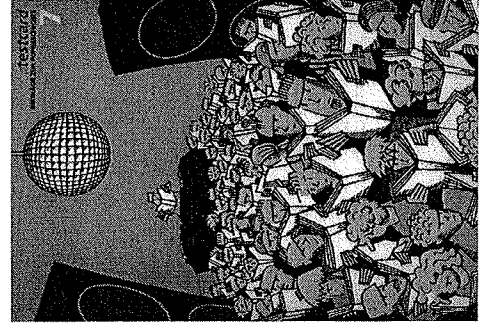
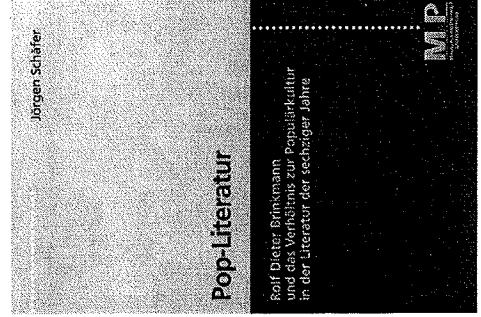
»1. Pop ist immer Transformation, im Sinne einer dynamischen Bewegung, bei der kulturelles Material und seine sozialen Umgebungen sich gegenseitig neu gestalten und bis dahin fixe Grenzen überschreiten: Klassen-grenzen, ethnische Grenzen oder kulturelle Grenzen. (...) 2. Pop hat eine positive Beziehung zur wahrnehmbaren Seite der sie umgebenden Welt, ihren Tönen und Bildern. (...) Die Revolte ergibt sich aus einem großen Ja (zu Leben, Welt, Moderner Welt), nicht aus einem Nein und einem Ja zur Utopie. (...) 3. Pop tritt als Geheimcode auf, der aber gleichzeitig für alle zugänglich ist.«
Diedrich Diederichsen, 1996

die aus Protest gegen ihre nationalsozialistische Vätergeneration einen Weg zur Befreiung in einer lustvollen, anarchistischen Popkultur suchten. In den siebziger und achtziger Jahren entwickelten sich daraus auch sprachkritische, satirische, ironische, dokumentarische Literaturen, die auf verschiedenen Wegen Fiedlers Impulse und die der französischen Postmoderne-Philosophen wie Michel Foucault oder Gilles Deleuze aufnahmen. Durchgängiges Motiv war, dass die Literatur ein subversives Spiel mit vorhandenen Zeichen und Texten sein müsse, eine Collage aus Zitaten, ein Sampling aus Vorhandenem, vergleichbar der aufkommenden DJ-Culture.

In den neunziger Jahren kippte der Begriff der Popliteratur. War er bislang das Programm einer Außenseiterszene, die sich auf die populäre Kultur bezog und daraus Versatzstücke für die eigene Identität ableitete, so ging nun der rebellische Gestus verloren. Popliteratur wurde zu einer Unterhaltungsdienstleistung innerhalb der Kulturindustrie, Synonym für eine Art »Easy Reading«. Das, was mal das Neue, Spannende oder Rebellische an der Popliteratur ausmachte, ist vergangen oder lebt fort in einzelnen Subkulturen – oder ist mit den Texten von Brinkmann, Fichte oder Vesper paradoxerweise schon wieder selbst zu einer Form von Hochkultur geworden.

Li.: Jörgen Schäfer: Popliteratur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1998

Re.: Martin Büsser et al. (Hg.): testcard Nr. 7. Pop und Literatur. Beiträge zur Popgeschichte, Ventil 1999



Zum Begriff der Popliteratur

Dieses Buch versteht unter Popliteratur eine literarische Entwicklungslinie, die sich im 20. Jahrhundert darum bemühte, die Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur aufzulösen und damit auch Themen, Stile, Schreib- und Lebensweisen aus der Massen- und Alltagskultur in die Literatur aufzunehmen. Merkmale der Popliteratur zeigen sich beispielsweise in Texten, die in einfacher Sprache und realistisch aus dem Leben gesellschaftlicher Außenseiter berichten; die auf Songs und Phänomene der Popkultur verweisen; die wie ein Diskjockey Textzitate mixen; die ein kritisches Verhältnis zum hohen Ton der traditionellen Literatur haben und sich um neue, authentische Sprechweisen bemühen oder die Sprache in ihre Einzelteile zerlegen.

Das vorliegende Buch will in einem historischen Überblick zeigen, wie sich die verschiedenen Formen der Popliteratur bis heute entwickelt haben. Es versteht sich sowohl als eine Einführung für Leser, die einen ersten Einblick in die Popliteratur und ihre Werke gewinnen wollen, als auch als ein Beitrag zur aktuellen Popliteratur-Debatte, die nur selten eine historische Perspektive ergreift. Dabei geht es hier auch um die Einflüsse von Geschichte, Politik und Theoriedebatten auf die Popliteratur sowie um literarische Formen, die sich in ihrer Nähe bewegen. Besondere Beachtung findet die Frage, ob die jeweilige Popliteratur subversive Kräfte besitzt.

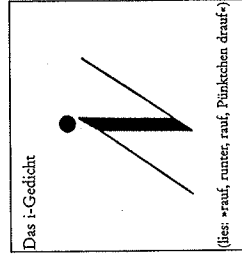
»Erst in den 90ern kann sich die Popliteratur als eigenes Segment im Literaturbetrieb etablieren. Die Protagonisten (...) verbindet (...) der eher indirekte Zugang zum Schreiben. Literaten stellt für die Popliteratur tendenziell ein sekundäres Medium dar; prägende Erfahrungen in der Sozialisation und in den ersten künstlerischen Versuchen macht man meist als Musiker, DJ(sic) oder einfach nur als Pop-Fan (...). Die Popliteratur (...) überlässt den schnelleren Medien den Vorteil der augenblickhaften Wirklichkeitsbeobachtung (und schnelleren Konsumierbarkeit) und zieht sich selber auf Sekundärbeobachtung zurück.«

Dirk Frank, 2000

Popliteratur ist Literatur, die sich der Massen- und Alltagskultur öffnet und damit die Idee einer guten und wahren bürgerlichen Hochkultur in Frage stellt. Ihre Inhalte und Formen haben sich jedoch im Laufe der Zeit gewandelt, von einer Literatur gesellschaftlicher Außenseiter ist Popliteratur zu einem Etikett der Unterhaltungsindustrie geworden.

»Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeeinträchtigt mit allen sensorialen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsychie und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.«

Dadaistisches Manifest (1918, unterschrieben u.a. von Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Hugo Ball, Hans Arp)



lies: »rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf.« Kurt Schwitters: Das i-Gedicht, 1922

schnell, dass restaurative Kräfte die Oberhand behalten würden, die mit Hilfe des humanistischen Idealismus der Klassik einen Deutschnationalismus nährten.

1917 ging Richard Huelsenbeck von Zürich nach Berlin und traf dort auf George Grosz (1893–1959), Franz Jung (1888–1963) und andere junge Künstler. Huelsenbeck machte sie mit den Ideen der Züricher Dadaisten bekannt, so dass sich schließlich die Gruppe DADA Berlin formierte, die die dadaistischen Techniken erweiterte und politisch radikalisierte. Die Brüder John Heartfield (1891–1968) und Wieland Herzfelde (1896–1988) gestalteten Fotomontagen und setzten sie als wirksame politische Waffe ein. Das Spiel mit alltäglichen Gegenständen, Schlagzeilen, Zeitungen, Plakaten, Parolen, Postkarten und Flugblättern in Collagen wurde von ihnen und ihren Freunden weiterentwickelt. Raoul Hausmann (1886–1971) begründete diesen nur bedingt kreativen Umgang mit vorgefertigtem, zitiertem Material, indem er fragte: »Wozu Geist haben in einer Welt, die mechanisch weiterläuft?«

Johannes Baader (1875–1955) brachte den Dadaismus auf die Straße, indem er immer wieder für öffentliche Skandale sorgte. So erwiderte er auf die rhetorische Frage an die Gläubigen im Berliner Dom, was ihnen Jesus sei, die Worte: »Jesus Christus ist uns Wurscht!« Überhaupt verlegten die Berliner den Dadaismus aus den Clubs und Künstlerzirkeln mehr in die Öffentlichkeit, etwa durch die Erste Internationale Dada-Messe, die 1920 stattfand und einen Prozess wegen Beleidigung der Reichswehr nach sich zog, da sie u. a. eine ausgestopfte Soldatenuniform mit Schweinskopf zeigte.

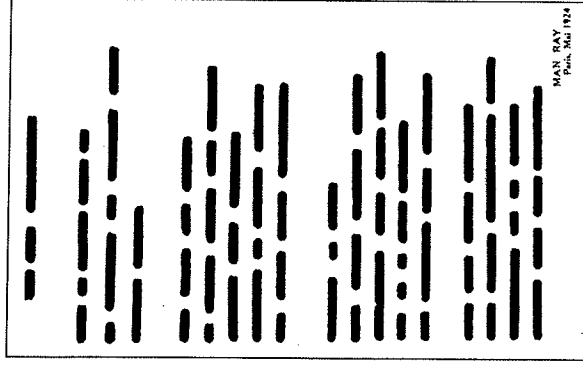
Vergeblich um Aufnahme in die Berliner Gruppe bemühte sich der Hannoveraner Werbefachmann Kurt Schwitters (1887–1948), der dann einen eigenen MERZ-Dadaismus entwickelte. Seine Laut- und Nonsens-Gedichte waren voll von selbstparodistischen Brechungen, ihnen fehlte jedoch die politische Sprengkraft der Berliner Dadaisten.

Weiterentwicklungen:

DADA New York, Surrealismus

Tristan Tzara brachte 1919 den Dadaismus nach Paris. Dort arbeitete er intensiv mit André Breton (1896–1966) und Louis Aragon (1897–1982) zusammen. Viele der wichtigsten dadaistischen Ideen wurden dabei von der surrealistischen Bewegung aufgenommen, deren erstes Manifest Breton 1924 verfasste, der sich im Wesentlichen auf die psychoanalytische Theorie von Sigmund Freud (1856–1939) stützte. Wenn das Unbewusste ein stark vernachlässigter Teil des gesellschaftlichen Lebens ist, dann sei es Aufgabe der Kunst, dem Unbewussten und seinen irrationalen Traumwelten ein Forum zu geben. Auch hier wird dem Wahren und Schönen der Zufall und ein nicht kontrollierter Schaffensprozess entgegen gesetzt.

Exilierte europäische Künstler lebten von 1915 bis 1921 unter anderem auch in New York und begründeten dort den amerikanischen Dadaismus. Marcel Duchamp (1887–1968) entwickelte das Readymade, die Idee, dass Gebrauchsgegenstände dadurch zum Kunstwerk würden, dass der Künstler sie entdeckte und zum Artefakt erklärte. Mit ihm zusammen arbeiteten dort der US-Amerikaner Man Ray (1890–1976), der vor allem mit Fotografien experimentierte, und Francis Picabia (1879–1953). Alle drei kehrten nach Europa zurück, hinterließen in Amerika jedoch Werke und Ideen, ohne die die spätere Pop-Art nicht denkbar wäre.



MAN RAY
Paris, Mai 1924

»SURREALISMUS, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.«
André Breton, 1924

Der Dadaismus griff die Institution Kunst an und zerstörte die alten Bildungs- und Kunstideale. Er entwickelte eine visuelle Poesie, forcierte die künstlerische Auflösung der Sprache und löste die Grenze zwischen Hoch- und Alltagskultur auf.

Beat Generation

In den fünfziger Jahren fanden sich in den USA die Autoren der Beat Generation zusammen, die mit zornigen Texten ihre Kritik am amerikanischen Traum artikulierten. Dabei schrieben sie in einer deutlichen Sprache über ihre Drogenerfahrungen, Sexualität und ihr Außenseitertum.

