

1994

"And the Beat Goes On": Die Beat Generation und der neue Realismus in der DDR

Gerrit-Jan Berendse
University of Canterbury

Follow this and additional works at: <https://newprairiepress.org/gdr>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

Recommended Citation

Berendse, Gerrit-Jan (1994) ""And the Beat Goes On": Die Beat Generation und der neue Realismus in der DDR," *GDR Bulletin*: Vol. 21: Iss. 2. <https://doi.org/10.4148/gdrb.v21i2.1135>

This Article is brought to you for free and open access by New Prairie Press. It has been accepted for inclusion in GDR Bulletin by an authorized administrator of New Prairie Press. For more information, please contact cads@k-state.edu.

GERRIT-JAN BERENDSE
University of Canterbury

“AND THE BEAT GOES ON”: Die Beat Generation und der neue Realismus in der DDR

Um einen Monat haben sie sich verpaßt: William S. Burroughs und Wolf Biermann—an der Grenzanlage, die Ost- und West-Berlin einst trennte. Im Dezember 1976 besuchte Burroughs Berlin, wo sich Biermann bekanntlich seit November nicht mehr aufhielt. Auf die Frage von Christopher Isherwood, welchen Eindruck er von seinem ersten Besuch in der geteilten Stadt habe, antwortete sein amerikanischer Kollege lakonisch: “Ich sah mir die Mauer an. Der Streifen zwischen Ost und West wird von Tausenden von Kaninchen bevölkert.”¹ Diese unpolitische Mauer-Betrachtung und die Tatsache, daß sich Biermann und Burroughs Ende 1976 nicht begegnet sind, heißt nicht, daß die Beat-Einflüsse nicht schon längst ihren Weg über die Mauer gefunden hätten. Diese waren gegen den Widerstand der Kulturfunktionäre in den sechziger Jahren (wie in fast jedem Land) importiert und damals von etwa Wolf Biermann, aber ebenfalls Uwe Greßmann, aufgegriffen worden.² Ohne daß sie jemals einen Beat-Autor zitiert hätten, war der Einfluß der Nordamerikaner groß. Die Rezeption war eine strategische, die sich auf unterschiedliche Weise gegen die Konventionen des sozialistischen Realismus absetzte.

William S. Burroughs war der Pate des literarischen Zweigs der Beat Generation, obwohl er jegliche artistische Beziehung zwischen ihm und zum Beispiel seinen Freunden Allen Ginsberg und Jack Kerouac grundsätzlich ablehnte. In den sechziger Jahren attackierte er mit Romanen wie *Naked Lunch* (1959), *The Soft Machine* (1961), *Nova Express* (1964) und *The Wild Boys* (1969) den literarischen Modernismus in den USA. Sein Umfeld war eine Gegenkultur, die sich Beat, später Hip oder Pop nannte. Dieser Anti-Modernismus, vorangetrieben von einer Vorliebe für die Arbeiten von Ezra Pound und einer Kritik an T.S. Eliot, hatte Burroughs allerdings mit Ginsberg, Kerouac, aber auch Lawrence Ferlinghetti und Gregory Corso gemein. Sie suchten nach Alternativen in der kulturellen Tradition, um sich gegen einen vom amerikanischen Kunst-Establishment pervertierten Realismus abzusetzen. Der “Moloch” Modernismus hatte im Kanon der literarischen Schulen und Akademien, der

Museen und Galerien den Bezug zur amerikanischen Wirklichkeit der Nachkriegszeit verloren. Diese hätte sich hinter der Fassade des Ästhetizismus versteckt, so die Neutöner. Die Alternativen hießen u.a. Walt Whitman, Henry David Thoreau, Hermann Hesse und Kurt Schwitters, aber auch Buddha, die Jazz-Trompeter und die drogenabhängigen Penner auf dem Times Square.³ Burroughs entwickelte zusammen mit dem Maler Brion Gysin Schreibtechniken des “cut-up” und “fold-in” und versuchte, Realien der amerikanischen Gesellschaft neu zusammenzustellen. Auch in der Beat-Lyrik setzte ein Wechsel der Perspektive ein. Ginsbergs Anti-Hymne “Howl” ist das bekannteste Beispiel für die Lust, Protestbewegung, “factual style” und neue Helden in Szene zu setzen:

