

focus verlag



focus-wissenschaft

Hans-Peter Rodenberg

Subversive Phantasie

Untersuchungen zur Lyrik
der amerikanischen Gegenkultur
1960-1975

Allen Ginsberg
Gary Snyder
Bob Dylan
Leonard Cohen
Jim Morrison



focus verlag

Reihe focus-wissenschaft
Herausgegeben von Dr. Heinrich Brinkmann

Herzlichen Dank gebührt für ihre ermutigende Kritik und freundliche Unterstützung vor allem Dr. Bernd-Peter Lange und Dr. Lawrence Guntner. Die Arbeit wäre weiterhin nicht ohne die finanzielle Unterstützung der Technischen Universität Braunschweig möglich gewesen. Hier danke ich vor allem den Professoren Dr. H. J. Possin und Dr. H. Heuermann.

CIP - Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Rodenberg, Hans-Peter:
Subversive Phantasie : Unters. zur Lyrik d.
amerikan. Gegenkultur 1960 - 1975 / Hans-Peter
Rodenberg. - Giessen: Focus-Verlag, 1983.
(Focus-Wissenschaft)
ISBN 3 - 88349 - 253 - 1

© by Focus-Verlag, Giessen 1983
Alle Rechte vorbehalten

Druck und Bindung: Knaack Druck GmbH,
6108 Weiterstadt 2

INHALT

	Seite
Einleitung	9
I. Gedanken nicht nur zur Erkenntnisfunktion von Kunst	12
1. Kunst als schöne Nebensache - Zur Stellung der Kunst bei Marx und Engels	12
2. Kunst als Identität von Subjekt und Objekt	13
3. Walter Benjamins Zeitalter der technisch reproduzierbaren Kunst und seine Folgen	15
4. Das Problem des Wirklichkeitsbegriffs	16
5. Ernst Bloch und Herbert Marcuse - der Vor-Schein der Zukunft und die Erinnerung an das Glück	19
6. Die Kunst ist tot, es lebe die Kunst - zu einer kulturrevolutionären Strategie	23
7. Und schließlich: ein Versuch, das handelnde Subjekt nicht zu vergessen	28
II. Die amerikanische „Counterculture“	
1. Zur Geschichte der Gegenkultur in den USA	32
1.1. Begriffsklärung: Subkultur - Gegenkultur	32
1.2. Anfänge in den USA	33
1.3. Die Hippies	34
1.4. Die Yippies	38
1.5. Die Neue Linke	40
2. „Ungleichzeitigkeiten“ und Restpotentiale unzivilisierter Phantasie in der Gegenkultur	44
2.1. Die Counterculture und das Erbe des „American Indian“: Arkadien	44
2.2. Mystizismus und psychedelische Drogen - der Zusammenbruch konventioneller Wahrnehmungsmuster	47
2.3. Der gegenkulturelle Narziß: Zur Dialektik von Verweigerungshaltung und Konsumaffirmation im hedonistischen Spiel	51
3. Zur Öffentlichkeit des gegenkulturellen Widerstandes	55
4. Absorption und System: Hippiekapitalismus und Kulturindustrie	58
4.1. Das Problem der Gegenökonomie	58
4.2. Die Musikindustrie	61

III. Exploring Utopia	68
1. Über Lyrik	68
1.1. <i>Moderne Lyrik und schamanistische Erfahrung - Anmerkungen zur Genese einer alternativen Tradition</i>	68
2. Allen Ginsberg - ein Entfremdeter auf der Suche nach sich selbst	71
2.1. <i>Die Initiation</i>	71
2.2. <i>“cosmic consciousness” - die visionären Gedichte</i>	72
2.3. <i>Ginsberg und die sechziger Jahre</i>	81
2.4. <i>Ekstase als Transzendenz? (Versuch einer Wertung der Lyrik Allen Ginsbergs)</i>	90
3. Gary Snyder oder die Schwierigkeiten eines weißen Indianers Zen-Buddhismus zu leben	
3.1. <i>Indianer-Mythen und Mother Earth</i>	92
3.2. <i>Der Einfluß des Zen</i>	92
3.3. <i>Seher und Prophet - das Problem der Vermittlung bei Snyder</i>	108
3.4. <i>Snyders Naturverständnis romantischer Eskapismus?</i>	112
4. Zur Lyrik der Rockmusik	114
4.1. <i>Wort versus Musik - ein methodisches Problem</i>	114
4.2. <i>Zur musiksoziologischen Tradition des modernen Rock</i>	115
4.3. <i>Rock als gegenkulturelle Kunst oder Rock als Massen-Entertainment?</i>	117
5. Bob Dylan oder Das Unvermögen der Identität sich hinter einem Mythos zu verbergen	120
5.1. <i>Musik als Widerstand - Folk, Protest und Topical Songs</i>	120
5.2. <i>Reisen in die Innerlichkeit als Selbst- und Welterkenntnis</i>	127
5.3. <i>Fast ein Epilog: die Bekehrung - John Wesley Harding und danach</i>	136
5.4. <i>Identität als Gesamtkunstwerk - Schlußbemerkungen zu Dylans Verhältnis zur Öffentlichkeit</i>	142
6. “I didn’t kill myself, I learnt to write” - Leonard Cohen	145
6.1. <i>“turning into gold” - Vernichtung des Selbst und Weltverlust</i>	145
6.2. <i>Transzendenz durch Ekstase - Cohens Liebesgedichte</i>	152
6.3. <i>“frozen in an anarchist’s posture, but unable to throw the bomb” - Handlungshemmung als politische Verweigerung</i>	161
7. Jim Morrison - der Schamane “waiting for the sun”	166
7.1. <i>Morrison’s “psychomythic drama”</i>	166

IV.	Ein Ende im Abseits? - Versuch eines Resumees	182
1.	Der unaufgehobene Nebenwiderspruch: emotional versus rational	182
2.	Das Ende in den USA	183
3.	Konsequenzen für eine Alternativbewegung heute - die Chance zu lernen	185
3.1.	<i>Der utopische Impuls</i>	185
3.2.	<i>Subjektivität und politische Ersatzidentität</i>	188
V.	Anmerkungen	191
VI.	Literaturverzeichnis	208

Herbert Marcuse (1898 - 1979)

In the house of long life
there I wander.
In the house of happiness
there I wander.
Beauty before me,
there I wander.
Beauty behind me,
there I wander.
Beauty below me,
there I wander.
Beauty above me,
there I wander.
Beauty all around me,
there I wander.
In old age traveling,
there I wander.
On the beautiful trail I am,
there I wander.

(Aus dem Blessingway-Chant der Navajo)

EINLEITUNG

Mehr als zehn Jahre nach dem Höhepunkt der großen Alternativbewegungen in den USA bietet es sich an, diese aus dem inzwischen gewonnenen historischen Abstand heraus zum Gegenstand auch wissenschaftlicher Reflexion zu machen und ihre Entwicklung und Wirkung bis in die Gegenwart zu verfolgen.

Die folgende Arbeit will darum in der Lyrik von Allen Ginsberg, Gary Snyder, Bob Dylan, Leonard Cohen und Jim Morrison jene Richtung amerikanischer Dichtung der sechziger und beginnenden siebziger Jahre untersuchen, die in der kulturellen Atmosphäre dieser Bewegungen produziert und rezipiert wurde. Ausgangspunkt war dabei die Vermutung, daß sich hier im Sinne Herbert Marcuses Restformen subversiver Phantasie zeigen, die sich dem herrschenden Bewußtsein in der spätkapitalistischen Gesellschaft bisher weitgehend entziehen konnten. Unter emanzipatorischem Interesse ging es also darum, jene authentischen Elemente in den ästhetischen Produkten aufzufinden, die nach ideologiekritischer Filterung übrigbleiben, oder, den „unreduzierbaren Block wirklichen Lebens“, wie Oskar Negt und Alexander Kluge es genannt haben, (1) innerhalb der Kunst der amerikanischen Gegenöffentlichkeit von Underground und Counterculture aufzuspüren. Die Arbeit möchte damit einen Beitrag zu jener kulturpolitischen Position leisten, die in Ablehnung einer simplifizierenden Widerspiegelungstheorie nicht bereit ist, jegliche kulturellen Erscheinungen im Spätkapitalismus dogmatisch von vornherein als Dekadenzerscheinungen einer niedergehenden bürgerlichen Gesellschaft abzutun. Zugleich kann damit vielleicht auch ein weiterer Schritt zur Überwindung der wissenschaftslogisch längst nicht mehr vertretbaren Diskriminierung des Trivialen als Untersuchungsgegenstand der Literaturwissenschaft getan werden.

Wie der Ausdruck „subversive Phantasie“ andeutet, findet die Arbeit einen ihrer theoretischen Ausgangspunkte in dem von Herbert Marcuse formulierten Begriff der Phantasie als „Erinnerung an das Glück“ (2) und versucht, die im Rahmen der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule entwickelten Konzepte einer marxistischen Ästhetik in ihrer Weiterentwicklung und Konfrontation mit der materialistischen Widerspiegelungstheorie auf die Literaturproduktion als eine Seite gesellschaftlicher Praxis anzuwenden. An das Denken Ernst Blochs anknüpfend sollte zudem untersucht werden, inwieweit sich in der alternativen Kulturproduktion aus der Gesellschaft abgedrängte utopische „Hoffnungsinhalte“ (3) umsetzen, die vielleicht als ästhetischer „Yor-Schein“ einer besseren Welt auf Verwirklichung in politischer Praxis drängen. Die Arbeit versucht sich dabei in der Analyse auch jener ästhetischen Richtung öffnen, die mit dem Begriff Produktionsästhetik beschrieben ist, und zu analysieren, wieweit derart faßbare Tendenzen in der ästhetischen Produktion in und um die amerikanischen gegenkulturellen Bewegungen traditionelle Begriffe sprengen.

Diesen Intentionen entsprechend hatte die Arbeit zwei verschiedene Ansätze zu integrieren, wobei der eine seinen Ausgangspunkt im traditionellen innerästhetischen Werkbegriff hat (Marcuse, Bloch) und der andere sich mit dem erwähnten Begriff der Produktionsästhetik (Benjamin) auseinandersetzt. über dieses Vorgehen war zu erhoffen, die komplexen Verbindungen zwischen ästhetischem Werk, seinem Produzenten

und der gegenkulturellen Rezeption zumindest ansatzweise in die Analyse integrieren zu können. In dieser Hinsicht will die Arbeit wenigstens cursorisch einen weiteren auf gesellschaftliche Praxis bezogenen Beitrag zu der noch recht jungen materialistischen Ästhetik in der BRD leisten. Die Aufarbeitung dieser theoretischen Probleme nimmt darum einen nicht unbedeutenden Teil der Arbeit ein.

Ein anderer wesentlicher Schwerpunkt der Untersuchung lag in literatur- bzw. soziopsychologischen Fragestellungen. Auch hier wurde wieder auf Gedanken Herbert Marcuses zurückgegriffen, die er erstmals in *Triebstruktur und Gesellschaft* geäußert hat. Indem er dem Freudschen Realitätsprinzip seine historische und affirmative Funktion in der bestehenden Gesellschaft zuwies und ihr im Rückgriff auf das Freudsche Lustprinzip den Begriff der „polymorph-perversen Sexualität“ als transzendierendes Element entgegensetzte, konnte er eine mögliche gesellschaftliche Veränderung triebtheoretisch verankern. Wie er zudem in seinen späteren Schriften *Versuch über die Befreiung* und *Konterrevolution und Revolte* ausdrücklich feststellt, legen gewisse Tendenzen in den marginalen Bewegungen der Alternativkultur die Annahme nahe, daß sich hier in diesem Sinne Ansätze einer Vorwegnahme einer „befreiten Gesellschaft“ zeigen. (4)

Ein weiteres Ziel der Arbeit ist somit, durch eine eingehende Analyse herauszufinden, ob sich in der gegenkulturellen Kunstproduktion Spuren jener neuen Sensibilität und Sinnlichkeit aufweisen lassen, von der sich Marcuse die Antizipation der befreiten Gesellschaft erhoffte, die dann also emanzipatorische Potentiale politischen Handelns und der Neuordnung der menschlichen Beziehungen untereinander enthielten. Es konnte zwar nicht Sinn dieser Arbeit sein, sich einseitig auf Blochsche und Marcusesche Konzeptionen zu beschränken, doch bleibt zu bemerken, daß, wenn Kunstwerke als künstlerische Aneignung von Wirklichkeit mit transzendierendem Anspruch aufgefaßt werden, Marcuses und auch Blochs Denken einen wichtigen Weg zur Erschließung dieser Transzendenz weisen.

Sowohl die gegenkulturellen Bewegungen als auch ihre Kulturproduktion in den sechziger Jahren definierten sich bewußt gegen herrschendes Bewußtsein. Diese Haltung brachte eine besondere Abneigung der Bewegung gegen alle Fixierungen ihrer kulturellen Aktivitäten mit sich - der Schwerpunkt lag auf der direkten Aktion, die den traditionellen rationalen Diskurs unterlief, auf dem unmittelbaren Erleben von veränderter Wirklichkeit, nicht ihrer Beschreibung. Eine literaturwissenschaftliche Analyse sieht sich hier vor die Schwierigkeit gestellt, einen Gegenstand zu untersuchen, der sich eigentlich gerade eben gegen diese Analyse richtet. Um der Gefahr vorzubeugen, den Gegenstand zu „vergewaltigen“, und d. h. letztlich, dem ihm innewohnenden subversiven Potential auch der akademischen Rationalität gegenüber den Stachel zu nehmen, ist darum das literaturwissenschaftliche Vorgehen oft durch ein soziologisch-interpretatives ergänzt worden.

Dies empfahl sich um so mehr als auch der Gattungsbegriff Lyrik oft nur künstlich aufrechterhalten werden konnte. Jim Morrisons psychomythische Lyrik bezieht ihre Kraft z.B. wesentlich aus der Live-Situation des Rockkonzerts, Gary Snyders und Allen Gins-

bergs Gedichte leben nicht zuletzt aus dem Kontext ihrer Lesung, und Leonard Cohens und Bob Dylans Lieder entfalten sich oft gerade an der dialektischen Spannung zwischen Text und Melodie. Im Hinblick auf diese heterogene Offenheit der Gattung Lyrik in der Gegenkultur ist darum auf eine verallgemeinernde Erörterung etwaiger lyrischer Formenbildung in der amerikanischen Counterculture verzichtet worden. (5)

Anderen Arbeiten muß es zudem vorbehalten bleiben, den gegenkulturellen Widerstand klassenanalytisch zu durchleuchten. Dies ist ansatzweise z. B. von Arno Klönne geleistet worden, (6) es sei hier ferner auf die Arbeiten des Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham verwiesen. (7) Die vorliegende Arbeit hat diesen Aspekt zugunsten von Übersichtlichkeit und Stringenz des Dargestellten vernachlässigen müssen. Da das Hauptinteresse in der kulturkritischen Erörterung der antizipatorischen und utopisch-emanzipativen Funktion von Kunst lag, schien dies vertretbar.

Zum Schluß noch eine kurze Bemerkung zum Aufbau der Studie. Die Arbeit lag ursprünglich in Braunschweig als Dissertation vor. Aus didaktischen Gründen empfahl es sich jedoch, einige Änderungen vorzunehmen. So war der jetzige Teil II ursprünglich mit Teil IV dem theoretischen Bezugsrahmen und den Einzelanalysen nachgestellt, um den methodischen Gang der Analyse zu verdeutlichen. Da ich jedoch nicht bei jedem Leser eine eingehende Kenntnis der Thematik der amerikanischen Gegenkultur voraussetzen kann, habe ich die Betrachtung dieses objektiven Pols der vorgestellten Texte, in der Theorie und Textanalyse historisierend eingeführt werden sollten, vorgezogen. Ich hoffe, daß damit der Zugang zu den in der Untersuchung vorgestellten Lyrikern auch für den Leser, der mit der Materie nicht vertraut ist, etwas erleichtert wird. Der Anspruch der Arbeit, zuallererst das produzierende und rezipierende Subjekt selbst als Problemzusammenhang und Bedürfnisfokus zu sehen, bleibt davon jedoch unberührt.

I. GEDANKEN NICHT NUR ZUR ERKENNTNISFUNKTION VON KUNST

*Was auf dem Spiel steht, ist die Idee ...
eines vitalen Bedürfnisses nach Freiheit ...
(Herbert Marcuse)*

Kunst darf als eine der wesentlichsten Auseinandersetzungen des Menschen mit seiner Lebensrealität angesehen werden. Allen Demontageversuchen zum Trotz scheinen sich die Besonderheiten ihrer Stellung im menschlichen Lebenszusammenhang bisher erhalten zu haben. Angesichts radikaler theoretischer Reflexion wurde zwar gerade ihr auratischer Charakter fragwürdig, konnte aber in den seltensten Fällen überzeugend zugunsten einer Integration in die theoretische Erklärung der Zusammenhänge menschlicher Lebenswirklichkeit aufgebrochen werden. In Fortführung des erwähnten Abbaus eines auratischen Verständnisses von Kunst durch einen betont erkenntniskritischen und handlungsorientierten Umgang mit ihren Werken möchten deshalb die folgenden Ausführungen im Rückgriff auf vorliegende Ansätze materialistischer Ästhetik dazu beitragen, insbesondere einen kommunikativ-emanzipatorischen Anspruch von Kunst in ihren historisch-gesellschaftlichen Bezügen theoretisch weiter zu erhellen und somit die tendenzielle Politisierung des Untersuchungsgegenstandes zu unterstützen.

Ungeachtet des Streits um die Ontogenese der Kunst wäre so im folgenden in der kritischen Auseinandersetzung mit den vorfindbaren Ansätzen ästhetischer Theorie zu versuchen, gerade aus ihren Lücken und Widersprüchen neue Denkanstöße zu gewinnen. Manchmal wird der Gegenstand, die Kunst, dabei nur durch die Struktur der Ausführungen auszumachen sein, doch bliebe mit Adorno zu sagen: Dem Mittelpunkt ist nur nahe zu kommen, erreicht werden kann er nicht - die spezifische Eigenart der Kunst ist allein in ihr selbst zu finden, der reflektierende Gedanke wird und muß ihr auch hier letztlich ein Fremdes bleiben.

1 **Kunst als schöne Nebensache - Zur Stellung der Kunst bei Marx und Engels**

Nach wie vor dürfte es wohl nur eine überzeugende Theorie geben, die sich aufmachen könnte, den Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft wirklich umfassend zu erklären, den historischen und dialektischen Materialismus. Allein, Karl Marx und Friedrich Engels haben zu dem Problem einer materialistischen Ästhetik nur fragmentarische Äußerungen aber keine umfassende Theorie hinterlassen, auf die wir uns beziehen könnten. Ihre Bemerkungen insbesondere über die Stellung der Kunst im Basis-Überbau-Modell lassen sich denn auch mehr von ihrer methodischen Substanz als von ihrer inhaltlichen Aussage her nutzbar machen.

Kunst ist bei Marx und Engels in jenen gesellschaftlichen Bewußtseinsformen aufgehoben, die dem juristischen und politischen Überbau entsprechen, der sich über der ökonomischen Struktur der Gesellschaft erhebt. Sie ist damit der Analyse der Gesellschaft im Allgemeinen unterworfen, denn als ideologische Form des materiellen Lebens werden sich die Menschen in ihr wie auch der Philosophie oder Politik der gesellschaftli-

chen Vorgänge bewußt. Allerdings ist nun nicht gleich von diesen Bewußtseinsformen auf die gesellschaftlichen Entwicklungen, den „politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt“, zu schließen, vielmehr müsse man „dieses Bewußtsein aus den Widersprüchen des materiellen Lebens, aus dem vorhandenem Konflikt zwischen gesellschaftlichen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen erklären“, heißt es im Vorwort der „Kritik der Politischen Ökonomie“. (1) Die Kommunikativität der Kunst ergibt sich also nicht unmittelbar, aus ihr selbst heraus, sondern als ein Bedingtes, Abgeleitetes, dessen Mitteilung erst in Verbindung mit einer Gesellschaftsanalyse zu erschließen ist. Jedoch heißt der berühmte Satz, „Das Bewußtsein kann nie etwas anderes sein als das bewußte Sein, und das Sein der Menschen ist ihr wirklicher Lebensprozeß“, (2) zwar, daß der jeweilige Stand der Entwicklung der Produktivkräfte und die ihnen entsprechenden Verkehrsformen als ein grundlegendes Moment der sich als Kunst manifestierenden Formen und Inhalte menschlicher Vorstellung anzusehen sind, es kann jedoch im gleichen Zuge nicht oft genug betont werden, daß die Vermittlung von gesellschaftlicher Basis und ideologischem Überbau dialektisch gedacht zu werden hat, wie es der späte Engels ausdrücklich hervorhebt. Erst mit einem solchen dialektischen Verständnis lassen sich jene Unregelmäßigkeiten im Zusammenhang von Kunst und allgemeiner Gesellschaftsentwicklung fassen, die Marx selbst als das „Unegale Verhältnis der Entwicklung der Materiellen Produktion z.B. zur künstlerischen“ bezeichnet hat. (3) Der von ihm am Beispiel griechischer Kunst konstatierte Zusammenhang, viel interpretiert und oft mißbraucht, würde in diesem Sinne verallgemeinert bedeuten, daß Kunstformen zumindest in ihrer ideologischen Wirkung nicht allein ihrer historisch-gesellschaftlichen Entstehung zugeschlagen werden können. Bedeutsam ist dies vor allem, weil später Ernst Bloch mit seinem Begriff des „ungleichzeitigen Widerspruchs“ gerade an dieser Stelle einsetzen wird.

2 Kunst als Identität von Subjekt und Objekt

Drohte der Kunst bei Marx entsprechend seinem an der Ökonomie orientierten Erkenntnisinteresse die Gefahr, in die Rolle einer allenfalls soziologisch relevanten Nebensache verwiesen zu werden, die vorrangig in ihrer gesellschaftlich-historischen Bestimmtheit zu erörtern war, so versucht Georg Lukács, indem er hegelianische Positionen mit der Marxschen Entfremdungs-Verdinglichungs-Problematik verknüpft, auch jenes kritisch-emanzipatorische Potential von Kunst materialistisch zu nutzen, das ihr in der bürgerlichen Ästhetik entwickelt worden war.

Sollte Kunst nicht nur mechanistisch auf Ideologie reduziert werden, wie es in der damaligen Marx-Rezeption nur zu oft der Fall war, so war ein ihr spezifischer Wahrheitsgehalt zu reflektieren und damit auch die Bedingungen der Konstitution seiner Qualität als ästhetischer zu klären. Entsprechend der Hegelschen Unterscheidung zwischen der Philosophie als „reine Form“ der absoluten Idee und der Kunst als ihrem „sinnlichen Scheinen“ unterscheidet Lukács zwischen „desanthromorphisierender“ Widerspiegelung in den Wissenschaften und „anthromorphisierender“ Widerspiegelung in der Kunst. Kunst spiegelt spezifisch wider, d.h. vor allem, mimetisch, wobei „die Objektwelt nicht nur in ihrem Wesen, sondern auch in ihrer unmittelbaren Erscheinungsform fixiert und sinnfällig gemacht wird, ... die Dialektik von Erscheinung und Wesen nicht nur in ihren

allgemeinen Gesetzmäßigkeiten zur Geltung gelangt, sondern gerade in ihrer Unmittelbarkeit, so wie sie sich den Menschen im Leben darbietet.“ (4) Diese Einheit von Wesen und Erscheinung ist als besondere Eigenart nur im Kunstwerk zu erreichen, nicht aber in der empirischen Wirklichkeit die dem menschlichen Subjekt nur objekthaft fragmentarisch, verdinglicht, eben „entfremdet“ entgegentritt.

Charakteristisch ist für Lukács dabei die Konsolidierung einer Subjekt-Objekt-Dialektik, die gegen die Verfremdung arbeitet, indem sie das entfremdete Objekt ins Subjekt zurücknimmt. Die Rolle des Agens fällt bei Lukács in diesem Prozeß sowohl dem Proletariat als auch der Kunst zu. Indem das Proletariat theoretisch der Ort größtmöglicher Einsicht in die gesellschaftliche Totalität und Prozeßhaftigkeit ist, kann es, zumindest der Möglichkeit nach, durch sein Klassenbewußtsein die Identität von Subjekt und Objekt realisieren. Gleiches gilt fast noch mehr für die Kunst: Im durch die ästhetische Form harmonisierten Abbild wird der in der Entfremdung begründete Widerspruch zwischen Individuum und Welt zur Ruhe gebracht und der Kunstrezipient kathartisch mit der Welt ausgesöhnt. Kunst wird hier zur Statthalterin des unentfremdeten Bewußtseins, in ihrer defetischisierenden Funktion (Entfremdung = Verdinglichung = Fetischisierung) steht sie der Fetischisierung in den Bewußtseinsprozessen gegenüber. (5) Daraus ergeben sich nun für Lukács einige Prämissen in der Beurteilung der Stellung von Kunst im gesellschaftlichen Gefüge:

- Kunst vermittelt Besonderes und Allgemeines im Einzelwerk,
- in Kunst erscheint das Ganze der Gesellschaft gespiegelt,
- Kunstwerke kritisieren aufgrund ihrer defetischisierenden Funktion Ideologie,
- die gesellschaftliche Funktion der Kunst ergibt sich aus ihrer autonomen Stellung,
- der Wahrheitsgehalt der Kunst verschmilzt mit der Wahrheit des Geschichtsprozesses.

Bezeichnend für die weitere Entwicklung stellt sich Kunst bei Lukács damit vorwiegend als ein besonderes Erkenntnismittel dar, Ästhetik wird zur konsequenten Fortsetzung der Erkenntnistheorie mit anderen Mitteln. In Anlehnung an Hegels objektiven Geist, der sich in der Kunst zu Bewußtsein bringt, ist dabei eine Hochschätzung der intellektuellen Kräfte des Bewußtseins zu bemerken, die nicht anders kann, als bei aller Sinnlichkeit der Kunst doch auf eine Dominanz rationaler weltanschaulicher Triebe und Regulative im Schaffensprozeß abzuheben. In der theoretischen Betrachtung mußte das künstlerische Erlebnis dadurch schwergewichtig eine Minderung seiner spontan intuitiven Qualitäten zugunsten einer intellektuellen Kopflastigkeit erfahren, (6) die erst in der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule aus der geschichtsphilosophischen Position der *Dialektik der Aufklärung* aufgehoben werden sollte. (7)

Auffallen muß auch, daß die Lukácssche Konzeption sich weiterhin konsequent sowohl zur Autonomiestellung der Kunst als auch zu einem innerästhetischen Werkbegriff bekennt, wie sie durch die bürgerliche Kunstwissenschaft tradiert worden waren. In der hier nicht weiter zu erörternden Frage eines Realismuskonzeptes ging es schwergewichtig ja um eine innerästhetische Gestaltung mit sozialistischen Gehalten, weniger um den Zusammenhang des gesellschaftlichen Produktionsprozesses der Institution Kunst überhaupt. Die Wesensdifferenz von Kunst und Leben wurde in einem „nicht-operationalen Werkbegriff“ (Gorsen) eingefroren. (8)

3. Walter Benjamins Zeitalter der technisch reproduzierbaren Kunst und seine Folgen

Eben auf den Vorgang der Konstitution von Kunst nun bezog sich ein anderer ästhetischer Ansatz, der mit dem Begriff Produktionsästhetik bezeichnet ist und völlig neue Perspektiven aufwarf. In Abkehr vom Gehalt einer ontologisierten Kunst rückte bei Bertold Brecht und Walter Benjamin der Gesamtzusammenhang der Produktion von Kunst in den Blickpunkt des Interesses. Sie erkannten in den Kunstformen der Moderne vor allem die Krise des traditionellen Kunstverständnisses. Nicht nur Kunstproduktion und Werkimmanenz, sondern auch Historizität ihrer Medien und Rezeption waren von nun an zusammenzudenken.

Wenn Benjamin vom Verfall der „Aura“ des Kunstwerks spricht und damit eine nachauratische, gleichsam „entkunstete“ Kunst proklamiert, dann kann sich dies nur auf eine Änderung im Bezugsrahmen der „Institution Kunst“ (Bürger) beziehen, die historisch an der Moderne festzumachen ist. Avantgarde-Bewegungen und neue Medien gelten Benjamin denn auch als Indiz jener Umwälzung im Überbau, die der Veränderung der Produktionsbedingungen in der entwickelten kapitalistischen Produktionsweise entspricht. (9) Die neuen Reproduktionsmedien Film, Foto und Schallplatte machen nicht nur die traditionelle Kunst zum Objekt massenhafter Vervielfältigung, sondern verlangen darüber hinaus auch eine Produktionsweise, die auf Reproduzierbarkeit angelegt ist. In einem solchen Prozeß wird Kunst aus der auratischen Hülle des Kultisch-Schönen „entschält“, (10) verliert das ihr spezifische Einmalige, das ihr traditionell zukam - ein Vorgang, der auch in die Rezeption eingeht: Während sich die Sinntotalität des auratischen Kunstwerks noch der kontemplativen Haltung eines individualisierten Betrachters erschloß, vollzieht sich die Rezeption des technisch reproduzierten Kunstwerks in kollektiver „Zerstreuung“, wobei „die Reaktionen der Einzelnen, deren Summe die Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt ist!“ (11)

Für eine Neubestimmung der gesellschaftlichen Funktion einer nachauratischen Kunst werden also die Massen der Bezugspunkt, an dem anzusetzen ist. (12) Wiewohl nicht problemlos mit der traditionell-ästhetischen Vorstellung einer Subjekt-Objekt-Identität im Kunstgenuß vergleichbar, versucht Benjamin doch durch seine Betonung ihrer Rolle beim „Einbrechen des Empirischen in die Kunst“ (Tiedemann), die Massen als Subjekt und Adressat von Kunst in eins zu denken. Ermöglicht wird dies zum einen aus der erwähnten kollektiven Rezeption, in der Benjamin eine wechselseitige Kontrolle der Individuen annimmt, zum anderen aber auch durch die Formgesetze der technischen Apparatur selbst, die das Publikum zwanglos die testende Einstellung des (Film-)Apparates einnehmen lasse.