Lähmung und Aufbruch: McCarthy und Beat

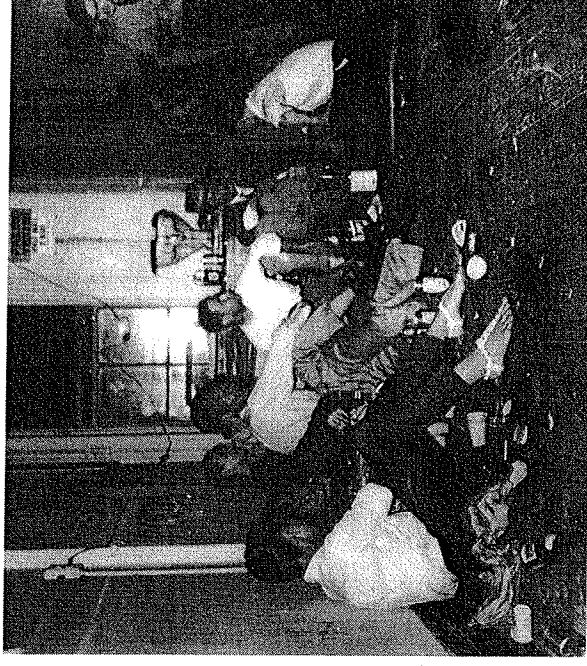
Amerika war siegreich aus dem Zweiten Weltkrieg hervorgegangen – allerdings um den Preis vieler Toter und der Atombombenabwürfe, die 1945 die japanischen Städte Hiroshima und Nagasaki zerstörten. Bis in die erste Hälfte der fünfziger Jahre war das geistige Klima stückig und unbeweglich. Bigotterie, wirtschaftlicher Wohlstand, Kalter Krieg sowie ab 1950 der Koreakrieg und der rigide Antikommunismus des Senators Joseph McCarthy sorgten für eine Stimmung der Langeweile und des Konformismus.

In dieser Atmosphäre erschien Jerome David Salingers (*1919) Roman *The Catcher in the Rye* (1951, dt. *Der Fänger im Roggen*), dessen jugendlicher Held Holden Caulfield nicht Mitglied einer konformistischen Gesellschaft werden will, aus seinem Internat ausbricht und auf eine Irrfahrt durch New York geht, dabei in verzweifelter Einsamkeit das hektische Treiben um ihn herum als entmenslicht und leer empfindet. In Caulfields Beobachtungen und seiner überspitzten Jugendslang-Sprache konnten sich viele Jugendliche wieder finden.

Zur gleichen Zeit hatten sich bereits mit Allen Ginsberg (1926–1997), Jack Kerouac (1922–1969) und Neal Cassady (1926–1968) einige Protagonisten der so genannten Beat Generation (»beat« als Rhythmus des Jazz) in New York kennen gelernt. Gemeinsam mit William S. Burroughs (1914–1997), Lawrence Ferlinghetti (*1919) und Gregory Corso (*1930) bildeten sie die Achse der

»Ich sah die besten Köpfe meiner Generation zerstört vom Wahnsinn, ausgegelt hysterisch nackt, / wie sie im Morgengrauen sich durch die Straßen schlepten auf der Suche nach einer wütenden Spritze, / Hipster mit Engelsköpfen, süchtig nach dem alten himmlischen Kontakt zum Sternendynamo in der Maschinerie der Nacht, / die armselig und abgerissen und hohläugig und high wach hockten und rauchten im übernatürlichen Dunkel von Altbauwohnungen, in Jazz-Meditationen schwebend über dem Häusermeer der Städte (...).«

Allen Ginsberg, Howl, 1957



Eine typische Beatnik-Party mit billigem Wein, billigem Bier und Rauschmitteln in der Luft, am 25. Juli 1959.

später als Beatniks (Anspielung auf die russischen Spunikis im Weltall) bezeichneten Poeten, zu denen auch noch der Lyriker Michael McClure (*1932), John Clellon Holmes (1926–1988), Herbert Huncke (1915–1996), Peter Orlovsky (*1933), Gary Snyder (*1930) und Philip Whalen (*1923) gehörten. Die Beat-Poeten brachten der US-amerikanischen – und auch der europäischen – Literatur wesentliche neue Einflüsse. Sie befanden sich in einer Außenseiterrolle, lebten eine sehr freie Homo-, Bi- oder Heterosexualität, experimentierten mit Drogen, reisten ungebunden umher und befassten sich mit fernöstlicher Mystik; sie waren zum Teil schon in Psychiatrien gelandet, weil sie sich den amerikanischen Normen radikal verweigerten. Dennoch glaubten sie, den echten, besseren amerikanischen Patriotismus zu verkörpern, und verfassten aus dieser Haltung heraus eine harte und zornige Literatur in einem Kampf der Hassliebe um das wahre Amerika. Gegen den formalen Kanon der Hochkultur, der für sie eins war mit der apathischen und dekadenten Bourgeoisie, öffneten sie die Poesie und Prosa für einen freien, offenen, expressiven Ausdruck. Sie verwendeten Umgangssprache und obszöne Worte, als sei

»Amerika ich gab dir alles und jetzt bin ich nichts. / Amerika zwei Dollar siebenundzwanzig 17. Januar 1956. / Ich darf nicht querköpfig sein. / Amerika wann endet der Krieg unter Menschen? / Leck mich mit deiner Atombombe. / Ich fühle mich schlecht. Lass mich in Ruh. (...).«

Allen Ginsberg, America, 1957

»Verdeckt von einem sinnlosen Vietnamkrieg und von allzu modischen Kultursensationen hat sich in den USA seit Beginn der sechziger Jahre eine neue Szene in allen künstlerischen Bereichen herangebildet, deren Vielfältigkeit überrascht und ihren eigenen Ausdruck gefunden hat in der Underground-Aktivität. (...) Durchgehendes Motiv (...) ist eine Tabuverletzung, durch die eine gegenwärtige Erstarrung aufgebrochen wird. (...) Ein Non-stop-LSD-Trip alltäglichen Lebens spiegelt sich bizarr und aggressiv wider in den Gedichten (...). Besonders krass tritt die Profanisierung verinnerlichter Sexualität auf, wenn alles konventionelle Verhalten mit vulgär-sexueller Sprache charakterisiert wird.«

Rolf Dieter Brinkmann/
Ralf Rainer Ryguilla, 1968

dies in der amerikanischen Literatur schon immer so gewesen, schrieb oft unverhüllt über die eigenen Sex-, Drogen- oder auch Elendserfahrungen, was in dieser unverblünten Weise anziehend oder schockierend auf die Leser wirkte. Einige Bücher konnten erst nach Zensurprozessen veröffentlicht werden, was ihnen jedoch zusätzliche Werbung verschaffte. Richtungsweisend war, dass sich die Beatniks schon von 1955 bis 1957 in San Francisco bemüht hatten, ihre Texte im gemeinsamen Auftritt mit Jazz-Musikern vorzutragen. Sie brachten authentische Erfahrungen in ihre Literatur ein, die so mitunter dokumentarischen Charakter annahm. Die Beatniks suchten die Einheit von Kunst und Leben und nahmen damit das Lebensgefühl vorweg, das in den späteren sechziger Jahren die Hippie-Bewegung kennzeichnen würde.

Ginsberg

Die wichtigsten Werke der Beat Generation erschienen ab 1957, nachdem die Autoren von San Francisco in das New Yorker Viertel Greenwich Village gezogen waren. Mit einem Schlag wurde Allen Ginsberg berühmt: Die amerikanischen Behörden wollten die Auslieferung des Langgedichts *Howl* (dt. *Das Geheul*) verhindern. Der Text ist eine kraftvolle Anklage gegen die amerikanische



Allen Ginsberg (li.)
und Bob Dylan (re.)
in New York City,
22. Oktober 1975

Gesellschaftsordnung, angelehnt an die *hot rhythms* des *Bebo* und arrangiert aus spontanen Assoziationen. *Howl* wurde schließlich publiziert und traf den Nerv der Zeit: Es verkaufte sich in den kommenden Jahren über 250 000 Mal. Ginsberg blieb in *Kaddish and Other Poems* (1961, dt. *Kaddisch*) ein radikaler und polemischer Gegner der amerikanischen Gesellschaft und wurde während der sechziger Jahre ein prominenter und furchtloser Kritiker des Vietnamkriegs, prägte auch den Slogan von der »flower power«. Auf seinen zahlreichen langen Reisen durch Amerika, Europa und Asien entdeckte er mehr und mehr den Buddhismus für sich; seine späteren Texte waren ruhiger und standen stärker unter fernöstlichem Einfluss. 1975 vertonte er noch einmal zusammen mit Bob Dylan Balladen.

Kerouac

Jack Kerouac erreichte mit seinem Reisebericht *On the Road* (1957, dt. *Unterwegs*) eine große Popularität. Er beschreibt autobiografisch ein unstetes Leben fernab der amerikanischen Werte von Sesshaftigkeit und gegeltem Arbeitsleben. Seine Figuren sind – wie er selbst – auf der Suche nach Intensität und Ekstase, nach Drogen Erfahrungen, sexueller Offenheit und tief sinnigen Gesprächen mit Gleichgesinnten. Insofern ist Kerouac ein Chronist der Beat-Autoren – hinter den Romanfiguren verbergen sich er selbst, Neal Cassidy, mit dem er tatsächlich von 1949–1951 umherreiste, sowie William S. Burroughs. Kerouac legte Wert darauf, Gedanken und Ideen zu notieren, sobald sie aufkamen, und sprach deshalb von spontanem Schreiben (engl.: *sketching*). 1960 sagte er sich von den *Beatniks los* – später blieb sein Erfolg aus, und Kerouac starb mit 47 Jahren an den Folgen seines Alkoholismus.

Burroughs

William S. Burroughs wurde bekannt durch seinen Drogenroman *Naked Lunch* (1959, dt. *Naked Lunch*), der die Erfahrungen eines Rauschgiftsüchtigen in den USA und

»Ich habe es nie bereut, dass ich Drogen genommen habe. Ich glaube, dass ich nach all den Jahren, in denen ich – mit gelegentlichen Unterbrechungen – auf Junk war, heute bei besserer Gesundheit bin, als ich wäre, wenn ich nie süchtig geworden wäre. (...) Mich hat der Umgang mit Junk so manches gelehrt. Ich habe gesehen, wie sich das Leben reduzierte auf Portionen von Morphiumlösung, die mit Augentropfen verabreicht wurden. (...) Vielleicht läuft darauf das ganze Lustprinzip hinaus: die Linderung irgendeines Durstes.«
William S. Burroughs,
Junkie, 1953

»Rebellion gegen soziale Normen fand sich in der Parodie und Burleske wieder: Wir sehen Gott durch unser Arschloch – Amerikaner haben besondere Angst, Kontrolle aufzugeben oder Dinge passieren zu lassen, wie sie nun einmal passieren. Sie würden sich am liebsten in ihren Magen verkriechen und das Essen verdauen und die Scheiße heraus-schaufeln. Beat-Literatur – Prosa und Dichtung – protestiert gegen eine enthumanisierende und ausbeuterische Technokraten-Gesellschaft – bombardiert, unter Konsumzwang und Konkurrenz, sinnlich verwirrt, verzerrt durch die Massenmedien, institutionalisiert, politisch irrational.«