Ich sah die besten Geister meiner
Generation vom
Wahnsinn zerstört, hungernd in
hysterischer Nacktheit,
Sie schleppten sich durch die Straßen der
Neger beim
Morgengrauen suchend nach zorniger
Bedrängnis,
Engelköpfige hipster verbrannten für den
alten
himmlischen Anschluß an die sternigen
Dynamo
in der Maschinerie der Nacht (. . .)⁴

Die öfter als Einzug des amerikanischen Postmodernismus bezeichnete Beat-Literatur war in erster Linie eine gegen den Status quo der “Squares” gerichtete Anti-Haltung mit jugendlichem Elan.⁵

Diesen Willen, den alten, pervertierten Realismus in eine neue literarische Wertung der vorgefundenen Realität zu transformieren, griff Wolf Biermann auf. Seine Rebellion setzte Anfang der sechziger Jahre als Reaktion auf die Bemühungen der DDR-Kulturpolitik, die Literatur und Kunst in starre stalinistische Bahnen zu lenken, ein. Er wettete etwa mit seiner ersten, in West-Berlin erschienenen Publikation *Die Drahtarfe* (1965) gegen die

Vorherrschaft einer Vormoderne, die Bitterfelder Wege ging und mit dem Bau der Mauer die Vielfalt der Traditionslinien der literarischen Moderne blockierte. Seine Anti-Vormoderne introduzierte literarische Abweichler wie Heinrich Heine, Friedrich Hölderlin, Georg Büchner und François Villon, aber auch den Postboten, die Verkäuferin und die Männer von der Müllabfuhr in der Hauptstadt Berlin. Der unmittelbare Einfluß liegt in der Themenwahl der Texte, die in der DDR der Sechziger ebenso tabu waren, wie in den USA zehn Jahre davor: die Relativierung der Souveränität des eigenen Staates (sprich: Mauer-Thema), Sexualität, Herumtreiberei und Jazz-Musik. Einer der wichtigsten Leistungen der schreibenden Beats wurde auch von Biermann eingesetzt, nämlich die Befreiung des Ich aus der Welt der Fiktion. In dem als "Rücksichtslose Schimpferei" bezeichneten Text heißt es eingangs: "Ich Ich Ich / bin voll Haß."⁶ Die radikale subjektive Sicht auf die Dinge ermöglichte einen direkteren Zugriff auf Realien, die nicht mehr als Abstrakta eingestuft werden konnten. Diese Faktizität hinterließ in den "Buckower Balladen" ihre Spuren, als Biermann Oberflächenphänomene im Biotop DDR aus analytischer, fast soziologischer Sicht analysierte. Darin versucht er Außenseitertypen wie den Drainage-Leger Fredi Rohsmeisl und angetrunkene Halbstarke gegen die Schönfärberei der Parteibonzen (die "Squares" der DDR) auszuspielen. Die Demaskierung des "neuen Menschentypus" war ein Versuch, eine alternative Geschichte der DDR zu schreiben. Die Außenseitertypen wurden vor allem im Urbanen aufgefunden und in den Liedern besungen—Biermanns Streifzüge durch die Großstadtviertel waren zahlreich. In seinen Chroniken aus den Berliner Stadtteilen Mitte und Prenzlauer Berg gab er dem Volk eine eigene Stimme. Eine eher konventionelle Schreibweise wählend, wurden Realien aus der DDR berichtet, die nicht das Prädikat "sozialistisch" verdienten. Schon der Versuch in *Die Drahtharfe*, der euphorischen Aufbau-Rhetorik in die Rede zu fallen, war Abweichung genug:

Die Gegenwart, euch
Süßes Ziel all jener bittren Jahre
Ist mir der bittre Anfang nur, schreit
Nach Veränderung. Voll Ungeduld
Stürz ich mich in die Kämpfe der Klassen,
die neueren, die
Wenn schon ein Feld von Leichen nicht
So doch ein wüstes Feld der Leiden
schaffen.