Zentral für diese Auffassung wird der Begriff der Technik. In ihr gibt sich das „Geheimnis... des ästhetischen Werks als dessen Herstellungsverfahren zu erkennen. Weitaus stärker als in seiner ästhetischen Form vermittelt sich über die Technik der gesellschaftliche Bezug des Werks, der sowohl in der Abhängigkeit von der Entwicklung der Produktivkräfte zu sehen ist, als auch sich in der durch die Technik „vertieften“ Apperzeption selbst findet. Insbesondere die Raffungen und Zeitlupentechnik des Films stellen eine „andere Natur“ dar als die dem menschlichen Auge unmittelbar zugänglich. Über

die Erfahrung des „optisch-unbewußten“ Teils des Alltäglichen, in dem die Schockrezeption zur Norm wird, werden vor der rezipierenden Masse ihre eigenen deprivierten Daseins- und Perzeptionsformen durchsichtig, da die Arbeitssituation im materiellen Produktionsprozeß eine direkte Erfahrung dessen kaum mehr zuläßt - so ist die Darstellung der Realität im Film „für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.“ (13)

Bei seinen Betrachtungen entgeht Benjamin allerdings der affirmative Charakter dieser Kunsterfahrung. Zum einen unterstellt er den Massen als Subjekt der Geschichte schon ein unentfremdetes (und nicht emanzipatorisch in dieser Form erst herzustellen) Dasein (nach welchen Kriterien sollten sie sonst testen?), zum anderen müßte das von ihm gefeierte Eindringen des empirisch Gesellschaftlichen in die aufgebrochene Autonomie der Kunst als veralteter Form mit auch einer verstärkten Absorption der Kunstprodukte im kapitalistischen Verwertungsprozeß bezahlt werden. Der neue gesellschaftliche Ort problematisch gewordener Kunst ergibt sich nämlich daraus, daß Kunst in der Moderne nun verschärft den kapitalistischen Marktbedingungen unterliegt. Damit dominieren Kategorien des Tausches die Bestimmung der neuen Gestalt von Kunst, die als technisch reproduzierbar vollends zur Ware werden kann, und sie verliert das ihr in Autonomiebegriff entwickelte Potential einer kritischen (weil nicht integrierten) Distanz zum Empirischen.

Bei aller Problematik der Benjaminschen Gedanken wird jedoch hier auch ihr produktiv Neues sichtbar: In dem Nachdruck, der bei ihm auf die Operationalität der Kunst gelegt wird, liegt ihre Anerkennung als mögliche gesellschaftsverändernde Produktivkraft in dem Sinne, daß sie mit einer „Umwälzung der kollektiven Wahrnehmungsformen“ in Verbindung gebracht werden kann. (14) Wirklichkeit erweist sich unter diesem Aspekt selbst als reproduzierte, so daß die Kontrolle und Beherrschung der medialen Produktion und Distribution ihrer ästhetischen Korrelate zu einem zentralen Punkt politisch-emanzipatorischer Praxis werden könnte. Die Reproduktionsmedien werden nach der Marxschen Feststellung, daß die Produktion „nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand“ hervorbringe, (15) wichtige politisch einzusetzende Glieder einer Realitätskonstituierung überhaupt. Auf der Basis einer Fundierung der Kunst auf Politik“ könnte nach dieser Argumentation dann eine den Abbild- und Autonomiestatus der Kunst gleichermaßen aufbrechende Funktionalisierung der Wirklichkeitsreproduktionen in den Dienst einer emanzipatorischen Selbstwahrnehmung des Menschen gestellt werden. Damit aber hat der Begriff der Wirklichkeit im materialistischen Sinne näher erläutert zu werden.

4. Das Problem des Wirklichkeitsbegriffs

Der Begriff der Wirklichkeit ist in der materialistischen Erkenntnistheorie unmittelbar mit der Frage nach dem Bewußtsein verflochten, das zu dieser Wirklichkeit in erkennender Beziehung steht. Als rationale Theorie vertritt sie den Grundsatz, daß der Erkenntnis allgemein Wahrheiten zugänglich seien, die der unmittelbaren Erfahrung nicht

gegeben sind. Marxens Auffassung von der Ideologie als „falsches Bewußtsein,, d. h. eben die wahrhafte Wirklichkeit nicht erkennendes, ist ja ausgerichtet auf das Problem der Herstellung des wahren Bewußtseins, das den Menschen zum Begreifen seiner Rolle in eben der erkannten und damit wahren gesellschaftlichen Wirklichkeit befähigt, ihn die Diskrepanz zwischen dem, was die Menschen sind, und dem, was sie sein könnten, gewahr werden läßt. Als implizite Norm der Wirklichkeit enthält Erkenntnis so weiter eine ebenfalls implizite praktische Kritik dieser Wirklichkeit, in der sie die Wirklichkeit nicht mehr „nur unter der Form des Objekts oder der Anschauung“ faßt, sondern subjektiver als „sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis“, (16) wobei diese Wirklichkeit freilich außerhalb des denkenden Subjekts in ihrer Selbständigkeit bestehen bleibt, (17) wenn auch als veränderbare. Der Unterschied zwischen der Wirklichkeit und ihrem Schein wird dabei dort gesucht, wo die wirklichen Prozesse sich in scheinbar festen und dauerhaften Formen „verdinglichen“, d. h. Wirklichkeit (und auch ihre Aneignung) ist als Prozeß anzusehen, sie nimmt nur in ihrem Schein die Form isolierter Objekte an.

Aufgabe des kritischen Denkens wird es somit, die Beziehungen zu erfassen, durch die diese scheinbaren Objekte konstituiert werden, und derart den Zugang zur Veränderung des unmittelbar Gegebenen zu ermöglichen, die die historischen Möglichkeiten des Wirklichen entfaltet, wie Benjamin es sich als Umwälzung der Wahrnehmungsformen durch die emanzipatorisch eingesetzten technischen Reproduktionsmittel erhoffte.

Wirklichkeit in der materialistischen Erkenntnistheorie, bliebe festzuhalten, stellt sich also zuerst einmal als eine vom menschlichen Bewußtsein unabhängige Realität dar, sei es nun Natur oder die Gesellschaft selbst als „zweite Natur“. Zugleich aber kann sich die Vorstellung von der Beschaffenheit dieser Realität konsequent nicht außerhalb der Entwicklung der Produktivkräfte und der damit verflochtenen historischen Bewegung des menschlichen Denkens und Fühlens stellen, wie immer gestaltete Erkenntnis ist also immer stets nur dialektisch auf sie bezogen zu denken. „Wie überhaupt bei jeder historischen, sozialen Wissenschaft“ ist auch beim Gang der erkenntniswissenschaftlichen Kategorien „immer festzuhalten, daß wie in der Wirklichkeit, so im Kopf, das Subjekt, hier die moderne bürgerliche Gesellschaft gegeben ist, und daß die Kategorien daher Daseinsformen, Existenzbestimmungen, oft nur einzelne Seiten dieser bestimmten Gesellschaft, dieses Subjekts ausdrücken.“ (18)

Lukács geht dazu wiederum auf die Marxsche Bestimmung zurück, daß „die fertige Gestalt der ökonomischen Verhältnisse“ in ihrer realen Existenz“ und daher auch in der Vorstellung sehr verschieden ist von „ihrer innerlichen, wesentlichen, aber verhüllten Kerngestalt und dem ihr entsprechenden Begriff.“ (19) Durchdringung des Scheins’, der über den „Tatsachen“ liegt, also der Erkenntnis der Wirklichkeit wird Lukács erst möglich in einem „Zusammenhang, der die einzelnen Tatsachen des gesellschaftlichen Lebens als Momente der gesellschaftlichen Entwicklung in eine Totalität einfügt“, (20) den Schein als vom „Kapitalismus notwendig produzierten“ enthüllt. Die „konkrete Totalität“ wird derart „die eigentliche Wirklichkeitskategorie“, (21) in der das Einzelmoment erst dann erkannt werden kann, wenn es in eine dialektische Beziehung zu dieser Totalität gesetzt wird, d. h. „die Beziehung zum Ganzen wird die Bestimmung, die die Gegenständlichkeitsform eines Objekts der Erkenntnis bestimmt.“ (22)

Dieser Durchdringung des verdinglichten gesellschaftlich-ökonomischen Verhältnisses im Kapitalismus war solange nichts hinzuzufügen, wie das denkende Subjekt sich noch in einem ganzheitlichen historischen Zeit- und Raumkontinuum verstehen konnte. Sie wird jedoch dort problematisch, wo sich angesichts des *weltgeschichtlichen* Nebeneinanders verschiedener gesellschaftlicher Entwicklungsformen dieser geschichtliche Prozeß als ein zerstückelter, in sich gekrümmter zu erkennen gibt. Ja, im Sinne von Marx ist geradezu zu fragen, ob hier nicht in die kategoriale Vorstellung einer geschichtlichen Totalität selbst ein Stück bürgerlich idealistischer Ideologie eindringt, das in einer letzten großen methodischen Anstrengung die Verschleierung der gesellschaftlichen Antagonismen auf die Geschichte bezieht, um dort in hegelianisch systemhafter Geschlossenheit eine ewige Einheit des historischen Prozesses zu denken.

Es ist Ernst Bloch, der diesem Umstand Rechnung trägt, wenn er neu die Kategorie des „Ungleichzeitigen“ einführt: „Unüberwundene Reste älteren ökonomischen Bewußtseins“ (23) sind trotz des Verschwindens ihres ökonomischen Gesamtzusammenhanges weiterhin historisch wirksam, da sie in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Wirklichkeit auf nicht-assimilierbare Restformen ihrer ursprünglichen ökonomischen Organisation zurückgreifen können. Dieser Diskontinuität der Gegenwart, d. h. der Zeitstruktur des historischen Prozesses, entspricht eine Diskontinuität zwischen den einzelnen Bereichen der gesellschaftlichen Struktur, z. B. zwischen Kunst und Wirklichkeit, die Bloch mit dem Begriff „Unterbrechung“ belegt. Damit ist allerdings noch nichts über die Art der Wirksamkeit dieser Kategorien gesagt, die sowohl reaktionär vom (gleichzeitigen) Hauptantagonismus von Lohnarbeit und Kapital ablenken können, als auch in ihrer diesem widersprechenden Bedeutung als „objektiv ungleichzeitige unerledigte Vergangenheit“ Freiräume von emanzipatorisch nutzbarer Qualität eröffnen. (24)

Jedoch gelingt es Bloch - und dies ist für unsere Arbeit wichtig - in der Annahme einer polyrhythmischen, mehrschichtigen Dialektik der historischen Wirklichkeit auch jene Bereiche der Mythen, Phantasmagorien und Utopien in die Analyse einer gegenwärtigen Gesellschaft einzubeziehen, die in ihrer ökonomischen Form nicht mehr unmittelbar gegeben, gleichwohl noch ideologisch wirksam sind, denn „mehrräumige Dialektik erweist sich vor allem in der Dialektisierung noch ‚irrationaler‘ Inhalte, sie sind nach ihrem kritisch bleibenden Positivum die ‚Nebelflecken‘ der ungleichzeitigen Widersprüche.“ (25) Mit dem Ziel einer Gegenwartskritik kann derart der utopische Gehalt auch dieser in der Vergangenheit verankerten Kunstinhalte und -formen angeeignet werden, insofern die Gegenwart selbst noch nicht „gelingen“ ist, die Bilder ihr die im Jetzt nach wie vor „unaufgehobenen“ vergangenen Antizipationen einer besseren Zukunft entgegenhalten. Die in der Vergangenheit ausgesprochenen Wesensbestimmungen des Utopischen, in der Gegenwart noch nicht praktisch bewahrheitet worden, weisen so weiter der Gegenwart als Bilder einer sie utopisch kritisierenden Zukunft voraus.

Der Wirklichkeitsbezug ästhetischer Werke wird damit gerade durch ihre fragmentarische und objektiv mehrdeutige Vermittlung gekennzeichnet, der konstitutive Ort der Realität des Kunstwerks bestimmt sich nicht zuletzt auch als Bruch. Wo Lukacs die synchrone Einheit von Wesen und Erscheinung als Totalität im Kunstwerk abhebt, besteht Bloch auf deren geschichtsphilosophischer Perspektive, in der der „marxistisch verfolgte Prozeß der Wirklichkeit ... als solcher noch offen, folglich objektiv fragmenta-

risch“ ist. (26) in den Korrekturen des geschlossenen Totalitätsmodells wird versucht, „die Bedingungen einer das Abbildungsverhältnis von Kunst und Realität durchbrechenden, gleichwohl Realitätseffekte produzierenden Kunst zu denken!“ (27)

5. Ernst Bloch und Herbert Marcuse - der Vor-Schein der Zukunft und die Erinnerung an das Glück

Hatten wir im bisherigen die ästhetische Qualität von Kunst als sinnliche Erkenntnis bestimmt gesehen, so tut sich nun ein erneutes Problem auf, wenn wir uns der gesellschaftlichen Funktion dieser ästhetischen Erkenntnis zuwenden. Denn, soll sie ein antizipierendes Bewußtsein zur Voraussetzung haben, d. h. Realität nicht nur als sich verändernd, sondern auch als veränderbar sehen, so stellt sich unabdingbar die Frage nach der gesellschaftlich verändernden Kraft jener ästhetischen Produktivität, ja, erneut der gesellschaftlichen Funktion von Kunst überhaupt.

Eine Verbindung bietet sich in der allgemeinen Fähigkeit der menschlichen Phantasie zur Herausbildung von Symbol- und Handlungsketten, zu Träumen und Tagträumen. Bereits Sigmund Freud hatte die Ähnlichkeit zwischen den „nächtlichen Denkproduktionen“ und den „Tagesphantasien“ in ihrer wunscherfüllenden Funktion betont. (28) Durch den seelischen Prozeß der Regression, d. h. des Zurückgehens auf vergangene (meist frühkindliche) Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensweisen entfalten sie ihre Wirkung in der erfüllenden Bearbeitung eines Wunsches. (29) Während jedoch im Traum auch Wünsche bearbeitet werden, deren Äußerung bzw. Erfüllung sich das Bewußtsein widersetzen würde, aber die „Traumentstellung“ möglich macht, präsentieren sich die Tagträume ob des wachenden Bewußtseins als annehmbare Wunschvorstellungen. Beide Formen der menschlichen Phantasie sind also auf eine über das Bewußtsein gegebene historische Realität bezogen zu denken, der sie sozusagen eine bestimmte Negation in Form unerledigter vergangener Wünsche entgegenstellen. Ist dieser Negation jedoch beim Traum ein rein utopischer Charakter zuzusprechen, so fließen im Tagtraum bereits bearbeitende Elemente der Wirklichkeit ein, die den utopischen Gedanken in die existierende Realität einbinden.

In seinem Aufsatz „Der Dichter und das Phantasieren“ weist Freud schließlich auf die analogen Qualitäten von Kunstwerk und Traum hin. Phantasie als „Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit“ steht dabei in Fortsetzung der spielerischen Aneignung des Kindes, das „die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt.“ (30) Der innere Zusammenhang der Phantasietätigkeit trägt dabei deutlich einen prozeßhaften Charakter, in dem die verschiedenen Zeitaspekte von unerledigter Vergangenheit, restringierender Gegenwart und tendenziell möglicher Zukunft aufgehoben sind.

Die seelische Arbeit knüpft an einen aktuellen Eindruck, einen Anlaß in der Gegenwart an, greift von da aus auf die Erinnerung eines früheren ... Erlebnisses zurück, in dem jener Wunsch erfüllt war, und schafft nun eine auf die Zukunft bezogene Situation, welche sich als die Erfüllung jenes Wunsches darstellt, eben den Tagtraum oder die Phantasie, die nun die Spuren ihrer Herkunft vom Anlasse und von der Erinnerung an sich trägt. (31)

Konsequent setzen sowohl Herbert Marcuse als auch Ernst Bloch bei Freud an und versuchen, wenn auch völlig verschieden, von den Konstrukten der Psychoanalyse aus, ihre ästhetischen Überlegungen zu entwickeln.

Ausgehend von einer Modifizierung der Freudschen Trieb- und Traumlehre entdeckt Bloch in der Kunst die Fähigkeit, sowohl die materiale Welt als auch die subjektive Welt der Menschen als eine prozessuale widerzuspiegeln und im ästhetischen Schein als „utopischem Vor-Schein“ ein Bild ihrer möglichen Vollendung zu antizipieren. Sein Interesse entfaltet sich dabei vornehmlich am ideologischen Schein, den die Gesellschaft über sich verbreitet, sofern dieser nicht nur Indiz der verkehrten und in sich zerrissenen Welt werden könnte, indem der „kulturelle Überschuß“ der im ideologischen Schein sich niederschlagenden Widersprüche und Brüche der Gesellschaft als gleichzeitig auch dialektisch auf Aufhebung eben dieser Widersprüche drängendes Element zur Interpretation herangezogen wird. (32)

Dabei wird allerdings der Marxsche Satz, daß „die Welt längst den Traum von einer Sache besitzt, von der sie nur das Bewußtsein besitzen muß, um sie wirklich zu besitzen“, (33) in die Ontologie eines „Noch-Nicht“-Seins überführt, die das Problem menschlicher Entfremdung auf der Folie einer spekulativen Naturphilosophie zur seinsmäßigen Kategorie erhebt. Die menschliche Entfremdung, von Bloch als „Dunkel des gelebten Augenblicks“ beschrieben, (34) indiziert eine noch herzustellende Identität des Menschen, da „noch kein Mensch richtig da ist, lebt.“ (35) Dieser gegebene Mangel des Selbstverständnisses des Menschen erweist sich zugleich auch materialistisch als ein objektiver Mangel der Welt selbst. Das Seiende als solches ist nicht identisch mit sich, sondern erst in einem Prozeß begriffen, der auf Identität als Aufhebung des Noch-Nicht hinarbeitet. (36) Utopien lassen sich dann als antizipierte versuchte Identitätswerdungen verstehen, die im Subjekt auf Realisierung drängen. (37) Der utopische Vor-Schein, der als „ständige(s) Plus-Ultra essentieller Möglichkeit“ das Wirkliche „durchzieht“ wie „seine[n] vorderen Rand ... umleuchtet“, (38) wird damit zur objektiven teleologischen Gewißheit eines anderen, erfüllten Seins, auf das er schon positiv hinweist. Er garantiert das „real Mögliche“ des in ihm Antizipierten als Tendenz des Empirischen selbst, indem er als Kategorie den ontologischen Status des Seins als Noch-Nicht-Sein reflektiert, in dem das „höchste Gut“, das Marxsche „Reich der Freiheit“ als nur „Noch-Nicht-Bewußtes“ (aber als Latenz auf Vollendung Zielendes) existiert: (39) Inhärenter Ort der Utopie, „der objektiven Hoffnungsinhalte der Latenz-Tendenz“, (40) ist die Materie selbst.

Heinz Paetzold hat nun in einer umfassenden Kritik Blochs darauf hingewiesen, daß das Blochsche Konstrukt des utopischen Vor-Scheins seinen materialistisch fragwürdigen naturphilosophisch-ontologischen Charakter verlieren könnte, würde man es im Sinne der Habermasschen Definition einer „empirisch gehaltvollen Geschichtsphilosophie in praktischer Absicht“ interpretieren, (41) innerhalb derer dem utopischen Vor-Schein die Stellung eines hypothetischen Interpretationsmusters zukäme, dessen Kriterien und Geltung zuallererst in gelingender Praxis einzulösen wären, d. h. „der Vorschein würde realisiert, indem das in ihm antizipierte Sein Telos einer experimentierenden-hypothetischen Praxis würde!“ (42)

Die Relevanz der utopischen Funktion für die Ästhetik diskutiert Bloch am Beispiel von poetischen Grundbildern: Archetypen, Symbolen und Allegorien. „Situationshafte Verdichtungskategorien, vorzüglich im Bereich poetisch-abbildhafter Phantasie“, (43) verstehen sich die Archetypen als verdichtete Erfahrungen, die in der menschlichen

Phantasie den Entwicklungsgang der Menschengattung selbst reflektieren und so als „kulturelles Erbe“ auf eine kritisch-utopische Aneignung warten. Sie können sowohl Bilder enthalten, die nicht utopisch „beerbbar“ sind, insofern sie eine Welt entwerfen, die „naturhaft“ von Herrschaft und Unterdrückung gekennzeichnet ist, wie auch im „Aufstand des kleinen Menschen gegen die mythischen Mächte ... archetypisch eingekapselte Hoffnung“ befreien. (44) Letztere sind es, deren „Hoffnungsintention“ im Sinne Blochs utopisch zu retten wäre und die mit der qualitativen Erfahrung der Natur im Natur-Schönen als „Heimkehr-Chiffren“ gar eine Versöhnung mit der Natur signalisieren könnten: „Naturströmung als Freund, Technik als Entbindung und Vermittlung der im Schoß der Natur schlummernden Schöpfungen!“ (45)

Symbol und Allegorie sind für Bloch vor allem als strukturelle Zeichen des Noch-Nicht-Bewußten interessant. Symbole verweisen in der Eindeutigkeit ihres Sinnes auf die utopische Antizipation der „versuchten Identität von Inwendigkeit und Auswendigkeit“ indem sie das Totum und Ultimum des Prozesses in der „kurze[n], seltsame[n] Erfahrung eines antizipierten Stillehaltens“, (46) in dem das Seiende sich noch befindet, imaginieren. Sie „betreffen ... den Kern der Latenz und zwar als letzte Frage, in sich selbst widerhallend.“ (47) Allegorien dagegen sind historisch vermittelte Bilder des anderen, das selbst noch nicht umfassend dargestellt werden kann. In ihrer „Sinnvielfalt“ sind sie darauf angewiesen, in ihrem jeweils bedeutsamen Sinn erst „dechiffriert“ zu werden, und reflektieren damit ästhetisch das nicht nur von Bloch konstatierte zerstörte Sinnkontinuum von Bedeutung und Ding in der Moderne, den Bezug von Kunst auf einen Rezipienten in einem situativ erst herzustellen Sinn - „Archetypen der Vergänglichkeit“, (48) deren Gehalt allein in der Rezeption sich erfüllt.

Anders als Bloch, dessen geschichtsphilosophischem Denken die Kategorie der Utopie als ontologisch im menschlichen Sein eingelagert sich erschloß, geht Herbert Marcuse von der Spannung zwischen individueller Triebnatur und der Gesellschaft aus und kann derart seine Vorstellungen aus einem materialistisch-dialektisch verstandenen Sein heraus begründen.

In seiner Schrift *Triebstruktur und Gesellschaft* betont er denn auch gerade die soziologischen Implikationen der Theorien Freuds, es sei der Versuch zu machen, „Freuds theoretische Konzeption in den Begriffen ihres eigenen sozio-historischen Inhalts von neuem zu deuten“ und „die politische und soziologische Substanz der psychologischen Begriffsbildungen ... zu entwickeln.“ (49) Entsprechend seinem emanzipatorisch gerichteten Erkenntnisinteresse entwickelt Marcuse diese Substanz an dem Begriff der Herrschaft, dem sich die Vermittlung der ökonomisch bestimmten gesellschaftlichen Forderungen an das Individuum unterordnet. Das Individuum verinnerlicht die ihm gesellschaftlich vorgegebenen Normen und entwickelt an ihnen seine Triebstruktur, oder anders gesagt, dem Menschen stehen objektive Verhältnisse gegenüber, die als jeweiliges historisch geltendes Realitätsprinzip ihren Niederschlag finden. Konsequenter wären diese Verhältnisse als Produktionsverhältnisse zu fassen, wobei bei Marcuse allerdings die Tendenz zu beobachten ist, von der tatsächlichen Begründetheit in der ökonomisch-kulturellen Situation abzuleiten und in die Nähe einer Technokratie these zu geraten. Entscheidender Fortschritt Marcuses in der Sicht der Triebunterdrückung ist die Unter-

scheidung von „Grundunterdrückung“ und „zusätzlicher Unterdrückung“. Die „Grundunterdrückung“ bestimmt sich als „Triebmodifizierung, die für das Fortbestehen der menschlichen Rasse in der Kultur unerlässlich ist“, die „zusätzliche Unterdrückung“ als „die durch soziale Herrschaft notwendig gewordenen Beschränkungen.“ (50) Mit der Zunahme der Unterdrückung wächst auch notwendig die Menge der verdrängten Inhalte, die sich dem Lustprinzip zugehörig in der Phantasie sammeln, die Marcuse derart zum „Aufbewahrungsort des Glücks“ wird. Entsprechend dem Marxschen Theorem von der objektiv vorhandenen Möglichkeit des Umschlags der Quantität in Qualität, „besteht jedoch keine objektive Notwendigkeit zu einer zusätzlichen Unterdrückung, ja, der erreichte Grad der Naturbeherrschung und des gesellschaftlichen Reichtums ermöglicht eine Reduzierung der unbefriedigenden Arbeit auf ein Minimum, ... freie Zeit kann zum Lebensinhalt und Arbeit zum freien Spiel menschlicher Fähigkeiten werden!“ (51) Herrschaft kann konsequent dann als aus den Profitinteressen des Kapitals resultierend denunziert werden, ihr Legitimationszusammenhang wird brüchig.

Hier nun kann Marcuse auch seine Funktion der Kunst festmachen. Indem die Kunst jene Triebe, Wünsche und Bedürfnisse kraft ihrer Phantasieform aufnimmt, die als nicht subsumierbar aus dem Verwertungszusammenhang in die scheinbare Bedeutungslosigkeit herausgedrängt werden, nichtsdestotrotz aber in der „Wiederkehr des Verdrängten“ auf Verwirklichung zielen, kann sie als der bestehenden Wirklichkeit gegenüber subversiv aufgefaßt werden. Der fragwürdigen Realität hält sie kontinuierlich ihre defizitäre Lebensqualität entgegen, indem sie das Defizit benennt. Im künstlerischen Werk entfalten sich Einbildungskraft und Phantasie in einer zwar gebändigten, aber nicht „zusätzlich unterdrückten“ Form. Ästhetische Sublimierung läßt das vom Realitätsprinzip Verdrängte und zum Utopischen Verurteilte als Vermittlung von Sinnlichkeit und Vernunft wieder in Erscheinung treten, die Triebe werden in den Logos des ästhetischen Werkes überführt, um dort weiter gegen eine schlechte Realität zu opponieren.

Für uns wichtig ist, daß Marcuse die Begrifflichkeit seiner „subversiven Ästhetik“ zwar aus der Kunst entfaltet, sie jedoch in eine materialistische Kunsttheorie allgemein überführt, in der ästhetische Erfahrung den Stellenwert eines das Universum des Bestehenden transzendierenden Protestpotentials erhält. In der ästhetischen Erfahrung gelangt das Subjekt über die durch die Produktionssphäre vermittelten tradierten Erfahrungs- und Wahrnehmungsmuster hinaus zu neuen Weisen, „Wirklichkeit“ wahrzunehmen, die „völlig anders (sind) als die alltägliche oder die wissenschaftliche Erfahrung eines Objekts“, (52) nämlich „mehr sinnlich als begrifflich.“ (53) Indem die in der Kunst eingelagerte ästhetische Erfahrung das empirisch Bestehende transzendiert, kann sie als „Kraft der Negation“ (54) zur subversiven Gegenposition in der Gesellschaft werden.

Wie schon erwähnt, wird die Kunst von anderen Modi der Wahrnehmung und Erfahrung vor allem durch die ästhetische Formgebung getrennt, in der die „Welt des Widerspruchs entsteht.“ Dabei wird in der Form das ästhetische Material auf eine Sinntotalität bezogen, die anders ist als die der Realität. „Form ist die Negation, die Beherrschung der Unordnung ..., selbst wenn sie Unordnung ... vorführt ... Der Inhalt ... erhält eine Bedeutung [einen Sinn], welche die Elemente des Inhalts transzendiert und diese transzendierende Struktur ist das Erscheinen des Schönen als Wahrheit von Kunst.“ (55)

Im bloß irrealen Schein jedoch droht das Protestpotential der Kunst auch unterzugehen.

Zwar hält die Kunst als Vermittlung von Sinnlichkeit und Vernunft der defizitären Welt ihre Bilder von Versöhnung und Gelungenheit anklagend entgegen, doch bleibt die Versöhnung in der Kunst nur „illusionär, falsch und fiktiv“, denn in der Realität können sich davon unbeschadet „Furcht und Versagung unvermindert fortsetzen“, (56) ja, Kunst erschöpft sich gar affirmativ darin, tröstendes Gegenbild einer schlecht gelungenen Gesellschaft zu sein, indem sie aufgrund ihrer kathartischen Qualität nur kompensatorische oder utopische Funktionen übernimmt, anstatt als konstitutives Element ins gesellschaftlich Seiende wieder einzugehen. Dieser Idealismus der Kultur hat seine Basis in der Polarisierung der bürgerlichen Gesellschaft in eine Sphäre des Notwendigen und Nützlichen des alltäglichen Lebens in der Welt von materieller Produktion und politischer Aktion und ein antagonistisch dazu gestelltes „Reich des Wahren und Schönen“ im ästhetischen Schein und als Seelenleben verinnerlicht.

Der „affirmative Charakter der Kultur“ ist also nicht nur darin zu sehen, daß sich ihr Glück und Anderssein tröstend im kontemplativen Genuß verliert, sondern daß sie das Glück als einen bloß innerlichen, seelischen Zustand unterstellt, Glück vergeistigt, anstatt es in der gesellschaftlichen Praxis sozial zu konkretisieren. Ist die bürgerliche Kultur derart dazu verdammt, allein die „Erinnerung an das, was sein könnte“ wachzuhalten, (57) wäre ihr eine herzustellende Praxis entgegenzuhalten, in der der ästhetische Logos praktisches Motiv gesellschaftlichen Handelns selbst wird.

Ging es nach unserer Überlegung bei Bloch darum, den utopischen Wahrheitsgehalt im Ideologischen der Kultur als Handlungsperspektive zu retten, so geht Marcuse über das bloße Bewußtsein eines Andersseins, eines Gelungenen hinaus und versucht, den ästhetischen Logos als gelungene Verbindung von sinnlicher und vernünftiger Erkenntnis selbst zum bewegenden Moment gesellschaftlicher Praxis zu machen, das Ästhetische im Hegelschen Sinne zu „verwirklichen“, indem es sich aus dem „Reservat der Kunst“ emanzipiert. Wie Benjamin versichert er sich dazu der Möglichkeit einer Änderung der Wirklichkeitswahrnehmung und -erfahrung, die ihre Orientierung allerdings nicht in der verkürzten Benjaminschen Gleichsetzung von ästhetischer und materieller Produktionstechnik, sondern im ästhetischen Logos selbst zu suchen hat.

6. Die Kunst ist tot, es lebe die Kunst - zu einer kulturrevolutionären Strategie

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, daß das von Hegel heraufbeschworene „Ende der Kunst“ in der Moderne als ihre „Aufhebung“ in verschiedenster Form sich zum zentralen Gegenstand ästhetischer Reflexion entwickeln mußte. Der sich an diese Vorüberlegungen anschließenden Untersuchung alternativer amerikanischer Lyrik, begriffen als Protestpotential in der US-amerikanischen Gesellschaft, wird es entsprechend den einleitenden Bemerkungen darum gehen, jene authentischen Elemente in ihr aufzufinden, die nach ideologiekritischer Filterung übrigbleiben, den „unreduzierbaren Block wirklichen Lebens“ (Negt/Kluge) in der Kulturproduktion der amerikanischen Gegenöffentlichkeit von Underground und Counterculture aufzuspüren. Dazu erscheint es notwendig, auf den von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno entwickelten Begriff der „Kulturindustrie“ einzugehen und ihn als „falsche Aufhebung der Kunst“ (Habermas) mit den bei Herbert Marcuse vorfindbaren Ansätzen einer Emanzipation des Ästheti-

schen aus dem Kunstwerk zu konfrontieren, um in der Kritik auf Überlegungen zurückgreifen zu können, wo überhaupt transzendente Modi des Denkens, Fühlens und Wahrnehmens in der gegenwärtigen Gesellschaft anzusiedeln wären.