William S. Burroughs,
Naked Lunch, 1959

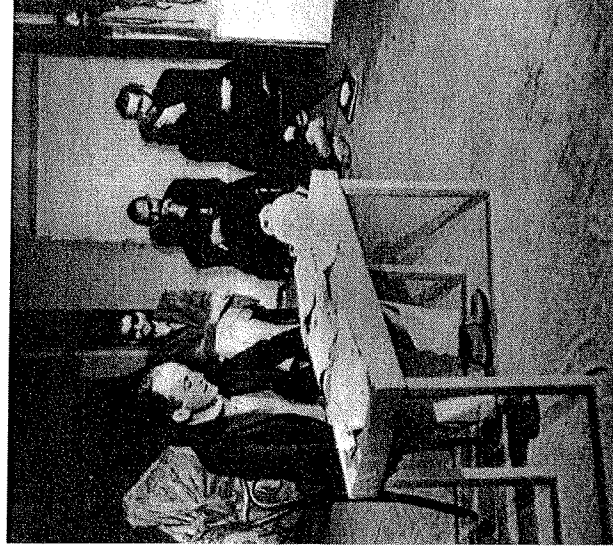
Mittelamerika darstellt. In kühlem Ton berichtet er aus dem Milieu der Drogen und der Homosexualität und bricht dabei viele gesellschaftliche Tabus. Neben der harten Realität stellt er auch im Rausch Halluziniertes dar – Burroughs selbst schrieb das Buch größtenteils unter dem Einfluss harter Drogen. Schon als der Roman – wegen eines Zensurprozesses verzögert – 1962 in den USA erschien, hatte Burroughs einen Entzug hinter sich und wandte sich schließlich von den Drogen ab. Aber auch in seinen folgenden Texten wie *Nova Express* (1963, dt. *Nova Express*) blieb er noch dem Thema des psychischen Grenzgangs treu, bevor er schließlich 1971 in *The Wild Boys* (dt. *Die wilden Boys*) mehr mit der Anwendung der Montagetechnik des Films in einer eher klassisch erzählten Geschichte experimentierte. Burroughs gilt zudem als Erfinder der Cut-up-Technik, bei der eine Textseite in der Mitte längs gefaltet, zur Hälfte über eine andere gedeckt und dann quer über beide gelesen wird. Später verfuhr Burroughs auch ähnlich mit Tonbandaufnahmen. Menschenmassen sollten durch die Kombination bestimmter Töne und Geräusche zu unvorhergesehenen Handlungen gebracht werden. Dazu ließ Burroughs zerschnipselte »Sprachviren« wie Stottern, Versprecher, Sexgeräusche und hasserfüllte Stimmen von verschiedenen Recordern ablaufen. Das Ergebnis seien – so Burroughs – »Parks voll nackter irrsinniger Menschen, die scheißen, pissen, ejakulieren und schreiben. So könnte ein bösartiger Virus wirken, der alle Selbstkontrolle ausschaltet, und das Ende wären Erschöpfung, Krämpfe und Tod.«

Ferlinghetti, Corso und O'Hara

Lawrence Ferlinghetti fiel zunächst durch die Gründung seines Kleinverlags City Lights Books auf, der Ende der fünfziger Jahre zum Vorbild vieler kleiner Verlage in Amerika wurde. In seinem wichtigsten Buch *A Coney Island of the Mind* (1958, dt. *Ein Coney Island des inneren Karussells*) ist den Gedichten zumeist eine für die Jazzbegleitung kompatible Sprechrhythmik eigen. Auch

Ferlinghetti versuchte, umgangssprachliche Obszönitäten in seine Gedichte einzubringen und so die Lyrik zurück in den Alltagsdiskurs zu holen. Noch bis in die neunziger Jahre blieb er ein kritischer Betrachter des politischen Lebens. Damit stand er im Gegensatz zu seinen Gefährten, die zunehmend in mystische Sphären abtauchten, wie z. B. Gregory Corso, der von einem zornigen Polemiker zu einem metaphysisch-romantisch Gläubigen an die Macht seiner eigenen Gedichtssprache wurde.

Ein wichtiger Autor im Umfeld der Beat-Literaten war Frank O'Hara (1926–1966). Er wollte die Lyrik aus formalen Erstarrung und akademischer Vereinnahmung befreien, indem er sie für Techniken von Radio, Film, Fernsehen und Theater öffnete, vergleichbar den freien Jazz-Improvisationen und der Aktionsmalerei. O'Hara machte den Akt der Komposition selbst sichtbar, ließ Bildsequenzen des Großstadttrubels wie in einem Film ineinander laufen oder bei schneller Schnitttechnik aufeinander prallen. Diese Ästhetik des Schreibprozesses zeigt sich deutlich in seinen *Lunch Poems* (1964, dt. *Lunch Poems und andere Gedichte*), die den Eindruck flüchtiger Gelegenheitsgedichte vermitteln.



Frank O'Hara liest bei einer Benefiz-Veranstaltung für den Totem-Verlag. Im Hintergrund (von li.): Ray Bremser, LeRoy Jones und Allen Ginsberg, ca. 1959.

Literarisch schufen die Beatniks eine Underground-Ästhetik gegen die Hochkultur, verfassten in jazzigem Ton umgangssprachliche und tabulose Texte. Mit ihren Werken kämpften sie gegen die amerikanische Lethargie und bereiteten den Hippies den Weg.

Im Umfeld der Beat Generation

Die Kraft der Beat Generation strahlte auch auf andere Autoren und Gruppen, die sich als Außenseiter oder Unterdrückte fühlten. Sie nutzten die formale Offenheit und den zornigen Ton der Beat-Literatur für Erfolgs- oder Protestliteratur.

Außenseiter und Comics

Es gibt noch einige weitere Literaten, die zwar nicht unbedingt einen engen Kontakt zu Ginsberg, Burroughs, Kerouac und Cassidy hatten, deren Werke jedoch eine enge Verwandtschaft zu denen der Beat Generation aufweisen. Charles Bukowski (1920–1994) lebte als sehr eigenwilliges Unikum. Er brachte die Unterdrückung und Verzweiflung des Individuums unbeschönigt und mit einer von bürgerlichen Kritikern als obszön bezeichneten Sprache zum Ausdruck. 1959 erschien sein erster Lyrikband *Flower, Fist and Bestial Wail*, der ihm den literarischen Durchbruch brachte. Aber obwohl er über fünf Millionen Bücher verkaufen konnte, blieb er ein Außenseiter, wobei er später – wie in *Post Office* (1971, dt. *Der Mann mit der Ledertasche*) – eher ironisch und witzig über die Kunst des Lebens als Verlierer nachdachte.

Der Schotte Alexander Trocchi (1925–1984) verfasste mit *Cain's Book* (1960, dt. *Kains Buch*) ein Pendant zu Burroughs *Naked Lunch*. Ken Kesey (*1935) griff in *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962, dt. *Einer flog über das Kuckucksnest*) die amerikanische Gesellschaft am Beispiel einer Psychiatrie an; er wurde später zu einem bekannten Mitglied der Hippie-Bewegung. Außerdem zeigte sich in den Comics von Joe Brainard (1942–1994) oder auch in *Fritz the Cat* (1965, dt. *Fritz the Cat*) von Robert Crumb (*1943) ein viel offeneres Zusammenspiel von Text, Story und Zeichnungen.

Black Mask New York, 1969

»Ein neuer Geist hat sich erhoben. Wie die Straßen von Watts brennen auch wir mit der Revolution. Wir fallen über eure Götter her. Wir singen von eurem Tod. Vernichtet die Museen. Unseren Kampf könnt ihr euch nicht an die Wände hängen. Lasst das Verlangene unter den Hammerschlägen der Revolute zusammenbrechen. Die Guerilla, die Schwarzen, die Männer der Zukunft – wir alle sind euch auf den Fersen. Zum Teufel mit eurer Kultur, eurer Wissenschaft, eurer Kunst. Welchem Zweck dienen sie denn? Euer Massenmord lässt sich nicht verbergen. Der Industrielle, der Bankier, die Bourgeoisie mit ihren unbegrenzten Ansprüchen und ihrer vulgären Gesinnung stapeln weiter Kunstwerke auf, während sie die Menschheit abschlachten.«

Weiterentwicklungen des literarischen Beats

In den sechziger Jahren wandelte sich die literarische Landschaft in den USA: Zahlreiche Kleinverlage entstanden, in vielen Städten entwickelte sich ein literarischer Underground. Es wurde zunehmend gesellschaftlich akzeptiert, offen über Sexualität und Drogen zu schreiben, die

Hippie-Bewegung entstand, Happenings fanden statt, in denen die Trennung zwischen Publikum und Spiel, Kunst und Alltag aufgehoben wurde. Während die Beat-Autoren sich von zornigen Polemiken ab- und eher ruhigen und mystischen Betrachtungen des Lebens wandten, lebte ihr scharfer Ton fort in den Texten der Anti-Vietnamkriegs- und der Frauenbewegung sowie vor allem in der Lyrik der schwarzen Bürgerrechtsbewegung. Menschen, die in den USA rassistisch diskriminiert und unterdrückt wurden, nutzten das Selbstbewusstsein der »weißen Außenseiter« und verknüpften deren Schreibweise mit Elementen der eigenen Musik, des eigenen Slangs und der eigenen Themen. LeRoi Jones (*1934) lebte im Umfeld der Beat-Autoren, nannte sich jedoch seit dem Mord an Malcolm X (1965) Imamu Amiri Baraka, verließ seine weiße Frau und wandte sich muslimisch-kommunistischen Gruppen zu, die radikal für die Rechte der Schwarzen kämpften. 1964 gründete er in Harlem das New Lafayette Theatre und schuf eine »schwarze Ästhetik und Sprache«.

Viele Beatniks suchten in den sechziger Jahren individuelle und politische Befreiung in mystischen Welten. Ihr zorniger Ton lebte aber weiter in der amerikanischen Protestlyrik der Hippie-Zeit sowie in der schwarzen Subkultur.



LeRoi Jones, später Imamu Amiri Baraka, um 1960

»Wir wollen ein schwarzes Gedicht. Und eine / schwarze Welt. / Lass die Welt ein schwarzes Gedicht sein. / Und lass alle Schwarzen dieses Gedicht sprechen / still / oder LAUT.«

Imamu Amiri Baraka, Black Art, 1965

Postmoderne und Pop-Art in Amerika

Die neuen Medien – allen voran das Fernsehen – fördern eine neue Wahrnehmung und damit auch eine neue Kunst. In Amerika entwickelten Marshall McLuhan und Leslie A. Fiedler erste Medientheorien der Postmoderne, während die Pop-Art die Kunst revolutionierte.

Amerikanische Medientheoretiker

In den sechziger Jahren wurde die erste Generation erwachsen, die ihre Jugend mit dem Fernsehen verbracht hatte. Der Kanadier Marshall McLuhan (1911–1980) trat als erster wichtiger Medientheoretiker hervor. In seinen Büchern *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962, dt. *Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters*) und *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964, dt. *Die magischen Kanäle: Understanding Media*) entwarf er eine Theorie der Kommunikationsmedien und Populärkultur. McLuhan beschrieb den entscheidenden Übergang von der Gutenberg-Galaxis (Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert) zu den neuen Medien wie Telegraf, Telefon, Fotografie, Radio, Film und Fernsehen, später kamen noch Computer und Internet hinzu. Diese Medien böten den Menschen die Chance, die Geborgenheit des »global village« zu erlangen und sich wieder als eine Menschheit zu begreifen. Die neuen Medien seien somit Erweiterungen des menschlichen Nervensystems. In diesem Sinne ist auch sein berühmter Satz »The medium is the message« zu begreifen. Damit legitimierte er jedoch nicht nur indirekt sämtliche Inhalte der Medien, sondern machte sich auch blind gegenüber den kulturimperialistischen Tendenzen der großen amerikanischen Medienkonzerne.

Einen anderen Weg im Umgang mit der neuen Medienwelt wählte der Literaturwissenschaftler Leslie A. Fiedler

(*1917), der den Begriff der »Postmoderne« in die Medientheorie einführte und als Erster vor diesem Hintergrund die literarischen Veränderungen durch die Beat-Generation untersuchte. Der Graben zwischen Hoch- und Subkultur müsse geschlossen werden, die Texte von Ginsberg, Burroughs, Kesey und anderen hätten gezeigt, dass eine antirationale, pornografische und an den Medienphänomenen orientierte Literatur diejenige der Zukunft sei, die eben nicht mehr an die Wahrheit und die Macht der Vernunft und Hochkultur glaube. In der Pop-Art, also der Eroberung der Museen durch die Massenkunst, sah er die Überwindung der Grenze von Hoch- und Alltagskultur – einen Schritt in die »Postmoderne« (post, lat.: nach). Fiedler war auch der erste Kritiker, der von einer »Pop-Literatur« sprach. Vor allem durch die Vorträge, die er 1968 in Freiburg hielt, wurde er zum einflussreichsten Theoretiker seiner Zeit von Popliteratur und Postmoderne in Deutschland und machte diese

»So genannte Hohe Kunst auf Vaudeville- und Burleskeniveau herunterzuschrauben zu einem Zeitpunkt, da Massenkunst ohne Ehrfurcht die Museen und Bibliotheken erobert, ist ein politischer und ästhetischer Akt zugleich, ein Akt, der den Klassen- und Generationsunterschied überbrückt. Die Vorstellung von einer Kunst für die »Gebildeten« und einer Subkunst für die »Ungebildeten« bezeugt den letzten Überrest einer ärgerlichen Unterscheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft, die nur einer Klassengesellschaft zustünde. Weil Pop-Art weiterhin wie seit Mitte des 18. Jahrhunderts gegen jene anachronistischen Überbleibsel Krieg führt, achtet ihrer erklärten Hierarchien, weil sie wider die Ordnung ist.«

Leslie A. Fiedler, 1968

cross the border, close the gap



Titelzeile des Aufsatzes
»cross the border, close the gap« (dt. »Überquert die Grenze, schließt den Graben«) von Leslie A. Fiedler, erstmals veröffentlicht 1968 im Playboy. Zeichnung von Karl Wirsum

Leslie A. Fiedler, 1968

Begriffe hier bekannt. Die dazugehörige Kunst und Kultur existierte hier allerdings nur in Ansätzen – bezogen auf Deutschland waren Fiedlers Thesen also mehr For- derungen und Projektionen als Beschreibungen der Rea- lität.