Der Text, "an die alten Genossen," erinnert an die anspruchsvollen Gedichte von Volker Braun ("Provokation für mich") und Rainer Kirsch ("Meinen Freunden, den alten Genossen") aus jener Zeit. Sie üben sich ebenfalls im Grenzüberschreiten der Gefühlslagen.

Ein anderer, heute fast vergessener, Vagant war Uwe Greßmann. Er verkörperte in den sechziger Jahren sowohl den literarischen als auch den realen, oder wie Hans Mayer schrieb: den intentionalen und existentiellen Außenseiter.⁷ Wie viele Autoren der Beat Generation ging er in der Nachkriegszeit auf die Suche nach einer "zweiten Welt." Die fand er, indem er Alltagserfahrungen und surreale Visionen kombinierte. Als Bote einer Berliner Handelsorganisation durchstreifte Greßmann die Viertel Mitte und Prenzlauer Berg, als Schriftsteller bewegte er sich in seiner Kosmogonie, in der sein Vogel Frühling, Faust, Gott und der Teufel gleichzeitig regierten. Allerdings fällt bei ihm eine Trennung zwischen Empirie und Fiktion nicht immer leicht. Nachdem Biermann in der DDR mundtot gemacht, andere leiser gestimmt wurden, ließ sich Greßmann nicht von seinen Weltentwürfen abhalten. Die Devianz seiner zu Lebzeiten nur sporadisch veröffentlichten Gedichte wurde nicht als allzu riskant eingeschätzt, vielleicht weil sie nichts mit dem Realexistierenden zu tun haben schienen. 1965 wurde es ihm sogar finanziell ermöglicht, freischaffend zu werden. Ein paar Jahre später bekam er eine neue Wohnung und einen Sitz im Deutschen Schriftstellerverband. Bis zu seinem Tod, 1969, arbeitete er an seinem Vorhaben, Berliner Urbanität mit seinem kosmogonischen Entwürfen zu kombinieren. Ein Brief zum Entwurf des dann erst 1978 erschienenen *Poesiealbums* gibt noch einmal Einblicke in seine Phantasien:

Den Gegenstand des Titels bilden Kosmos und Stadt, wobei gesagt sein will: von welcher Seite aus wir die Stadt gleich dem Kosmos auch sehen; ob wir also die Räume eines Hauses betreten, uns darin häuslich niederlassen und feststellen: ja das ist der Raum mit seinen möglichen Grenzen (nämlich Wänden, Fenster . . .) oder ob wir nachts auf der Straße das Sternbild "rotes Rathaus" mit eckigen Sternen schon von weiten leuchten sehen . . . hier wie da können wir die Beobachtung machen: daß wir Weite und Nähe des Alls schon in wohnlicher Umgebung erleben können, ohne daß wir gezwungen wären, die Erde zu verlassen.⁸

Die Kombination von Realem und Phantasie erklärte Elke Erb 1968 mit Greßmanns natürlicher Begabung, die Welt aus kindlicher Optik zu observieren. Die Kategorie der Naivität setzt eine reine, von Dogmen ungetrübte Sicht auf die Welt voraus, die bei Greßmann keineswegs immer im Verschwommenen und Traumhaften versandet. Aus bislang unveröffentlichten, in der Berliner Akademie der Künste archivierten Gedichten aus dem sogenannten "Schilda"-Zyklus geht hervor, daß Greßmann so naiv nicht war, wenn es sich um die kulturpolitische Realität der Sechziger handelt:

Aber Herr Walther
 Hielt eine Draht-Harfe
 Wie ein Kindchen auf dem Schoß
 Und sang und sprach zu ihm:
 O Kleines mein
 Spiel ich mit dir
 Ja deinen kitzeligen Saiten
 Ist mir als wären die Töne
 Die du da von dir gibst nicht kreischen
 Sondern klingen von Zechern
 Und deren hochgehaltenen Bechern
 Und schäumt das Bier man so(lchen)
 Von Leidenschaft über
 (. . .)⁹

Diese surrealistisch verzerrte Reflektion Greßmanns trat ins Fettnäpfchen der damaligen Kulturpolitik: eine "Unperson" hat ja nichts in der Kneipe der DDR-Helden zu suchen. Greßmann war damit einer der Häretiker, die der surrealistischen Fraktion der US-Beatniks zum Vorbild gemacht hatten. Ketzerisch waren nicht die politischen Aussagen, auch nicht das Dickicht lyrischer Formexperimente, sondern eine Korrektur des Menschenbildes, in dem das Hedonistische gepredigt wurde. Die Wollust war auch den Beats nicht fremd. Vor allem Jack Kerouac und Allen Ginsberg beschrieben im Zeichen Dionysis' die emotionale Welt der von heißen und kalten Kriegen geschädigten Jugend. Zu dieser von Susan Sontag bezeichneten "Neuen Subjektivität" gehörte ebenfalls das Interesse für die neuen Jazzrhythmen in den New Yorker Clubs. Aus dem Musikbereich soll übrigens das Wort "Beat" herzuleiten sein. Biermann verknüpfte die heißen Rhythmen mit dem DDR-Alltag der sechziger Jahre u.a. in der "Ballade vom Postboten Kutte": "Wenn sein Kofferradio immerzu die heißen Sachen spielte."¹⁰ Die Kulturbehörden brauchten nicht die Literatur zur Ablehnung des Beat, denn der Import der kulturellen Phänomene Musik und "slang," der amerikanische Terminus an sich, war

angeblich Indiz genug, daß es hier um einen Angriff auf den Staat ging.

Der Anglist Martin Lehnert bestätigt, daß der Kulturimport aus den Vereinigten Staaten und Großbritannien von Anfang an rege war und der fremdländische Sprachgebrauch als unpassend erfahren wurde. In den fünfziger Jahren wurde die englische Sprache von einigen Übereifrigen als "imperialistische Sprache" gebrandmarkt, die ungezielt und ungesteuert über die Westmedien in die DDR käme. Später gab es gezielte und gesteuerte Aufnahmen in den Bereichen Technik und Wirtschaft: ein "Sachimport," der einen "Sprachimport" nach sich zog.¹¹ Es ist aber vor allem der Einfluß der sogenannten Beat-Musik, die den Kulturfunktionären Kopfzerbrechen bereitete, denn die war zwar unpolitisch, entsprach aber nicht den 1958 aufgestellten Zehn Geboten der sozialistischen Moral. Lehnert hierzu allgemein:

Einen großen Reiz und eine bedeutende Anziehungskraft übten von Anfang an die (anglo-) amerikanische Musik und Tanzmusik samt ihrer Terminologie besonders auf die Jugend in der DDR aus. Von ihrer Begeisterung wurden bald auch viele Ältere ergriffen. Doch wurden auch sehr früh schon kritische Stimmen laut.¹²