Die Theorie der Kulturindustrie ist in Auseinandersetzung mit Benjamins Konzeption vom Ende der Kunst erarbeitet worden. In ihrem Begriff wird die gesellschaftliche Liquidation der Kunst als vollstreckt angesehen, indem sie sich alleinig auf den Warencharakter von Kunst bezieht, die sich in verwertbarer Nützlichkeit erschöpft. Durch diese „völlige Subsumption unter den Nutzen“ (58) wird die Möglichkeit eines dem gesellschaftlich Nützlichen entgegenstehenden anderen, das diesem zuallererst einen Sinn beordnen würde, zerstört. Einziges Ziel der Produktion ist der Umschlag im blinden Konsum. Damit aber werden die faktisch bestehenden depravierten Erfahrungs- und Verhaltensmuster passiver Rezipienten in den Produkten der Kulturindustrie im selbstgenügsamen Zirkel reproduziert, das empirisch Vorfindliche als Sinn seiner selbst auszugeben.

Fragwürdig wird in diesem Zusammenhang dann auch die der technisch reproduzierten Kunst entsprechende Rezeptionsweise der Zerstreuung, von der Benjamin sich eine politisch-emanzipatorische Wirkung erhofft hatte. Es ist eher anzunehmen, daß sie gesellschaftlich bedingte, verdinglichte Erfahrungs- und Rezeptionsmuster der Massen noch perpetuiert, anstatt sie in kritische Selbstreflexion zu überführen. Horkheimer und Adorno führen dazu den Begriff des „Amusements“ ein, in dem die ästhetische Sinnvermittlung sich in warengesetzlich orientiertem Konsum erschöpft. Hatte Kunst ihren postulativen Sinn noch im Schein des Schönen als Versprechen von Glück gefunden, gibt die Kulturindustrie diesen Schein auf und setzt ihre Produkte als das Glück selbst, dem konformistischen Bewußtsein direkt kommensurabel. Die Spontaneität der Rezeption als Verhalten ästhetischer Subjekte verkümmert zugunsten von „Nachbilder(n) des Arbeitsvorgangs selbst“. (59) So sind die Produkte „angelegt“, die „denkende Aktivität des Betrachters geradezu (zu) verbieten“ und im Verfolgen „kalkulierter Effekte“ letztlich dem Verwertungsprozeß integriert. (60)

Mochte Benjamin noch der emanzipatorischen Funktion technisch gewordener Kunstwerke als positiver Realitätsnähe vertrauen, ist der Kulturindustrie eine erneute Fetischisierung der Technik anzulasten. Technik vermittelt sich hier nicht im Gehalt, sondern bleibt ein dem Werk Äußerliches, eine Umwandlung der materiellen Produktionstechnik in eine ästhetische hat nicht stattgefunden, geschweige denn kann von einer davon abgeleiteten Veränderung der Wahrnehmungs- und Erfahrungsformen gesprochen werden. Die bestehende Wirklichkeit bleibt weiter die einzige Realität überhaupt, in den Produkten der Kulturindustrie als Positivum ausgewiesen.

Auch Marcuse macht die Voraussetzungen einer Aufhebung der zur Nutzlosigkeit verurteilten Kultur vom historischen Stand der Entwicklung der Produktivkräfte und der Technik abhängig, wenn er immer wieder auf die historisch gegebene „Überwindung des Mangels“ rekurriert, (61) denn jenseits von Mangel und Angst wird die menschliche Tätigkeit zur ‚Darstellung‘, zur freien Manifestation der Möglichkeiten.“ (62) Wie auch Paetzold angibt, schwankt Marcuse dabei zwischen zwei Entwürfen der Aufhebung der

ästhetischen Dimension im Gesellschaftlichen, von denen sich eine eher als kontextuelle, die andere mehr als qualitative Änderung überhaupt beschreiben ließe. (63)

In seinem Begriff der „notwendigen Unterdrückung“ hatte sich Marcuse der Tatsache versichert, daß der für die menschliche Existenz als Gattung notwendige Stoffwechsel zwischen Natur und Menschen, den Menschen dazu zwingt, Naturbeherrschung (und damit auch Beherrschung menschlicher Natur) und Verzicht als Grundlage seines Daseins zu sehen, entscheidend kann dann allein werden, der materiellen Produktion neue Zwecke zu geben. Qualitativ hätte sich dann nicht die Form menschlicher Arbeit selbst zu ändern, da „Arbeit nicht zu Spiel werden kann“, (64) sondern nur der gesellschaftliche Rahmen, in dem sie stattfindet. Besondere Bedeutung kommt dabei in Anlehnung an Marxens „Verkürzung des Arbeitstages als Grundbedingung“ einer qualitativen Veränderung der Freizeit zu, denn „die freie Zeit ... hat ihren Besitzer natürlich in ein andres Subjekt verwandelt und als dies andre Subjekt tritt er dann in den unmittelbaren Produktionsprozeß.“ (65) In der freien Zeit wären somit qualitativ andere Verhaltens- und Wahrnehmungsmuster zu entwickeln, die imstande wären, Wirkung und Ausmaß der „entfremdeten Arbeit“ befriedigend einzuschränken - eine Auffassung, die sich bei Marcuse als pessimistische Konsequenz einer durch technologische Rationalität und protestantisches Arbeitsethos beherrschten Gesellschaft vor allem in seiner Studie *Der eindimensionale Mensch* findet.

Durch die studentische Unruhe in den sechziger Jahren ermutigt, greift er dann jedoch wieder auf seine Überlegungen zum Spieltrieb in Triebstruktur und Gesellschaft zurück und entwickelt die Idee einer materiellen Produktion, die selbst nicht mehr allein von Zwang und Notwendigkeit dominiert wird, sondern auf eine Konvergenz von Technik und Kunst, Arbeit und Spiel hinausliefere.

Aus den Diensten der Ausbeutung entlassen, könnte die Phantasie gestützt von den Errungenschaften der Wissenschaft, ihre Produktivkraft der radikalen Umstrukturierung der Erfahrung und Erfahrungswelt zuwenden ... die Umgestaltung ist nur als die Weise denkbar, in der freie Menschen ... ihr Leben solidarisch gestalten und eine Welt aufbauen, in der der Kampf ums Dasein seine häßlichen und aggressiven Züge verliert ... Und diese Autonomie würde sich nicht nur in der Produktionsweise und in den Produktionsverhältnissen ausdrücken, sondern auch in den individuellen Beziehungen zwischen den Menschen ... Das Schöne wäre eine wesentliche Qualität ihrer Freiheit. (66)

Der ästhetische Logos würde in der Argumentation Marcuses also insofern in die materielle Produktion hineinragen, als er in Form der Phantasie, des Spiels, Bestandteil der technischen Rationalität würde und somit die menschliche Aneignung von Natur und Gesellschaft (als zweiter Natur) sich nach seinen ästhetischen Prinzipien der Schönheit und Sinnlichkeit vollziehen könnte: Die Versöhnung der Vernunft mit den Trieben würde die Sinnlichkeit vernünftig machen und die Vernunft sinnlich.

Ansätze einer solchen Vermittlung sieht Marcuse vor allem in den gesellschaftlichen Randgruppen, den jugendlichen Subkulturen, den Protestbewegungen, denen er die Rolle von „Katalysatoren“ in einer möglichen Kulturrevolution zuspricht. (67) Aufgrund ihrer marginalen Position war es ihnen möglich, sich weitgehend dem gesellschaftlichen Verblendungszusammenhang zu entziehen und in ihren Formen der Verweigerung und einer „entsublimierten und Anti-Kunst ... ein wesentliches Element radikaler politischer Taktik: das der umstürzenden Kräfte im Übergang (zu bilden)“. (68) Freilich kommt er

auch dabei nicht umhin, die Gefahr zu konstatieren, daß diese „methodische Entsublimierung“ die traditionelle illusionistische Kunst unbesiegt hinter sich läßt, indem sie nicht verhindern kann, daß deren „Wahrheit und Anspruch ... neben und zusammen mit der Rebellion innerhalb derselben gegebenen Gesellschaft [gültig bleiben]“, (69) ja, die „unmittelbare Vertrautheit“ gerade auch radikaler Kunst wie Living Theatre und Happening eine „trügerische ‚Gemeinschaft‘ innerhalb der Gesellschaft“ hervorbringe. (70) Eine befreiende Kraft in gesellschaftlichem Umfang“ könnte erst eine Kunst realisieren, die als „gemalte oder modellierte Erkenntniskritik“ mit der Verdinglichung einer dem Menschen unterworfenen Welt bricht (71) und deren korrespondierende Lebensformen als „radikale Verneinung“ in der „Kommunikation eines neuen Bewußtseins“ ihre Funktion im politischen Kontext einer „Großen Weigerung“ erfüllen. (72) Die Unterscheidung zwischen Kunst, Kulturindustrie und ästhetisch bestimmten Handeln kann damit nicht nur immanent an ästhetischen Kategorien, sondern vor allem auch an deren politischer Wirksamkeit festgemacht werden, wobei diese Wirksamkeit sich zuallererst auf die Gegenreaktion der etablierten Gesellschaft berufen kann. Derart optimistischen Äußerungen wäre freilich eine Entwicklungstendenz in der heutigen Gesellschaft entgegenzuhalten, die Marcuse wenig später dazu veranlaßte, seine Äußerungen in erneuter Überlegung in *Konterrevolution und Revolte* (73) teilweise wieder zurückzunehmen. Danach ist das gegenwärtige Stadium der monopolkapitalistischen Entwicklung gekennzeichnet von dem Bemühen, das Versprechen eines glücklichen Lebens im sinnlich-direkten Ersatz der Konsumlandschaft einzulösen, wie es schon anhand des Begriffs der Kulturindustrie beschrieben worden war. Es könnte sich dann als fatal erweisen, unter den Bedingungen einer „zerfallenden bürgerlichen Öffentlichkeit“ (Habermas) als Kontrollinstanz die Einheit von Kunst und Leben zu fordern. Durch die Aufhebung der Differenz von Kunst und gesellschaftlicher Wirklichkeit würde der ästhetische Logos der bestehenden Wirklichkeit unter Verlust seiner Wirksamkeit immanent werden, anstatt sie umzustrukturieren. Kunst und ihr Logos aber haben die Realität derart zu reflektieren, daß sie die unbefriedigten Wünsche und Hoffnungen als in der Realität unerfüllte in sich reflektieren und zu ihrer Verwirklichung in einem geglückten Lebenszusammenhang aufrufen. Nur so bewahrt das Ästhetische seinen utopischen Gehalt eines besseren Lebens als Permanenz der Ziele für emanzipatorisches Handeln, erhält sich seinen „kategorischen Imperativ“. (74) Diese Spannung gilt es also aufrecht zu erhalten, damit in der Utopie der Kunst sich die Erkenntnis der entfremdeten Realität und der Wunsch, sie zu verändern, erhalten kann, d. h. unter den Bedingungen der völligen Okkupation bürgerlicher Kunst und der fortgeschrittenen „Warenästhetik“ (Haug) könnte auch die Wiederherstellung ihrer Aura ein durchaus emanzipatorisches Potential darstellen. Oskar Negt und Alexander Kluge beschreiben denselben Sachverhalt, wenn sie feststellen, daß die zeitgenössische Kunst solange „Statthalter“ autonomen gesellschaftlichen Gehalts der Phantasieproduktion der Massen sei, wie diese sich nicht in einer proletarischen Öffentlichkeit organisieren könnten, um derart die Phantasieinhalte zur Leitsubstanz ihres Handelns zu machen. (75)

Mit dem Begriff der Öffentlichkeitsfunktion von Kunst ist nun ein anderes Kriterium bezeichnet, aus dem sich Perspektiven einer kulturpolitischen Einschätzung ästhetischer

Phänomene gewinnen ließen, die mit Marcuses Forderung nach politischer Wirksamkeit „ästhetisch orientierter“ Lebens- und Kunstformen sich decken. Das brauchbarste Konzept dazu haben wie schon erwähnt Oskar Negt und Alexander Kluge und in Fortführung dessen Dieter Prokop vorgelegt, indem sie die Idee einer Gegenöffentlichkeit entwickelten, die als Versuch interpretiert werden kann, auf soziologischer Ebene parallel die von Marcuse projektierte Änderung der Wahrnehmungs- und Erfahrungsformen zu denken.

Die „spontane Gegenöffentlichkeit“ als Vorform einer vorerst nur negativ zur bürgerlichen Öffentlichkeit zu denkenden „proletarischen Öffentlichkeit“ stellt dem am Tauschwert orientierten traditionellen Lebenszusammenhang eine „auf die besonderen Gebrauchswerte orientierte Kooperation der lebendigen Fähigkeiten und Talente entgegen!“ (76) Produktionsgegenstand wären weniger die materielle Güterproduktion, als vielmehr „die menschlichen Beziehungen, Gesellschaft, neue Gewohnheiten“. (77) In den Formen der Gegenöffentlichkeit (und damit auch ihrer Kulturproduktion) schlagen sich so „wirkliche Geschichte und Subjektivität“ nieder, „die Erfahrungen, Bedürfnisse und Interessen der Verarbeitenden“ selbst werden miteinbezogen und mitentwickelt. (78)

Eine wirkliche, qualitative Veränderung und Verbesserung ... wird es nur geben, wenn es gelingt, ... Formen des Amüsemments auszubilden und institutionell abzusichern, in denen menschliche Fähigkeiten zur Groteske, zur Akrobatik, zum Tanz, zum Karneval und zur Zauberei, ihre Interessen an Sensationen, Gerüchten etc. ungestört von einer auf ‚Wirkung‘ kalkulierenden Vernunft sich mit fortgeschrittenen Produktionsmitteln entfalten können; wenn es ... also möglich wird, Ereignisse, Erfahrungen, Bedürfnisse und Interessen mit den fortgeschrittenen Produktionsmitteln der Massenkultur nach deren eigener Logik vernünftig zu entfalten. (79)

Zwar sind die derart geäußerten Interessen wie Negt und Kluge zugeben müssen, in ihrer „subkulturellen Ausprägung“, auch bloße Objekte des auf Verwertung abzielenden gesellschaftlichen Gesamtzusammenhanges, aber dialektisch auch „gleichzeitig... der Block wirklichen Lebens, das gegen das Verwertungsinteresse steht.“ (80)

Eine Untersuchung alternativer amerikanischer Lyrik und Rockmusik hat also zu berücksichtigen, daß als immanenter Widerspruch die ästhetischen Produkte sowohl in ihrer Zugehörigkeit zu einer subkulturell getönten Bewegung emanzipatorisch nutzbare Tendenzen aufweisen werden als auch durch ihre unentrinnbar verflochtene Stellung im Gesamtzusammenhang einer kapitalistischen Gesellschaft sich gewissen affirmativen Tendenzen nicht entziehen können. Mit Adorno ist darum darauf zu insistieren, daß die Kritik um so mehr „verpflichtet (bleibt), in das einzelne Produkt einzugehen“, denn „ist Affirmation tatsächlich ein Moment von Kunst, so war selbst sie so wenig je durchaus falsch wie die Kultur, weil sie mißlang, ganz falsch ist. Sie ... unterdrückt Natur nicht nur, sondern bewahrt sie durch ihre Unterdrückung hindurch.“ (81) Es ergibt sich ferner aus dem bisher Gesagten, daß nicht-werkästhetische Erfahrungen und Wahrnehmungsweisen daran bemessen werden müssen, ob sie im Rahmen einer sich herstellenden Gegenöffentlichkeit transzendente, d. h. systemkritische Weisen des Denkens und Fühlens produktionsästhetisch konstituieren können und somit imstande sind, dem Bann der Systemimmanenz zu entgehen. Der Maßstab dafür ist indessen der Werkästhetik zu entnehmen, deren kritische Qualitäten zur Skala verschiedener Stadien einer „Gesellschaft im Übergang“ (Marcuse) werden könnten, mit der eventuellen Einschränkung, daß derartige Tendenzen vorerst nur als partikuläre Antizipationen im gesamtgesellschaftlichen Sinne zu bezeichnen sind.

7. Und schließlich: ein Versuch, das handelnde Subjekt nicht zu vergessen

Hielten die bisherigen Ansätze ästhetischer Theorie zumindest an einer relativen Autonomie der Kunst fest, deren Wahrheit sie vor allem immanent verstehen wollten bzw. deren Erfüllung sie nur in einer „befreiten Gesellschaft“ (Marcuse) sehen mochten, existieren daneben noch andere Ansätze materialistischer Kunstbetrachtung, von denen insbesondere der Ansatz von Thomas Metscher als zur Zeit in der BRD tonangebend gelten kann.

Seine materialistische Methode einer „Ästhetik als Abbildungstheorie“ betont gerade den bestimmten Entwurfcharakter progressiver und den Klassencharakter aller Kunst. Kunstwerke sind Träger der antagonistischen Interessen jeweiliger Klassen, Schichten oder Gruppen in einer bestimmten Gesellschaftsform, die als solche die ökonomischen, politischen und ideologischen Voraussetzungen der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit mimetisch wiedergeben. Ihre Erkenntnis und damit ihre Wahrheit stellt sich her, wäre zu folgern, indem sie den Betrachter auffordern, sich in der Tradition einer vom Menschen gestalteten und veränderbaren Geschichte zu finden, die das interessegebundene menschliche Denken im Prozeß der Klassen- und Gruppenauseinandersetzungen darstellt. Ästhetische Produktion als künstlerische Aneignung von Wirklichkeit ist demnach die Produktion von Abbildern der Wirklichkeit „zum Zweck der Einflußnahme auf die Wirklichkeit“ (82)

Dieser Einsicht wäre soweit problemlos zuzustimmen, drohte Metscher bei aller dialektisch versuchten Vermittlung nicht häufig doch auf einen simplifizierenden Abbildrealismus zurückzufallen, der die erläuterten utopisch projektiven Tendenzen von Kunst nur höchst unbefriedigend zu integrieren vermag. (83) Hans-Thies Lehmann bemerkt in seiner Kritik Metschers dazu treffend, daß „Mimesis als Prozeß gar nicht bei einer Apperzeption und Wertung des von ihr nachgeahmten Realitätsteils stehenbleiben kann. Jeder mimetische Prozeß bezieht sein Subjekt in das Spiel ein, indem die Wünsche, das Unbewußte, das Spiel der Triebe in die sprachliche Artikulation ..., die ein Kunstwerk beinhalten kann, einwandern.“ (84) Metscher unterscheidet zwar den handlungsorientierten Wert der Subjektivität, die er als „Rezeptivität und Produktivität des erkennenden Subjekts“ zu fassen versucht, (85) aber in Fortsetzung des Lukácsschen Konzepts einer ganzheitlichen Wirklichkeit ist dieses Subjekt nur ganzheitlich und letztlich nur als theoretisch produzierendes Wesen zu fassen. Damit verfällt Metscher zum einen der schon bei Lukács geäußerten Kritik von ästhetischer Erkenntnis als intellektuellem Prozeß, zum anderen gelingt es ihm nicht, diese „tätige Aneignung“ auch überzeugend theoretisch darzustellen. (86) Nichtsdestoweniger verweist seine Schwierigkeit negativ auf das Problem von sich in Kunst niederschlagenden Versuchen einer Identitätsherstellung, die es zu erläutern gilt - um so mehr als sich herausstellen wird, daß das Problem der Selbstfindung in der sich anschließenden Untersuchung von Lyrik als Form der Mitteilung subjektiver Erfahrung eine erhebliche Rolle spielen wird.

Lehmann kommt hier weiter, wenn er literarische Texte als „Teil eines ideologischen Prozesses“ liest, als dessen Zentrum „die Formation des Subjekts“ anzusehen ist. (87) Hatten wir bei Bloch den historischen Prozeß als einen gebrochenen, mehrschichtig dialektischen erfahren, so muß sich notwendig diese Mehrschichtigkeit auch im Be-

ußtsein des auf Erkenntnis bedachten Subjekts spiegeln. Literatur wird dann weniger als Träger von Wahrheit an sich gesehen, sondern dient dazu, in einem immer erst herzustellen Selbstbewußtsein ihre Wahrheit ständig erneut zu finden.

Ästhetischer Zugriff auf den Rezipienten organisiert sich derart, daß nicht der Zuschauer als Wissender fungieren kann. Vielmehr ist das Selbstbewußtsein nicht Adressat sondern der eigentliche Gegenstand der ästhetischen Arbeit. (88)

Zu einem ähnlichen Schluß auf der Seite des Kunstproduzenten kommt die neuere Kreativitätsforschung, wenn sie feststellt, daß jeder schöpferische Akt das Identitätsproblem neu in Szene setzt und erneut löst, so daß nach dem schöpferischen Akt der Mensch selbst ein veränderter ist und seine Identität differenziert und erweitert hat.“ (89)

Nachdem bisher der Wahrheitsgehalt von Kunst zur Debatte gestanden hat, rückt damit erneut das handelnde Subjekt, über und durch das sich Kommunikation erst vollzieht, in den Mittelpunkt des Interesses. Es ist dieses Subjekt, das im ästhetischen Werk eine Sinnhaftigkeit seiner Lebenswelt schafft, sei es als Produzent, sei es in der Rezeption

Die Illusion des Begreifens, der Auflösung der Widersprüche, der Aufhebung ohne Rest, ist dem Bewußtsein als Selbstbewußtsein konstitutiv: das ihm Fremde oder Dunkle will es sich ähnlich machen, bis es in ihm - sich wiedererkennt. (90)

Wir müssen nun mit Marx annehmen, daß diese ideologische Sinnhaftigkeit das die bestehende Gesellschaftsordnung stützende Notwendige ist, aber es ist „indessen undenkbar, daß eine Repräsentation des Lebens in ideologischer Form möglich wäre, ohne daß Spuren dessen sichtbar bleiben, was die Ideologie nicht wissen darf, um bestehen zu können?“ (91) Das heißt aber nun nichts anderes, als daß, wenn wir mit Bloch eine Mehrschichtigkeit des historischen Prozesses annehmen wollen, sich dessen Brüche und Spalten im Ideologischen auch in das Subjekt übertragen müßten, um dort Ansatzpunkte von Handeln oder auch dessen Verhinderung zu werden.

Die neuere analytische Sozialpsychologie setzt hier ein und versucht zu zeigen, „daß die Ideologien die Produkte von bestimmten Wünschen, Triebregungen, Interessen, Bedürfnissen sind, die selber zum großen Teil nicht bewußt, als ‚Rationalisierung‘ in Form der Ideologie auftreten, daß aber diese Triebregungen selbst zwar einerseits auf der Basis biologisch bedingter Triebe erwachsen, aber weitgehend ihrer Quantität und ihrem Inhalt nach von der sozialökonomischen Situation des Individuums bzw. seiner Klasse geprägt sind.“ (92) Ist der subjektive Ausdruck damit als gesellschaftlich vermittelte Ideologie in Form von Rationalisierungen gekennzeichnet, gibt Alfred Lorenzer über die andere Seite - die Brüche und Spalten - Aufschluß, wenn er bemerkt, daß die gesellschaftlichen Widersprüche „die subjektiven Strukturen“ bestimmen, indem letztere „gesellschaftlich vermittelte Einigungsformen“ sind, in die die gesellschaftlichen Widersprüche eingegangen sind. (93)

Betrachten wir das ästhetische Produkt auch als Konkretisierung verschiedenster gesellschaftlicher Prozesse, so wird uns doch über das Werk zuallererst die ganz persönliche Sprache eines Menschen gegenüberreten, die sich freilich aus einer spezifisch subjektiven handlungsorientierten Komponente und einem vordringlich gesellschaftlich vermittelten Teil zusammensetzt. Beide Komponenten stehen dabei in jenem dialektischen Verhältnis von Individuum und Gesellschaft sich gegenüber, das den historisch-gesell-

schaftlichen Lebenszusammenhang des sich produzierenden Individuums ausmacht. Wenn wir also versuchen, in die „Tiefendimensionen“ literarischer Stoffe einzudringen, werden wir zum einen das Triebchicksal des Künstlers wiederfinden, das in steter Abarbeitung mit den gesellschaftlichen Forderungen sich befindet, zum anderen werden wir in seinem Besonderen auf das Wirken des Allgemeinen der Gesellschaft aufmerksam werden. Die fiktionale Realität des geformten Kunstwerks wird also eine subjektive Problemlösung vor einem historisch-gesellschaftlichen Hintergrund darstellen. Wollen wir die spezifisch subjektive Intention orten, sind wir auf jene Materialien aus Werk und Leben des Schriftstellers angewiesen, die man „Persönlichkeitsreste“ nennen kann, wobei allerdings auch die ästhetische Form der Aussage dieser dichterischen Persönlichkeit zu beachten ist, da sie es ist, die den Rezipienten über den emotiven Reiz des Kunsterlebnisses anspricht. In Fortführung dieses Vorgehens ergibt sich dann die Notwendigkeit, eine Analyse der historisch-gesellschaftlichen Situation einzubringen, denn allein diese Analyse kann materialistisch die objektiven Bedingungen für die lebenslange Sozialisation und damit den Hintergrund, vor dem sich dieses Subjektive herausbilden konnte, aufdecken. Es bietet sich hier also die Gelegenheit, den „manifesten Gehalt“ aufzubrechen und den „latenten Gedanken“ (Freud) zu erschließen. Dabei wird sich die Veränderung sowohl als das gesuchte Subjektive in seinem persönlich-gesellschaftlichen Triebchicksal als auch in Form jener Rationalisierungen herausarbeiten lassen, die Bruchstellen individueller Existenz in einem mehrschichtigen Lebenszusammenhang markieren.

Zum anderen ergibt sich mit diesem Vorgehen eine Möglichkeit, in der Differenz und zwischen dem subjektiv möglichen Handeln des Dichters und dem objektiven Stand der gesellschaftlichen Entwicklung jenes falsche Bewußtsein auszuschneiden, das die Aufrechterhaltung von Herrschaft im Individuum markiert, einem freien Handeln also entgegensteht.

Das Ziel einer marxistischen wie psychoanalytischen Ideologiekritik ist ..., die Entstehung, Verbreitung und Auswirkung der verschiedenen Ideologiebildungen in einer Gesellschaft ... kontinuierlich zu untersuchen, um die Differenz zwischen der ‚objektiven‘ individuellen und gesellschaftlichen Wahrheit und der tatsächlich vorgefundenen sowie historisch maskierten Unwahrheit zu erkennen und die Unwahrheit als solche (d. h. die Ideologiebildungen als Widersprüche) im gesellschaftlichen und individuellen Bewußtsein zu entlarven. (94)

Es geht also nicht nur darum, die „Privatsprache“ des Subjekts (Habermas) aufzuspüren, sondern auch zu untersuchen, wo diese private Ideologie gesamtgesellschaftlich notwendig ist oder wo sie als Bruch auf emanzipatorisch nutzbare Lücken hinweisen will.

In den literarisierten „Träumen“ des Dichters läßt sich also seine spezifische Reaktion auf Einflüsse und Ideen seiner Umwelt nachweisen, d. h. gesellschaftliche Vorgänge (auch solche der materiellen Basis) spiegeln sich in subjektiver Überarbeitung im literarischen Werk als Problemlösungen wider. Als solches beinhaltet es dann nicht nur den parteiichen Gruppenstandpunkt des Künstlers, sondern erweist sich als gesellschaftliche Praxis selbst. Damit soll also vor allem nicht jenen Psychopathografien das Wort geredet werden, die im Künstler weiter nichts als einen talentierten Neurotiker sehen, sondern wichtig wird seine Reaktion und Aktion als einzigartiges und doch gesellschaftlich allgemeines Individuum in Bezug auf die ihm umgebende Situation der Gesell-

schaft, die seinen Lebenszusammenhang ausmacht. Es kann nicht Ziel der Analysen sein, die individuelle Persönlichkeit des Dichters als solche zu denunzieren. Seine Person drückt sich in seinem Werk nur als vermittelte in ihrem spezifischen Verhältnis zum jeweiligen gesellschaftlichen Umfeld aus.

Hans Robert Jauß hat hier nun zu Recht darauf hingewiesen, daß dieses Moment als Rezeptionsästhetisches Verhältnis in jede Interpretation von Literatur einzugehen hat, die sich als Vermittlung von Gesellschaftlichem und Subjektivem versteht, da „sich die passive Rezeption des Lesers und Kritikers in die aktive und neue Produktion des Autors umsetzt“. (95) In seiner Abhandlung *Literaturgeschichte als Provokation* spitzt er dieses Moment sogar zur zentralen Fragestellung der Literaturinterpretation zu, nämlich „welche historischen Momente es eigentlich sind, die das Neue einer literarischen Erscheinung erst zum Neuen machen, in welchem Grade dieses Neue im historischen Augenblick seines Hervortretens schon wahrnehmbar ist, welchen Abstand, Weg oder Umweg des Verstehens seine inhaltliche Einlösung erfordert hat, und ob der Moment seiner vollen Aktualisierung so wirkungsmächtig war, daß er die Perspektive auf das Alte ... zu ändern vermochte.“ (96)

Für die nachfolgende Untersuchung sind also kollektive Einflüsse und Individualität des Dichters auf der Ebene des Werkes als eine dialektische Einheit zu begreifen, die sich aus der Individualgenese als Dialektik von kultur-soziologischem Umfeld mit seinen ökonomischen Voraussetzungen und jeweiliger spezifischer Autorensocialisation entwickelt. Was für uns also interessant ist, ist die Art und Weise, wie in „Kunst ... ununterbrochen die von ihr hervorgerufene Konstituierung von Bedeutung überhaupt wieder infragegestellt (wird).“ (97) An dieser Stelle würden sich die Blochsche Vorstellung des im Ästhetischen eingelagerten Utopischen und Marcuses ästhetischer Logos als Leitbild einer möglichen gesellschaftlichen Praxis in den künstlerischen Problemlösungen in einer bestehenden, aber immer wieder in Frage gestellten gesellschaftlichen Praxis überlagern.

II. DIE AMERIKANISCHE “COUNTERCULTURE”

*Let's just say I was
testing the bounds
of reality. I was
curious to see what
would happen. That's
all it was. Just
curiosity.
(Jim Morrison)*

1. Zur Geschichte der Gegenkultur in den USA

Global gesagt sind die großen Protestbewegungen in den USA heute weitgehend historisch überholt, in ihrer Geschlossenheit zerfallen und in der augenblicklichen gesellschaftlichen Situation in den USA von nachlassendem realen Stellenwert. Dennoch waren es gerade diese Bewegungen, die in den sechziger Jahren eine Gegenöffentlichkeit zu konstituieren versuchten, wie sie sich in der Lyrik von Ginsberg, Snyder, Dylan, Cohen oder Morrison ausdrückt, und deren Reste noch bis weit in die siebziger Jahre als gegenkultureller Untergrund in den USA alternativ zur herrschenden bürgerlichen Öffentlichkeit des Establishments standen.