Pop-Art

In den USA sah dies anders aus. In der Beat Generation und in der Pop-Art griffen Künstler die Vormacht der Hochkultur an. Die Pop-Art aktualisierte Ideen des Dada- ismus. Robert Rauschenberg (*1925) und Jasper Johns (*1930) nahmen um 1955 in New York das Readymade- Konzept wieder auf. Sie benutzten banale Objekte des Alltagskonsums und verfremdeten oder kombinierten sie – Verfahren, die Fiedlers Gedanken von Popliteratur entsprachen. Die Pop-Art wurzelte in der städtischen Umgebung und entlehnte Motive dieser Welt, die fernab des eigentlichen Kunstbetriebs existierten, wie z. B. Wer- bung, Verpackungen, Fernsehen, Gebrauchsgüter oder Nahrungsmittel. Damit betonte sie den Warencharakter der Kunst und setzte sich in kritische Distanz zu den Ge- genständen. Zugleich riss sie damit die Mauer zwischen elitärer Hoch- und populärer Massenkultur ein. Insider- wissen war nun nicht mehr wichtig für den Kunstgenuss, und gerade dies rief bei jungen Leuten ein neues Interesse an der Kunst hervor. Das ermöglichte der Kunst ein Über- leben gegenüber der Konkurrenz durch die Bildmedien, die den Alltag der Massen zu beherrschen begannen, wäh- rend die Künstler nun die me- dialen Bilderfluten in ihre eige- nen Arbeiten integrierten. Der Künstler war ihnen gegenüber nicht mehr kreativer Neu- schöpfer, sondern ordnete nur noch bereits Vorhandenes an. Die Suche nach einer eigenen Identität wurde ersetzt durch das Spiel mit Identitäten.

»Populär (entworfen für das Massen- publikum), vergänglich (baldige Auflösung), verbrauchbar (schnell vergessen), billig, massenproduziert, jung (auf die Jugend ausge- richtet), witzig, sexy, spielerisch, verführe- risch, geschäftstüchtig.«
Independents Group, 1957
(über die Eigenschaften der Pop-Art)

Die bis heute bekanntesten Pop-Art-Künstler, Roy Lichtenstein (1932–1998) und Andy Warhol (1928–1987), arbeiteten in den sechziger Jahren an der Wei- terentwicklung der neuen Richtung in New York. Lich- tenstein verwandte Reklamen und Comicstrips als Vorlagen seiner Bilder, durch ihre Auflösung in Raster- punkte vermittelte er den Eindruck des Druckprozesses und vermied eine persönliche Handschrift. Warhol sam- melte in seiner Art Factory auch Musiker und Filme- macher um sich. Er nutzte zumeist Motive von bekann- ten Markenartikeln (Cola-Flaschen, Campbells Suppen), prominenten Stars (Elvis Presley, Marilyn Monroe, Jo- hann Wolfgang von Goethe) oder vertrauten Gegenstän- den (Dollarnoten, Zeitungen). Durch die serienmäßige Produktion seiner Bilder – oft per Siebdruck – und ihre Vervielfältigung zeigte er ironisch ihre Funktion als Wa- ren. Später produzierte Warhol auch Filme, in denen er z. B. einen Schauspieler mehrere Stunden schlafen ließ – seiner Meinung nach wollten die meisten Kinobesucher ohnehin nur den Star sehen. Warhol verfasste viele Bü- cher, die allerdings immer von anderen nach Tonband- protokollen oder Gesprächen niedergeschrieben wur- den; er hat keinen einzigen Satz selbst geschrieben. So gab Pat Hackett Warhols *Diaries* heraus, in denen ein Mann aus seinem Leben berichtete, der sagte: »Wenn ihr alles über Andy Warhol wissen wollt, braucht ihr bloß auf die Oberfläche meiner Gemälde und Filme zu sehen: Das bin ich. Dahinter versteckt sich nichts.«

»Pop wurzelt in der urbanen Umgebung, und nicht nur das, Pop befasst sich mit spe- ziellen Aspekten dieser Umgebung, Aspekten, die aufgrund ihres kulturellen Niveaus zu- nächst als Kunstinhalte unmöglich erscheinen: Comics und illustrierte Zeitschriften, Werbung und jede Art von Verpackung; populäre Unterhaltung wie Holly- wood-Filme, Popmusik, Rummelplätze und Vergnügungsviertel, Radio und Fernsehen; langlebige Gebrauchsgüter, allen voran Kühl- schränke und Autos; Autobahnen und Tank- stellen; Nahrungsmittel, vor allem Hot Dogs, Eis und Torten, und schließlich Geld.«
Simon Wilson, Pop-Art, 1974

Roy Lichtenstein: Good Morning, Darling, 1964



McLuhan, Fiedler und Warhol sorgten mit ihren Theorien oder Werken dafür, dass sich die Kunst der Fernseh-, Musik- und Lifestyle-Welt öffnete. Diese Entwicklung beinhaltete sowohl eine kritische Ironisierung als auch die indirekte Verherrlichung der Massenkultur.

Postmoderne in Frankreich

Franszösische Theoretiker der Postmoderne begreifen Wissen und Wahrheiten nur noch als Konstrukte und Texte als Material, mit dem gespielt werden könne. Diese Ideen ähnelten der Schreib- und Denkweise vieler Popliteraten und -theoretiker.

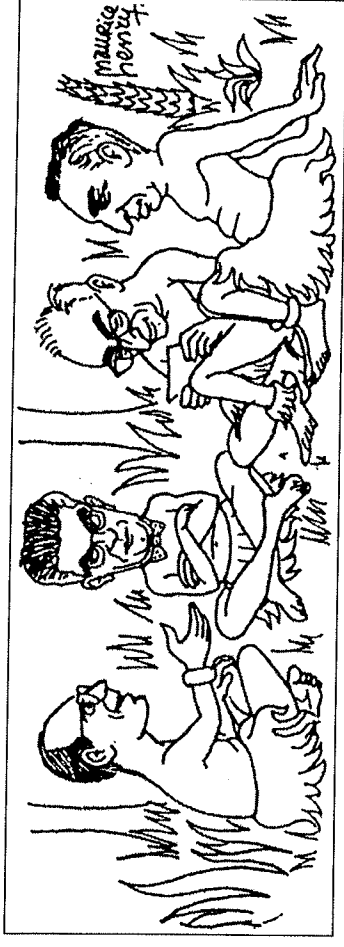
Das postmoderne Wissen, der Tod des Autors, die Lust am Text

Jean-François Lyotard (*1924) verhalf mit seinem Text *La condition postmoderne* (1979, dt. *Das postmoderne Wissen*) dem Begriff der Postmoderne in Europa zum Durchbruch. Er stellte fest, dass seit dem Zweiten Weltkrieg massive Veränderungen in Kommunikation, Wissenschaft und Technik der hoch entwickelten Gesellschaften stattgefunden hätten, und entwickelte daraus die Utopie eines frei verfügbaren Wissens für alle Menschen. Die Grenzen zwischen Wissen und Nichtwissen könnten so überwunden und Bildungsunterschiede aufgelöst werden. Lyotard versuchte damit, verschiedene vernunftkritische Theorien in der französischen Philosophie zusammenzufassen. Wahrheiten seien, so knüpfte Michel Foucault (1926–1984) und Gilles Deleuze (1925–1996) an Friedrich Nietzsche (1844–1900) an, immer konstruiert, und nach Holocaust, Atombomben und Overkill-Gefahr im Kalten Krieg könne der Glaube an den Segen aufklärerischer Vernunft nicht länger aufrechterhalten werden.

Foucault analysierte Diskurse, also die gesellschaftlich-historische Produktion von Wahrheiten, und entdeckte in der Literatur eine gegendiskursive Kraft, die geeignet sei, die gesellschaftliche Macht zu unterwandern. Dazu müsse sie jedoch Elemente der herrschenden Diskurse aufnehmen und ironisch umdrehen. Deleuze und Félix Guattari (1930–1994) beschrieben in *Kafka: pour une littérature mineure* (1975, dt. *Kafka. Für eine kleine*

»Ein Ausweg für die Sprache, für die Musik, für das Schreiben. Was man gemeinhin Pop nennt – Popmusik, Popphilosophie, Popliteratur: Wörterflucht. Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache verwenden, von der eigenen Sprache kleinen, milderer oder intensiven Gebrauch machen, das Unterdrückte in der Sprache entgegenstellen, die Orte der Nichtkultur, der sprachlichen Unterentwicklung finden, die Regionen der sprachlichen Dritten Welt, durch die eine Sprache entkommt, eine Verkettung sich schließt.«

Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka*, Für eine kleine Literatur, 1975



Literatur) eine Möglichkeit, die herrschende Sprache subversiv zu verwenden und sie gleichzeitig aus der Perspektive der Außenseiter zu verfremden. Kafka, der als Jude im tschechischen Prag deutschsprachige Literatur verfasste, die der Eindeutigkeit des herrschenden Deutsch entgegenstand, sei ein gutes Beispiel für eine solche »kleine Literatur«, in der Klein-Werden heißt, sich die Sprache der Mehrheit anzueignen, mit ihr jedoch etwas Neues zu produzieren.

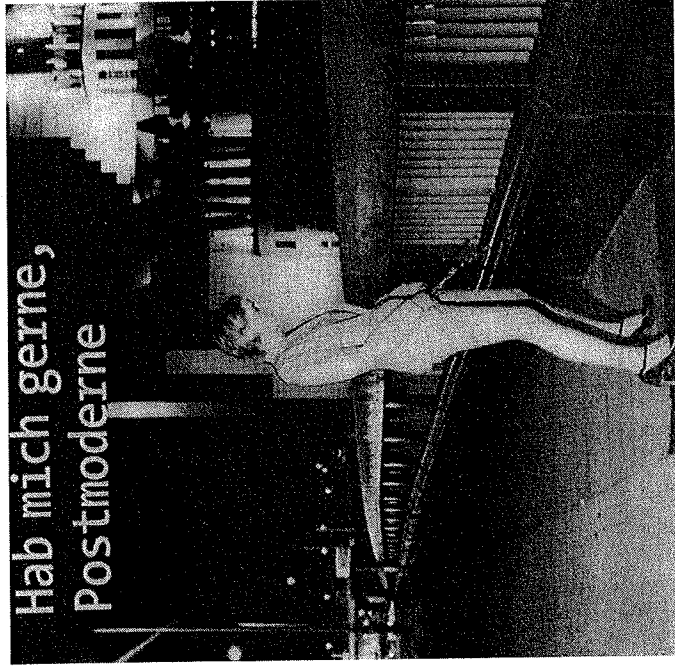
Der Autor als kreatives Subjekt verlor seine Autorität, seine Herrschaft. Die Produktion des Textes, so Michel de Certeau (1925–1986), liege nicht auf der Autoren-, sondern auf der Lesenseite, die mit den Zeichen des Textes spielen müsse. Roland Barthes (1915–1980) sowie Foucault in seinem Vortrag *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969, dt. *Was ist ein Autor?*) zerstörten die Idee vom Schriftsteller-Subjekt, erklärten den Tod bzw. das Verschwinden des Autors, da letztlich nur das gesellschaftlich-historische Wissen durch die »Funktion des Autors« sprechen könne. Der Autor *sample* sozusagen in seinen Romanen nur schon vorhandenes Wissen, wie ein Discjockey die vorliegenden Platten. Foucault schlug 1980 ein Spiel vor: das des »Jahres ohne Namen. Ein Jahr lang würde man Bücher ohne Autorennamen veröffentlichen. Die Kritiker hätten mit einer rein anonymen Produktion klarzukommen.«