Der Musikwissenschaftler Olaf Leitner schreibt in seinem Standardwerk *Rockszenen DDR* (1983), daß die Geschichte der Beatmusik in der DDR mit der internationalen Ausbreitung des Beat Ende 1963 begann. Beat wurde im umzäunten Staat verteufelt, u.a. als Reaktion auf Ausschreitungen während Rockkonzerte in Westdeutschland (etwa während des Konzerts der Rolling Stones 1965).¹³ Im sauberen Staat sollte die Beatmusik verbannt werden. Auf dem 11. Plenum des ZK der SED 1965 sagte Erich Honecker: "Sie wurde als musikalischer Ausdruck des Zeitalters der technischen Revolution 'entdeckt'. Dabei wurde übersehen, daß der Gegner diese Art Musik ausnutzt, um (. . .) Jugendliche zu Exzessen aufzuputschen."¹⁴ Beatanhänger wurden als potentielle Staatsfeinde und Kriminelle verleumdet: "In aller Genauigkeit schilderte die Presse Straftaten, die angeblich im Zeichen des Beat verübt worden waren. Die Palette der Delikte, die man Musikern und Fans unterschob, reichte von Rowdytum, Zusammenrottung, Gewaltverbrechen, staatsfeindlicher Propaganda bis zu maßloser Bereicherungssucht und Diebstahl."¹⁵ Einer der Propagandalosungen lautete: "Heute Beat—morgen Maschinenpistolen und Helme." Schon elf Tage nach

dem Bau der Mauer trat die "Verordnung über die Aufenthaltsbeschränkung" in Kraft, die es der Polizei u.a. ermöglichte, Musikgruppen und ihre Anhänger aus bestimmten Orten und Jugendclubs fernzuhalten.¹⁶ Durch Eindeutschung wurde versucht, Beat, der für Rock oder Pop stand, zu verharmlosen. Eine DDR-spezifische "Beat"-Musik wurde zugelassen, eingedeutscht von Gruppen wie Sputniks, Franke-Echo-Quintett, The Butlers (später: Renft-Combo). Das Nachspielen, das in der DDR immer wieder diskutierte Kopieren anglo-amerikanischer Originale, hatte Ersatzfunktion: Da man die Beatles, Jethro Tull, Emerson, Lake & Palmer nicht im Konzert erleben konnte, wurde den DDR-Gruppen eine Stellvertreterfunktion abverlangt.

Die in den sechziger Jahren gängige Redewendung unter Jugendlichen, "Wie der Feind," was so viel wie "prima," "ausgezeichnet" hieß, läßt die Anziehungskraft des Verbotenen ermessen, dessen Aktualität die Tagesordnungen der SED- und ZK-Versammlungen durcheinanderbrachte. Beat hatte hier nichts mit Beat Generation, also mit Literatur zu tun, eher mit Beatles, ihren Fanclubs und den Gegenkulturen, die gegen die Verharmlosung des Beat waren. Wenn auf dem 11. Plenum von Biermanns Liedern die Rede war, dann in Zusammenhang mit einer generellen Ablehnung des Einflusses westlichen "Schunds." Walther Ulbricht leugnet zwar, daß es sich 1965 um eine Literatur-Debatte handelte, rückte Biermann jedoch scharfen Auges in die Nähe der Beat Generation.

Einige Genossen versuchten den Eindruck zu erwecken, als ob eine Diskussion über die Fragen der Literatur begonnen hätte. Aber das stimmt nicht. Die Diskussion hat über ein ganz anderes Thema begonnen. Die Diskussion begann über das Thema der Sauberkeit in der Deutschen Demokratischen Republik, begann über das Thema, ob die Beat-Gruppen und ob die Sex-Propaganda, die systematisch nach amerikanischem Vorbild betrieben wurde, ob das die Richtung der Entwicklung der Kultur ist. (. . .) In dieser Schmutzlinie haben sich Biermann und einige andere hineingeschoben und haben Politik gemacht. Wessen Politik? Es handelt sich um den Kreis Havemann, Heym, Biermann und—ich möchte jetzt die weiteren Namen nicht nennen, das kann man später nachholen.¹⁷