1.1. Begriffsklärung Subkultur - Gegenkultur

Wenn von den Begriffen Subkultur und Gegenkultur die Rede ist, werden in der bürgerlichen Öffentlichkeit vorzugsweise Abbilder von Vorurteilen dargestellt. In Schmutz, Sex, Rauschgift und verwirrender exotischer Farbigkeit verschwindet der soziale und politische Gehalt der Bewegungen zugunsten von Klischees, in denen die Gegenkultur höchstens zum Thema von gesellschaftlich protegierter Kompensation wie Fastnacht und Karneval verkommen ist bzw. zum bloß modischen Phänomen degradiert wird. Oder aber Psychiatrie und Jugendpsychologie verkürzen die Unruhe auf den ödipalen Anteil des Generationskonfliktes und vermeiden auf diese Weise eine weitergehende Bedeutungsanalyse der Motive. (1)

Um diese Argumentation zu entkräften, sollen die Begriffe „Subkultur“ und „Gegenkultur“ definiert und kurz voneinander abgegrenzt werden, und es wird sich zeigen, daß das Phänomen des “underground” hauptsächlich ein politisches ist.

Nach soziologischer Auffassung zeigen sich Differenzen zum herrschenden Gesellschaftssystem, wenn Status und Rolle der Individuen nicht festgelegt sind. Dabei bilden sich informelle Gruppen, die von der Gesamtgesellschaft nicht legitimiert werden, und eine Teil- oder Subkultur entwickelt sich. (2)

Die Teilkultur bildet ... ein System von Werten und Verhalten, das innerhalb der Gesamtkultur ein Eigendasein führt. Die Differenz zwischen Teil- und Gesamtkultur gibt sich indessen niemals grundsätzlich, die letztere vermittelt durchaus die erstere. Sub- und Teilkultur bezeichnen einzig einen akzidentiellen Dissens von der herrschenden Kultur, der sich zeitlich beschränkt in eigenen Normen, Verhaltensweisen und Gruppenbeziehungen ausdrückt. Daß die Gesellschaft die Teilstruktur als Abweichung auffassen und ahnden kann, beweist durchaus nicht die grundsätzliche Opposition der partiellen gegenüber der herrschenden Kultur. ...

Tatsächlich beweist insbesondere der modische Charakter der Subkultur mit spezifischer Ausrüstung, Kleidung, Schallplatten oder Filmen, wie diese mit der Gesamtkultur verknüpft ist, deren materielle Möglichkeiten sie nützt und von der sie benutzt wird. (3)

Die Gegenkultur - oder „progressive Subkultur“ wie Rolf Schwendter sie in Abgrenzung von der „regressiven Subkultur“ der Teilkulturen nennt (4) - hingegen drückt sich als in entschiedener Opposition zum bestehenden System stehend aus und will auch so verstanden werden. In ihr werden Negation, Transzendenz des Systems und Antizipation einer neuen Gesellschaft zu Schlüsselbegriffen. Neben der Veränderung der ökonomischen Basis gewinnt dabei die Kulturrevolution maßgebende Bedeutung. Herbert Marcuse bemerkt dazu:

Die gegenkulturelle Bewegung ... hat den Bereich der nicht-materiellen Bedürfnisse (der Selbstbestimmung, der nicht-entfremdeten menschlichen Beziehungen) ebenso in den politischen Kampf einbezogen wie die physiologische Dimension des Daseins: den Bereich der Natur. Der gemeinsame Boden ist die Emanzipation der Sinnlichkeit. Sie bewirkt die neue Erfahrung einer von den Erfordernissen der etablierten Gesellschaft vergewaltigten Welt und des vitalen Bedürfnisses nach einer völligen Umgestaltung. (5)

Während die Subkultur vor allem den Freizeitbereich jugendlicher „peer-groups“ bezeichnet, die gleichsam parasitär den Familien, Schulen und Arbeitsstellen verbunden bleiben, bezeichnet Gegenkultur die politische Totalisierung dieser Subkultur. Sie löst sich von den gesellschaftlichen Institutionen und versteht sich als autonome „culture“, in der ungewohnte und andersartige Maßstäbe und Verhaltensweisen entwickelt werden.

1.2. Anfänge in den USA

Die erste große Protestbewegung, die amerikanische „beat-generation“, kann vor allem als Reaktion auf jenen erdrückenden Konformismus verstanden werden, der die USA nach Ausgang des Zweiten Weltkrieges beherrschte. Studien der Zeit wie David Riesmans *The Lonely Crowd*, C. Wright Mills *The White Collar* oder Erich Fromms *The Sane Society* zeigen nur zu deutlich, wie Massenkonsum, Werbung und der Einfluß der Massenmedien in der „silent generation“ der Nachkriegsjahre eine allgemeine Nivellierung des „other directed“ Bewußtseins (Riesman) und Auflösung der Selbsterfahrung herbeiführten. Frustriert von der Konsumgesellschaft, aufgeschreckt von der drohenden Möglichkeit atomarer Weltzerstörung und verfolgt von der Intellektuellenhetze des Senators McCarthy flüchteten die „Beats“ sich so in die Isolation, denn angesichts hochkapitalistischer Industriemacht im eigenen Land und Massenverhaftungen im Sozialismus Stalins schien einzig die Flucht in die Innerlichkeit, in Jack Kerouacs „solitude of the oneness of the essence of everything“, (6) zu bleiben. In Souterrainwohnungen und Kellern formte sich die Bewegung der „Subterraneans“ unter dem Einfluß des Existentialismus zum anarchischen, illusionslosen Leben in der Einsamkeit.

The Beats rejected. They vomited up the American dream and left the mess quivering on the floor for the world to walk around. They said they didn't want the sort of material success that everyone in America was working so hard to achieve. ... Theirs was a sort of antimyth, one that turned the idea of America inside. Instead of American cleanliness the Beats offered dirt, for industry, sloth, and in place of the official, fundamentally Protestant American ethic, they presented their own, a morality with principles but no rules. (7)

Nach dem Auszug aus der Gesellschaft sehnte man sich nach einem Leben ohne Fixpunkte. Ihr ständiges Umherstreifen gab den Mitgliedern der Bewegung schließlich auch ihren Namen. Unter dem Eindruck des sowjetischen Sputnikerfolges wurde 1957 der

Name „beatniks“ von dem Kolumnisten Herb Caen aus San Francisco geprägt (beat = geschlagen, Rhythmus, -nik von Sputnik). Die Bücher Jack Kerouacs können als literarische Dokumente der Entwicklung der Bewegung gelten - *The Subterraneans* bezeichnete ihre Herkunft, *On the Road* ihr Lebensgefühl - es wurde in "spontaneous prose" innerhalb von drei Wochen geschrieben und weder korrigiert noch überarbeitet. Kunst als emotionaler Ausdruck der Beatniks: Ginsbergs "Howl" gleicht ja nicht zuletzt einem ekstatischen Aufschrei.

Als Zentren der Bewegung kristallisierten sich Greenwich Village, New York, und vor allem Kalifornien heraus: San Francisco im Norden und Venict, Los Angeles, im Süden sammelten die Flut der "outsiders". Über die Chinatown von San Francisco kamen die Beats mit dem Zen-Buddhismus in Berührung. 1955 erschien Ginsbergs "Sunflower Sutra" und 1956 *The Dharma Bums* von Kerouac, dessen Hauptfigur Gary Snyder nachgebildet ist. Spontane Kreativität in literarischer Produktion, Malen, Reisen, Wandern, Musik, Tanz, Lieben und Feiern schienen die besten Mittel zur Selbstbefreiung - fort in die von der Technik unberührte Natur. Der Ursprung für das mystisch-östliche Gedankengut, das sich in der Lyrik Snyders und auch Ginsbergs findet und von den Hippies aufgegriffen wird, ist damit in dieser Zeit zu suchen.

In the quest for a reaffirmation of self, the emphasis was on 'hip', on being 'cool' and indifferent, an experiment in living based on emotion and instinctual knowledge antithetical to reason and inhibition. The visceral intensity of the therapy needed depended on the degree of personal alienation of the individual. Jazz, sex, marihuana, art, and Zen figured prominently in the cure - these were also supposed to stir creative ability - but there was much more. Not even detractors doubted Kerouacs sincerity, and Kerouac thrived on the beauty he saw in life, in people, animals, and things in their innocence. For him, innocence was spontaneous, and spontaneity and honesty revealed beauty. (8)

Obwohl sie Moral und Klassencharakter der Gesellschaft enthüllten, die stabilisierende Funktion der Kunst für die bestehenden Verhältnisse nachwiesen und Radio und Fernsehen der Propaganda beschuldigten, blieben die Beatniks so politisch eher passiv. Von Errichtung einer Gegenöffentlichkeit kann in dieser Phase der Gegenbewegung noch nicht die Rede sein, eher stellt sich die Alternative as ein Rückzug in eine herrschaftsfrei gedachte Privatheit dar. Wie Jack Newfield bemerkt:

The Beats were not political or effective, and except for Ginsberg and William Burroughs, not very creative. They were the children or futility. They withdrew from society into an anti-social subculture, instead of challenging and trying to change the society. But with the traditional voices of dissent mute, the Beat Generation became the only option for those in opposition. The Beats may have been rebels without a cause, but theirs was the only rebellion in town. (9)

Das politische Element in der Haltung der Beatniks war so mehr die Absage an die Gesellschaft als das Engagement, sie zu verändern. Dennoch kann die Beatnikbewegung als Grundlage für die spätere Entwicklung gesehen werden, da sich hier im Stadium der informellen, nicht-öffentlichen Meinung (Habermas) die spätere Gegenöffentlichkeit schon quasi embryonal abzeichnete.

1.3. Die Hippies

Mitte der sechziger Jahre treten in New York und San Franzisko die ersten Hippies auf (hip = erfahren, weise, über den Dingen stehend, interessant ist der sozialpsychologische Hintergrund des Wortes, das dem Wortschatz schwarzer Jazzmusiker der dreißiger Jah-

re entlehnt ist: es beschrieb den Willen, als randständige Existenz die Unterdrückung der weißen Gesellschaft zu bekämpfen. „Weise sein“ sollte dann heißen, auf die Dauer überlegen zu sein - eine Bedeutung, die im Pazifismus der Hippiebewegung ihren Niederschlag fand). Auch sie verließen die etablierte Gesellschaft total und endgültig, waren jedoch im Gegensatz zu den eher resigniert passiven Beatniks bestrebt, andere für ihre Ideen zu begeistern und eine Alternative zu leben, indem sie “disaffiliation to a way of life” erhoben. (10) Diese öffentliche Darstellung ihrer Auffassungen beschränkte sich allerdings vorerst noch darauf, ihre privaten Wünsche und Bedürfnisse frei auszuleben - es wäre also verfehlt, hier schon eine rationale Analyse und Reflexion der gesellschaftlichen Antagonismen anzunehmen. Der Protest gab sich überwiegend emotional und naiv freundlich in seiner neuen Lebensauffassung, von Ekel und Abscheu gegen die verhärtete “square society” bestimmt.

Seine äußere Widerspiegelung fand der Optimismus der Hippies in der psychedelischen Buntheit ihrer Erscheinung, die von Anleihen bei den Indianern Nordamerikas über fernöstliche Accessoires bis zur Zweckentfremdung von Uniformteilen reichte, an die Stelle des intellektuellen Cool-Jazz trat der Acid-Rock (Acid = LSD). In der Entfremdung der rauschhaften Musik sollte das Selbst auf sich zurückgeworfen werden, denn “beauty”, “awareness” und “self-actualisation” und die damit verbundene Individualität und Subjektivität waren die anzustrebenden Ziele:

Rock's the first head music we've had since the end of the baroque. By itself, without the aid of strobe-lights, day-glo paints and other subimaginative cop-outs, it engages the entire sensorium, appealing to the intelligence with no interference from the intellect. ... Rock is an intensely synthesizing art, an art of amazing relationships (collage is rock and roll), able to absorb (maybe) all of society into itself as an organizing force, transmuted and reintegration what it absorbs (as it has so far), and that its practitioners and audience are learning to perceive and manipulate reality in wholly new ways (11)

Wie schon auf die Beats übte besonders Kalifornien, mit seinem warmen, gemäßigten Klima ideal für das Leben im Freien, auf die Hippies ungeheure Anziehungskraft aus. In Fortführung der Beatniktradition entstanden in Venice und weit mehr noch in San Franzisko die Kristallisationspunkte der Bewegung. 1966 wurde die Zahl der Blumenkinder im Haight-Ashbury-District der Stadt San Franzisko auf 30 000 - 50 000 Personen geschätzt, die meisten von ihnen Mittelstandskinder bzw. Personen mit den entsprechenden Berufen. (12)

Da der Akzent der Bewegung auf der friedvollen Gemeinsamkeit lag, drängte es die Hippies aus den Häusern heraus auf die Straße oder in die Parks.

Das Leben der Hippie-Gemeinschaft trug sich vorzüglich auf der Straße zu, wo eine neue Öffentlichkeit mit persönlicher Begegnung, direkter Kommunikation und nichtmanipuliertem Beisammensein entstand. Öffentlichkeit und Sozietät zeigten sich nicht mehr anonym vermittelt und abstrakt, sondern als unmittelbar hergestellte Wirklichkeiten. Begeistert empfanden die Hippies, daß sie aus organisierter Entfremdung in freie Gemeinschaft gelangt waren, wo sich alle miteinander verbunden fühlten. (13)

Bemerkenswert ist hier der deutliche Gegensatz zu der Scheinöffentlichkeit der typisch amerikanischen Medien, zu Fernsehen und Film, zu der gesellschaftlich-verpflichtenden Party, die als sozialer Zwang, zu der konventionellen Ehe, die als Ritual aufgefaßt wurde - Begegnungssphären, die die Hippies darum strikt ablehnten.

Der eigene Lebensstil der Hippies bestand vereinfacht gesagt darin, die eigenen Be-

dürfnisse und Wünsche aus der Verdrängung zu befreien, sich selbst zu leben, ohne Rücksicht auf Moralkodex und Vorstellungen des Establishments, jener Mittel- und Oberklasse, aus der über die Hälfte von ihnen stammte. "To live through" bedeutete vor allem, diese Klasse ständig zu provozieren, sie ihrer seriösen Geschlossenheit zu berauben, ihre Waffe der reinen Sachlichkeit, ihre reine Wissenschaft zu denunzieren. Aber eben diese geschlossene Gesellschaft verstand es auch, die Bedrohung von innen aus dem Weg zu räumen. Das System setzte seinen Apparat ein: Die Polizei jagte die Hippies im Namen von Recht und Ordnung (1967 hatten in San Franzisko 79 % der Blumenkinder mit der Polizei zu tun (14), sie werden von „rechtschaffenden Bürgern“ zusammengeschlagen, die Mädchen vergewaltigt. Auf die gelebte Forderung nach Gleichheit und Brüderlichkeit wehrte sich das sich bedroht führende System, das ehemals selbst in seinen Revolutionen diese Tugenden gefordert hatte, mit Autorität und Gewalt.

Dazu kamen durch den raschen Zustrom zum "movement" andere ernsthafte Schwierigkeiten. Überbevölkerung ließ Krankheiten rapide um sich greifen und versetzte die Einwohner angrenzender Straßenzüge im Minoritätendistrikt Haight-Ashbury in Sorge um Lebensrecht und -raum. Gleichzeitig begann zunehmende Kommerzialisierung die Rebellion im Verwertungsprozeß jedweden Sinns zu entleeren, indem sie sie zum modischen Phänomen degradierte: die Subkultur als Ableger des bürgerlichen Systems entschärfte das fortschrittliche Potential schnell und besorgte die Zirkulation als Ware.

Am 6. Oktober 1967 fand im Buena Vista Park in San Franzisko schließlich das symbolische Begräbnis der Bewegung statt. In der Todesanzeige dazu hieß es: "FUNERAL NOTICE: HIPPIE In the Haight A. District of this city, Hippie, devoted son of Mass Media". (15) Die Hippiebewegung in ihrer bisherigen Form war damit beendet, ihr Ziel als gescheitert erkannt.

In der Einschätzung der Bewegung kann der spektakuläre Gestus des Begräbnisses 1967 für die Hippiebewegung als symptomatisch genommen werden: Was hier vor allem wichtig wird, ist der symbolische Wert einer Aktion. Die Hippies schufen "scenes", in denen sie in spielerischer Spontaneität verdinglichte Nonnen und Interaktionsmuster momentan zu durchbrechen versuchten, um so auf ein mögliches Anderes zu verweisen. Die symbolische Struktur der hippiesken Aktionen bedingt dabei zugleich ihren oberflächlichen apolitischen Charakter. Anstatt eines direkten Angriffs auf die Gesellschaft unterliegt dem Handeln der Hippies eher eine Tendenz der aufdeckenden Unterwanderung von innen, eine Zerstörung der Leitvorstellungen, die als Legitimationszusammenhang die Gesellschaft ideologisch zusammenhalten. Indem die "happenings" und "be-ins" der Bewegung über ihre symbolische Struktur momentane Wirklichkeit auf gesellschaftliche Brüche bezogen, erlaubten sie den Partizipanten, Unmittelbarkeit des Erlebens und abstrakte Erkenntnis auf eine Ebene zu projizieren. Bei aller Unbewußtheit der Bewegung muß ihr so zugestanden werden, daß sie ständig neue Formen des politischen Protests entwickeln konnte, die den konventionellen, formaldemokratischen Rahmen bürgerlicher Öffentlichkeit sprengten: In ihren spontanen, fast anarchistischen Gemeinschafts- und Kunstformen definierten die Hippies gelebte Antizipation als Hauptmerkmal eines neuen Lebenszusammenhangs, indem sie das sinnliche Erlebnis dessen als momentane Vorwegnahme einer besseren Wirklichkeit zum treibenden Moment politischer Praxis machten.

Große Bedeutung gerade in Bezug auf die Antizipation einer besseren Wirklichkeit kam konsequent der experimentellen Vorwegnahme nicht-repressiver Wahrnehmungsformen zu, wie sie sich in der Konsolidierung von sogenannten "counter-values" innerhalb der Hippiegemeinschaften niederschlug. Zwar verweist die eklektizistische Vielfalt dieser neuen Normen mit ihren Anleihen bei anderen Kulturen oft nur auf die dialektische Verklammerung mit dem Abgelehnten, (16) unter dem Aspekt eines faktischen Rückzuges" (Hall) jedoch geben sie den konstitutiven Rahmen dessen ab, was sich mit Rudolf zur Lippe als Produktion einer neuen Subjektivität bezeichnen ließe. Zur Lippe versteht darunter die verstehende Aneignung fremder Lebensformen „als eine Art von Probedhandeln“ aus dem „Wunsch nach Erweiterung des ‚Selbstverständnisses‘“. (17)

Solche Produktion (von sich selbst reflektierender Subjektivität) objektiviert sich ... nicht als fertig abgeschlossene Leistung in Wissenschaft oder Kunst, sondern als die reale Möglichkeit qualitativ neuer Prozesse. Eine Tätigkeit bringt neue, aber mit ihr verbundene und durch sie bestimmte Fähigkeiten hervor: eine Differenzierung von Bedürfnissen, von Seh- oder Geschmackserfahrungen, von Interaktionsformen, die ihrerseits das Erreichte lebendig auf zukünftige Praxis weitervermitteln. (18)

Die Erfahrung insbesondere indianischer Kultur bei den Hippies und das Erlebnis der unterdrückten Anteile des Selbst, die z. B. im Drogenrausch wieder zugänglich gemacht werden sollten, finden hier ihr Gemeinsames. In der sehenden Erforschung des Exotischen und des Selbst, die sich über das unmittelbare Erleben, und sei es auch nur in Versatzstücken des Ursprünglichen, vermittelt, werden Genuß und Erkenntnis prozeßhaft vereinigt. Der auf das zweckmäßig Bekannte ausgerichteten Askese des seiner inneren Natur ebenso wie ihrer Verwirklichungen in anderen Kulturen entfremdeten spätbürgerlichen Individuums schlägt hier eine Haltung entgegen, die sich zu ihren heterogenen Interessen und Wünschen bekennen will, um so real die Freiheit zu gewinnen, dem anderen an der Erfahrung des Glücks an sich selbst und am Abweichenden Anteil zu geben. In dieser Subjektivität entsprächen sich dann Außenwelt und Seele „ohne sich zu begrenzen, sie werden einander nicht zu Objekten, sondern zu Transformatoren des Gefühls von Unendlichkeit und Omnipotenz ins Konkrete, Sinnliche!“ (19)

Einer solchen in der „Probegesellschaft“ der Hippies reflektierten neuen Subjektivität würde auch die Stellung von Lyrik als bevorzugtem Ausdrucksmittel in der Gegenkultur entsprechen. Wenn nämlich wie Adorno meint, daß „das Ich, das in Lyrik laut wird, [eines ist], das sich als dem Kollektiv, der Objektivität entgegengesetztes, bestimmt und ausdrückt“, indem es die Natur, „auf die sein Ausdruck sich bezieht“ verloren hat und nun „trachtet, sie durch Beseelung, durch Versenkung ins Ich selbst, wiederherzustellen“, (20) dann kann der an der Lyrik sich festmachende Prozeß nichts anderes sein, als der Rekurs auf noch nicht subsumierte Reste innerer Natur des Individuums, auf Blochsche „Ungleichzeitigkeiten“ im Selbst des Subjekts wie er der Hippiebewegung zentral ist.

Lyrik und Musik erlaubten zudem mehr als die zumeist ein linear-rationales Weltbild reflektierende Struktur des zeitgenössischen Romans oder der Kurzgeschichte die Entfaltung von metaphorisch-symbolischer Phantasie, die den Hippies als das letzte Mittel erschien, sich kritisch gegen die Herrschaft jenes Logozentrismus zu wenden, der selbst die Triebe und Sehnsüchte der Menschen in der schlechten Alltäglichkeit einer repressiven Wirklichkeit zu verdinglichen drohte. Lyrik als subjektivste der literarischen Gattungen versprach gerade in ihrer sinnlichen Dichte einer solchen Vereinnahmung zu

widerstehen und so eine Sensibilität zu ermöglichen, die sich als „Block wirklichen Lebens“ sonst höchstens im Surrealen hatte erfahren können. (21)

1.4. Die Yippies

Aus den Resten der Hippiebewegung konstituierte sich, von der bürgerlichen Öffentlichkeit, die lieber dem Zerrbild des naiven, Blumen verteilenden Hippies nachhing, weitgehend ignoriert, eine neue Gruppierung, die sogenannten „Yippies“. Der Pazifismus und Quietismus der „Freebies“, der „Freien Menschen“, verwandelte sich in aktives politisches Engagement.

Die langwierige Arbeit der Diggers und der Hippie-Aktivist:innen, der SDS und der Friedensbewegung zeigte deutliche Resultate. Ihre politische Aufklärungskampagne hatte in der Tat fruchtbaren Boden vorgefunden, da die 'love generation' zu lange unter den Repressalien der Polizei und der Autoritäten gelitten hatte und nur allzu bereit war, auf die Vorschläge der 'politicos' zu hören. Der Solipsismus der Hippies verschwand, und statt dessen wuchs der revolutionäre Wille, die Macht des Systems politisch zu attackieren und ökonomisch zu brechen. Freiheit wurde auch als Qualität des sozialen Lebens erkannt und nicht mehr einzig als Selbstbefreiung definiert, einmütig engagierte man sich, um dafür zu kämpfen, daß Freiheit Wirklichkeit werde. (22)

Die YIP (Youth International Party) wurde 1968 von den "Chicago Four", Jerry Rubin, Abbie Hoffman, Paul Krassner und Ed Sanders gegründet. Rubin war als Veteran des Free Speech Movement und des Vietnam Day Committee einer der führenden Sprecher der Protestbewegung geworden, der Digger Abbie Hoffman kam als Schriftsteller, Krassner von der Untergrundzeitung *The Realist* hinzu.

In February 1968 [they] ... announced the formation of the Youth International Party (Yippies) as a merger between the free-wheeling hippies and the politically motivated revolutionaries. ... Rubin, among other political activists, knew that more and more young people were drifting into the hippie scene, and he wanted to capitalize on its potential. By 'borrowing' the clothes, style and attitudes of the hippies to promote a new political party, they were assured publicity and followers, but they also blurred beyond recognition the hippie vision of a society populated with individuals kindly disposed toward one another. (23)

Ende August 1968 versammelten die Yippies sich anlässlich der National Democratic Convention mit Anhängern der studentischen Protestbewegung zur Demonstration gegen den Parteikongreß in Chicago. Die Polizei richtete daraufhin ein Blutbad unter den Demonstranten an. Was den Hippies nicht gelungen war, passierte jetzt, die Hippies wurden als Märtyrer einer brutalen Machelite gefeiert (der demokratische Bürgermeister von Chicago "Pig Face" Daley hatte die Polizei eingesetzt) und fanden weiten Zulauf und Unterstützung. Die Bezeichnung "groovy revolution" bezeichnet am besten ihre Einstellung. Es ging darum, dem herrschenden System eine andere, lustbetonte Gesellschaft entgegenzustellen, die sich formende "alternative culture" des Underground. So wurden die Gewalttätigkeiten der Polizei in Chicago auch nicht mit Gegengewalt beantwortet, sondern statt dessen ein Fest mit Straßentheater, Musik, Tanz, Seminaren und Workshops gefeiert. Jerry Rubin erklärte:

Schon jetzt, wenn wir handeln, müssen wir Kennzeichen jener Welt verwirklichen, die wir anstreben - Schönheit, Liebe und Offenheit. (24)

Gegenstand der Gegenöffentlichkeit, wie sie die Yippies verstanden, war in Chicago die Wahl des Präsidentschaftskandidaten durch den Parteikonvent der Demokraten: Statt die Regeln der Wahlöffentlichkeit zu bestätigen und einen Gegenkandidaten aufzustellen, wählten die Yippies symbolträchtig ein Schwein zu ihrem Kandidaten. Sie begrif-

fen die Funktion der Wahlöffentlichkeit als pseudo-demokratisches Alibi für ein Staatsgebilde, das längst nicht mehr demokratisch war. Die gesellschaftliche Institutionen und Riten zwängen den Menschen zu “impotence and isolation”, so Abbie Hoffmann, (25) und ließen ihm nur die passive Rolle des Rezipienten.

Das System jedoch ließ sich nicht in Frage stellen. Als Nachspiel der Demonstration fand ein Prozeß statt, unter dem Namen “Chicago Conspiracy Trial” bekannt. Es wurden acht Personen der sogenannten Neuen Linken angeklagt, den Aufruhr geplant zu haben, unter ihnen Jerry Rubin und Bobby Seale, der Vorsitzende der Black Panther Party. Der Prozeß stellte vom juristischen Standpunkt her eine Farce dar. In der Anklage heißt es:

... the Government will prove that each of these eight men assumed specific roles in it and they united and that the eight conspired together to encourage people to riot ... to create a situation where the demonstrators who had come to Chicago and who were conditioned to physically resist the police would meet and would confront the police in the streets of Chicago so that at this confrontation a riot would occur ... (26)

Da eine direkte Verschwörung nicht nachzuweisen war, lief die Argumentation schließlich darauf hinaus, daß es ausreiche, “to share a common design”. Der Prozeß war so eher gegen die radikale Neue Linke als solche gerichtet, von der die Yippies nicht mehr zu trennen waren.

Haben auch einzelne Aktionen wie die anläßlich der Democratic Conventions den Yippies bzw. einzelnen Führern von ihnen oft eine Publizität verschafft, die über ihre tatsächliche Stärke und Relevanz innerhalb der gegenkulturellen Bewegung hinausging, so dringt jedoch mehr noch als bei den Hippies in ihren “scenarios” das symbolische Spektakel in die politisch verstandene Aktion ein und macht die Yippies von daher umso bedeutender für die neuen Formen politischer Praxis in der Counterculture.

Die Yippies ... verstehen ihre Tätigkeit als Provokation, als imitierende Praxis, die Avantgardefunktion wird weniger als Führung, sondern mehr als ‚Verführung‘ zu selbständiger Initiative begriffen: ‚Yippies sind überzeugt, daß jeder Nicht-Yippie ein verhinderter Yippie ist. Wir bemühen uns, in jedermann den Yippie zum Vorschein zu bringen‘. (27)

Geht man derart davon aus, daß der Aktionismus der Yippies darauf abzielt, experimentell mit den Mitteln der Ästhetik oder durch Versinnlichung sozialer Konflikte Politisierungsprozesse in Gang zu setzen, so wird auch die Vorliebe der Yippies für das Straßentheater einsichtig, „eine Demonstration ist eine Theaterinszenierung“, sagt Ginsberg (28) und Jerry Rubin sieht die Rolle des Revolutionärs darin, „ein Theater zu schaffen, das seinerseits ein revolutionäres Bezugssystem schafft“. (29) Hatten die Hippies versucht, spielerisch eine Gegenwirklichkeit aufzubauen, an der sich eine neue Subjektivität sinnlich entfalten sollte, so wird bei den Yippies vor allem die Differenz zwischen dem in der Kunst angelegten Versprechen und der gegebenen Welt wichtig. Indem Hearings zum Kostümfest (30) oder Demonstrationen zum Theater umfunktioniert werden, wie der Niveaubruch zwischen möglicher Lust und deren tatsächlicher Verwaltung für politische Bewußtseinsbildung nutzbar gemacht. Ähnlich den Politclownerien von Rainer Langhans und Fritz Teufel in Berlin wird die politische Aktion hier zur lustvollen Praxis, die den erstarrten Ritualcharakter gängigen politischen Handelns im theatralischen Rollenspiel aufbricht, indem sie es vorab ästhetisiert. Auf der Ebene des Akteurs findet dann jedoch zugleich eine Entästhetisierung als eigentliches politisches Ziel statt,

die deutlich anarchistische Züge trägt: „Das Theater kennt keine Regeln, Formen, Strukturen, Normen, Traditionen - es ist reine natürliche Energie, Triebkraft und Anarchie. ... Die einzige Rolle, die dem Theater zukommt, besteht darin, die Leute aus dem Zuschauerraum hinaus und auf die Straße zu führen!“ (31) In der Überführung von Kunst in Leben sollen so die repressiven Strukturen aufgebrochen werden und im aus dem Schein herausgetretenen Ästhetischen die Revolution sich verwirklichen - „Der Staat soll provoziert werden, indem seine Ästhetik durch Mitspielen (Prozeß der Ästhetisierung) bloßgestellt und damit als schlechte Wirklichkeit (Prozeß der Entästhetisierung) erkannt wird!“ (32) In dem eingestandenen anarcho-ästhetischen Aktivismus der Yippies liegt bei allem Verdienst um eine undogmatische Phantasie und Originalität in der politischen Praxis jedoch auch die Gefahr. Indem der Spielcharakter der Aktionen unfreiwillig an Autonomie gegenüber der Realität gewinnt, kann das politische Spektakel unter Umständen nicht mehr sinnvoll entästhetisiert werden und droht dann wie Marcuse befürchtet, ohne Änderung der gesellschaftlichen Repression der schlechten Wirklichkeit immanent zu werden. Insofern wäre den ansonsten recht kulturbornierten Äußerungen von Jürgen Peppers zuzustimmen, der in den über die symbolische Aktion kommunizierenden Szenarios der Yippies nur noch einen „heruntergekommenen Surrealismus“ zu sehen vermag, (33) als damit, wenn auch aus falscher Perspektive, auf jene Theoriefeindlichkeit der Yippies verwiesen wird, die eine realistische Einschätzung des gesellschaftlichen Kräfteverhältnisses letztlich an der blinden Anarchie ihrer Praxis scheitern ließ bzw. analog der Hippiebewegung die politische Umwälzung der Verhältnisse in den anarchistischen Formen des Protestes schon als verwirklicht verkannte.