Barthes untersuchte in *Mythologies* (1957, dt. *Mythen des Alltags*) nicht mehr die Hoch-, sondern die populäre Alltagskultur, um Schlüsse über die Gesellschaft zu ge-

Das Treffen der französischen Philosophen (von li. nach re.): Michel Foucault, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss und Roland Barthes. Karikatur von Maurice Henry, 1967

»Ob es sich nun um eine Zeitung handelt oder um Proust, der Text bekommt seine Bedeutung nur durch die Leser; er verändert sich mit ihnen; er wird nach Wahrnehmungscodes gegliedert, die ihm selber nicht geläufig sind. (...) Der Leser ist (...) auf sein eigenes Karnevalstreiben abgefahren, das das Vielgestaltige und die Differenz in das Schriftsystem einer Gesellschaft und eines Textes einführt. Er ist somit ein schwärmerischer Autor.«

Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, 1987



»Als Institution ist der Autor tot: als juristische, leidenschaftliche, biografische Person ist er verschwunden; als ein Enteigneter übt er gegenüber seinem Werk nicht mehr die gewaltigen Vaterrechte aus, von denen die Literaturgeschichte, der akademische Unterricht und die öffentliche Meinung immer wieder zu berichten hatten.«
Roland Barthes,
Die Lust am Text, 1973

winnen. In *Le plaisir du texte* (1973, dt. *Die Lust am Text*) bekannte er sich zu den vielfältigen Wahrnehmungsmöglichkeiten, der Text sei ein Körper und solle als solcher sinnlich wahrgenommen werden. Die Texte seien nicht Konsum-, sondern Produktionsmittel.

Die theoretischen Erklärungen von Foucault und Barthes entsprechen der Schreibweise von Popautoren, die in ihren Texten oft Anspielungen, Codes und Elemente der populären Kultur nutzen.

Dekonstruktion als sozialer Widerstand

Die Theorien von Dekonstruktion oder spielerischer Subversion von Begriffen wirkten tief hinein in verschiedene politisch aktive Gruppen und Subkulturen. So bereicherten Luce Irigaray (*1930) und Julia Kristeva (*1941) ab den siebziger Jahren sowie später Judith Butler (*1956) den Feminismus, indem sie ihn mit neuen postmodernen Theorien zusammenbrachten. Die daran anknüpfenden Gender Studies eröffneten einen neuen Weg

für den Feminismus wie auch für feministische Literatur. Butler entwickelte in *Gender Trouble* (1990, dt. *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*) spielerische und subversive Konzepte, die Geschlechterkategorien aufzulösen, um damit zugleich auch die dahinter verborgenen Zuschreibungen und Machtstrukturen in Frage zu stellen. So seien die biologischen (engl.: sex) und kulturellen (engl.: gender) Geschlechterkategorien immer schon kulturelle Konstrukte und Zuschreibungen. Jenseits der Extrempole »Mann« bzw. »männlich« und »Frau« bzw. »weiblich« gebe es aber viele transsexuelle und travestiehafte Zwischenbereiche.

Das Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies unter Stuart Hall (*1932) untersuchte bereits 1976 in *Working Class Youth Culture* u. a. die Organisation und Struktur von Jugendkulturen und entdeckte bei den an der Popkultur orientierten Jugendlichen eine gegenkulturelle Position, aus der heraus sie die herrschenden Geschlechts-, Herkunfts- und Sexualitätskategorien aufzubrechen begannen. Eine breit geführte Diskussion, die sich in vielen Aufsätzen und neuen Popzeitingen niederschlug, fragte in den achtziger Jahren nach der subversiven Wirkung verschiedener Szenen, Musikstile, Kunst- und Literaturreichtungen.

In Deutschland fanden solche Diskussionen insbesondere in der Musikzeitschrift *Spex* statt. Den theoretischen Hintergrund lieferten vor allem Foucault und Deleuze, daneben auch kritische Theoretiker wie Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse und Walter Benjamin, wichtige Autoren der Debatte waren Diedrich Diederichsen (*1957) und im Hintergrund der US-Amerikaner Greil Marcus (*1945).

»Die kulturellen Konfigurationen von Geschlecht und Geschlechtsidentität könnten sich vermehren, oder besser formuliert: ihre gegenwärtige Vielfältigkeit könnte sich in den Diskursen, die das intelligible Kulturleben stiftet, artikulieren, indem man die Geschlechter-Binarität in Verwirrung bringt und ihre grundlegende Unnatürlichkeit enthüllt.«

Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter.*
Gender Studies, 1990

Indem die Idee von Wahrheit als einem feststehenden Kanon aufgelöst wurde, eröffneten die Dekonstruktivisten neue Wege für die Gegenkulturen. Spielerisch gingen nun linke Gegenkulturen mit den Diskursen der Macht um und versuchten, Geschlechts-, Rassen- und Unterdrückungskategorien aufzulösen.

Literaturdebatten in Deutschland

In der BRD hatten sich nach dem Holocaust eine neue humanistische Literatur und eine avancierte Ästhetik entwickelt. Daher interessierten sich zunächst nur wenige für Fiedlers Plädoyer, dass man Inhalte und Formen der Kulturindustrie in die Literatur aufnehmen solle.

Literatur nach Auschwitz, die Kulturindustrie und der Tod der Literatur

Es ist kein Zufall, dass die Idee der Popliteratur in Deutschland zunächst kaum beachtet wurde, denn hier gingen oppositionelle ästhetische Entwicklungen nach dem Zweiten Weltkrieg in eine andere Richtung. Vor allem Theodor W. Adorno (1903–1969) hatte sich intensiv mit der Frage befasst, welche Konsequenzen der Zivilisationsbruch Holocaust für die Kunst und das Denken haben müsse. In der *Dialektik der Aufklärung* (1947, mit Max Horkheimer) schrieb er der Kulturindustrie, und damit gerade der populären Kultur, eine Mitschuld am Nationalsozialismus zu, da sie die Menschen konformistisch und irrational gemacht habe. Er forderte dagegen eine reflektierte und avancierte Kunst, die sich intensiv mit der Frage auseinander setzen müsse, ob, und wenn ja, wie man nach Auschwitz überhaupt noch Literatur schreiben könne.

Der Literaturbetrieb in Deutschland wurde in den fünfziger und sechziger Jahren bestimmt durch die Gruppe 47, der neben den Literatur-Nobelpreisträgern Heinrich Böll (1917–1985) und Günter Grass (*1927) noch andere der einflussreichsten Nachkriegsautoren, -lektoren und -kritiker angehörten. Die Vertreter der Gruppe 47 begründeten den literarischen Humanismus in Deutschland neu und prägten damit das literarische Klima entscheidend – die Postmoderne war kein Thema.

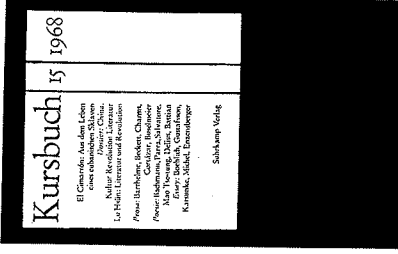
»Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf zu widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt.«

Theodor W. Adorno, *Engagement*, 1962

»Wenn es mir ganz flau zumute ist, fürchte ich, es ändere sich überhaupt nichts, als dass sich die Klassizismus-Päpste jetzt umkleiden in Pop-Päpste. Markt-gesetzen gehorchend.«

Martin Walser, *Mythen, Milch und Mut*, 1968

Während Fiedler 1968 seine Thesen auch in Deutschland veröffentlichte, debattierten Hans Magnus Enzensberger (*1929), Walter Boehlich (*1921) und Karl Markus Michel (1929–2000) in der linken Kulturzeitschrift *Kursbuch* (Nummer 15, 1968) über den Tod der Literatur und die Notwendigkeit einer Kulturrevolution. Enzensberger hielt alleine noch dokumentarische Texte wie jene von Günter Wallraff (*1942) oder die Kolumnen von Ulrike Meinhof (1934–1976) für politisch nützliche Literatur.



Kritik an Fiedlers Postmodernismus

Nur wenige hielten Fiedlers Thesen überhaupt für relevant genug für eine Auseinandersetzung, die meisten Reaktionen waren deutlich ablehnend. Der damals noch in linken Kreisen aktive Martin Walser (*1927) warf Fiedler Antirationalismus und Mystizismus vor. Helmut Heißenbüttel (*1921) kritisierte vor allem die Zerstörung des individuellen Kunstwerks. Wenn Kunst nur noch als ein Spiel mit Massenphänomenen und somit auch selbst nur noch als Massenphänomen vorstellbar sein solle, dann werde ihr gerade dadurch die widerständige Kraft genommen. Wortführer der wenigen, die dezidiert Fiedlers Ideen von Postmoderne und Popliteratur aufnahm, war Rolf Dieter Brinkmann (1940–1975).

»So schwer sollte es in einer Gesellschaft, in der das politische Alphabetium Triumph feiert, doch nicht sein, für Leute, die lesen und schreiben können, begrenzte, aber nutzbringende Beschäftigungen zu finden. Das ist schließlich keine neue Aufgabe; Börsen hat sie vor hundertfünfzig Jahren in Deutschland in Angriff genommen, und Rosa Luxemburg ist schon fünfzig Jahre tot. Was uns heute zur Hand liegt, wirkt, an solchen Vorbildern gemessen, allerdings bescheiden: beispielsweise Günter Wallraffs Reportagen aus deutschen Fabriken, Bahman Nirumands Persien-Buch, Ulrike Meinhofs Kolumnen, Georg Aisheimers Bericht aus Vietnam. Den Nutzen solcher Arbeiten halte ich für unbestreitbar.«

Hans Magnus Enzensberger, *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*, 1968

Die revolutionären Ideen von 1968, von Gesellschaftsveränderung und vom Tod der Literatur gehören heute der Vergangenheit an, die damals gescholtene Popliteratur gehört hingegen im Deutschland der Jahrtausendwende zu einer der wichtigsten literarischen Richtungen.

Rolf Dieter Brinkmann und die Kölner Schule

Die Kölner Schule begründete einen neuen Realismus, in dem es um die genaue Betrachtung der Alltagszwänge ging. Damit kam sie der Dokumentarliteratur nahe, öffnete jedoch zugleich neue Räume. Rolf Dieter Brinkmann verband den neuen Realismus mit der amerikanischen Popliteratur.

Der Neue Realismus der Kölner Schule

Einen indirekten, aber entscheidenden Anstoß für die deutsche Popliteratur gab Dieter Wellershoff (*1925), damals Lektor bei Kiepenheuer & Witsch (KIWI). Er veröffentlichte 1965 Gedanken zu einer modernen realistischen Literatur, die an das Konzept des französischen Nouveau roman (z.B. bei Alain Robbe-Grillet, *1922) angeschlossen. Wellershoff forderte möglichst große Wirklichkeitsnähe und die Darstellung eines engen Ausschnitts des Alltagslebens, als ob es mit einer Kamera aufgenommen würde, um gegen die Abstraktheit des modernen Romans (wie z.B. bei Samuel Beckett, 1906-1989) wieder eine andere, neue Form von literarischer Wahrnehmung zu ermöglichen. Zugleich sollte der Neue Realismus den Blick öffnen für die alltäglichen Grausamkeiten und zwischenmenschlichen Deformationen der Gesellschaft, die geprägt war von der »Wirtschaftswunder«-Politik unter Adenauer und Erhard, in der Arbeitsethos, Wohlstandsversprechen und autoritäre Werte die Nachdenklichkeit, die Kritik und individuelle Freiheit verhinderten.