Die Literatur der Beatniks war Mitte der sechziger Jahre nicht nur im Westen feuilletonreif. Die Nachricht, daß sich Ginsberg 1965 in Moskau und Prag aufhielt, ging um die Welt. In der tschechoslowakischen Hauptstadt wurde der Friedenskämpfer von den Studenten sogar zum Mai-König ausgerufen.¹⁸ Im Zuge seiner Reisen in die Sowjetunion kam es zu gemeinsamen Auftritten und Arbeiten zwischen ihm und Autoren der sogenannten russischen "Neuen Welle" das sind Andrey Wosnetzenski, Bulat Okudschawa, Jewgeni Jewtuschenko u.a. Schon Ende der fünfziger Jahre sorgten die Prozesse gegen Ginsbergs Gedicht "Howl" und Burroughs' Roman *Naked Lunch* für Schlagzeilen, weil sie mit der Genehmigung ihrer satanischen Verse auf einen Schlag die Fragen der Moral neu beantworteten. Was die DDR betraf, erschien 1965 ein Artikel von Robert Weimann in *Sinn und Form* mit dem Titel "Allen Ginsberg und das geschlagene Glück Amerikas. Beat-Lyrik zwischen Anarchie und Engagement."¹⁹ in dem der Anglist haargenau die Diskrepanz zwischen Geist und Macht beschrieb, allerdings nur bezogen auf die USA, ohne die damals angespannte Situation im eigenen Land zu reflektieren.

Die gefürchtete Diskrepanz zwischen Staat und Kunst nötigte die Kulturfunktionäre, die sogenannte Lyrikwelle zu stoppen. U.a. Volker Braun, Sarah und Rainer Kirsch, Uwe Greßmann, Bernd Jentzsch, Karl Mickel und Wolf Biermann standen seit der Lyrikwelle im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Die Lyrikwelle setzte ein, als Stephan Hermlin am 12. Dezember 1962 an der Akademie der Künste in Ost-Berlin fast fünfzig Gedichte damals unbekannter, junger Dichter vorlas. Es war die DDR-Variante der "Poetry Reading at Six Gallery" 1955 in San Francisco, die Ginsberg, Gary Snyder, Michael McClure, Philip Whalen und die Beats überhaupt bekannt gemacht haben. Die Reaktionen auf die Akademie-Lesung waren negativ, weil die Lyriker der später so genannten Sächsischen Dichterschule vom drei Jahre vorher abgesehenen Bitterfelder Weg abwichen.

Das geschlagene Glück (= Beat), wie es in einer Kritik in der Berliner Zeitung *Sonntag* hieß²⁰, wurde nach der Blockierung der Lyrikwelle allerdings Bestandteil vieler Texte, die trotz allem ihren Weg zum Verlag fanden. Brauns *Provokation für mich* (1965) wurden Kulttexte der "Ost-Beatniks" (Czechowski). Im Schatten dieses auch im Westen bekannt gewordenen Lyrikbands schrieb der junge Student Sonette, die erst 1989 in *Anatomie* auf den Markt kamen. Darin wird ebenfalls ein "freier" Lebensstil, ein Leben "On the Road" und ein

abwechslungsreiches Hin und her zwischen Ländlichkeit und Urbanität propagiert.

Theodor Roszak reflektierte 1969 die Macht der Gegenkulturen, wenn sie nicht ihre Grenzen zur nationalen Kultur schliessen, sondern Öffnungen anbieten. Die soziale Relevanz dieser Subkulturen sah er insbesondere für auf technologische Fortschritte fixierte (also aller) Industrienationen in der Beschreibung einer "zweiten Wirklichkeit," die, auf die damalige USA bezogen, metaphysischer Art war:

An eclectic taste for mystic, occult, and magical phenomena has been a marked characteristic of our postwar youth culture since the days of the beatniks.²¹