1.5. *Die Neue Linke*

Was als Neue Linke in den USA bekannt wurde, hatte sich aus mehreren Bewegungen geformt. Sie war ursprünglich eine Gruppe radikaler studentischer Reformer gewesen, organisiert im Student Non-Violent Coordinating Committee (SNCC) und im Verband der Students for a Democratic Society (SDS).

In ihrer Gründungszeit war die studentische Linke also eher bemüht, eine moralische Änderung herbeizuführen, als daß sie imstande gewesen wäre, eine konkrete politische Alternative zu entwerfen - sie ist als individualistische Reaktion auf persönliche und soziale Probleme zu sehen.

The New Radicalism is authentically new in its vague weaving together of anarchist, existential, transcendental, popular, socialist, and bohemian strands of thought. It is not the logical outgrowth of the older radical traditions in the West. It is not built on the same discontents as the Old Left ... but upon newer discontents like powerlessness, moral disaffection, the purposelessness of middle-class life. (34)

Das SNCC arbeitete im Süden der USA für die Gleichberechtigung, wirtschaftliche Gleichstellung und politische Macht der verstreuten ländlichen Schwarzen. Im Norden versuchten die SDS für eine allgemein humanitäre Einstellung anstatt der vorherrschenden sozialen Werte, die auf Individualismus und Wettbewerb beruhten, eine Öffentlichkeit zu finden. Das „Port Huron Statement“ vom Juni 1962 formulierte für lange Zeit die Ziele der SDS: die amerikanischen politischen Institutionen und das Erziehungssystem zu reformieren, die Wirtschaftsgesellschaften zu kontrollieren und die Rüstung abzubauen. Mit den aus der Rüstung abgezogenen Mitteln sollte die Armut bekämpft

und eine mächtige Neue Linke in den USA gegründet werden. (35)

Im August 1965 kam es zu dem berühmten Aufstand in Watts, Los Angeles, der die bürgerliche Öffentlichkeit gewaltsam auf die ungelösten sozialen Probleme aufmerksam machte. Obwohl nicht im Süden geschehen, überzeugte er das SNCC von der Unvermeidlichkeit von "Black Power" und trug mit zur Erarbeitung des Black-Power-Konzepts 1965/66 bei, das schließlich zur Bildung der Black Panther Party im März 1966 führte. Erstmals formulierten damit die schwarzen Minoritäten ein neues Selbstbewußtsein außerhalb der Identität, die ihnen vom weißen Amerika zugeordnet wurde. Dessen Einstellung konnte nun als Kolonialismus nach innen denunziert werden.

Für die studentische Bewegung wiederum bedeutete dies im weiteren Verlauf der Entwicklung die allmähliche Auflösung des SNCC und den Einbruch systemverändernder politischer Elemente in ihre Strategie. Seit 1967 wird die Vokabel "revolution" als Umwälzung des gesamten Wirtschafts- und Gesellschaftsgefüges in die Programmatik übernommen.

Kennzeichnend für den Öffentlichkeitscharakter dieser ersten Phase der Neuen Linken war das Konzept der "Participatory Democracy", das zwei zentrale Ziele nannte:

That the individual share those social decisions determining the quality and direction of his life, that society be organized to encourage independence in men and provide the media for their common participation. (36)

Die Vagheit der Formulierung sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier fortschrittliche Ansätze wie die Forderung nach einem transparenten öffentlichen Diskussionszusammenhang impliziert sind. Allerdings darf auch nicht übersehen werden, daß die Forderungen, um die politische Dimension auf das Soziale verkürzt, den fortschrittlichen Ansatz in sein Gegenteil umschlagen lassen, wenn sie nur systemkonform genützt werden - eine Erkenntnis, die mit zu der Wende der Strategiediskussion beitrug.

Während die Civil Rights Bewegung der SDS vom SNCC-Konzept der sozialen Reform bestimmt gewesen war, entwickelten die SDS an den Universitäten eine politische Stoßrichtung, die für die zweite Phase der studentischen Opposition in den sechziger Jahren maßgebend werden sollte. Im Zusammenhang mit dem Studentenaufstand an der University of California at Berkeley wurden erstmals die Zustände an den Hochschulen politökonomisch in Beziehung zur Gesamtgesellschaft gesetzt und die Dienstleistungsfunktion von Wissenschafts- und Lehrbetrieb im Verwertungszusammenhang der Kapitalhäufung analysiert. Die Studenten begannen, die Zusammenhänge zwischen Universitätsforschung und der imperialistischen Kriegsführung in Vietnam aufzudecken und die Verbindung der repressiven Verhältnisse von Universitäts- und Collegeadministration und allgemeingesellschaftlicher Situation herzustellen.

Im Herbst und Winter 1964 entlud sich die Spannung gegen die Autoritäten schließlich in ersten Zusammenstößen mit der Universitätsverwaltung, die schnell eskalierten, als die Polizei auf dem Campus erschien. Der direkte Anlaß war ein Erlaß der Universitätsverwaltung vom 16. September 1964 gewesen, der den Studenten verbot, einen 26 Fuß (ca. 9 m) breiten Streifen Campusgelände an einem Nebeneingang für ihre Zwecke zu nutzen. Der Bann wurde nicht befolgt und es kam zu Disziplinarverfahren gegen fünf Studenten. Bei ihrer Anhörung wurden sie von 300 - 500 Studenten begleitet - das "Free Speech Movement" hatte sich spontan gebildet. Im eigentlichen Sinne ging es im FSM

weniger um das Recht der freien Meinungsäußerung - das jedem auf dem Campus offenstand -, sondern der umstrittene Streifen war traditionell nicht nur zur Erörterung von Ideen, sondern auch als Ausgangspunkt für Aktionen und Formierung von politischen Aktionsgruppen genutzt worden. Im FSM ging es darum, gegen die Rücknahme dieses Privilegs anzugehen.

Die allgemeine Bedeutung des FSM zeigte sich, als in Sproul Hall die Free University of California ausgerufen wurde: Neue Lehrer, Professoren und Studenten sollten neue Vorlesungsgegenstände behandeln und gemeinsam erarbeiten. (37)

Es waren zwei Faktoren, die das FSM für die weitere Entwicklung der Neuen Linken so bedeutsam machten. Zum einen repräsentierte es die Möglichkeit, eine radikale Neue Linke zu bilden, die nur aus Studenten bestand - vorher hatten SDS und SNCC mehr oder weniger vergeblich darauf gehofft, die Neue Linke mit Hilfe des "Liberal Labor Nexus" (Zusammenfassung der liberalen Arbeiterorganisationen) oder der unterdrückten Randgruppen in einer landesweiten Bewegung, die über den Rassen stehen sollte, aufzubauen. Nach Berkeley erhob sich die Frage, ob sich die amerikanischen Studenten nicht zur einzigen revolutionären Kraft in der Neuen Linken machen sollten, eine Frage, die schließlich zum Begriff der revolutionären Elite führte. Zum anderen bewies das FSM, daß Studenten für Massenaktionen zivilen Ungehorsams mobilisiert werden konnten, daß es ein Potential zum Kampf gegen das System gab - unter Zuhilfenahme des nichtstudentischen Untergrundes der Hippies und Yippies, der in den Berkeley-Demonstrationen eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt hatte.

Die Ergebnisse der sich anschließenden Teach-in Phase, in der die Universität und ihre Verflechtung mit dem Komplex Militär - Industrie analysiert wurden, und die weitere Eskalation des Vietnamkrieges führten schließlich zu der aktiven Widerstandsbewegung der Jahre 1966/67. Bezeichnend für die Wandlung stellte sich schon die Anti-Vietnam-Demonstration am 17. April 1965 in Washington, an der 20 000 - 25 000 Studenten teilnahmen, als politische Forderung nach totaler Rücknahme der amerikanischen Außenpolitik im allgemeinen und des US-Engagements in Vietnam im besonderen dar.

Seit Mitte der sechziger Jahre war außerdem, von den SDS mit Mißtrauen beobachtet, der Einfluß der anderen Protestbewegungen gewachsen. 1967 beschrieb Carl Davidson, Vizepräsident der SDS, die "shock Troops", die inzwischen 85 - 90 % der Mitglieder ausmachten:

They are usually the younger members, freshmen and sophomores, rapidly moving into the hippy, Bobby Dylan syndrome. ... They are staunchly anti-intellectual and rarely read anything unless it comes from the underground press syndicate. ... They are morally outraged about the war, cops, racism, poverty, their parents, the middle-class, and authority figures in general. They have a sense that all those things are connected somehow and that money has something to do with it. They long for community and feel their own isolation acutely, which is probably why they stick with SDS. (38)

Den restlichen 10 - 15 % der Mitglieder blieb die Funktion, die Strategiediskussion zu führen (die "superintellectuals") bzw sich um die Ausführung und Organisation zu kümmern (die "organizers"). Mit dem Einbruch des Untergrundes erhielt die Bewegung endgültig eine neue Stoßrichtung, die nicht mehr als "dissent" oder "protest" bezeichnet werden konnte, sondern sich offen als "resistance" verstand. Gleichzeitig verstärkte sich insbesondere durch den Einfluß des Denkens von Herbert Marcuse die schon erwähnte Tendenz zum Elitismus. In seiner Studie *The one-dimensional Man* stellte er die These

auf, daß in der Technokratie der manipulierte Mensch, nur noch zu eindimensionalem Denken fähig, seine Interessen nicht mehr erkennen und vertreten könne. (39) Diese Aufgabe könne nur noch von einer kleinen Elite wahrgenommen werden, die sich als gesellschaftliche Randgruppe das revolutionäre Potential erhalten habe. (Um Marcuse nicht Unrecht zu tun, muß jedoch festgestellt werden, daß er diese Auffassung später teilweise revidierte und konstatierte, es sei unrealistisch, daß Mittelklassen-Intellektuelle oder die Entrechteten des Lumpenproletariats die Arbeiter als revolutionären Träger ersetzen könnten, sie könnten jedoch die Funktion eines möglichen Katalysators in der industriellen Arbeiterklasse übernehmen (40) - eine Funktion, die Negt und Kluge präziser als „Fähigkeit zur Organisation der Erfahrungen der Massen“ fassen. (41)

Ein Blick auf die studentische Öffentlichkeit in den USA zeigt also zunächst ähnliche Entwicklungen wie in der BRD. Zuerst hatte sich das Interesse auf die Entschleierung der „Geheimpraxis“ traditionell-bürgerlicher Öffentlichkeit und insbesondere auf die durch nicht transparent gemachte Privatentscheidungen geprägte Universitäts-öffentlichkeit gerichtet. Hier konnte dann zur konkreten Erfahrung eines fremdbestimmten Studiums eine öffentliche Diskussion erzwungen werden, die die Verbindung zum Vietnamkrieg („military-industrial-complex“) und zu den gegen den amerikanischen Imperialismus gerichteten Befreiungsbewegungen der Dritten Welt mitreflektierte. (43) Die Analyse der Öffentlichkeit der studentischen Opposition, wie sie von Negt und Kluge für die BRD in *Öffentlichkeit und Erfahrung* erarbeitet wurde, könnte also in dieser Hinsicht auch auf die amerikanische Neue Linke übertragen werden.

Sie fände jedoch dort ihre Grenzen, wo sie in den USA die gleiche Reflexion marxistischer Theorie annimmt wie sie die Aktionen der Außerparlamentarischen Opposition kennzeichnete. Wenn Rudi Dutschke 1967 sagt, daß in der „theoretischen Einschätzung der Integrationsmechanismen der bestehenden Gesellschaft“ klargeworden sei, „daß die etablierten Spielregeln dieser unvernünftigen Demokratie nicht unsere Spielregeln sind, daß Ausgangspunkt der Politisierung der Studentenschaft die bewußte Durchbrechung dieser etablierten Spielregeln ... sein mußte“, (43) ist dies nicht mit dem Reformismus der amerikanischen New Left zu verwechseln, der anfangs vorrangig auf radikal-demokratische Ausschöpfung der bestehenden Möglichkeiten abhob und sich erst in seiner Zerfallphase revolutionären Ideen im Sinne einer Systemtranszendenz öffnete. (44) Spiegelte sich schon der der Bevorzugung von Lyrik und Musik als künstlerischem Ausdruck der Gegenkultur die stark subjektiv-emotional gefärbte Seite des Protests in den USA - der Soziologe John O’Neill nennt es „Politik der Leiblichkeit“, (45) -, so ist auch für den studentischen Widerstand eine deutliche Priorität moralisch-emotionaler Anliegen gegenüber der theoretischen Reflexion zu konstatieren. Insgesamt wäre damit für die Counterculture festzuhalten, daß, wenn man die Verschränkung der verschiedenen Gruppierungen in ihr als jenen dialektisch-widersprüchlichen Prozeß mit kulturrevolutionärem Impetus versteht, dessen Seiten Schwendter mit „progressiv rational“ und „progressiv emotional“ bezeichnet, (46) sich dieser gegenüber den Vorgängen in der BRD als weitaus stärker von seiner sinnlich-emotionalen Seite her entfaltet darstellt.

2. „Ungleichzeitigkeiten“ und Restpotentiale unzivilisierter Phantasie in der Gegenkultur

Ebenso wie im Pariser Mai 1968 an französischen Hauswänden zu lesen war, „Soyez realistes, demandez l'impossible“, hatte auch die gegenkulturelle Bewegung in den USA sich aufgemacht, im Namen einer besseren Realität den Zerrspiegel des herrschenden Bewußtseins zu unterlaufen und dabei an jene kulturellen Bilder und Träume anzuknüpfen, die Bloch als in Utopie eingekapselte Hoffnungsinhalte bezeichnet hat. Die Lyrik eines Gary Snyder oder die Rituale eines Jim Morrison sind nur vor dem Hintergrund umfassender Veränderungen im Bewußtsein weitere Teile der amerikanischen Jugend und Studenten selbst denkbar. Was in den in der vorliegenden Studie untersuchten Gedichten brennglasartig gesammelt erscheint, ist letztlich Ausdruck der vielfältigen Suche nach alternativen Lösungen in der Counterculture überhaupt.

2.1. *Die Counterculture und das Erbe des “American Indian”: Arkadien*

Hatte der “American Indian” traditionell schon immer eine bedeutende Rolle in der Vorstellungswelt des literarischen und kulturellen Amerika gespielt, so hatte in der Gegenkultur dieses Thema erst recht einen bevorzugten Stellenwert. Anleihen am indianischen Kleidungsstil, die Bezeichnung der Hippiefractionen als “tribes” deuteten ebenso eine starke Identifikation mit den amerikanischen Ureinwohnern an wie der Slogan “back to Mother Earth” oder die bevorzugte Verwendung von indianischen Naturheilmitteln, Tipis und ihren handwerklichen Produktionsformen. Bezeichnend für diese Haltung bemerkt Steve Levine, einer der Herausgeber des Untergrundblattes *San Francisco Oracle*:

... the American Indian is the Indian-Human Being, brave warrior, non-killer, generally, coup-touch warrior, who had a relationship with the land which we find missing today and which is a good part of the rebellion that was mentioned before. ...When I say ‘Return to the Earth’ what I mean is return to the natural order. We can live in large cities without excluding the planet. ... You see, the thing is we can live in harmony with nature instead of trying to master it, because in mastering it we throw off our natural ecological rhythm, the rhythm of our genes, our cells ... (47)

Aus der Verdrängung kommt hier hervor, was hegelianisch „unaufgehoben“ in der Gesellschaft weiterschlummerte, und drängt nach Bearbeitung. Die Kolonialisierung der Indianer in Amerika findet ihr verspätetes Gegenüber in der Aufnahme indianischer Lebensweise und indianischen Kulturguts in den Enkeln der Kolonialisatoren.

Nun ist jedoch, und dies macht eine tatsächliche Aufarbeitung genuin indianischen Erbes in der Gegenkultur problematisch, dieses Erbe bereits unter den Indianern durch die jahrzehntelange Unterdrückung verändert. Wie Jens Huhn unter Hinweis auf Frantz Fanon (48) anmerkt, ist z.B. die Vorstellung von einem indianischen Bewußtsein der Gleichheit aller Lebewesen, wie sie sich auch in den Gedichten Snyders finden wird, bereits eine aus der Notwendigkeit des psychischen Überlebens resultierende ideologische Rezeption der eigenen. Geschichte durch die militanten indianischen Bewegungen in den sechziger Jahren:

Erst die Niederlage im Kolonialkrieg hat die zahllosen indianischen Gruppen, die sich in Produktionsweise, gesellschaftlicher Organisation und Sprache beträchtlich unterschieden, zur Einheit der Besiegten zusammengefügt, und auch in der Reservatssituation werden die alten Unterschiede nicht völlig eingeebnet. ... Im Amerika der nordamerikanischen Ureinwohner hat es weder an Unterdrückung der Frauen noch an rigider

Kindererziehung gefehlt. Im Südosten oder Nordwesten gab es sehr wohl Ansätze von Klassengesellschaft und gewaltförmige Auseinandersetzungen um Ressourcen. Das vorkoloniale Amerika war kein verlorenes Paradies, sondern eine Gesellschaft des Mangels und der Not. (49)

Eben derartige Vorstellungen der Gleichheit und Brüderlichkeit hatten unter den Hippies jedoch zur Assimilation indianischen Brauchtums geführt. (50) Ihre primitiven Produktionsweisen und gemeinschaftlichen Lebensformen waren dem pastoralen Romantizismus der „flower children“ als paradisische Nichtentfremdung erschienen.

Mit der Aufnahme indianischer Lebensformen wird also nicht so sehr das indianische Weltgefüge selbst mitangeeignet, sondern der utopische Keim des “American dream” feiert hier’ seine Neuauflage. Bei näherem Hinsehen erweist sich der Mythos natürlicher “humanity through joining together in the healing expression of one’s relationships with others and one’s growing acceptance of one’s own nature and needs” (51) nämlich als durchaus abendländisch-amerikanischen Ideen verhaftet. “American girl, American boy, / Most beautiful people in the world!”, singt Jün Morrison, (52) und meint damit jenen amerikanischen Mythos des “new Adam” und der “new Eve”, die sich aufmachen, eine neue, freie und gerechte Gesellschaft zu errichten. Wo Snyders Lyrik jene zelebriert, die “hope to follow the timeless path of love and wisdom, in affective company with the sky, winds, clouds, trees, waters, animals and grasses”, (53) besingt Cohen seine Suzanne, “wearing rags and feathers”. (54) In der Rezeption der indianischen Kultur erstet so in der Gegenkultur letztlich die Utopie einer herrschaftsfreien, einfachen (und daher unentfremdeten) Gesellschaft wieder auf.

They are socialist almost by instinct, for the shape of existence they seek is a living repudiation of the cash nexus among people. And they’re completely cut loose and free now to make their visions a part of their actual lives, to go find out what means something and then create entire new definitions for what they discover. ... Their collective outflow into the land is a phenomenon of the innocence, unfettered impulses and the mad magnetic energy of children. And on they go, with all the persistence of wild vines, hopping fences and happily trespassing on property called ‘private’ - off into untrammelled territory, virgin fields, grass flow, flowers, tree sway, untrod meadows, see a cow. Their whole lifestyle is a statement: a commitment to recover those human relationships that make existence make sense ... (55)

Hat die Übernahme indianischer Kulturmerkmale in der Gegenkultur auch zwar oft wenig mit der realen historischen indianischen Urgesellschaft zu tun, ist zugleich nicht zu bestreiten, daß durch den Versuch eines produktiven Rückgriffs auf von der Industriegesellschaft aus als überholt anzusehende Produktionsweisen und Lebensformen neue Perspektiven erschlossen wurden. Wenn Snyder eine Organisation in kommunalen Gemeinschaften als “tribes” vor Augen hat oder Morrison vom “Son of a frontier Indian Swirl, / Dancing thru the midnight whirl-pool / Formless hope it can / continue a little longer” singt, (56) fanden diese Vorstellungen ihr reales Pendant in den Kommunen, in denen neue Weisen des Umgangs miteinander erprobt wurden, so vor allem ein Konzept von Mitmenschlichkeit, das sich von der bürgerlichen Form der Kleinfamilie und sexuellen Besitzansprüchen freizumachen suchte.

Stuart Hall hat den Lebensstil der Gegenkultur, insbesondere der Hippies, als pastoral-arkadisch gekennzeichnet (57) und Williampi Hedgpeith und Dennis Stock bemerken in ihrer Dokumentation über Kommunen in den USA:

The unwritten hip-gospel seems every bit as demonfilled and apocalyptic as the Old Testament, and its young believers all carry that quality with them like an emblem affixed to their vital organs. They are, in varying

degrees, doom-ridden, claustrophobic, paranoid, occult ... and hopeful ... guilelessly they tend to plan their faith and base their hope in a few simple gut-felt profundities of grave purity: That (1) Somewhere along the evolutionary line civilisation slipped up, freaked out and grew into a self-consuming, arthritic gargoyle, that (2) We've got to go back to the land, where things are clean, and start from almost-scratch again, and that (3) In time, and with God on our side and with honorable intentions and hard work and honesty among ourselves and faith in beauty's righteousness, the whole world's eventually going to turn on, or blow up. (38)

Neben der erwähnten Verherrlichung des American Indian feierten deutlich Ideale aus der Pionierzeit der USA Urständ. In einem unbekümmerten Synkretismus inahm man sich von allem, solange es nur nach Arkadien paßte. "To live off the land" wurde allgemein zur selbstgenügsamen Apotheose des Widerstandes gegen die Undurchdringlichkeit der technologisierten Gesamtgesellschaft. "Because, man, if you fuck up the land, you fuck yourself up" meint ein Kommunarde der Morningstar East-Kommune in Taos, Neu Mexiko (59) - die Welt erschien im ländlichen Mikrokosmos; übersichtlicher, Ursache und Wirkung einschätzbarer, ebenso wie in der begrenztem Gemeinschaft die Intensität der zwischenmenschlichen Kontakte wuchs und Experimenten offenstand: Eskapismus und utopisches Experiment reichten sich in der Hippiebewegung untrennbar miteinander verflochten die Hände.

Parallel zur Apotheose des Landes bildeten sich jedoch in den urbanen Zentren der USA wie San Franzisko, Los Angeles oder New York Formen der kollektiven Selbstorganisation aus, die sich bei aller arkadischen Verklärung dezidiert auf den Lebenszusammenhang in der Stadt bezogen. So errichteten die "Diggers", eine Gruppe von Aktivisten, die sich nach den englischen Sozialrevolutionären des 17. Jahrhunderts benannt hatte, "Free Stores", in denen Kleidung, Nahrungsmittel und Möbel frei erhältlich waren, und versuchten auf diese Weise in Form eines geldfreien Gebens und Nehmens eine Gegenökonomie mit einem Netz von Sozialinstitutionen wie freien Kliniken, Rechtsberatung etc. aufzubauen. Im Gegensatz zu den sich isolierenden Landkommunen war ihre Arbeit auf die Schaffung eines umfassenden Gegenmilieus in der städtischen Umgebung gerichtet.

Love, tolerance and understanding of the young, the old and the helpless and those with different views is what we believe in. Since behavior is contagious we want to set the pace for good behavior in the manner in which we conduct our affairs and relate to the public. (60)

Auch wenn die Diggers als Teil der Hippiebewegung durchaus pastoralen Idealen von Einfachheit und Bedürfnislosigkeit verhaftet bleiben, zeichnete sich hier ein erster Ansatz einer sich konsolidierenden Selbstverwaltung von Bedürfnissen ab, der der medienorientierten Konsumpassivität der Gesamtgesellschaft in schroffem Gegensatz gegenüberstand. Gerade das arkadisch-pastorale Element führte in Anlehnung an indianische Produktionsweisen und kommunalen Geist zu Vorformen ökonomischer und sozialer Produktion, die versuchten, aus dem kapitalistischen Verwertungsprozeß auszuscheren und gebrauchswertorientierte Arbeitszusammenhänge herzustellen.

Es wäre jedoch verfehlt, in diesen Formen bereits eine konkrete Utopie verwirklicht bzw. antizipiert zu sehen wie von Hollstein, der in den gegenkulturellen Ansätzen zur Abschaffung von Überfluß und privatem Besitz an Produktionsmitteln schon deren Folgen „wie Herrschaft, Manipulation, Zentralisierung und Uniformität vermindert“ bzw. für die Kommunen und Gemeinschaftshäuser der Bewegung ... bereits gänzlich ausge-

schaltet“ sieht: „Da die bedeutendsten Faktoren der Unterdrückung - Besitz und ökonomische Macht - im Untergrund auf ein gegenwärtig noch notwendiges Minimum reduziert werden, feiern die Wesenszüge eines freien Menschen schon jetzt ihre allmähliche Geburt.“ (61) Mit Marcuse wäre dem entgegenzuhalten, daß „Verteilung lebenswichtiger Güter ohne Rücksicht auf Arbeitsleistung, Reduktion der Arbeitszeit auf ein Minimum [und] umfassende, allseitige Erziehung zur Austauschbarkeit der Funktionen“ nur als „Vorbedingungen“ und nicht als „Inhalte der Selbstbestimmung“ gesehen werden können. (62) Dies wurde auch von den Diggers selbst eingestanden:

We don't believe that feeding, clothing and housing is the answer but a starting point. We plan to open several work shops right here that include sewing, sandal making and even auto mechanics or any other programs that may stimulate interest. We have to remain flexible for we don't know yet what will motivate the people we wish to help. We desire to make the non-sufficient self-sufficient. ... Our goals are to help and bring together those segments of society that are alienated. (63)

Das Schwergewicht der Auseinandersetzung der Counterculture mit Herrschaft und Manipulation lag in fast genauer Umkehr des Marxschen Satzes von der Bestimmung des Bewußtseins durch das Sein wesentlich mehr auf anderen Gebieten: dem psychedelischen Drogenerlebnis und der Zurückweisung des repressiven Arbeitsethos durch eine betont hedonistische Lebensweise.

2.2. *Mystizismus und psychedelische Drogen - der Zusammenbruch konventioneller Wahrnehmungsmuster*

Die Reise durch die “doors of perception”, deren Schlüssel die psychedelische Droge ist, kann als weiteres zentrales Anliegen nicht nur der „anarchistisch-esoterischen Subkultur der Hippies“ (Schwendter), sondern auch der Counterculture allgemein gesehen werden. Hatte Marx eine revolutionäre Umwälzung allein einem Widerspruch zwischen Produktionsverhältnissen und Produktivkräften zugeordnet, erweiterte die idealistische Philosophie der Counterculture diese revolutionäre Möglichkeit um den Überbau-Widerspruch zwischen vorherrschenden ideellen Denk- und Wertsystemen und deren tatsächlicher, konkreter Realisierung in der zeitgenössischen amerikanischen Gesellschaft. (64) Zwar soll hier nicht bestritten werden, daß für einen Großteil der gegenkulturellen Szene das „blowing the mind“ weniger philosophisch-reflexive Implikationen hatte, als vielmehr hedonistisches Zugehörigkeitsritual zu einer adoleszenten Gruppe war, die in Ablehnung gängiger Normen den tolerierten Drogen der Mittelstandsgesellschaft - Alkohol und Tabak - die tabuisierten halluzinogenen Rauschmittel gegenüberstellte, um auf die Fragwürdigkeit derartiger Unterscheidung von „guten“ und „schlechten“ Drogen anzuspielen. (65) Grundsätzlich kann jedoch auch ein solches Verhalten als Weigerung verstanden werden, den traditionellen Tugenden der WASP (White Anglo-Saxon Protestant)-Mentalität der amerikanischen Mehrheit mit ihrer von asketischer Arbeitsethik und Wissenschaftsgläubigkeit geprägten Weltsicht zu folgen. In Bergsonschen Termini: Wenn das normale Bewußtsein nur eine Selektion der sensuellen Eindrücke zuläßt und den Menschen so um die „totale Erfahrung“ seiner Umwelt bringt, (66) dann mußte es möglich sein, durch Formen des induzierten Wahnsinns, der Trance und des Rausches diesen Filter zu durchbrechen und eine “expanded consciousness” zu erlan-

gen, die die Totalität des Erlebens wiederherstellte. Genau dieses machten sich nun die “acid heads” und Kiffer auf, mittels chemischer Agenten zu erreichen. Zwar fanden auch die traditionellen Traditionen der meditativen Techniken und mystischen Religionen des Ostens weite Verbreitung, doch ihre disziplinierte Askese gemahnte zu sehr an die abgelehnten Tugenden der “square society”, als daß die hedonistisch eingestellte Generation der sechziger Jahre ernsthaft Interesse an ihnen hätte finden können, vor allem, wo das “instant satori” via LSD und andere halluzinogene Drogen zur Verfügung stand.

LSD was the super set-breaker, time-rearranger and head-turner - the shared spiritual experience that demythologized young minds en masse. For many, it marked their point of awakening and the release of human impulses stored way down deep in the psychic underground. It took young trippers on a 180-degree turn into their own senses and rekindled their bodies with the childlike glow of crystal-pure enchantment which Western society tries its best to extinguish. It was the chemical counterbalance to over-civilisation and to everything high-pressure, loud-volume, cut-throat, other-directed, aggressive Americanese. An acid voyage could mean a momentary suspension of the ego and a sense of extension into the whole world. For thousands of young Americans it was an original experience with gentleness. And while it may have filled trippers with visions, it filled them, more importantly, with one vision. They viewed existence now not as a linear beam, but as part of a timeless wholeness with the Cosmos. Instant satori. A way for people to see beyond the limits of the intellect and to become imbued, at the same time, with a real sense of ‘usness’ among themselves. (67)

Die Beschäftigung mit Drogen oder psychedelischen Erfahrungen im 20. Jahrhundert geht weitgehend auf die fünfziger Jahre zurück, als Aldous Huxley seine Erfahrungen mit Meskalin beschrieb. In *The Doors Of Perception* (1954) und „Heaven and Hell“ (1956) stellte er Verbindungen zwischen psychedelischer Erfahrung und verwandten Bewußtseinszuständen im ästhetischen Bereich fest. (68) Mit der Popularisierung von Zen und östlicher Philosophie wurden psychedelische Erfahrungen dann vor allem in der Beat-Generation verarbeitet. Zur Blüte kam der Gebrauch von „mind-expanding drugs“ jedoch erst in den sechziger Jahren. Angesichts einer Gesellschaft, deren Bewußtsein einseitig auf die instrumentelle Vernunft verkürzt war, deren Körperempfinden allenfalls zu sportlichem Wettbewerb verkam und in der sich Sensibilität höchstens noch privat festmachen ließ, schienen Drogen die Möglichkeit zu bieten, diese Strukturen zu unterlaufen und aufzubrechen.