Wellershoff zeigte in seinem Roman mit dem sarkastischen Titel *Ein schöner Tag* (1966) die Kommunikationsunfähigkeit, Isolation und Unzufriedenheit seiner Figuren. Damit fasste er Tendenzen einer Gruppe von KIWI-Autoren zusammen, die er betreute. Auch Günter

»Es gibt kein anderes Material als das, was allen zugänglich ist und womit jeder alltäglich umgeht, was man aufnimmt, wenn man aus dem Fenster guckt, auf der Straße steht, an einem Schaufenster vorbeigeht. (...) was man gebraucht, woran man denkt und sich erinnert, alles ganz gewöhnlich, Filmbilder, Reklambilder, Sätze aus irgend-einer Lektüre oder aus zurückliegenden Gesprächen, Meinungen, Gefasel, Ketchup, eine Schlagermelodie, die bestimmte Eindrücke neu in einem Vorstehenden lässt, (...) der Vorstehenden im Kino, hier bin ich.«

Rolf Dieter Brinkmann, *Die Piloten*, 1968

Seuren (*1932) im Roman *Das Gatter* (1964), Günter Herburger (*1932) in seinem Erzählungsband *Eine gleichmäßige Landschaft* (1964) und Nicolas Born (1937-1979) in seinen Gedichten lassen in kleinen Berichten aus dem Alltagsleben erkennen, wie jeder Versuch, eine Identität zu finden oder aus den Zwängen auszubrechen, schnell an der allgemeinen sozialen Kälte scheitern muss und die Handelnden zur Kapitulation zwingt. Diese Literatur der jüngeren Generation formulierte eine Anklage gegen die pflichtbesessene und wertetreue Welt der (Nazi-)Väter, ebenso wie wenige Jahre später die antiautoritäre Revolte.

Den schonungslosesten Roman der Kölner Gruppe verfasste deren jüngstes Mitglied, Rolf Dieter Brinkmann, mit *Keiner weiß mehr* (1968). Ein alternder Pädagogik-Student durchleidet mit Frau und Kind am Rande des Existenzminimums sein Außenseitertum, ohne jede gesellschaftliche Perspektive. Durch das Kind aneinander gebunden, lebt das Paar »eine Niederlage, die dauerte und nach außen hin so etwas wie Liebe war«. Seine kleinen Fluchten nach London, in erotische Träume oder in die aufkommende Popkultur verändern nichts an der Unfähigkeit, der Trostlosigkeit des Alltags zu entkommen. »Man könnte auf der Stelle sterben. Immerzu«, heißt es am Ende des Buches. Brinkmanns Roman entspricht Fiedlers Beschreibung der Popliteratur, indem er

Ich erkläre, daß ich das 18. Lebensjahr vollendet habe und den Roman von Rolf Dieter Brinkmann, *Keiner weiß mehr*, ausschließlich für meinen privaten Gebrauch erwerbe. Ich werde das Buch Jugendlichen nicht zugänglich machen und es weder privat noch gewerblich ausleihen.

Genauere Anschrift: Datum:

Unterschrift: Datum:

Der Verlag Kiepenheuer & Witsch legte dem Buch »Keiner weiß mehr« wegen seiner pornografischen Stellen einen Selbstverpflichtungsschein bei. Dennoch wurde der Verleger Reinhold Neven DuMont vom Landgericht Köln angeklagt, allerdings nicht verurteilt.

»Bei Brinkmann werfen die Wörter andere Schatten, mythische Labormythen der neuen Dinge und Wörter, Struktur-, Molekular- und Datenmythen. Der Kratzer auf der Schallplatte, der gerissene Film, die kaputte Glühbirne – nur in solchen Defekten kommt noch etwas Bewusstsein zum Vorschein.«

Nicolas Born, 1975

»Ein riesig angeschwollener Scheißhaufen von Gerede war das alles. Ein zäher Dreck aus Bildern, die an einem Kleben bleiben.«

Rolf Dieter Brinkmann, Keiner weiß mehr, 1968

in seinem Text immer wieder auf die Waren-, Musik- und Subkulturwelt verweist – erotische Werbung und Kinomythen setzt er jedoch in Kontrast zu den egomanischen Masturbationsfantasien des sexuell frustrierten Protagonisten.

Dokumentarliteratur

Einerseits öffnete Wellershoffs Konzept des Neuen Realismus den Raum für eine Hinwendung zum alltäglichen, autobiografischen und gegenüber der Popkultur offenen Erzählen – gegen die damalige Vorherrschaft eher fantasievoll in epischer Breite arbeitender Erzähler wie Günter Grass oder avanciert-experimenteller Literaten wie Helmut Heißenbüttel. Andererseits jedoch radikalisierte sich dieser neue Realismusschub – parallel zu Konzepten wie dem Bitterfelder Weg im Osten (ab 1959) oder dem Werkkreis Literatur der Arbeitswelt im Westen (seit 1961) – zu einer neuen Dokumentarliteratur, der es aus einer sozialkritischen Perspektive heraus um die Offenlegung deutscher Realitäten ging. Dabei setzten sich Dramatiker mit historischen Themen auseinander, wie z. B. Rolf Hochhuth (*1931) oder Heinar Kipphardt (1922–1982). Andere befassten sich mit der Situation der Arbeiter, wie Erika Runge (*1939) in den *Bottroper Protokollen* (1968) oder Günter Wallraff in den *Industrie-reportagen* (1970), wobei hier die Debatte um den »Tod der Literatur« ihren Einfluss zeigte. Mit dem Scheitern der revolutionären Ideen der Studentenbewegung erlitt jedoch auch die Hoffnung, dokumentarische Literatur könne gesellschaftlich aufklärend wirken, einen heißen Dämpfer.

Rolf Dieter Brinkmann

Rolf Dieter Brinkmann ist die zentrale Figur deutschsprachiger Popliteratur. Mit seinen Übersetzungen und Anthologien der amerikanischen Underground-Szene sowie begleitenden Essays führte er die Postmoderne-Theorie Fiedlers und Texte der Beat-Poeten in Deutschland ein. In der Debatte um Fiedlers Thesen plädierte er

»Dann gab es da auch noch diesen Skandal in Berlin, 1969, in einer öffentlichen Veranstaltung der Akademie der Künste schrie [Brinkmann] den Kritiker Marcel Reich-Ranicki an: »Wenn dieses Buch (er meinte sein eigenes, aus dem er gelesen hatte) ein Maschinen-gewehr wäre, dann würde ich Sie jetzt niederschießen.« (...) Ein Kommentator schrieb später, das sei ein surrealistischer Akt gewesen.«

Dieter Wellershoff, 1994

1968 für ein Zusammengehen von Literatur und neuen Medien, für eine thematische Hinwendung zu Drogen und Musik, und fragte sich, ob es nicht sinnvoller sei, einer Platte der Doors zu lauschen, als langweilige Literaturdebatten zu führen. So gab er 1968/69 die Textsammlungen *ACID. Neue amerikanische Szene* (gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla) und *Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik heraus*, in denen er Gedichte, Essays und Kurzprosa von Fiedler, Berrigan, Warhol, Holmes, Burroughs, McClure, McLuhan, Bukowski u. a. in Verbindung mit Werbungsfragmenten, Comics, Pin-ups, Collagen zusammentrug und auf diesem Wege einen deutschen Underground begründete, der sich an diesen Vorbildern orientierte. Ferner übersetzte er *Lunch Poems und andere Gedichte* von Frank O'Hara.

Zugleich entwickelte sich Brinkmann selbst zu einem der wichtigsten deutschen Nachkriegsliteraten. Sein Stil war vom Neuen Realismus und von amerikanischen Lyrikern wie Frank O'Hara beeinflusst. Ihm ging es um Literatur in einer filmisch-unmittelbaren Schreibweise, um den – wie er selbst sagte – »Non-Stop-Horror-Film der Sinne und Empfindungen« (Rom, Blicke, 1979), dem das zerstörte Individuum alltäglich ausgesetzt ist. Seine Texte verstand er als einen direkten Reflex auf das Geschehen des urbanen Lebens, als einen Gefühls-report von Alltagserfahrungen, der wieder authentische Blickmöglichkeiten eröffnen sollte – gegen die normierten Sprachvorstellungen, Werbungsmanipulationen und Medienscheinwelten des Großstadtlebens. Zugleich wollte er Freiräume für sinnliche Erfahrungen erkämpfen und wandte sich gegen die bloß vernunftorientierte Gesellschaftskritik der Studentenbewegung.



Ralf-Rainer Rygulla (li.) und Rolf Dieter Brinkmann in einer Fotokabine, sie halten den Zeit-Artikel »Proletarier aller Länder zerstreitet euch«.

»Wir lebten so am Rande der Armutsgrenze, aber das hat keinen von uns weiter beschäftigt. Wir hatten da keine Bedürfnisse. Nur Kino, billigen Rotwein ... Das meiste Geld gaben wir für Bücher aus. (...) Übrigens war Brinkmann, wenn es darum ging, Geld zu verdienen, wirklich ein eher abschreckendes Beispiel.«

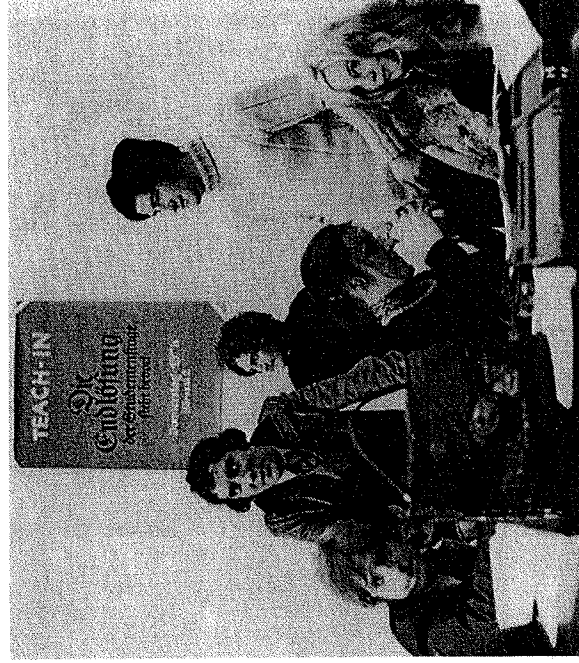
Ralf-Rainer Rygulla, 1990 (über seine Zeit mit Rolf Dieter Brinkmann)

»jetzt bricht endlich barbarisch die verschütete Vitalität hervor / aber die zärtlicheren wilden Gefühle, die die Gegenwart übernehmen sollten, gingen in entsetzlichem politischen Geschwätz unter / mit der Abrichtung auf Politische Fragen, sind sie alle kaputt gegangen / keine Schönheit mehr / zerredete Träume / einkasernierte Gedanken / verwaltetes Bewusstsein durch Begriffe / ein Krümel!«

Rolf Dieter Brinkmann, 1971

Brinkmann verstand seine Lyrik ab 1962 auch als Sprachkritik, setzte auf eine direkte Sprache und eine Hinwendung zum Alltäglichen. In *Godzilla* (1968) wurden die Texte auf Illustriertenfotos von schönen Frauen in Bikinis gedruckt – Brinkmann versuchte den Werbermythos der plakativen weiblichen Schönheit mit dem kaufgeilen Mann-Monster zu konfrontieren. Die Piloten (1968) wird dreigeteilt durch einem Comicstrip. In seinem letzten Lyrikband *Westwärts 1 & 2* (1975), der Gedichte von 1970–1974 vereint, verwirft Brinkmann sämtliche traditionellen Formen zugunsten einer offenen, flexiblen Schreibweise, die sich der jeweiligen Schreibsituation anpasst.

Brinkmanns Prosa-Hauptwerk ist sein postum erschienenes Buch *Rom, Blicke* (1979), das er 1972/73 während seines längeren Stipendiaten-Aufenthaltes in der Villa Massimo in Rom verfasste. Diese autobiografisch-tagebuchartige Textsammlung vereint spontane Alltagsnotizen, Briefe, Fotos, Post- und Fahrkarten, Stadtpläne, Werbebrochüren und Fragmente anderer Autoren wie Arno Schmidt, William S. Burroughs oder Wilhelm Reich. Auf seinen Streifzügen durch Rom notiert er



Rolf Dieter Brinkmann (2. v. li.) mit (v. li.) Ralf Rainer Rygulla, unbekannt, Linda Pfeiffer, Michael Buthe und Monika Pieper bei einem Teach-In unter dem Motto »Die Endlösung der Studentenfrage steht bevor!« in der Kölner Universität, 1969.