Wie David Halberstam 1993 in seinem Buch *The Fifties* eindrucksvoll schildert, hatten neue Ereignisse in den Bereichen Film, bildende Kunst, Literatur und Sport größere Einwirkungen auf den Alltag der Amerikaner als politische Reden oder Gesetzesänderungen. Der neue Elan, der hiervon ausging und mit Veränderungswillen einherging, sorgte dafür, daß der Jugendprotest nicht mehr mit der Bezeichnung "Sturm-und-Drang-Phase" verharmlost werden konnte, sondern daß sie Utopien des neuen Realismus bereithielten. Die Kluft zwischen konservativen und progressiven Kräften schien damit unüberwindbar geworden, wobei sich das Progressive *nicht außerhalb* des Kultursystems befand, sondern ihm eine Alternative anbot. Die Dominanz der Beat-Kultur zielte *nach innen*. Nach außen hin hatte jene kulturelle Transformation, die die Beat Generation in den Fünfzigern startete, weitreichenden Einfluß auf die mondiale Kultur, auch Jahrzehnte nach ihrem Höhepunkt, wie Studien zur Rezeption der Beat Generation auf die britische, japanische und russische Literatur bestätigen. Die Anti-Haltung der "counter culture" war in der Lage, auch in sozialistischen Gesellschaften, die nach dem Zweiten Weltkrieg wie die kapitalistischen in ihrer technokratischen Euphorie Alternativen auszuschliessen drohten, produktiv eingesetzt zu werden. Vielleicht war der Verzicht auf radikale Dissens bei der Bewältigung kultureller Krisen einer der wichtigsten Gründe dafür, daß die Beat Generation solch einen großen Anklang bei vielen DDR-Autoren fand²²—auch, und das wäre eine weitere Untersuchung wert, fünfzehn Jahre später in der Kunstszene im Prenzlauer Berg. Adolf Endler stünde für diese Kontinuität des Beat-Seins in der DDR Pate. Er machte schon 1965 in einem Gedicht die "zweite Wirklichkeit" transparent. Bezeichnenderweise korrigierte er es im Jahre 1979.²³

.....

Ja geh Ich hol mir mit dem
Straßenpumpenschwengel
Zum Trost die Stimmen jener zweiten Stadt
nach oben
Der Rattennacht Ja geh mein ausgedienter
Engel
Nicht Dich die Stadt der Ratten will ich
künftig loben
Einwohner zählt die
hundertmalachthunderttausend
Und tolle Tage immer und Massaker toben
Durch Katakombe und Kanal Kloake
brausend
Der riesigen Rattenheere Hin- und
Hergefetzte
Gleich Bombensplittern Glut und Wut und
Blut zersausend
Der Ratten Krieg um Zuzug Schlupfloch
Fraß und Metze
Ich lausch entzückt dem Goal wenn sie gut
zugebissen
Wie fern ja geh die Welt der
Alexanderplätze
Mich laß die Rattenschnauze die hier
meine hissen

1965/1979

"Ich hol mir (. . .) die Stimmen der zweiten Stadt nach oben." Die zweite Stadt ist die zweite, die Unterwelt, bevölkert von Außenseitern. Auffallend an dieser Betrachtungsweise ist, daß Endler die Subkultur nicht schließt, sondern öffnet. Etwas, was viele Prenzlauer-Berg-Bewohner in ihrer Literatur der Achtziger versäumten zu tun. Er macht die Erfahrungen der sechziger Jahre für die Jüngeren in den siebziger und achtziger Jahren produktiv. Sie nahmen es, wie wir wissen, allerdings nur zögernd an.

¹ *Literaturmagazin 8. Die Sprache des Großen Bruders. Gibt es ein ost-westliches Kartell der Unterdrückung.* Hg. Nicolas Born und Jürgen Manthey (Reinbek: Rowohlt, 1977) 315.

² Einflüsse in Japan, der Sowjetunion, England, Bundesrepublik Deutschland sind bekannt und beschrieben. Siehe: Gene Feldman und Max Gartenberg, Hg. *The Beat Generation and the Angry Young Men* (Free Port, NY: Books for Libraries Press,

1971) [Reprint 1958]; Sanehide Kodama, *American Poetry and Japanese Culture* (Hamden: Archon Book, 1984); Inger Thorup Lauridsen und Per Dalgard, *The Beat Generation and the Russian New Wave* (Ann Arbor: Ardis, 1990).

³ Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. (Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1986) 189-195.

⁴ Allen Ginsberg, "Howl." Übersetzung von Robert Weimann, 1965.