Bernd Nitzschke hat auf den politischen Stellenwert dieser Erfahrungen hingewiesen, der in einer immanenten Infragestellung der gesellschaftlichen Realitätsstrukturen besteht.

Die im Verlauf der Erziehung erworbenen Konditionierungen, als deren Ergebnis die Persönlichkeit zu be-greifen ist, verlieren vorübergehend ihre Kraft, primär-prozeßhaftes Erleben der Wirklichkeit wird - in diesem Falle künstlich initiiert - wieder möglich. ...

Allgemein ausgedrückt heißt dies: Alle gesellschaftlich gültigen ‚Konstanten‘ der Realität verlieren ihren Charakter der Endgültigkeit. ... Die kulturelle Identität der Persönlichkeit geht verloren. Die sozial sanktionierten Verhaltens- und Erlebnisweisen erscheinen plötzlich sinnlos und automatisiert. (69)

Wenn dieser potentiell realitätskritische Gebrauch von Drogen jedoch seine Bedrohung für den herrschenden Realitätszusammenhang (und damit seine politische Dimension) nicht verlieren und nicht zum bloßen Mittel des Amüsemments, des billigen Urlaubs von der Realität verkommen wollte, hatte er in einem besonderen psychologischen und sozialen Kontext stattzufinden. In diesem waren die gewonnenen Erfahrungen reflektiert umzusetzen, man hatte sich ihrer politischen Subversivität bewußt zu werden und daraus Konsequenzen für gesellschaftliches Handeln zu ziehen. Von Rimbaud, Baudelaire, bis hin zum Yaqui-Schamanen Don Juan bei Carlos Castaneda ist immer wieder betont worden, daß der erzielte Wahrnehmungsbruch unter Drogeneinfluß allenfalls Ausgangs-

punkt für eine danach erweiterte Realitätserkenntnis sein könne: „Haben die Kraft-Pflanzen mir geholfen“, fragte ich. „Selbstverständlich“, sagte Don Juan. „Sie öffneten dich, indem sie deine Ansicht von der Welt unterbrachen.“ (70) Wenn dagegen nur durch den dauernden Gebrauch der Droge das „kosmische Bewußtsein“ gewährleistet wird, gewinnt ihre Verwendung eskapistische Züge, faßt sie die durch Drogen initiierte Erfahrung nicht mehr als zu integrierende komplementäre Ergänzung zur Eindimensionalität der allein instrumentell-rational strukturierten Realitätswahrnehmung - „Und wenn du ein Kraut nimmst“, gab der Sioux Lama Deer dem Ethnologen zu bedenken, „nun gut, auch ein Metzgergeselle hinter seiner Ladenkasse hat eine Vision, wenn er Peyote ißt.“ (72)

Analysiert man derart die psychedelische Realitätserkenntnis von Ken Kesey bis Richard Alpert und Timothy Leary, so fallen zwei Hauptströmungen auf. Zum einen eine hedonistisch gefärbte, die den Gebrauch von Drogen eher anarchistisch-spielerisch einsetzte, und eine andere, eher philosophisch orientierte Linie, die versuchte, die aus den Drogen gewonnenen Erfahrungen in einem psychedelischen Weltbild umzusetzen. Erging erstere sich vor allem in öffentlichen „Massentrips“ wie in Ken Kesey's „acid test“ mit unterhaltender, allenfalls ästhetischer Funktion, (72) so sahen sich Leary und seine Anhänger als Verkünder einer mystisch-evolutionären Lehre, den „neurological politics“.

Through LSD each human being will be taught to understand that the entire history of evolution is recorded inside his body, the challenge of the complete human life will be for each person to recapitulate and experimentally explore every aspect and vicissitude of this ancient and majestic wilderness. ... LSD is ... a key to opening up sensory, cellular and precellular consciousness so that you flow and harmonize with the different levels. (73)

Derart wird die Drogenerfahrung zur „spiritual ecstasy“, zur „religious pilgrimage“, die LSD-Psychose zur „divine madness“. (74) Für Learys Anhänger ist in den menschlichen Zellen ein ontologischer Rhythmus der Natur genetisch eingelagert, dessen Strukturen durch die Reise nach innen nur erkannt zu werden haben. über diese Kontemplation gehen die „politics of ecstasy“ (75) denn bezeichnenderweise auch nicht hinaus. Auf die selbstgestellte Frage, was nach dem großen „drop out“ käme, antwortet Leary:

... a complete change of American urban technology. Grass will grow in Times Square within ten years. The great soil-murdering lethal skyscrapers will come down. ...

In any case, there is nothing for you to do in a collective political sense. Turn on, tune in, drop out. Discover and nurture your own divinity and that of your friends and family members.

Center on your clan and the natural order will prevail. (76)

Der zentrale Punkt, die Umsetzung der gewonnenen Erfahrungen in einer Handlungstheorie und einer damit verbundenen Praxis. bleibt, wie an Learys Antwort exemplarisch zu sehen ist, ungeklärt - es sei denn, man wolle eskapistische Passivität als reflektierte politische Einflußnahme deuten. Wo die „Kräfte im Übergang“ (Marcuse) sich aufmachen, die erlebte Einheit von Subjekt und Objekt in der gesellschaftlichen Praxis zu suchen, verharrt diese Praxis in privatistischer Kontemplation, anstatt die Erfahrungen kollektiv in der Antizipation neuer Interaktionsformen aufgehen zu lassen.

Zudem, wirkungsvolle Sozialkritik, und als solche apostrophierte sich der gegenkulturelle Protest schließlich, bedarf eines klareren Kopfes und klarerer Zielvorstellungen - ein von Drogen verändertes Erleben, das sich allein auf private Gefühle beschränkt oder seine Ansichten in einer esoterisch verschlossenen Semantik äußert, dürfte dazu wohl kaum imstande sein. Wird die rationale Kapazität eines organisationsfähigen Restes der

Persönlichkeit nicht erhalten, ist das einzige „establishment“, das wirksam angegriffen wird, die eigene Fähigkeit, das Erlebte sinnvoll zu integrieren, und d. h. auch die Fähigkeit, es gegen eine eindimensionale Realität zu wenden. Verharrt das ekstatische Ich allein „außer sich“, gerinnt sein Gang vor die Hegelsche Höhle zur Flucht in die kommunikationslose Distanz des semantischen Schweigens. Wie Weston La Barre in dem Vorwort zur Neuauflage seiner zum gegenkulturellen Bestseller avancierten Dissertation über den Peyote-Kult der nordamerikanischen Indianer kritisch anmerkt:

The Utopians mistake the enemy, it is the escapist within themselves. ... too much one way consumption of non-reality on the boob tube robs one of developing sophistications to cope reactively with real human two-way situations, and leaves one the passive puppet of others' manipulations. One might even make the shocking discovery that this is an imperfect world has been such for quite some time before we came along - but that a self-destructive psychedelic tantrum is a better way to change oneself for the worse than reality for the better. History is what you can't cop out from. (77)

Ähnlich dem psychedelischen Bewußtsein enthält auch der Mystizismus der Gegenkultur realitätskritische Impulse, droht jedoch mangels bewußter Reflexion auf die Ebene der einfach negierenden Verweigerungshaltung zurückzufallen. Okkultismus, Zen und östliche Lehren haben in den sechziger Jahren verstärkten Zulauf. Mit psychedelischen Erfahrungen verquickt finden mystische Interpretationen einer eidetischen Einheit der Welt Eingang in die gegenkulturelle Suche nach einem umfassenden Bewußtsein. In ihrer Ablehnung des Absolutheitsanspruchs der abendländischen Weltsicht können sie als subversive Kritik eines Realitätsverständnisses aufgefaßt werden, das seine Urteile blind einer Wissenschaft überläßt, die in der vermeintlichen Rationalität ihres Logos diesen selbst mystifiziert. Bei aller berechtigten Kritik der Begrenztheit einer eindimensionalisierten Vernunft mußte diese Haltung jedoch dort scheitern, wo sie sich nun selbst zum alleinigen Statthalter einer Wahrheit des Weltgeschehens erklärte und daraus praktische Konsequenzen in Form neuer spiritualistischer Systeme zog, die für das aktuelle gesellschaftliche Geschehen bestenfalls als irrelevant bezeichnet werden können:

So while you're here, be cognizant of what being an atom of the lotus feet of God is. That's what we all are. ... The white light in energy that we all are ... is going to become not only a spiritual reality, that is, something that we can experience with the ingestion of certain chemicals, but it's going to become a physical reality. The world itself will be destroyed. As it has been in the past, by flood, fire, quakes, comets, ... and it will just be a new release system. The energy will be used in another way, in another form system... Everything and nothing, always. All darkness, all light. They're one and the same. ... (78)

Die religiöse Erweckung z.B. der Jesus People muß praktisch genommen letzten Endes ebenso in die politische Sackgasse führen wie die von Allen Ginsberg initiierten Massenchants anläßlich des Exorzismus des Pentagons am 21. Oktober 1967. Oft endet die gegenkulturelle Ablehnung der depersonalisierenden „technocratic consciousness“ derart dann in mystischer Sehnsucht nach allseitiger Geborgenheit: Ob nun ländliche Idylle gefeiert werden oder J. R. R. Tolkiens *Lord Of The Rings* zur gegenkulturellen Bibel wird, beide Male lauert die Reaktion hinter der Tür. Wo das Land als Allheilmittel erscheint oder die industrielle Produktion zur mystisch-mythischen Kraft des Bösen erhoben wird, der eine fest strukturierte Welt in scheinbarer Natürlichkeit gegenübersteht, ist die Maschinenstürmerei nicht weit - ähnlich hatte auch die romantische Fluchtbewegung des 19. Jahrhunderts mit Verdammung der industriellen Revolution und Hypostasierung des Natürlichen reagiert. Selbst so kritischen Geistern wie Theodore

Roszak, die bei aller Sympathie für die Counterculture ihr durchaus auch skeptisch gegenüberstehen, wird das mystische Erleben zum großen Opponenten des technokratischen Bewußtseins - "For theirs is the struggle to expand our conception of human personhood beyond anything that industrial necessity can tolerate or scientific intellect comprehend." (79) Der utopische Impuls von mystischem und psychedelischen Bewußtsein verharret daneben jedoch unverändert und besteht so weiter auf Einlösung in einer gelungenen gesellschaftlichen Praxis.

2.3. *Der gegenkulturelle Narziß: Zur Dialektik von Verweigerungshaltung und Konsumaffirmation im hedonistischen Spiel*

In der amerikanischen Gesellschaft der sechziger Jahre, in der passiver Konsum und Statusdenken jegliche verbindlichen Werte hoffnungslos zu veräußerlichen schienen, versuchten die Hippies das Authentische des Menschen zu finden, indem sie auf die „inner voyage“ gingen, um dort ihre Identität, ihr Selbst, ihre „persönliche Unverkennbarkeit“ (80) zu erforschen. Ihrer äußerlichen Armut stand der Reichtum des '11 garden of the mind' gegenüber. In spielerischer Art versuchten sie, auch die äußere Welt mit dieser psychedelischen Erfahrung zu durchdringen: aus dem Reichtum der inneren Glückserfahrung heraus sollten neue Bedürfnisse definiert und die Gemeinschaft nach ihnen gestaltet werden.

Daß der in dieser Haltung liegende Eudämonismus notwendig mit den bestehenden Normen einer repressiven Gesellschaft ebenso wie mit dem Asketismus der New Left kollidieren mußte, liegt nahe. Ein menschenwürdiges Zusammenleben aller Menschen, eine Gesellschaft, in der gesellschaftliche Moral und individuelles Glück einander nicht antagonistisch gegenüberstanden, mußte unter den Bedingungen kapitalistischer Ausbeutung fast aller Lebensbereiche einen utopischen Anstrich annehmen oder in Gefahr laufen, sich unfreiwillig dem Bestehenden anzupassen.

In dieser Form der Gesellschaft kann die Welt, wie sie ist, zum Gegenstand des Genusses nur werden, wenn alles in ihr, Menschen und Dinge, so hingenommen werden, wie sie erscheinen, ohne daß ihr Wesen: Ihre Möglichkeiten, wie sie sich auf Grund des erreichten Stande der Produktivkräfte und der Erkenntnis als die höchste erweisen, dem Genießenden gegenwärtig werden. Denn da der Lebensprozeß nicht durch die wahren Interessen der ihr Dasein in der Auseinandersetzung mit der Natur solidarisch gestaltenden Individuen bestimmt ist, sind diese Möglichkeiten in den entscheidenden gesellschaftlichen Beziehungen nicht verwirklicht, sie können nur als verlorene, verkümmerte und verdrängte bewußt werden. Jedes über die Unmittelbarkeit hinausgehende Verhältnis zu Menschen und Dingen, jedes tiefer gehende Verständnis würde sofort auf deren Wesen stoßen: auf das, was sie sein könnten und nicht sind, und dann an der Erscheinung leiden. ... Dem Hedonismus bleibt das Glück ein ausschließlich Subjektives, das besondere Glück des einzelnen wird so wie es ist, als das wahre Interesse behauptet und gegen jede Allgemeinheit gerechtfertigt. Das ist die Grenze des Hedonismus, seine Gebundenheit an den Individualismus der Konkurrenz. Sein Glücksbegriff kann nur durch die Abstraktion von der Allgemeinheit gewonnen werden. ... Die konkrete Objektivität des Glücks ist dem Hedonismus ein nicht ausweisbarer Begriff. (81)

Sollte der Hedonismus der Hippies also nicht im Rausch der privaten Lust seinen subversiven Impuls verlieren, so waren ihm Spielräume zu entwickeln, die es ermöglichten, sich unter weitgehendem Ausschluß affirmativer Konsequenzen der Sinnlichkeit des gelebten Augenblicks zuzuwenden. Denn, "We want the world / And we want it / NOW!", singt Morrison, (82) berechtigt sollte nicht länger einer Askese, die auf eine bessere Zukunft irgendwann einmal vertröstete, stattgegeben werden, sondern gerade

das "existential Now" zum Angelpunkt antizipatorischer Erfahrung und gesellschaftlicher Umwälzung gemacht werden. Im Gegensatz zu den zweckorientierten und emotional kontrollierten Formen, in die das Selbst und seine sozialen Beziehungen in der technologisierten Gesellschaft gezwängt wurden, feierten die Hippies den spontanen Ausdruck der Gefühle und die sofortige Befriedigung von Wünschen und Bedürfnissen. Wahr war einzig die völlige Selbstverwirklichung im Hier und Jetzt, Spaß Spiel und spontane Aktion standen im Vordergrund des Interesses.

Allein, „Spiel setzt Freiheit von Angst voraus, denn wer wirklich existentiell bedroht ist, wird kaum spielen mögen. Das Spiel braucht den Spielraum, den freien, entlasteten Raum, um sich realisieren zu können!“ (83) Als solche „entlasteten Räume“ können die spontanen ständigen „happenings“ in der Gegenkultur gesehen werden. Indem diese Feste das gesellschaftlich oktroyierte Arbeitsethos im Rahmen der Gegenkultur vorübergehend aufhoben und die Überschreitung des sonst Tabuisierten erlaubten, konnte sich an ihnen ein Stück Freiheit von der gesellschaftlichen Repression ausbilden - was dem Bürger als hedonistische Orgie von Sex und Drogen erscheint, enthielt antizipatorisch den freien Genuß von Sinnlichkeit und ästhetischem Bedürfnis, den Durchbruch oder doch mindestens die Chance von echtem, d. h. selbstbestimmtem Glück.

Nicht zu übersehen ist bei aller dieser "un-anxious, perpetual search for pleasure" (84) eine stark narzißtische Komponente. Psychedelische Innenfahrt und Freudsches Lustprinzip vereinten sich in der Gegenkultur zu einer neuen Sensibilität für sich und andere, die sich voller Entdeckerfreude aufmacht, zunächst einmal die eigene Sinnlichkeit zu feiern und in allen ihren Ausdrucksformen und Spiegelungen zu erkunden. Es ist wiederum Herbert Marcuse gewesen, der zuerst die eminent politische Dimension eines solchen Narzißmus gesehen hat:

Das verblüffende Paradox, daß der Narzißmus, der im allgemeinen als egoistischer Rückzug von der Wirklichkeit verstanden wird, [bei Freud] mit der Verbundenheit mit dem All in Zusammenhang gebracht wird, verrät die neuen Tiefen des Begriffs: jenseits aller unreifen Autoerotik bezeichnet der Narzißmus eine fundamentale Bezogenheit zur Realität, die eine umfassende existentielle Ordnung schaffen könnte. In anderen Worten: Der Narzißmus könnte den Keim eines andersartigen Realitätsprinzips enthalten: die libidinöse Kathexis des Ich (des eigenen Körpers) könnte zur Quelle und zum Reservoir einer neuen libidinösen Kathexis der Dingwelt werden, - die Welt in eine neue Daseinsform überführen. (85)

Rockmusik wird in diesem Kontext vor allem zum ekstatischen Erlebnis, das im Ausdruckstanz die konventionalisiert-erstarrte Form des festgeschriebenen Paartanzes auflöst und in der rhythmisch-rauschhaften Bewegung die Freiheit des eigenen Körpers genießt. Die sexuelle Erfahrung, in den Normen der bürgerlichen Gesellschaft allein auf das genitale Erlebnis des Geschlechtsaktes begrenzt, wird hier wieder auf den ganzen Körper ausgedehnt. Was Norman O. Brown oder Marcuse als Antizipation einer befreiten Sinnlichkeit beschreiben, den „polymorph-perversen Narziß“, in dem die vorgeitalen Stufen der Sexualität ihre Befreiung finden, erfüllt sich in den Hippies in einer orgasmuslosen, pansexuellen "unlimited sub-coital intimacy" (86), die die konventionellen Rollenbilder von männlich und weiblich in einer narzißtisch-travestiehaften Allsexualität auflöst. Narzißmus, Vorgenitalität und Verweigerungshaltung verschmelzen in der Counterculture zu jener spielerisch-erotischen Egozentrik, die Jim Morrison zu *dem* Sex-Symbol der sechziger Jahre machte und die in den amorphen Verschmelzungsphantasien seiner Lieder ihren lustvollen Exhibitionismus wiederfand.

A vast radiant beach in a cool jeweled moon
 Couples naked ran down by its quiet side
 And we laugh like soft, mad children
 Smug in the holy cotton brains of infancy.
 Choose, they croon, the Ancient Ones
 The time has come again.
 Choose now, they croon,
 Beneath the moon
 Beside an ancient lake.
 Enter again the sweet forest,
 Enter the hot dream,
 Come with us.
 Everything is broken up and dances. (87)

Muß auch eine Lust, die für den glücklichen Augenblick allen Triebaufschub verweigert und allen darüber hinausgehenden Anspruch auf Dauer und Allgemeinheit aufgibt, von ihrer affirmativen Seite her, die die schlechte Wirklichkeit letztlich akzeptiert wie sie ist, kritisiert werden, so geht jedoch gerade von ihrem erotisch-lustbetonten Charakter eine subversive Kraft aus, die nicht nur auf Marcuses Narzißmusgedanken bezogen systemveränderndes Potential enthält. Indem hier spielerisch Prinzipien der Konkurrenz und Askese - als soziokulturelle Grundmuster kapitalismuskonformen Verhaltens - aufgehoben werden, wird der historische Widerspruch zwischen antiautoritär-lustbetonter Gegenkultur und konkurrenzasketischer Kultur der bürgerlichen Gesellschaft auf die Spitze getrieben. Michael Vester hat diesen Prozeß seiner Dynamik nach als Möglichkeit einer umfassenden Solidarisierung in der Gegenkultur gedeutet:

Nach dogmatischen liberalen und sozialistischen Gesichtspunkten war die ‚antiautoritäre Phase‘ z. B. mehr oder minder ‚falsch‘. Wenn emanzipatorische Prozesse heute in unaufgeklärter Form, ja oft vermittelt durch subjektive Illusionen, ablaufen, so können sie doch in dieser Form unvermeidbar sein und einen historischen Fortschritt bringen. Geschichte kann in unvernünftig verfaßten Gesellschaften nicht rationalistisch gemacht werden. Die Kenntnis der nicht-rationalen Gesetzmäßigkeiten naturwüchsiger, d. h. nicht willkürlich beeinflusbarer Entwicklung, ist gleichwohl eine erste Voraussetzung dafür, daß rationales Geschichtemachen überhaupt einmal möglich wird. (88)

Durch die kapitalistische Neustrukturierung von Familie, Umwelt und Arbeit war eine „tief verinnerlichte Disziplinierung der Affekte“ entstanden, (89) die sich als Hemmung der Denk- und Handlungsantriebe ausdrückte. Eine Emanzipation der Bedürfnisse war konsequent nur als nachträgliche, reflexiv agierende Neusozialisation der Charakterstrukturen - der sinnlichen Triebe, des rationalen Selbststeuerungsvermögens und der sozialen Orientierungen (entsprechend dem Es, Ich und Über-Ich der psychoanalytischen Theorie) - denkbar, ein Prozeß, dem auf der Ebene der sozialen Interaktion die Durchsetzung solidarischer, autonomiefördernder, lustbetonter und reflexionsfreundlicher Umgangsformen als neue Wertmuster entsprach, wie sie in den antiautoritären Fraktionen der Gegenkultur Praxis waren.

In jüngerer Zeit ist im Rahmen der Diskussion um den „Neuen Sozialisationstyp“ vermehrt auf Ähnlichkeiten mit der antiautoritären, hedonistisch-lustbetonten Haltung der Hippies hingewiesen worden. (90) Trotz der zu bedenkenden historisch unterschiedlichen Genese beider Verhaltensstrukturen hat diese Diskussion einige Erkenntnisse hervorgebracht, die auch auf die hedonistische Subkultur der amerikanischen Counterculture bezogen werden können.

Dieter Baacke hat als besonderes der Beat- bzw. Rockmusik vier Eigenarten herausgestellt: das "feeling" als quasi-atmosphärische Einbeziehung des Publikums, den „drive“ als kollektives motorisches Erlebnis des Vorwärtsdrängens und Spannungsanstieges, die "show" als besondere optische Inszenierung der Gesamtszenerie und schließlich das "involvement" als rauschartige Totalität des Musikerlebnisses. (91) Gemeinsam ist diesen Aspekten vor allem eine fast archaische kollektive Erlebnisqualität auf der Seite der Zuhörer und ihr Erlebnis in der Jugendkultur läßt sie für Thomas Ziehe denn auch „geradezu als exemplarisch erscheinen für eine primär-narzißtische Gefühls- und Bedürfnisstruktur“:

- die in ihrer Intensität körperlich erfahrbare Schallkulisse kommt der narzißtischen Übersetzung der Sinnesorgane entgegen,
 - die Totalität des musikalisch-optischen Erlebens bedeutet für den Beteiligten ein nur noch archaisch-rhythmisch strukturiertes Auf-ihn-Einstürzen von Sinneseindrücken, ähnlich dem Zustand der präobjektalen Wahrnehmung,
 - der freie rhythmische Tanz verschafft das Glückserlebnis des überbesetzten Körper-Selbst, die anderen Beteiligten sind einerseits unkonturierte Objekte (die sich in der Regel beim Tanzen nicht einmal körperlich berühren), andererseits aber Mitbeteiligte und Schutzspendende in einem Erlebnisraum, der als kollektiver Uterus interpretiert werden kann,
 - die darbietende Band gewinnt Züge von kosmischer Ausweitung und Allmacht, an denen die anderen über Introjektionen teilhaben können.
- Insgesamt bedeutet also das Beat-Erlebnis die Möglichkeit der Regression zum grandiosen Selbst und stellt insofern ... die Kulmination der in den subkulturellen Kommunikationsformen angelegten Befriedigungsmöglichkeiten dar. (92)

Ermöglichen diese subkulturellen Kommunikationsmuster auch zunächst andere Interaktionsweisen, die sich vordringlich an der Überwindung der in der monadischen Zersplitterung angelegten Vereinzelnung des Individuums orientieren, d. h. vordringlich kollektive Verschmelzungsbedürfnisse berücksichtigen, so sind sie damit zugleich jedoch auch besonders anfällig für das Verwertungsinteresse, „sei es, daß die ‚Signale‘ selbst Waren sind (Kleidung, Kosmetika, Schmuck etc.) oder die Erlebniswelt warenförmig reproduziert wird (Schallplatten, Poster, Zeitschriften etc.) oder Kommunikationszusammenhang als kommerzielle Dienstleistung angeboten wird (Kneipen, Konzerte, Kinos).“ (93) Die subversive Substanz des subkulturell-kommunikativen Versprechens, die Ausweitung sonst unterdrückter Phantasie und Erotik, würde vom Phantasiewert der Waren transportiert dann mehr und mehr verkümmern und verbündete sich schließlich mit dem phantastischen, aber trügerischen Reichtum der Warenwelt zur Totalität warenästhetischer Lust.

Trotz dieser Gefahr der warenästhetischen Vereinnahmung bleibt jedoch daran festzuhalten, daß das, was als sub- bzw. gegenkulturelle Bedürfnis- und Identitätsbildung auftrat, letztlich vor allem auf den Versuch verweist, angesichts der realen Verunmöglichung der Idee von individueller Autonomie im Rahmen tauschwertvermittelter Verkehrsformen überhaupt noch eine utopische Identität zu konstruieren: Die Neueinführung von Erlebnis- und Verhaltensweisen aus dem primär-narzißtischen lustvollen Körper- und Rauscherlebnis, die sich als qualitative Veränderung der Verkehrsformen niederschlagen, können mit Ziehe als materialistische „Grundlage einer ‚Aneignung der eigenen Subjektivität‘“ gesehen werden, (94) die sich der realen warenästhetischen Deformierung der Utopie des autonomen Individuums zur konkurrierenden egoistischen Monade des klassisch-bürgerlichen Sozialmodells verweigert.

3. Zur Öffentlichkeit des gegenkulturellen Widerstandes

Ist als eine der wichtigsten Leistungen der amerikanischen Gegenkultur bisher zu erkennen gewesen, daß sie die Erfahrung einer unmittelbar gewonnenen und zugleich auf Selbstreflexion angelegten Identität ermöglichte, so ging aus ihrer Lyrik andererseits auch nur zu deutlich hervor, daß diese Gegenidentität ständig drohte, isolationistischen und eskapistischen Tendenzen aufzusitzen.

Wer sich, statt für ‚Erfolg‘, ‚Leistung‘ oder ‚Karriere‘ für ‚Ausflippen‘, ‚Bewußtseinerweiterung durch Drogen‘ und ‚den Augenblick‘ erklärt, verweigert verständlicherweise und zum Teil berechtigt die Identitätsrollen der Gesamtgesellschaft mit ihren unnötigen und inhumanen Zwängen. Aber die Gegen-Rollen tragen nicht, solange sie nicht institutionell abgesichert sind und Dauer versprechen. (95)

Voraussetzung für eine Stabilisierung der experimentell erprobten Gegenidentitäten und „Gesellschaftskritik als Leben“ war also ein Gegenzusammenhang, der als repressionsfreier Raum im gesellschaftlichen Gefüge einen institutionellen Rahmen für diese Entwicklung neuer Verkehrsformen und Selbstrepräsentanzen abgab und sie vor dem Aufgehen im bloß Modischen schützte.