Gedanken auf Restaurantrechnungen, läuft durch Straßen und beschreibt die Kleidung und Körper der Frauen, die Häuserkulissen, die Gerüche, ergänzt die zugehörigen Daten und Zeiten und schafft somit eine authentische Sphäre: »Treten, Schritte, Sehen: klack, ein Foto! Gegenwart, eingefroren« – als liefe er mit einer Film- oder Fotokamera durch die Stadt. Brinkmanns Studien erscheinen heute wie ein Briefpaket von einer Reise in die Alltagswelt Roms. In seinem wortungestümen »Un-Buch«, wie die Literaturkritik urteilt, sah Brinkmann die »Schrott-Zivilisation« an ihrem Endpunkt angelangt, die Stadt war ihm eine »Kloake« aus Menschen, Bauten, Lärm und Gestank: »Wrruummm, Autos! Ampeln! Fasaden! Idiotisches Gehupe! Idioten! Menschen! Gar nicht zu fassen! Scheißel: (kann ich nicht mehr mich ausdrücken?).« In Briefen an seine Frau Maleen und an Freunde reflektiert er seine Wahrnehmungen. Nichts Positives, Produktives sei mehr zu schaffen, die umfassende Konsumlust der Menschen habe alle künstlerischen und aufklärerischen Traditionen grundsätzlich zerstört.

Brinkmanns ästhetische Neuerungen, seine offene Sprache und flexiblen Formen, seine tabulose Rede über Sex und Drogen, eben jene Elemente, die schon die Beat-Autoren verwendeten, haben bis heute einen großen Einfluss auf die deutsche Popliteratur. Brinkmanns Zorn und Wut aber gegen Alltag, Masse und Markenwelt (»Ich bins leid, leid, leid. Sollen sie alle verrecken! Auf der Stelle! Sofort!«, 1968), der ihm – wie Burroughs – in seiner übersteigerten Form gar den Faschismus-Vorwurf einbrachte, ging mit der Zeit verloren. Brinkmann starb 1975 bei einem Autounfall in London.

»Wenn es je einen Kahl-schlag in der neueren deutschen Literatur gegeben hat, dann war das in den sechziger Jahren. Der Mann an der Axt: Rolf Dieter Brinkmann. Er hat für die deutschsprachige Literatur das getan, was die Sex Pistols für die Popmusik getan haben. Sex und Gewalt, Drogen und Anarchie sind fortan der Stoff, der eine TRASHI-Literatur jenseits des Main-streams antreibt.«

Ralf Bentz in: testcard Nr. 7. Pop und Literatur, 1999

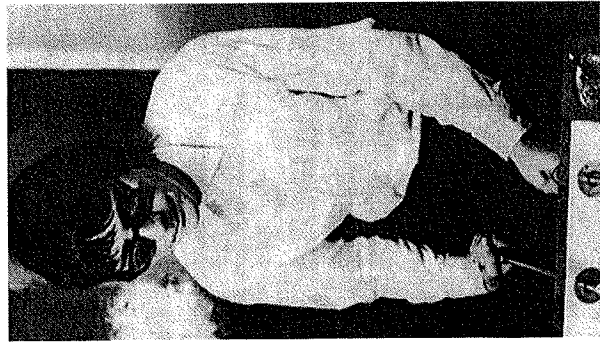
Während Studentenbewegung und Dokumentar-literatur sich in den Dienst einer großen, politischen Sache stellten, ging es den neuen Realisten wie auch Rolf Dieter Brinkmann um die Probleme des Alltags. Brinkmanns Texte und Übersetzungen begründeten die Popliteratur in Deutschland.

Aufbruch in die Popliteratur

Der Popimpuls breitete sich aus: Auch Autoren der Hochkultur griffen Popelmente auf oder setzten sich mit den Subkulturen auseinander. Vom Kernjahr 1968 an bildeten sich verschiedene Szenen und Subkulturen, in denen mit neuer Lust geschrieben wurde.

Peter Handke

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre kamen die Beat-Literatur-Impulse auch in den Horten der Hochkultur an. Der Österreicher Peter Handke (*1942) wurde 1966 erstmals zu einem Treffen der Gruppe 47 in Princeton eingeladen, in der sich alle wichtigen Literaten, Verleger und Kritiker Deutschlands versammelten. Der 24-jährige trug eine Beatles-Frisur und warf Böll, Grass, Walser und den anderen Mitgliedern der Gruppe 47 »Beschreibungsimpotenz« vor. In seinem Theater-Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* (1966) besprechen die Akteure ohne Handlung und Rollen das Publikum, thematisieren dessen Erwartungen, Konsumverhalten und Verhältnis zur erstarrten Hochkultur. Durchaus politisch interessiert lotete Handke in Formexperimenten wie *Deutsche Gedichte* (1969) und *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969), die teilweise aus Gemüsemarkt-Preislis-



Peter Handke, 1967

lungen. In *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) ist alles lebendige Geschehen nur noch die Bewegung von Zeichen, von denen eines so gut wie das andere ist. Die Realität ist nur noch ein Schein, in dem selbst ein Mord die Ordnung des Zeichensystems nicht in Unordnung bringt, sondern still absorbiert wird. Unmittelbare Erfahrungen hält die Welt in ihrer gegenwärtigen Gestalt nicht mehr bereit. In späteren Büchern intensivierte Handke diese Innenschau der Worte.

Hubert Fichte

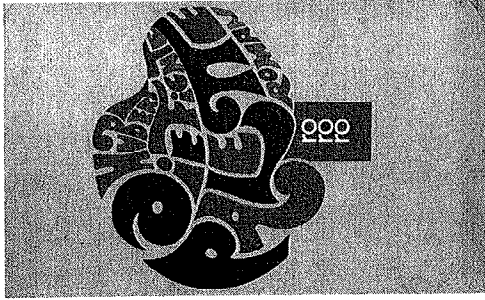
Hubert Fichte (1935–1986) schrieb mit *Die Palette* (1968) einen Bericht aus der Hamburger Subkultur der sechziger Jahre. Eigentlich hatte er sich als Autor beim Rowohlts-Verlag schon einen Namen gemacht und mehrfach bei der Gruppe 47 gelesen, bevor er sich dezidiert mit den neuen Einflüssen des Beat auseinandersetzte. Ab 1964 sammelte er Material für seinen Roman, und die Szene, die er beschrieb, wurde zunehmend zu seinem Arbeits- und Lebensumfeld. So las er am 2.10.1966 im ausverkauften Star-Club auf der Hamburger Reeperbahn vor 1500 Zuhörern zur Begleitung der Beat-Band Ian and the Zodiacs Auszüge aus seinem Manuskript. Die Lesung wurde als Platte veröffentlicht, die Literatur vereinte sich mit der Musik. Jäcki, der Protagonist in *Die Palette*, durchstreift die Hamburger Rotlichtszene und sammelt vor allem in der Kellerkneipe Palette Geschichten. Motivisch dreht sich das Buch um Rauschgift, Sex, Obdachlosigkeit, Armut, Kriminalität, es reflektiert Kunst, Zeit und deutsche Vergangenheit. Fichte sprengt dabei lineare Handlungsmuster, er baut politische Slogans, Toiletten-graffitis und Werbeslogans in seinen Text ein. Seine Sprache ist lakonisch, er verknüpft Dialogfetzen, Gedankenfragmente und Teile aus alltäglichen Redewendungen. So wird der Paletten-Besucher Jürgen vorgestellt: »Vater kein Nazi. Mit neunzehn die erste Frau. In Hamburg. In Paris von Detlevs Imitationen, »Grünspan« (1971). Im Grünspan haben Jäcki und seine Freunde aus der inzwi-

»Hier, im heiligen Sanktus-Paulus-Village, erschlug der Beat die Prosa nicht; beide koexistierten, mehr: Sie machten gemeinsame Sache, sie dementierten das angebliche Schisma zwischen der Sub-, der Popkultur, die ihre Kleidung und Sprache und Umgangsformen hat, und der seriösen, der höheren, der dunkel gekleideten »eigentlichen« Kultur. Dichteresungen ist sonst oft ein Element der Verlegenheit eigen, herrührend aus der Anstrengung, die es kostet, sich zu einer feierlichen Kulturtat aufzuschwingen (...). Hier, im »Star-Club«, wurde eine andere Form ausprobiert, und sie funktionierte. (...) Die Diskrepanz schien fast ausgelöscht. Der Dichter fand zwanglos ein neues Publikum.«

Die Zeit, 1966 (über die Star-Club-Lesung von Hubert Fichte)

Li.: Hubert Fichte:
Die Palette, Rowohlt
1968

Re.: Peter Handke:
Die Hornissen, Rowohlt
1968 (1966)



»Einiges mag diese Begeisterung für Pop und Beat beflügeln. Von jeher war der Hang zur Avantgarde groß und das Jungsein vor allem auch ein demonstrativer Akt. Wer heute modern sein will, hat sich einfach für Pop und Beat zu interessieren. Ein Schuss Subkultur ist sehr gefragt und ein attraktives Image die halbe Ladenmiete. Attraktiv ist man als Autor heutzutage mit Sicherheit, wenn man sich bewusst oder unbewusst umgibt mit modischen Accessoires aus dem Bereich der Subkultur.«

Die Zeit, 1969

schen geschlossenen Palette eine neue Heimat gefunden, treffen auf Detlev aus Fichtes erstem Roman *Das Waisenhaus* (1965) und erleben weitere Geschichten in der Subkultur.

Später schrieb Fichte das voluminöse Werk *Die Geschichte der Empfindlichkeit* (1980–1985), deren Bände 1–7 und 15–21 Romane, Glossen, Interviews und Polemiken versammeln. In seinen Texten verwebt Fichte fiktionales und Reales, lässt seine Geschichten an den Orten der Ausgrenzten spielen (in der Subkultur, später auch in Afrika) und zeigt – ähnlich wie Hans Henny Jahn (1894–1959) – auf, wie die Identitäten unterdrückter Gruppen (Schwule, Arbeiter, Frauen) gesellschaftlich erzeugt werden, und berichtet über deren Umgang damit. Damit integrierte er als erster deutscher Autor die politischen Aspekte der postmodernen Philosophen Deleuze, Lyotard und Foucault in seine Literatur.

1968: Popromane und Subkultur

1968 also bleibt nicht nur politisch als das wichtigste Jahr der Studentenrevolte in Erinnerung, sondern auch als das Erscheinungsjahr von Brinkmanns *Keiner weiß mehr* und Fichtes *Palette*. Ebenso nutzten Heinz von Cramer (*1924) in seinem collageartigen Text *Der Parallelenker* und Peter O. Chojewitz (*1934) in *Die Insel*. Erzählungen

auf dem *Bärenauge* (1968) Formen der Popliteratur. Chojewitz verwebt die Elemente seiner Handlung mit Briefen, Werbeslogans und Zeitungsberichten, parodiert nebenbei das Genre des Agentenfilms. Dem Leser stellt er Materialien zur Verfügung, aber keine durchgehende Handlung, denn: »Die Zukunft gehört den Poeten, die keine mehr sind.«

Ebenfalls 1968 gab Vagelis Tsakiridis die Anthologie *Supergarde. Prosa der Beat- und Pop-Generation* mit Texten von Brinkmann, Chojewitz, Wondratschek u. a. heraus. Der Norddeutsche Rundfunk begründete ab März 1968 eine vierzehntägig laufende Sendung unter dem Motto »Autoren als Discjockeys«. Kreativ mit Musik umgehen zu können, schien eine Pflicht für junge Autoren geworden zu sein. Während sich andere Autoren noch an Songs der Beatles oder gar Schlager der fünfziger Jahre hielten, spielte Handke beispielsweise *The Doors*, Jimi Hendrix und die *Electric Prunes*.