⁵ Hans Bertens, *Antimodernism* (unveröffentlichtes Manuskript, 1994).

⁶ Wolf Biermann, *Die Drahtarfe. Balladen, Gedichte, Lieder* (Berlin: Wagenbach, 1965/ 67 / 69).

⁷ Hans Mayer, *Außenseiter* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975).

⁸ Entwurf eines Briefes an Frau Butte-Simons vom 20.4.1969 (Archiv der Akademie der Künste, Berlin).

⁹ Ebd.

¹⁰ Wolf Biermann, *Alle Lieder* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1991) 51.

¹¹ Martin Lehnert, *Anglo-Amerikanistisches im Sprachgebrauch der DDR*. (Berlin: Akademie-Verlag, 1990).

¹² Ebd., 91. Kritisch war etwa der DDR-Komponist Ernst Hermann Meyer. Positiv hingegen war Hanns Eisler, z.B. in seinem Beitrag "Über den Jazz" (1956): Jazz als Unterstützung bei der Lösung von Problemen unter Jugendlichen. Siehe dazu weiter: Hans Bunge im Gespräch mit Hanns Eisler (1961, 6. Gespräch): "Unsere jungen Leute tanzen gerne Boogie-Woogie. Wir sind politisch dagegen. Aber ästhetisch siegen die jungen Leute, weil sie gerne danach tanzen. Wir haben das gar nicht notwendig. Wir haben so große Vorzüge als Kommunisten und Sozialisten, daß es nicht notwendig ist, jeden Dreck zu politisieren und ihn abzumessen, ob er nun unserer Weltanschauung entspricht. Das ist einfach Schwachsinn. (. . .) daß mit diesem Boogie-Woogie—heute heißt das irgendwie anders—der Amerikanismus einschleust wird. Das ist völlig richtig. Aber man kann den Amerikanismus nicht ästhetisch bekämpfen, sondern nur politisch." In: Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975) 155f.

¹³ Vgl. Olaf Leitner, *Rockszenen DDR. Aspekte einer Massenkultur im Sozialismus* (Reinbek: Rowohlt, 1983) 47.

¹⁴ Ebd., 53. Eine Überschrift in der *Leipziger Volkszeitung* aus der Zeit lautete: "Heute Beat—morgen Maschinenpistolen und Helme."

¹⁵ Michael Rauhut, "DDR-Beatmusik zwischen Engagement und Repression." *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*. Hg. Günter Agde (Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991) 61.

¹⁶ Horst Grunert, "Aspekte internationaler Entwicklung." In: *Kahlschlag*, 33-36.

¹⁷ Walter Ulbricht, "Schlußwort auf der 11. Tagung des ZK der SED 1965." In: Ebd. 348f.

¹⁸ Jennie Skerl, "A Beat Chronology: The First Twenty-five Years, 1944-1969." *The Beats: Literary Bohemians in Postwar America*. Hg. Anne Charters. 2 Volumes. Dictionary of Literary Biographies. Vol. 16. (Detroit: Brucoli Clark Books, 1983) 604: "Ginsberg travels in Cuba, Europe, the United States. Proclaimed King of the May in Prague. Becomes involved in antiwar movement." Siehe auch Gedichte in Sammlung "King of May: America to Europa" (1963-1965) + Foto in *Ginsbergs Collected Poems 1947-1980* (New York: Harper & Row, 1988) 774.

¹⁹ Robert Weimann, "Allen Ginsberg und das geschlagene Glück Amerikas. Beat-Lyrik zwischen Anarchie und Engagement." *Sinn und Form* 5 (1965): 718-732.

²⁰ Gudrun Geißler, "Stephan Hermlin und die junge Lyrik." *Kahlschlag*, 218.

²¹ Theodor Roszak, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition* (Garden City: Anchor Books, 1969) 125.

²² Vgl. David Halberstam, *The Fifties* (New York: Villard Books, 1993).

²³ In: Adolf Endler, *Randlage Nr.13* (Berlin: amBeation, 1980).