Alternative Lebensformen und Ansätze praktischer Sozialkritik verdanken nun in den spätkapitalistischen Gesellschaften ihre Möglichkeit zu einem beträchtlichen Teil der Tatsache, daß aus konkreten Erfahrungen Brüche im Legitimationszusammenhang der Gesellschaft offenbar werden und konträre Bedürfnisstrukturen entstehen, die mehr inhaltlich an der Vernünftigkeit der gesellschaftlichen Ordnung als allein an deren technischer Effektivität orientiert sind - an der untersuchten Lyrik der Gegenkultur war immer wieder das Bemühen abzulesen gewesen, aus der persönlichen Betroffenheit des Dichters heraus nach neuen Definitionen des Verhältnisses Mensch - Umwelt, einer anderen, inhaltlich neu bestimmten Vernunft zu suchen. Nach Dieter Prokop ist die „prekäre, da formale Legitimationsstruktur ... stets dadurch bedroht, daß zunächst häufig unpolitische Ansätze qualitativ bestimmter Bedürfnisse, Wünsche und Ziele sich in Handlung umsetzen und in ihrer exemplarischen ‚Wirksamkeit‘ einen alternativen, vernunftbestimmten Gegenbegriff von Effektivität, praktisch durchsetzen könnten!“ (96)

Entsprechend konsolidierte sich der gegenkulturelle Widerstand auch auf zwei Ebenen: Erstens auf der informellen Stufe der nicht-öffentlichen Meinung, die in privaten Diskussionen zirkulierte, und zweitens in der Bildung einer „spontanen Gegenöffentlichkeit“ mit einem eigenen Mediennetz und spontanen Gegenveranstaltungen. Aus Art und Weise der bisher geschilderten Anliegen der amerikanischen Counterculture sowohl in ihrer Lyrik als auch in ihrer Praxis dürfte schon offensichtlich geworden sein, daß das darin ausgedrückte Interesse zwangsweise durch den Begriff der bürgerlichen Öffentlichkeit, deren Zerfall von Jürgen Habermas beschrieben worden ist, (97) hindurchfallen mußte. Ein Konsensus, dem es in praxii vordringlich darum geht, in enger Verschränkung von formaldemokratischen Institutionen und Produktionsöffentlichkeiten herrschende Strukturen und herrschendes Bewußtsein zu erhalten, ist mit einer experimentellen Antizipation neuer Lebens- und Erfahrungsweisen nur schwer, wenn nicht unvereinbar. Von Prokops Begriff der „spontanen Gegenöffentlichkeit“ dagegen kann wesentlich eher behauptet werden, daß er imstande ist, die divergenten und oft widersprüchlichen Aktivitäten, in

denen sich Interesse und Erfahrung in der Counterculture öffentlich artikulieren, in einen theoretischen Zusammenhang zu überführen: Wie schon in der theoretischen Einführung bemerkt, ist zentrales Anliegen dieser Vorform der „proletarischen Öffentlichkeit“ (Negt/Kluge) die „freie Artikulation und Verarbeitung von Ereignissen, Erfahrungen, Bedürfnissen ..., ein Interesse also an lebendiger Produktion statt Legitimation.“ (98) Dementsprechend waren alternativ zum stereotypisierten Unterhaltungsangebot der Kulturindustrie Formen des Amüsemments auszubilden und institutionell abzusichern, in denen menschliche Fähigkeiten zur Groteske, zur Akrobatik, zum Gesang, Tanz, zum Karneval und zur Zauberei, ihre Interessen an Sensationen, Gerüchten etc. ungestört von einer auf ‚Wirkung‘ kalkulierenden Vernunft sich mit fortgeschrittenen Produktionsmitteln entfalten können!’ (99)

Gerade dies nun hatte die Gegenkultur in ihrer bohemehaften Vielfalt sich aufgemacht zu verwirklichen. Von den “gatherings”, “love-ins” und, “happenings” der Hippies und Freebies mit Tanz und elektronisch verstärkter Musik bis zu Morrisons schamanistischen Auftritten oder Ginsbergs Dichterlesungen findet sich hier eine Praxis des Spiels, die vordringlich einen ästhetischen Logos folgend, subjektive Erfahrung in einen öffentlichen Zusammenhang einzubringen trachtet - auf den Stellenwert gerade von Lyrik als besonderem Ausdruck von sich entäußernder lebendiger Subjektivität ist im Zusammenhang mit der Hippiebewegung schon hingewiesen worden. Der Gebrauchswert dieser Veranstaltungen ergibt sich gerade aus ihrem solidaritätsstiftenden Appell, über den sie spielerisch sinnlich-unterhaltend Bewußtsein vermitteln. Es scheint in der Dialektik des gegenkulturellen Produktionsprozesses zu liegen, daß sich dieses solidarische Bewußtsein immer nur als momentanes produzieren läßt. Wo es nämlich beginnt, sich zur konstanten Gegenidentität zu verfestigen, setzt sofort das Verwertungsinteresse des kapitalistischen Marktes an, der versucht, durch gezielte „Veranstaltung“ den spezifischen Gebrauchswert der spontanen Äußerung in den frei flottierenden Tauschwert der Kulturindustrie zu integrieren. Ständiger Identitätswechsel und Irrationalität können so andererseits als Abwehrmechanismen der gegenkulturellen Produktion gesehen werden, der Innovationszwang, sonst Attribut des kapitalistischen Warenumschlages, kehrt sich hier gegen das Verwertungsinteresse, indem er die gegenkulturellen Produkte nicht faßbar macht. (100)

In den offiziösen Institutionen der Gegenkultur fiel die Aufgabe der Vermittlung von individueller Erfahrung und größerem Zusammenhang im System vor allem der Untergrundpresse zu. Wichtiger noch, die Massierung der Underground-Paper, die in den sechziger Jahren in den Straßen ausgeteilt wurden, übernahm die Aufgabe, die emotional ausgerichteten Fraktionen mit den rationalistischen Gruppierungen zu vereinigen, die sich ansonsten als „psychedelische“ und „politische“ Linke teils unter gegenseitigem Absolutheitsanspruch gegenüberstanden. Als Aufgaben der Untergrundpresse hat Hollstein zusammengefaßt:

Sie - solidarisiert[t] die verschiedenen Gruppen auf lokaler, regionaler, nationaler und internationaler Basis,
- informiert[t] über Stand und Ereignisse der Bewegung,
- orientiert[t] und [hilft] mit praktischen Hinweisen zur alltäglichen Lebensgestaltung, - diskutiert[t] und elaboriert[t] die Züge der ‚Alternativen Gesellschaft‘,

- publizier[t] die Nachrichten und Berichte, die die integrierten Medien verschweigen. (101)

Die Information zwischen den einzelnen Zeitungen wurde vor allem durch gegenkulturelle Nachrichtenagenturen wie das Underground Press Syndicate (UPS), den Liberation News Service (LNS) oder andere Organisationen gewährleistet. (102) Die Zeitungen selbst versuchten durch persönliche Berichte zur Situation, Poesie, Briefe, Fotos, Kurzgeschichten, Grafiken etc. eine möglichst starke Verflechtung mit den Rezipienten einzugehen und so einen hohen Gebrauchswert zu erreichen. Geleitet wurden sie zumeist in freiwilliger, oder zumindest gerade kostendeckender Arbeit von Kollektiven, die über die Veröffentlichungen von Zuschriften nach gemeinsamer Diskussion entschieden. Den Zeitungen wurde es so tendenziell möglich, im Bereich ihrer Produktion, Verteilung und Rezeption die Stringenz des Warenzusammenhanges kurzfristig zu durchbrechen und ihren Warencharakter zugunsten eines direkten Gebrauchswertes für ihr Einzugsgebiet zu eliminieren. Als Bestandteil gesellschaftlicher Praxis stellte sich dieser Gebrauchswert unmittelbar wieder her - konstituierendes Element von Gegenöffentlichkeit überhaupt. (103)

Zeigte sich so schon in Zusammenhang und Art der Beiträge in den Gegenmedien eine Tendenz zur Diskussion lebendiger, persönlicher Erfahrung, so war der Analyse der Hippie- und Yippiebewegung bereits zu entnehmen gewesen, daß sich diese Produktion von unmittelbaren Erlebnisinhalten in der Gegenkultur auch auf die Bereiche sozialer Kommunikation außerhalb der traditionellen Medienformen erstreckte. Es war zudem eingangs auf die identitäts- und solidaritätsbildende Funktion der öffentlichen Zusammenkünfte der Counterculture hingewiesen worden. Kunst als mit den Sinnen befaßtes Medium wird hier zum Ausdruck der Gegenöffentlichkeit selbst. Bemerkenswert ist dabei vor allem das Bemühen, die traditionelle Trennung zwischen Produzent und Rezipient aufzuheben. Der Zuschauer sollte aus seiner Konsumhaltung gegenüber dem Geschehen befreit und zum Agieren aufgefordert werden, um das Polittheater, die Multimediashow oder das Rockkonzert als konkrete Umwelt zu erfahren, die zugleich einen größeren Zusammenhang symbolisch miteinbezog. Typisch für diese Haltung versuchten Gruppen wie z. B. das Living Theatre in therapeutischer Absicht, sowohl die räumliche als auch die darstellerische Distanz zum Zuschauer aufzuheben, indem sie sich zwanglos unter das Publikum mischten.

The only way that theater can remain a dynamic medium is for it to become the arena of paradoxes that is our actual life today. ... Present day art thinks in multi-media, fusions and hybridizations, overlappings and interactions. ... concurrent Theater aims at a total experience ...

Concurrent Theater does not seek a more cultivated form, since art is no longer separate from life. ... Concurrent Theater is a fugal form, a montage, a collage in time and space.

Thereby it seeks to bring the theater into some closer correlation to modern mental life. (104)

Die Mitwirkung des Publikums sollte die traditionelle Statik der „performance“ aufheben und sie in unmittelbares Leben verwandeln. Situationen sollten geschaffen und „environments“ verändert werden.

An den Zuschauer geht die direkte Aufforderung, sich auf der Bühne zu äußern. Zum ersten Male ist ihm Gelegenheit gegeben, an einer Kollektiverfahrung aktiv teilzunehmen. Endziel ist: Theater auf der Straße. Nicht als Freilufttheater, sondern als Zentrum der Kommunikation mit einem neuen Publikum. Das Theater aus der Welt des schönen Scheins zu befreien, es nicht mehr für eine privilegierte Gesellschaft zelebrieren, das

eigentliche Ziel ... Durch die physische Nähe zum Schauspieler kann sich der einzeln und persönlich abgesprochene Zuschauer dem Dialog nicht mehr entziehen. Es entsteht zwischen Schauspieler und Publikum ein neuer Grad der Kommunikation, den das traditionelle Theater auch in seinen progressivsten Versuchen nie erreicht hat. (105)

Erklärtes Ziel dieser Bemühungen war es so, das traditionelle Gegenüber von Kunst und Leben in eine Synthese zu verwandeln. Eine produktionsorientierte Trennung von Alltag als Arbeit und Kunst als Muße im kapitalistischen System sollte fortfallen zugunsten eines gegenkulturellen Lebenszusammenhangs, in dem sich Arbeit und Kunst als sinnliches Erlebnis durchdrangen wie wir es bereits in den politischen „scenarios“ der Yippies instrumentalisiert gesehen hatten.

Besteht hier einerseits die Gefahr, daß dieser Versuch oftmals allein im bohemehaften Lebenszusammenhang des bürgerlichen Künstlers als Nonplusultra endet, ohne daß die Ausnahmesituation bzw. dialektische Verklammerung dieses Lebens mit dem der Gesamtgesellschaft mitreflektiert wird, so wäre wie bei der Analyse der politischen Aktionen der Yippies auch dieser Unmittelbarkeit in Anlehnung an Marcuse zudem entgegenzuhalten, daß sie in der Aufhebung der Distanz zwischen dem Alltäglichen, das in der kapitalistischen Gesellschaft notwendig von repressiven Mechanismen durchzogen ist, selbst der gängigen Repression zum Opfer fallen muß, indem sie ihr immanent wird. Zwar hat die Gegenkultur, wie wir gesehen hatten, durchaus Ansätze und Vorformen einer gegenöffentlichen Organisation entwickelt, von der Konstitution einer Gegenöffentlichkeit im umfassenderen Sinne, d. h. einer der bürgerlichen Gesellschaft anders als subkulturell entgegenstehenden Gegengesellschaft, gar einer bestimmten Negation oder konkreten Utopie kann jedoch bei genauerer Analyse dieser Ansätze noch nicht die Rede sein. Im Gegenteil, Hippiekapitalismus und Kulturindustrie erweisen sich als äußerst erfolgreich, die Weigerung zu vermarkten.

4. Absorption vom System: Hippiekapitalismus und Kulturindustrie

4.1. Das Problem der Gegenökonomie

4.1.1. Zwischen kapitalistischem Markt und Emanzipationsanspruch

Hollstein bemerkt in seiner Soziologie des Underground:

Der Untergrund verkannte nicht, daß eine Kulturrevolution als bloße Veränderung des Überbaus reformistisches Stückwerk bleiben muß, das stets die Gefahr in sich birgt, machtlos zusammenzubrechen. Also versuchte er, das System an der Basis anzugreifen und selbst eine ökonomische Basis zu errichten. Beabsichtigt ist, das System zweifach zu schwächen, indem man ihm die geforderte Konsumleistung verweigert und die eigene Organisation materiell stärkt. Was an Geld noch oder sind bereits verwirklicht, das eigene Tauschsystem zu zentralisieren, ein eigenes Schecksystem aufzubauen und eine eigene Bank zu gründen, um so den Untergrund vor ökonomischer Schwächung und Aushöhlung zu schützen. (106)

Bei näherem Hinsehen stellt die gegenkulturelle Ökonomie jedoch alles andere als jene kontinuierliche Gegenorganisation dar, die für ein derartiges Unterfangen unabdinglich ist. Zwar gelang es den Diggers ansatzweise, eine vertikale Verflechtung in der Verbindung von Digger-Shops und landwirtschaftlichen Kommunen herzustellen, indem sie Farmen übernahmen, Geschäfte gründeten und zentrale Zusammenkünfte veranstalteten, um eine koordinierte Strategie zu diskutieren. (107) Sie erreichten sogar, daß die

Hippiehändler im Haight-Ashbury Distrikt einen steuerähnlichen Beitrag für die Digger-Projekte entrichteten. (108) Eine konkrete Gegenkonzentration, die eine interdependente Struktur ermöglicht hätte, gelang als Tauschsystem, Bank, Kommunenföderation oder Ähnliches jedoch nicht. Snyders Traum einer Ökonomie als "sub-branch of Ecology" (109) scheitert hier an der Bewegung selbst. Die Forderung nach "free food", "free Families", "free architecture", einem „free life“, "free government" und "free land" vergißt vor lauter Freiheit schließlich die Verbindlichkeit der Organisation dieser Freiheit. Der Slogan, „Besitz ist ein Gefängnis, dessen Wände das Geld gebildet hat, verbrenne das Geld“, (110) kann ebenso wie die Aktion der Yippies in der Wall Street, als sie die Spekulanten mit Dollarnoten bewarfen, allenfalls als symbolischer Gestus überzeugen, der Denkanstöße und in diesem Sinne einen emanzipatorischen Effekt vermittelt. ökonomisch ändern können diese Aktionen, wie Schwendter richtig feststellt, nichts. (111)

Ist positiv zu verzeichnen, daß es zweifellos vielen gegenkulturellen Kollektiven, insbesondere denen der Untergrundpresse, gelang, durch Orientierung auf den Gebrauchswert ihrer Produkte (lokaler, spezifischer Bezug, Gleichheit des Interesses von Produzenten und Rezipienten) die tauschwertorientierte, profitmaximierende Produktionslogik kapitalistischer Betriebe zu unterlaufen und in der Aufhebung der Trennung von Hand- und Kopfarbeit hierarchische Herrschaftsformen zu desavouieren, so bleibt doch gleichfalls anzumerken, daß sich über kurz oder lang in jedem alternativen Produkt Widersprüche einstellen, die unumgänglich aus dem Zwang zur Anpassung an Marktmechanismen einerseits und Emanzipationsansprüchen andererseits resultieren. Strukturell führt dies durch den niedrigen Stand der Entwicklung der Produktivkräfte in der gegenkulturellen Ökonomie - allenfalls manufaktuelle Organisation - zur Mehrwertausschöpfung durch die vermehrte Selbstausbeutung der Ware Arbeitskraft. Der Circulus vitiosus, in dem hier jeder Versuch der gegenkulturellen Ökonomie, den kapitalistischen Verwertungszusammenhang zu transzendieren, befangen bleibt,

... besteht darin, daß entweder die alternative Ökonomie versucht, auf dem ‚freien Markt‘ konkurrenzfähig zu werden, indem sie die Selbstausbeutung der Ware Arbeitskraft bis an deren physische Grenzen vorantreibt, also mit der Überbetonung des variablen Kapitals das zumeist mangelnde konstante Kapital an Gebäuden, Werkzeugen, Rohstoffen etc. auszugleichen versucht und damit den Anspruch alternativer Verkehrsformen - von der Insistenz auf den Gebrauchswert ist dann zumeist schon längst keine Rede mehr - zum bloßen Lippenbekenntnis werden läßt. Oder aber man versucht, die Veränderung der Verkehrsformen bei zumeist niedrigem Qualifikationsniveau praktisch voranzutreiben, so daß der Betrieb wegen mangelnder Rationalisierung und Arbeitsteilung nicht länger mehr konkurrenz- und damit praktisch auch nicht mehr aus eigener Kraft existenzfähig bleibt. (112)

Das vielvertretene Argument, daß man die gegenkulturelle Produktion nicht an den quantitativen Ansprüchen und dem Rentabilitätsdenken der kapitalistischen Produktion messen dürfe, daß vielmehr die Effektivität der gegenkulturellen Ökonomie an der Qualität des Produzierens orientiert sei, (113) trifft die Crux dieses Sachverhaltes nur peripher. Effektivität und wirtschaftliche Suffizienz sind auch unter qualitativ anderen Gesellschaftsformen objektive Faktoren, wenn sich nicht letztlich nur eine verkappte Abhängigkeit von der Gesamtgesellschaft einschleichen soll.

4.1.2. Lyrikverlage und anderes zur Distribution von Lyrik

Für die Distribution von Lyrik am bedeutendsten wurden neben den "little mags", kleinen (Untergrund-) Magazinen und Zeitschriften, sogenannte Lyrikverlage, die ähnlich den Underground-Zeitungen in enger Zusammenarbeit von Dichter, Drucker und Verleger und mit meist einfachstem technischen Aufwand ihre Gedichtbände verlegten und über gegenkulturelle oder politische Buchläden verbreiteten.

Als einer der ersten dieser meist individuell geleiteten Kleinverlage kann der City Lights Bookstore in San Franziskos North Beach Distrikt gelten. Im Juni 1953 von Lawrence Ferlinghetti und Peter D. Martin, Sohn eines italienischen Anarchisten und Englisch-Lektor am San Francisco State College, gegründet, hat dieser Verlag, bei dem z. B. Allen Ginsberg seine Gedichte veröffentlicht, sich zu einem der bedeutendsten Lyrikverlage in den USA entwickelt. Seinerzeit erster allein auf Taschenbücher spezialisierter Buchladen in den USA war der City Lights Bookstore ursprünglich aus der Idee entstanden, über den Verkauf von Taschenbüchern die Herausgabe von Martins Kleinmagazin *City Lights* zu finanzieren, das wie viele andere Popkultur-Magazine in loser Folge Filmkritiken, Essays und Lyrik brachte. Mit einem Ausgangskapital von 500 Dollars aufgebaut, schloß der Buchladen mit steigender wirtschaftlicher Sanierung an die Tradition der Pariser „librairie littéraire“ an und begann ab 1955 unter eigenem Namen ein kleines Lyrikprogramm zu verlegen.

Ideologisch vertritt der City Lights Bookstore eine dezidiert anarchistische Position, die sich "generally in a civil libertarian, antiauthoritarian tradition" sieht. (114) Wenn Ferlinghetti allerdings auf die Frage nach seiner Strategie gegenüber dem Druck des kapitalistischen Marktes antwortet, "Capital, market, I don't know these words. We're working strictly on anarchist principles", (115) muß diese Haltung zumindest dort fragwürdig erscheinen, wo ein Blick auf das Sortiment im Buchladen sofort 90 % des Angebots als von konventionellen Verlagen ausweist und allenfalls noch die Sujets eine Verbindung zu diesen Prinzipien erkennen lassen. Uneingestanden kommt auch der City Lights Bookstore nicht um jene oben angeführte Kompromißlösung der weitgehenden Anpassung an den kapitalistischen Markt herum, die allein es den gegenkulturellen Betrieben noch möglich macht, wenigstens indirekt den erzielten Profit gegen das System zu wenden, indem er der Subventionierung der eigenen Produkte dient.

Blickt man derart auf die vielen Klein- und Kleinstverlage mit so pittoresken Namen wie Grey Fox Press, Auerhahn Press, Coyote Press oder Comanche Press, so fällt auf, daß diese entweder über private oder öffentliche Fonds subventioniert werden oder aber wie Gary Snyders Verlag New Directions sich ebenfalls den Marktmechanismen anpassen und im Rahmen des konventionellen Literaturangebots versuchen, ihre Produkte in Umlauf zu bringen. Da sich in den USA zudem die Universitäten stärker als z. B. in der Bundesrepublik als Träger des Kulturbetriebs verstehen, ist teilweise schwer auszumachen, wieweit die Kleinverlage sich überhaupt innerhalb eines gegenökonomischen Netzes selbst tragen können. Das schnelle Entstehen und Vergehen dieser Verlage mag zum einen mit den Schwankungen individueller Initiative zusammenhängen, da Verleger und Drucker oft in einer Person zusammenfallen, zum anderen aber ist es sicher ein

Zeichen für die Schwierigkeit, gegen den Druck der renommierten Großverlage gegenanzukommen, die eventuelle Verluste wesentlich leichter auffangen können.

Noch unübersichtlicher ist die Lage, wenn man den institutionalisierten Rahmen der Lyrikdistribution verläßt und sich der mündlichen Verbreitung von Dichtung zuwendet - nach dem Willen der Dichter die eigentliche Sphäre ihres Wirkens, da hier der direkte Austausch mit dem Publikum möglich wird, *The Real Work* nennt Gary Snyder eine Sammlung von Gesprächen und Interviews über Lyrik und ihr Umfeld. (116) Die Verflechtung von kapitalistischem Markt und gegenkultureller Autonomie wird hier durch den Zwischenträger der halb öffentlichen, halb privaten Universitäten in den USA vollends undurchsichtig. Durch Stipendien, Lehraufträge und Gastveranstaltungen wird den Dichtern hier zwar eine gewisse Unabhängigkeit vom Druck des Marktes gesichert und ein Freiraum geschaffen, in dem sie ihre Gedanken in eine öffentliche Diskussion einbringen können. Zugleich jedoch findet über Privatentscheidungen des Board of Trustees, vermittelt im universitären Verwaltungsapparat, über die Vergabe der Aufträge eine Auswahl der Dichter statt, die nicht umhin kann, sich wiederum an der Popularität der Dichter auf dem literarischen Markt zu orientieren. Systemkritisches steht damit wieder in dem Dilemma, sich einerseits verkaufbar machen, andererseits sich aber gegen eben diese Verkaufbarkeit behaupten zu müssen, wenn es seiner Intention (und das heißt auch seiner Authentizität) treu bleiben will.

4.2. *Die Musikindustrie*

Hatte sich schon bei der Distribution von Lyrik unverhüllt das Problem der Subsumption unter strukturelle Kapitalinteressen gestellt, so wird diese Problematik erst recht eminent für die Verbreitung des Rock. In seiner medialen Vermittlung über Schallplatte oder Radio und im Live-Konzert ist er nicht nur Gegenstand von Verwertungsinteressen, sondern durch die Technizität dieser Medien auch abhängig von einer komplizierten Vermittlungstechnologie, über die sich Fremdinteressen zwischen Produzent und Rezipient schieben können.

4.2.1. *Die Schallplattenindustrie*

Simon Frith nennt als Grundbedingungen für Erfolg in der Rockmusik-Szene "sufficient talent, efficient management, and an enterprising record company", (117) Mit dieser Verbindung von Künstler, Manager und Schallplatten-Gesellschaft ist also das Paradigma benannt, an dessen einem Ende sich Rock als Kunst bzw. im positivsten Falle als authentischer Ausdruck gegenkulturellen Bewußtseins vermittelt und dessen anderes Ende den kommerziellen Umschlag dieses Kunstwerks/authentischen Ausdrucks als massenproduzierte Ware bezeichnet. Entsteht zwischen diesen beiden Polen zunächst einmal allgemein jene Spannung, die sich unumgänglich im Widerspruch zwischen lohnabhängigem Musiker und kapitalhaltendem Schallplattenunternehmen entfalten muß, so gestaltet sich im Gegensatz zum allgemeinen Grundwiderspruch von Lohnarbeit und Kapital, in dem die Aneignung des Mehrwertes vorrangig auf der Seite des Kapital-

eigners stattfindet und das Marktrisiko erst sekundär über Entlassung, Kurzarbeit etc. auf den Arbeitnehmer abgewälzt wird, die Lage des produzierenden Künstlers in der Kulturindustrie jedoch wesentlich komplexer.

Auf Kontraktabschluß mit der Schallplattengesellschaft hin bekommen die Musiker einen geringen Abschlag auf ihre zukünftigen Tantiemen. Dieser Vorabschlag und die Produktionskosten der Aufnahmen selbst haben jedoch erst durch erfolgreichen Umsatz der Schallplatte auf dem Markt eingebracht zu werden, bevor weitere Tantiemen ausbezahlt werden. Ist das Risiko für die Gesellschaft dabei, daß die Schallplatte sich nicht ausreichend verkauft, so ist die Realität für den Musiker, daß, da er Aufnahme und Schnittkosten seiner Musik selbst von seinem Abschlag zu tragen hat, dieser zumeist auf eine kaum nennenswerte Summe zusammenschumpft und er wesentlich mehr als die Gesellschaft, die bei Verlusten auf einen Ausgleich durch andere, etablierte Gruppen zurückgreifen kann, auf den Erfolg seiner Musik auf dem kommerziellen Markt angewiesen ist. Künstlerische Freiheit und Experimentierfreudigkeit werden damit von vornherein beschnitten, um so mehr als die Schallplattengesellschaft sich über den Vertrag vorab ihrem am Tauschwert orientierten Interesse entsprechende Einflußmöglichkeiten sichert. Ein möglicher oder bereits bestehender begrenzter Rezipientenkreis, aus dem der Gebrauchswert der Musik als bestimmender Faktor in die Produktion eintreten würde, wird zumeist bewußt vernachlässigt, indem die Gesellschaft als Stellvertreter für einen allgemeinen Markt auftritt und das Produkt allein ihrer profitmaximierenden Logik unterwirft.

The standard recording contract makes it clear that record companies, who are the legal owners of the finished product, expect to exercise the rights of their ownership, controlling what music is issued, how it is produced, when it is released. Companies decide what songs will be on a record in what order, with what packaging, they are at liberty ,to determine arrangements, accompaniment, etc.' ... Companies have the final power to decide whether a song or sound is of sufficient quality to meet the artist's contractual obligations - they are thus able to prevent him recording elsewhere. (118)

Schlagendes Beispiel für eine derartige Einflußnahme ist Dylans "Talking John Birch Society (Paranoid) Blues". Unter Verweis auf eine mögliche Verunglimpfung der John Birch Society mit folgendem gerichtlichen Verfahren und dem entsprechenden Kosten wurde das Lied von Dylans *The Freewheelin' Bob Dylan* (119) gestrichen. Daß überhaupt politische oder sonst „anstößige“ Songs veröffentlicht werden konnten, war so eher auf die Annahme der Gesellschaften zurückzuführen, daß sich hier ein neuer Massenmarkt eröffne, als auf ihr Interesse an künstlerischer Freiheit (120) - Ausnahmen bestätigen die Regel, die Gruppe Country Joe and The Fish z. B. wurde wegen ihrer politischen Texte jahrelang mit Sendeverbot in Rundfunk und Fernsehen belegt. Die Doors entgingen einem entsprechenden Bann nur in Anbetracht ihrer Popularität, da ein Boykott durch die Schallplattenindustrie hier zu beträchtlichen Einbußen geführt hätte. (121) Das Schwergewicht der Beziehung Musiker - Schallplatten-Gesellschaft beruht so auf der am Markt bewiesenen Popularität des Künstlers, die sich materiell in Vertragsverlängerung, in höheren Tantiemen und größeren Freiheiten in der musikalischen und lyrischen Gestaltung umsetzt. Es kann daraus geschlossen werden, daß ein relativer Durchbruch authentischer Interessen nur dort gelingt, wo das Profitinteresse in Widerspruch mit sich selbst gerät, d. h. die kapitalistische Profitlogik über etwaige systemkri-

tische Gebrauchswerte in ihrem Bestreben nach Marktbeherrschung hinwegsieht. Allgemein führt der Einfluß der Schallplattengesellschaften jedoch eher zu einer repressiven Selektion kritischen Materials, ob ihres allein an Verwertung und Systemerhaltung orientierten Charakters kann die Kulturindustrie tendenziell nicht an Konfliktstoffen, die diesen Zusammenhang stören könnten, interessiert sein.

4.2.2. *FM-Radio*

Der Durchbruch der Rockmusik als Ausdruck vor allem jugendlicher Kultur ist in den USA besonders Ende der sechziger Jahre eng mit dem Aufstieg des FM-Radios verbunden gewesen. Hatte sich das Radio seit Entdeckung des Teenager-Marktes in den fünfziger Jahren als billigstes Promotionsmedium für die Schallplattenindustrie angeboten, (122) wurde 1966 auf der Kurzwelle das sogenannte "underground radio" geboren, als die Federal Communications Commission anordnete, daß, wo eine Rundfunkgesellschaft sowohl eine Mittelwellen- als auch eine Ultrakurzwellenstation betrieb, sie diese mit unterschiedlichen Programmen ausstatten mußte. Da die derart freiwerdenden FM-Bänder durch ihre hohe Frequenzmodulation eine besonders hohe Wiedergabequalität in der Ausstrahlung ermöglichten, waren sie ideal für die elektronisch anspruchsvolle neue Rockmusik. Die Grundkosten für Lizenzen waren, da die meisten Sender ihr Schwerk Gewicht auf der Mittelwelle hatte, entsprechend niedrig und die FM-Stationen konnten durch Entlastung von finanziellem Druck mit weniger kommerziellen Unterbrechungen auskommen. Die Folge waren lange Sequenzen ununterbrochener Musik, bevorzugt Tracks von Langspielplatten und legere Disc-Jockeys, ein Programmstil, der das Publikum zwischen achtzehn und fünfunddreißig Jahren ansprach.

Wurde das FM-Radio auch schnell wieder in den direkten Rahmen kulturindustrieller Nutzung eingeholt (wie sein "underground"-Charakter sich auch eher auf einen jugendlichen Konsumentenkreis als Etikett bezog als auf dezidierte Agitation), so boten sich hier jedoch sporadisch Ansätze zu einer gegenkulturellen Medienkontrolle wie es kurzzeitig in der Anfangsperiode des Senders KMPX in San Franzisko der Fall war, der zugleich als typisch für das Schicksal der meisten kommerziellen gegenkulturellen Projekte gelten kann.

KMPX als Rockstation, die sich als Sprachrohr der gegenkulturellen Bewegung verstehen ließ, war im Frühjahr 1967 entstanden, als der frühere "top 40"-Discjockey Tom Donahue Programmanteile eines Senders aufkaufte, der im Gebiet von San Franzisko fremdsprachige Programme ausgestrahlt hatte. Susan Krieger beschreibt vier Phasen in der Entwicklung der Station:

(1) spontaner Aufbau: Die Station wird von einer überschaubaren Anzahl von Mitarbeitern betrieben. Persönliche Beziehungen untereinander und Kontextgebundenheit des Programms sichern eine größtmögliche Interaktion von Produzenten und Zuhörerschaft. Als die Station und ihr Rezipientenkreis allmählich bekanntwerden, wird sie für die Industrie als Werbeträger interessant und die Station kann sich finanziell sanieren.

(2) Konsolidierung: Durch den Erfolg in der Aufbauphase und die Dynamik wirtschaftlicher Prozesse, die sich in und an der Station festmachen, beginnt die Station sich mehr

und mehr den profitwirtschaftlichen Zielen einer komplexen "company" unterzuordnen. Dies ist auf der Seite der Mitarbeiter mit Anzeichen einer Identitätskrise verbunden, da aus dem Interesse der Anzeigenkunden an einer Markterweiterung resultierende Konzessionen im Stil der Station gemacht werden müssen. Gleichzeitig adaptieren andere Stationen diesen Stil, der sich als populär erwiesen hat, und zwingen derart KMPX durch den verschärften Wettbewerb zu weiterer Anpassung an die Mechanismen des kapitalistischen Marktes.

(3) Professionalisierung: die zunehmende kommerzielle Orientierung macht inhaltliche Änderungen im Konzept der Station notwendig und führt zur Programmselektion, die persönliche Vorlieben, politische Ansichten der Mitarbeiter und ihre inhaltlich-kontextuelle Ausrichtung zugunsten allgemeiner wirtschaftlicher Attraktivitäten der Station für die Industrie einschränkt. Entsprechend stellt sich bei den Mitarbeitern zunehmend das Gefühl ein, den Widerspruch Underground - Establishment in Richtung des letzteren aufgelöst zu haben. Das Programm als ihr Produkt wird mehr und mehr als entfremdetes erfahren, das in einen nicht länger kontrollierbaren Zusammenhang integriert ist - der Gebrauchswert ist dem flottierenden Tauschwert gewichen.