Zunächst jedoch breitete sich der popkulturelle Geist vor allem im Underground aus. Zahlreiche Kleinverlage, Autorengruppen und Underground-Magazine wurden gegründet. Jürgen Ploog (*1935) und Jörg Fauser (1944–1987) hießen die Kult-Autoren der siebziger Jahre. Vor allem Fauser schrieb – fernab aller intellektuellen oder offiziellen Kulturzirkel – zahlreiche Romane, in denen er wie in *Tophane* seine Heroinsucht schonungslos beschrieb oder sich mit anderen Underdogs und Benachteiligten der Gesellschaft verbündete, wie in *Rohstoff* (1976). Befreundet mit einem anderen großen Exzentriker, Charles Bukowski, blieb der große literarische Erfolg jedoch zu seinen Lebzeiten aus. Am 17.7.1987 rannte er betrunken auf die Autobahn und wurde von einem Lkw überfahren.

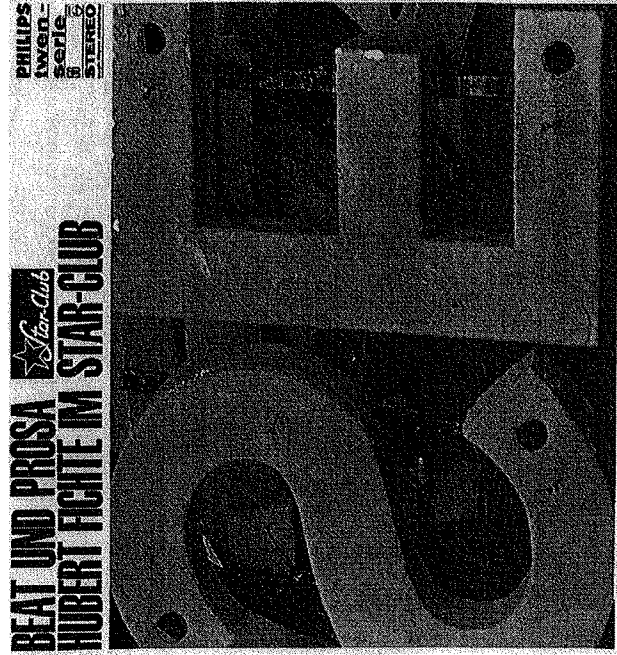
Andere Zentren der Subkultur entstanden, in Hamburg um Kiev Stingl (*1943), in Frankfurt mit Hadayatullah Hübsch (*1946); eines der wichtigsten Blätter für die literarische Underground-Szene in den siebziger Jahren war das *Ulcus-Molle-Info*, herausgegeben von Josef Winjies (1947–1995) aus Bottrop.

»Marx sagt mir nichts, Sartre nie gelesen, Frankf. Schule nie gelesen, aber ich glaube, dass ein Großstadtkulturreisender immer auf der Seite der Habenichtse zu sein hat.«

Jörg Fauser

Gedichte für die Zweite Klasse

Die Erneuerung von Sprache, Themen und Form zeigte sich auch in der Lyrik. Als Wortführer trat Jürgen Theobaldy (*1944) auf, der gegen die offizielle »Erbauungsliteratur für Studienräte« Gedichte für jene forderte, die in der zweiten Klasse der Eisenbahn sitzen. So fanden in seinem Gedichtband *Zweiter Klasse* (1976) Slogans und Umgangssprache Eingang in die Texte. Wesentlich erfolgreicher als Theobaldy war Wolf Wondratschek (*1943), der zunächst mit der Prosa-Sammlung *Früher begann der Tag mit einer Schusswunde* (1969) bekannt wurde. Darin reihte er floskelhafte Sätze aneinander, eröffnete damit Assoziationsräume und demaskierte zugleich Medienrituale und Alltagslügen. In seinen folgenden Gedichtbänden wie *Chuck's Zimmer* (1974) oder *Männer und Frauen* (1978) und später noch stärker in *Carmen oder Bin ich das Arschloch der achtziger Jahre* (1986) inszenierte er sich als Rocker und Macho. Wondratschek verlegte seine Texte selbst und vertrieb sie über den Buchversand Zweitau sendeins. Auf diesem Wege erreichte er sehr hohe Auflagen, wurde jedoch von der Kritik weitgehend ignoriert.



Beat und Prosa: Hubert Fichte im Star-Club, Philips 1967

Peter Rühmkorf (*1929) hatte schon in den fünfziger Jahren seine Gedicht-Rezitationen mit Jazz-Musik montiert (1962 erschien die LP *Lyrik und Jazz*. Im Vollbesitz meiner Zweifel, mit Johnny Griffin), vielen wurde er später durch seine Kolumne in der linken Zeitschrift konkret bekannt. In seinem Band *Irdisches Vergnügen in g* (1959) parodierte er alte Gedichtformen (der Titel leitet sich ab von Brookes' *Irdisches Vergnügen in Gott*, das 1721 erschien), kombinierte souverän feinsinnige mit vulgären Sprechweisen und spielte mit Formen, Worten und Traditionen. Seine Texte verstand er als »Gegengesänge« voller »kategorischer Konjunktive«. In *Über das Volksvermögen* (1967) sammelte er Gedichte aus verschiedenen Subkulturen und kommentierte sie mit Gedanken über die Bedeutung der Gegenkulturen. *Die Jahre die ihr kennt* (1972) ist eine collageartige Zusammenstellung autobiografischer Texte Rühmkorfs, die er als Versuch einer Selbstvergewisserung anlegte.

Peter Handke, Die Lottozahlen von Samstag, dem 30.11.1968. In: Deutsche Gedichte, 1968

»2/7/16/24/25/49//
Zusatzzahl: 76//
Ohne Gewähr«

Der neue Ton der Poplyrik, das Spiel mit Autobiografischem und ihre formale Offenheit machten Lyrik wieder populär. In verschiedenen Städten gab es Lesungen als Großveranstaltungen, erstmals wurden Schreibkurse (was später in die Creative-writing-Bewegung mündete) an Schulen, Volkshochschulen und Universitäten eingerichtet. Dabei ging es in erster Linie um das Schreiben als Ausdruck eigener Probleme und Nöte. Es blieb Theobaldys Idee, dass Lyrik und Literatur auch etwas für die sein könnten, die in der zweiten Klasse sitzen.

Die erste deutsche Popliteratur entstand um 1968 und beeinflusste unterschiedliche Autorengruppen. Stellten Autoren wie Handke, Fichte oder Rühmkorf durch ihre reflektierte Verwendung der Sprache die offizielle Hochkultur in Frage, so machte der autobiografische und umgangssprachliche Ton vielen ungeübten Autoren Mut, nun auch eigene Texte zu verfassen.

Ernüchterung und neue Wege

Mit dem Ende der Studentenbewegung zog ein trauriger Ton in die Literatur ein. Die Suche nach der Identität war nun keine Rebellion mehr nach außen, sondern eher ein Blick nach innen.

Ernüchterung und Neue Subjektivität

Anfang 1969 zerfiel die Studentenrevolte. Das Scheitern der großen Hoffnungen wurde spürbar, viele Aktivisten suchten ihre Identität im ruhigen Fluss der neuen kulturellen Möglichkeiten. Der Berliner Schriftsteller Peter Schneider (*1940), zuvor einer der Protagonisten der Studentenbewegung, schickte in der Erzählung *Lenz* (1973) den politisch aktiven Studenten Lenz auf der Suche nach sich selbst in eine Fabrik und nach Italien. Doch Lenz hängt sein Marx-Bild verkehrt herum auf, fühlt sich von den Arbeitern missverstanden, scheitert in seinen Liebesbemühungen, wird aus Italien ausgewiesen. Die Wut wich der Melancholie jener, »die sich erstaunt fragen, was sie auf dieser Welt, die ihnen schon zur Nachwelt geworden ist, überhaupt noch auszurichten haben«. Nicolas Born veröffentlichte 1976 *Die erdabgewandte Seite der Geschichte*, eine ähnliche, tendenziell autobiografische Auseinandersetzung mit den 68er-Ereignissen und der ihnen folgenden Verunsicherung des Einzelnen. Born berichtet vom Leben im Alternativ-Milieu, von Demonstrationen, Wohngemeinschaftsfeten und dem Problem, zwischen all dem ein eigenes Leben zu finden. Fast zynisch zeigt Born, dass die Beziehungen seiner Figuren geprägt sind von Bindungs- und Gefühlsunfähigkeit: »Unsere Umarmung hätte auch ein Abschied sein können. (...) Sie absolvierte schnell ein paar Zärtlichkeiten an mir.« Der Erzähler findet am ehesten noch Austausch mit dem Schriftsteller-Kollegen Lassi, hinter dem sich wohl Rolf Dieter Brinkmann verbirgt, der jedoch am Ende des Buches stirbt.

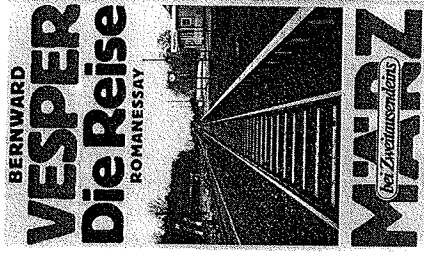
»Seit fünf, sechs Jahren habe ich mit dem zu tun, was man »Alternativ-Literatur«, »Gegenkultur«, »Klein-Verlage« etc. nennt. (...) Hätte ich in diesen annähernd 6 Jahren nicht eine Reihe von Jobs wie Nachwächter oder Gepäckarbeiter oder würde ich nicht für Rundfunk/TV/bürgerliche Feuilletons/Nackedeimazine u. a. schreiben, könnte ich mir die »Alternativ-Szene« gar nicht leisten.«

Jörg Fauser, 1977

Die Reise

Eine herausragende Figur der deutschen Nachkriegsliteratur ist Bernhard Vesper (1938–1971). Vespers Vater Will gehörte zu den führenden Autoren im Dritten Reich, Bernhard war Teil der Neuen Linken in den sechziger Jahren und Verleger der Edition Voltaire, in der Texte der außerparlamentarischen Opposition erschienen. Er war zeitweise liiert mit Gudrun Ensslin (1940–1977), mit der er 1964 die Anthologie *Gegen den Tod. Stimmen deutscher Schriftsteller gegen die Atombombe* (1964) herausgab und die später mit der Roten Armee Fraktion in den bewaffneten Untergrund ging. Bernhard Vesper nahm sich 1971 in einer Psychiatrie in Hamburg das Leben.

1977 gab Jörg Schröder (*1938), Verleger des März Verlages (in dem 1969 *ACID* erschienen war), Vespers literarische Fragmente unter dem Titel *Die Reise* heraus. Der Titel ist dabei dreifach zu begreifen, als reale Reise nach Jugoslawien, als gedankliche Erinnerungsreise in die erlittene Erziehung sowie als Drogenreise in psychedelische Welten. Vespers Versuch, sich freizuschreiben von seiner Vergangenheit und den konservativ-autoritären Einflüssen seiner Vaterfigur (die stellvertretend steht für das gesellschaftliche Klima der Nachkriegs-BRD) und sich zu öffnen für die Fähigkeit zu sinnlichem Genuss und politischem Widerstand, scheitert im Buch – wie auch real: »Interessant finde ich, was für ein kaputtierter Typ aus der so genannten »heilen Welt« meiner Jugend herausgekommen ist – wird man das als Beweis gelten lassen?« *Die Reise* erreichte in zwei Jahren 16 Auflagen.



Bernhard Vesper:
Die Reise, März 1977

»Diese Szene ist ein Luxus, sie ist unsere Villa in Ascona und unsere Optumpfefe in Singapur und unsere blonde Nutte in Beverly Hills; indem wir ein paar Verlegern und Magazineuren und Promotern ein bescheidenes Dasein ermöglichen, leisten wir uns kühne Träume, eine Literatur ohne Zensor und Finanzamt, ohne Buchhalter und ohne Bankkonto, ohne Brot und ohne Preis.«

Jörg Fauser, 1977

In den siebziger Jahren flaute die literarische Aufbruchstimmung ab. Bernhard Vespers bereits Ende der sechziger Jahre verfasster Text »Die Reise«, der beispielhaft das Scheitern eines Lebens zwischen Nazivater und 68er-Revolution zeigt, zählt zu den wichtigsten Werken der deutschen Nachkriegsliteratur.