(4) Systemimmanenz: Die Probleme der Station werden erkannt, können aber nicht mehr beseitigt werden. Die Gründungsmitarbeiter verlassen die Station soweit sie nicht schon früher ausgeschieden sind. Im Laufe der Professionalisierung der Station hat sich zugleich ein anderes Publikum herangebildet, das nicht auf die Erfahrungen der sechziger Jahre und des Vietnamkrieges zurückgreifen kann, die kontextuelle Einheit von Produzenten und Publikum zerbricht damit endgültig. (123)

Das Bild, das sich damit aus den Vorgängen in und um die Station KMPX ergibt, ist symptomatisch für die gegenkulturelle Medienaneignung in den USA und zeigt deutlich das eingangs erwähnte Dilemma zwischen Emanzipationsanspruch und Marktanpassung auf: Am Anfang wird die Station mit bescheidenstem finanziellen Aufwand im Rahmen von Verschuldung und vordringlicher Selbstausschöpfung der Ware Arbeitskraft betrieben, wobei das Ausgangskapital von einem der Mitarbeiter bereitgestellt wird, der der gegenkulturellen Szene zwar nicht angehört, ihr aber ideell nahesteht. Entsprechend wird das Programm von kontextnahen Aktivitäten bestimmt, die sich aus Nachrichten zur Szene, Hinweisen und Informationen über "what is on" ergeben. Wie Nicholas von Hoffman es beschreibt:

... you'll see hips, frozen in the lotus position in the lobby. The Haight comes there every evening to chat, to ask for announcements to be put on the air, or listen to the music and use the crayons and paper supplied by the management for itinerant speed freaks who have nothing to do with their hands. (124)

Die Ansagen reichen dabei von der Ankündigung lokaler Musikereignisse bis zu Drogenwarnungen - „It's okay Rusty, wherever you are, it's not coming in on the plane tonight, you can relax. This is a public service.“ (125) Kommerzielle Verflechtungen, die allein auf den Unterhalt des Senders ausgerichtet sind, bestehen fast ausschließlich nur zu den „hip-shops“ und anderen gegenkulturell gefärbten oder betriebenen Einrichtungen der lokalen Szene. Im Verlauf der finanziellen Gesundung jedoch wird über einsickernde Außeninteressen, die Wettbewerbssituation des kapitalistischen Marktes, die nicht ausgegrenzt werden kann, eine integrative Dynamik in Gang gesetzt, die die Ausgangsmaximen korrumpiert und schließlich zum „Ausverkauf der Interessen“ führt.

Für die Rockmusik als Träger gegenkulturellen Bewußtseins bedeutet dies, daß ihr Gegeninteresse graduell dem ihr intentional gegenüberstehenden Kapitalinteresse subsumiert wird, bis unter dem Mantel des "Giving the Public What It Wants", der vorherrschenden Ideologie des amerikanischen Rundfunks, (126) schließlich faktisch eine "commodity" vertrieben wird, die ökonomisch gesehen vor allem als Werbekatalysator für dem gegenkulturellen Interesse außenstehende Produkte und dem profitmaximierenden Absatz der Musikindustrie dient. Wäre als wesentliches Konstituens von Authentizität in der Rockmusik die Absicherung in einer Gegenöffentlichkeit zu benennen, so wird der subversive Impuls hier durch die kapitalistische Warenlogik abgefangen. Zwar bleibt inhaltlich der „Block wirklichen Lebens“ unzweifelhaft auch noch in der Pervertierung des Rocks zum Konsumaccessoire bestehen, seine Subversivität verkümmert jedoch zu einer rein ästhetisch anschaulichen, da sie sich in politischer und sozialer Aktion nicht mehr realisieren wird.

4.2.3. *Das Live-Konzert*

Haben sich Schallplatte und Rundfunk im Prozeß der öffentlichen Zirkulation der Rockmusik als gleichermaßen ungeeignet erwiesen, das gegenkulturelle Interesse zu wahren, so scheint das Live-Konzert den einzigen realisierbaren Freiraum in Verwertungsgefüge des kapitalistischen Musikgeschäftes zu ergeben, der eine Entfaltung authentischer Erfahrung zuläßt. Paradoxaerweise ergibt sich diese Stellung gerade aus der Funktion der Konzerte im Vorfeld der Schallplattenproduktion.

Konnten im Folk wegen der geringen ästhetischen Ausnutzung technischer Verstärkungs- und Modulationsmittel die Kosten für die Musiker meist noch aus den Eintrittsgeldern bestritten werden, so wuchs mit der zunehmenden Verwendung elektronischer Trägermedien im Rock der Kostenanteil für das technische Gerät und seine Betreuung derart, daß die anfallenden Kosten für die "live-performance" bald nicht mehr aus den "cover-charges" gedeckt werden konnten. Da aus technisch-ästhetischen Gründen zudem auf der Bühne bald eine annähernde Qualität der musikalischen Übertragung erwartet wurde wie auf der Schallplatte, (127) stand schließlich der durch die Kasse einkommende Betrag in keinem Verhältnis mehr zu den tatsächlich anfallenden Kosten. Live-Auftritte von Berufsmusikern wurden tendenziell zu Zuschußunternehmungen soweit nicht der ästhetische Anspruch hoher technischer Qualität aufgegeben werden sollte. In der Folge dieser Entwicklung übernahmen die Schallplattenfirmen die Kosten der Tourneen als Werbekosten, die sich erst mittelbar über einen Zuwachs im Schallplattenumsatz ausglich.

Auf der Seite der Musiker fand diese Dynamik ihr Gegenüber in der Polarisierung in "studio-musicians" und "live-performers". Bob Dylan z. B. kann als Prototyp des Künstler-Rockmusikers gesehen werden, der mit Vorliebe im Studio arbeitet, um dort einer werkimmanenten Ästhetik folgend seine Alben bis ins Detail auszuarbeiten und dann als fertige Werke in einen unabhängigen Rezeptionsprozeß zu entlassen. Zwar geht auch Dylan auf Konzert-Tourneen, seine Auftritte nehmen jedoch eher den Charakter von distanzierten Shows an, als daß sie auf eine kommunikative Interaktion ausgerichtet sind, wie auch sein Weltbild eher vom elitär enthobenen Lebenszusammenhang von

Rockstars unter sich bestimmt ist (eine Einstellung, die sich erst ändert, als Dylan in religiöser Erleuchtung sich plötzlich in der Rolle des "saviors", des Missionars auf Seelenfang, gefällt). Nicht umsonst verbirgt sich Dylan auf vielen seiner Konzerte hinter einer Maske, um seine Person aus dem kommunikativen Prozeß herauszufiltern und ihn allein auf den rezeptionalen Anteil Werk - Publikum zu begrenzen, den er als vordringlich ansieht. Jim Morrisons Lyrik dagegen bezieht ihre Kraft gerade aus der produktions-ästhetischen Spannung von Musiker und Publikum wie sie im Live-Konzert entsteht. Der symbolische Gestus seiner Auftritte hat nur dann einen Sinn, wenn er sich in einem situativen Zirkel in der relativen Geschlossenheit eines gleichermaßen ekstatisch erhabenen Gefüges von Sänger und Zuhörern entfalten kann, wie sie in den primitiven Gesellschaften zwischen Schamane und Stamm besteht. Insbesondere als Morrison beginnt, sich für Julian Becks Living Theatre zu interessieren, tritt der integrative Aspekt ekstatischer Zustände für ihn in den Mittelpunkt seiner ästhetischen Überlegungen. (128)

Probleme kommen im konstitutiven Rahmen des Live-Konzertes vordringlich durch die unterschiedlichen Erlebnisperspektiven von Musikern und Publikum auf. Während für den Künstler die Einzelkonzerte in einer Reihe von kurz aufeinanderfolgende Veranstaltungen stehen, ergibt sich das jeweilige Konzert für ihre Zuhörer als einmaliges Ereignis. Das in den Liedern inhaltlich Ausgedrückte deckt sich also meist eher mit der augenblicklichen Erfahrung des Publikums als mit dem Lebenszusammenhang des Rock-Musikers zwischen Studio und Tournee, sofern dieser nicht gerade selbst thematisiert wird.

Tatsächlich wäre zu folgern, daß der Musiker über den Vortrag seiner Lieder in den beschworenen Erfahrungen zugleich auch seinen situativ vom Publikum abgehobenen Lebenszusammenhang des "on the road" transzendiert und wieder an die Einheit der Erfahrungen von Produzent und Rezipient anknüpfen kann. Wo diese Einheit durch Wiederholung historisch veralteter Lieder gestört wird, ist zudem zu beobachten, daß durch Verfremdung, veränderten Vortrag oder improvisierte Hinzufügungen und Änderungen versucht wird, die zurückliegende Erfahrung in einen neuen, gegenwärtigen Kontext einzuholen - Mittel, die nur das Live-Konzert bereitstellt. Dylans Adaptionen seines "All Along The Watchtower" zu Reggae-Rhythmen in Japan 1980, (129) Morrisons Improvisationen und dramaturgische Konzepte vor jeder Aufführung (130) und Cohens Einklammerungen seiner Lieder in erklärende Bemerkungen und Poesie (131) können als Versuche aufgefaßt werden, einer tendenziellen Entauthentisierung ihrer Lieder durch Aktualisierung entgegenzuwirken und den hermeneutischen Prozeß offenzuhalten.

Zusammenfassend läßt sich über die mediale Distribution der Rockmusik sagen, daß das Live-Konzert allem Anschein nach innerhalb des Vermittlungsgefüges der Rockmusik vom Künstler zum Zuhörer die einzige Sphäre darstellt, die momentane Möglichkeiten der Herstellung einer authentischen Kommunikation gegenkultureller Erfahrungsweisen bietet. Zwar wird die Wirksamkeit dieser Kommunikation teilweise durchaus skeptisch zu beurteilen sein:

I don't think anybody's gonna be actually changed from something to something else, I don't think that's possible at all. It might hit them very hard maybe or very, it might hit them very negatively or positively. They

might get a weird reaction or something but it will only last until the concert's over and maybe, if it's maybe ten minutes after on the way home when they talk about it or something but, it certainly can't change everybody's way of thinking ... (132)

Es wäre jedoch zu konstatieren, daß trotz der Anbindung an die Schallplattenpromotion hier zumindest potentielle Momente identitätskonstituierender Öffentlichkeit und solidarischen Erlebens produziert werden, wie sie Ausgangspunkte einer gegenkulturellen Erfahrung und eines gegenkulturellen Bewußtseins sind - nicht umsonst gab ein Musikfestival wie die Music and Arts Fair in Woodstock, New York, 1979 einer ganzen Bewegung den Namen "Woodstock generation".

III. EXPLORING UTOPIA

Has this new life deepened your perceptions?
I suppose so.
Then you are being trained correctly.
For what?
If you knew we could not train you.
(Carlos Castaneda)

Die Lust am Anderssein entführt,
oft betrügt sie. Doch aus dem
Gewohnten treibt sie allemal
hinaus.
(Ernst Bloch)

1. Über Lyrik

Wenn im folgenden nun die Lyrik von Allen Ginsberg, Gary Snyder oder Jim Morrison untersucht wird, rückt damit eine Tradition ins Blickfeld, die sich in Abwendung vom etablierten Literaturbetrieb in ihrer Dichtung und ihrem Selbstverständnis wieder auf Formen „primitiver“ Wirklichkeitserkenntnis berief, wie sie uns sonst nur in der Praxis des paläolithischen Schamanen begegnen. In Rückkehr zum chthonischen Wort will man wieder an die Traditionen mündlicher Überlieferung von Erfahrung in diesen Kulturen anschließen und die Entfremdung des modernen Menschen von sich und seiner natürlichen Umwelt in magischer Beschwörung einer umfassenderen Realität auffangen.

1.1. Moderne Lyrik und schamanistische Erfahrung - Anmerkungen zur Genese einer alternativen Tradition

In der Vorgeschichte der Kunst waren das praktische und das ästhetische Interesse untrennbare Einheit. Dem magischen Welterleben findet sich keine Unterschied zwischen magischer Zauberformel und empirischer Wirklichkeit, d. h. die rituelle Sprache war weder weniger real noch bedeutsamer als die unmittelbare Erfahrungswelt. Sie galt als der Wirklichkeit entnommenes Mittel zur Einstimmung und Beeinflussung dieser Wirklichkeit. In den Ritualen der nordamerikanischen Indianer z. B. bilden die „künstlerischen“ Ausdrucksformen die Wirklichkeit weniger mimetisch ab, sondern gewinnen ihre Kraft vielmehr als integraler Bestandteil eben dieser Wirklichkeit, in der sie mittels tradiert Formen Momente menschlichen Erlebens ermöglichen, die den Menschen in Einklang mit seiner natürlichen Umwelt bringen. (1)

Erst im Rahmen eines in Natürlichkeit und Übernatürlichkeit geteilten Weltbildes, dem eigentlichen historischen Ort schamanistischer Erfahrung, entwickelte sich dann eine gesonderte mimetische Qualität von Kunst, die es ermöglichte, die sprachliche Beschwörung als Mittel zur Wiederherstellung einer aus dem Gleichgewicht geratenen heiligen Ordnung der Welt einzusetzen.

The shaman's work entails maintaining balance in the human community as well as in the relationships between the community and the gods or divine forces that direct the life of the culture. When these various domains of existence are out of balance, it is the shaman's responsibility to restore the lost harmony. (2)

Primitive Kunst ist damit kaum vom religiösen Ritual, Tanz, Musik zu trennen, der Schamane ist Mediziner, Dichter, Schauspieler, Magier und Künstler in einem. Entsprechend dem mythopoetischen Denken dieser Gesellschaften gehen seine künstlerischen Äußerungen davon aus, daß die gesamte Welt belebt ist und in sich Willen und Zweck hat. Sie selbst sind Teil des Weltprozesses, Botschaften, die mit magischer Kraft ausgestattet sind über den Schamanen an die menschliche Gesellschaft vermitteln und als Reflektionen der heiligen Weltordnung mit Verehrung bedacht zu werden haben.

All sacred things must have their place ... being in their place is what makes them sacred, for, if they were taken out of this place, even in thought, the entire universe would be destroyed. Sacred objects therefore contribute to the maintenance of order in the universe by occupying places allocated to them. (3)

Betrachtet man diese funktionelle, recht genau festgelegte Stellung primitiver Poesie in ihrem spezifischen kulturellen und gesellschaftlichen Kontext, so erscheint es zunächst erstaunlich, wie moderne Dichter wie Allan Ginsberg, Gary Snyder und Jim Morrison sich plötzlich wieder als Schamanen verstehen können, teilweise ihre Sprache übernehmen und sich in ihrer Lyrik auf die ekstatischen und mythologischen Traditionen dieser Gesellschaft berufen. Tom Henighan weist in einer Untersuchung über das Primitive in der modernen Lyrik jedoch darauf hin, daß dieses Selbstverständnis des Dichters in der abendländischen Kultur so neu nicht ist, sondern sich Ansätze dazu bereits in der europäischen Romantik mit ihrer Wertschätzung „primitiver“ Lebens- und Ausdrucksformen und der Hypostasierung des einfachen, unzivilisierten (und darum unentfremdeten) Menschen zeigen. (4)

Im Zuge allgemeiner nationaler Begeisterung und als Reaktion auf die rationalistische, objektivistische Denktradition der Aufklärung hatten die Dichter der Romantik unter anderem versucht, die Idee einer intuitiven, naturhaften Poesie zu entwickeln, und waren auf der Suche nach Alternativen zur als mechanistisch und künstlich empfundenen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts auf die Volkskunst ihrer Nationalkulturen gestoßen, die in ihrer spontanen, sinnlichen Einfachheit und Kontextgebundenheit die ersehnte organische und emotionale Einheit zu geben versprach. Die Dichotomie von Geist und Natur, die in der Aufklärung festgeschrieben worden war, sollte nun im poetischen Prozeß in der Vision einer spontan sich mitteilenden Natur aufgelöst werden. (5) Das Gedicht wurde zur Manifestation eines „spontaneous overflow of powerful feelings“ (6) und bezog seine Essenz direkt aus den der rationalen Sphäre entzogenen Bereichen der Phantasie, Intuition und dem Mythischen als verbunden mit den „inner senses“, der inneren Natur des dichtenden Individuums. (7)

In romantischer Verklärung wird so die „oral literature“ der Volkssagen und -lieder (später mit „folklore“ umschrieben) zum höchsten Ausdruck und Maßstab unentfremdeter, historischer Naturhaftigkeit - eine Sicht, die sich fast ungebrochen in der modernen Lyrik wiederfinden läßt: Ob nun Gary Snyder eine in den Mythen der Indianer implizierte naturhafte Wahrheit annimmt, Allen Ginsberg eine poetische Sprache, „intuitively chosen from trance & dream“ fordert, (8) Jim Morrison sich als „Lizard Kind“ besingt (9) oder Wordsworth in seiner Lyrik die „primary laws of our nature“ aus einem „humble and

rustic life“ ableitet, in dem er die “essential passions of the heart” weniger unterdrückt sieht, weil “the manners of rural life germinate from those elementary feelings” und “in that condition the passions of man are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature”, (10) der zugrundeliegende Rückgriff auf „primitive“, vorindustrielle Lebens- und Ausdrucksformen ähnelt sich frappierend.

Die deutlichste Annäherung des romantischen Dichters an den schamanistischen Ursprung der Kunst findet sich jedoch im Selbstverständnis des Dichters als prophetischer Seher und ekstatischer Visionär. Blakes “visions”, Coleridges “Kubla Khan” mit seiner Schöpfung neuer Verknüpfungen im Namen einer Kommunikation des eigentlich nicht Kommunikablen, Shelleys “Ode to the West Wind” und die romantische Literaturtheorie eines August Wilhelm Schlegel, die Lyrik aus einem ursprünglichen Ausdruck von Gefühlen herleitet, der sich ex natura in rhythmischen und figurativen „organischen Formen“ ausdrückt, stellen den romantischen Dichter neben Mircea Eliades Schamanen als „Techniker der Ekstase“, (11) der über eine das normale Bewußtsein überschreitende Einsicht in den inneren Zusammenhang der Welt hat und sich frei auf verschiedenen Bewußtseinsstufen bewegen kann. Entsprechend wird sich Gary Snyder in der Nachfolge des paläolithischen Schamanen sehen, (12) Allen Ginsberg von “a sense of being self-prophetic master of the universe” sprechen (13) und Jim Morrison als “sexual shaman” (14) auf der Bühne ein psychomythisches Ritual zelebrieren, das sein semi-ekstatisches Publikum in andere Bewußtseinsebenen einbeziehen und ihre alltägliche Realität vorübergehend aufheben soll.

Allerdings, und diese Frage ist kritisch an die Lyrik von Ginsberg, Snyder und Morrison und abgewandelt auch den neoromantischen Existentialismus eines Leonard Cohen zu stellen, die romantischen Dichter hatten übersehen, daß das von ihnen geforderte Bewußtsein sich den gesellschaftlichen Realitäten gefährlich weit entzog und teilweise in der Flucht in vergangene Welten bestimmten reaktionären Entwicklungen im 19. Jahrhundert unwillkürlich Vorschub leistete. Gerade das romantische Erbe, das mit dem Rekurs auf schamanistische Techniken und Formen in der Lyrik der amerikanischen Gegenkultur verbunden ist, stellt sich als zweischneidig dar. Zum einen kann dieser Rekurs einen Versuch darstellen, verschüttete Dimensionen menschlichen Erlebens zumindest begrenzt wieder kommunizierbar zu machen und in einen gegenöffentlichen Zusammenhang einzubringen. Zum anderen aber besteht ebenso die Gefahr der Weltflucht in mythopoetische Räume, die sich einem gesellschaftlichen Zugriff auch progressiv aneignender Absicht hermetisch verschließen.

Ernst Bloch hat davon gesprochen, daß es Zeiten gab, „wo Menschen ein kosmomorphes Verhältnis als das der List hatten, als das bloßer ‚Beherrschung‘, ‚Ausbeutung‘ der Naturkräfte“ und bemerkt, daß dieses „auf höchst rationaler Ebene“ wiederkommen könne. Er fährt fort:

Bis zu diesem, noch sehr ausstehenden, ja sehr hypothetischen Verhältnis freilich bleibt der größte Teil der anorganischen Welt, humanistisch gesehen, freilich ein Niemandsland, das heißt, es ist mit dem Menschen und seiner Geschichte, obwohl es sie rundum umgibt, keineswegs konkret vermittelt, keineswegs daran angeschlossen. (15)

Vor dem Hintergrund der gegenkulturellen Exploration wäre daher zu untersuchen, wie der subjektive Rekurs auf derartige „kosmomorphe“ Bewußtseinsformen in der Lyrik

der amerikanischen Counterculture als gesellschaftlicher Versuch interpretiert werden kann, in Aufarbeitung „primitiver“ Ausdrucksformen die darin eingeschlossene, heute verdrängte menschliche Erfahrung wieder in den dialektischen Bewußtseinsprozeß einzuholen und derart einer rationalen Gestaltung wieder zugänglich zu machen. Insofern diese Erfahrung sich aus einer Naturerfahrung im weitesten Sinne herleitet, wäre sie dabei nicht nur auf äußere Natur, sondern auch auf die innere Natur des Menschen und damit seine sozialen Interaktions-, Erlebens- und Erfahrungsweisen überhaupt bezogen zu denken - wie Bloch es selbst formuliert: „Die Naturmaterie insgesamt steht in fort-dauernd mitvorhandener Wechselwirkung mit der menschlichen Arbeit und Geschichte.“ (16) Derart würde die Art wie hier schamanistisches und romantisches Erbe subjektiv aufgearbeitet wird, zugleich Auskunft geben über den gesellschaftlichen Stand der Aneignung des „in jedem Augenblick versteckten und doch nirgends herausgebrachten Kerngesichts der Welt.“ (17)

2. Allen Ginsberg - ein Entfremdeter auf der Suche nach sich selbst

2.1. Die Initiation

Wenn heute der Name Allen Ginsberg genannt wird, erscheint im nachhinein schwer abzuschätzen, ob Ginsberg mehr durch seine Lyrik oder durch seine schillernde Persönlichkeit selbst zu einer der bedeutendsten Figuren seiner Zeit geworden ist - beides ist so untrennbar miteinander verbunden, daß die Analyse seines Werkes zur Studie seines Lebens wird. Er sagt selbst:

Everything I write is one way or another autobiographical or present consciousness at the time of writing. ... Whatever travels or psychic progressions I've had are recorded there. (18)

Was Ginsberg aus der Reihe der in der vorliegenden Studie behandelten Lyriker besonders hervorhebt, ist, daß sich in seiner Biographie visionäre Erfahrungen finden, aus denen er selbst eine Berufung zum Dichter ableitet und die direkt zu der schamanistischen Initiation wie Eliade sie beschreibt, in Beziehung gesetzt werden können.

Von Ginsberg als „initiation“, „vision“ und auch „consciousness“ bezeichnet, (19) bestehen diese Erlebnisse in einer Serie von auditiven Visionen, in denen Ginsberg eine „earthen grave voice“ hörte, die er als die Stimme William Blakes erkannte. (20) Verbunden damit waren Gefühle der Depersonalisation, der Auflösung von Zeit und Raum, der Teilhabe an einem übernatürlichen kosmischen Bewußtsein und schließlich der Auserwähltheit.

... looking out at the window, through the window at the sky, suddenly it seemed that I saw into the depths of the universe, by looking simply into the ancient sky. The sky suddenly seemed very ancient. And this was the very ancient place that he [Blake] was talking about, the sweet golden Clime, I suddenly realized, that this existence was it! (21)

Er fühlte einen neuen Sinn für sich selbst, eine neue Rolle, die er im Leben wahrzunehmen hatte.

This was the moment I was born for. This initiation. Or this vision or this consciousness, of being alive unto myself, alive myself to the Creator. A son of the Creator - who loved me, I realized, or who responded to my desire... (22)

Er sah sein Erleben als das Fühlen einer göttlichen Durchdringung, eines kosmischen Bewußtseins vom Wesen der Dinge, und fühlte sich von Blake selbst dazu berufen, der Welt diese “divine unity” nahezubringen, wie er sie in seiner Vision erfahren hatte.

... now that I have seen this heaven on earth I will never forget it and will never stop referring all things to it, I will never stop considering it the center of my human existence and the center of my life ... from now on I'm chosen, blessed, sacred, poet ... (23)

Eliade bezeichnet das subjektive Erlebnis des Todes, Aufenthalt in einer übernatürlichen Wirklichkeit und Wiedergeburt als Grundkriterien schamanistischer Initiationen (24) und auch Joan Halifax und Willard Z. Park beobachten bei den von ihnen erforschten Indianerstämmen psychotische Visionen derartigen Inhalts in Verbindung mit der Ausübung schamanistischer Kräfte. (25) Von einer Schizophrenie im pathologischen Sinne setzen sich diese Erfahrungen dadurch ab, daß sie in einem festen Rahmen vom Schamanen jeweils temporär evoziert werden, d. h., Ich-Diffusion, Ich-Verlust und projektive Identifikation werden von ihm bewußt als psychische Techniken eingesetzt, seine Realitätsbeziehung zu verändern. Indem durch psychische Regression ein Wahrnehmungsbruch initiiert wird, tritt, wie Carlos Castaneda sagt, eine “volitional interruption of ordinary consensus” (26) ein. Wie er erläutert, geht die magische Praktik davon aus, daß menschliche Wahrnehmung vordringlich erlernt wird, ihr Weltbild dementsprechend nur durch einen gesellschaftlichen Konsensus konstituiert wird. Nicht die objektive, reale Qualität der Welt wird also in Frage gestellt, sondern das System ihrer Wahrnehmung als sozialisationsabhängig erkannt und mittels besonderer psychischer Techniken durch ein anderes ersetzt, das Castaneda als “a new description of the world” bezeichnet. (27)

Ähnlich wird auch Ginsberg versuchen, Techniken zu entwickeln, die es ihm ermöglichen sollen, “the immediate flash material from the mind as it came from the complete unconscious” (28) zu verwenden und so den einmal erfahrenen Zustand einer “cosmic consciousness” zu wiederholen. Allen seinen Techniken ist dabei gemeinsam, daß sie, ob angelehnt an “hot rhythms” des frühen Jazz, die Litanei hebräischer Bibeltexte oder spontane Assoziationen aus dem Unbewußten, (29) sich bemühen, das erweiterte Bewußtsein vor dem Hintergrund eines in Trance versetzten Dichters zu invozieren - “In writing a poem, I'm composing a memento during the time of ecstasy.” (30) Ginsbergs Lyrik kann damit im folgenden als Versuch gesehen werden, ekstatische Erfahrungen poetisch fruchtbar zu machen und über den Dichter als Medium andere Ebenen menschlicher Erfahrung zugänglich zu machen.

2.2. “cosmic consciousness” - die visionären Gedichte

Das erste große Gedicht Ginsbergs, das diesen visionären Impetus radikal zu verwirklichen suchte, war sein “Howl”. (31) Bereits die erste Zeile macht das Thema klar - “I saw the best minds of my generation destroyed by madness”. Die folgenden Zeilen beschwören dann den Alptraum jener Gesellschaft herauf, in der die mit “best minds of my generation” bezeichneten Leute wie verdammte Seelen in der Hölle umherirren. “A lament for the Lamb in America with instances of remarkable lamblike youths” nennt Ginsberg selbst diesen Teil: (32)

I saw the best minds of my generation destroyed by madness,
starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn looking for
an angry fix,
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection
to the starry dynamo in the machinery of night ... (9)

Erfüllt von fast apokalyptischen Visionen ließ "Howl" vor den Zuhörern des Six Gallery Reading in San Franzisko, wo es 1956 erstmals öffentlich vorgetragen wurde, eine Welt entstehen, die sich radikal von dem Bild unterschied, das die amerikanische Majorität sich von ihrer Gesellschaft machte. Nicht die Fassade jenes wundervollen Amerika des "American dream" wurde hier beschworen, sondern jener Moloch Amerika, wie Ginsberg ihn als Teil der sensiblen "beat-generation" empfand. Als Außenseiter, die sich mit dem von der Gesellschaft verdrängten Leiden identifizierten, wurden sie zu den "saints" der neuen Zeit, zu den durch ihr Leiden wahrhaft empfindenden Menschen.

Who howled on their knees in the subway and were dragged off the roof
waving genitals and manuscripts
who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists,
and screamed with joy ... (12)
who cut their wrists three times successively unsuccessfully, gave up
and were forced to open antique stores where they thought
they were growing old and cried ... (13)

1957 schrieb Norman Mailer seinen Aufsatz "The White Negro", in dem er einen neuen Typ unter den jungen Nachkriegsamerikanern beschreibt:

... the American existentialist - the hipster, the man who knows that if our collective condition is to live with instant death by atomic war, relatively quick death by the State as l'univers concentrationnaire or with death by conformity with every creative and rebellious instant stifled ..., why then the only life-giving answer is to accept the terms of death, to live with death as immediate danger, to divorce oneself from society, to exist without roots, to set out on that unchartered journey into the rebellious imperatives of the self. (33)

Indem seine Lebenswirklichkeit grundsätzlich von der "experience of death" determiniert ist, findet sie einzig im mystischen Erfahrungshorizont der "very intensity of private vision" ihren legitimen Ausdruck. Sein Bewußtsein wird zu dem einer "burning consciousness of the present", zu einer "dark romantic, and yet undeniably dynamic view of existence", die "sees every man and woman as moving individually through each moment of life forward into growth or backward into death." (34)

Nichts könnte besser die Erlebniswirklichkeit dieses Menschen ausdrücken als "Howl". Unter dem Eindruck potentiell möglicher totaler Verwüstung nach dem Trauma der nuklearen Zerstörung von Hiroshima und in der Krisenstimmung des Kalten Krieges nach 1945 schien nur der sinnliche Genuß des Augenblicks, Drogenrausch, sexuelle und musikalische Ekstase die Erfahrung des eigenen Noch-am-Leben-Seins möglich zu machen.

who purgatoried their torsos night after night
with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol and
cock and endless balls ... (9)
who sank all night in submarine light of Bickford's and floated out and
sat through the stale beer afternoon in desolate Fugazzi's,
listening to the crack of doom on the hydrogen jukebox ... (10)
who hiccupped endlessly trying to giggle but wound up with a job
behind a partition in a Turkish Bath when the blonde &
naked angel came to pierce them with a sword ... (12)

Die "madness", von der die "best minds of my generation" am Anfang zerstört wurden, bekommt damit eine gewisse Ambivalenz. War sie zum einen als Zustand einer Gesellschaft zu verstehen, die ihre "lamblike youths" zerstörte, so kann sie zum anderen auch als Eigenschaft der "angelheaded hipsters" selbst interpretiert werden, die für die "ancient heavenly connection / to the starry dynamo in the machinery of night" brennen und "bared their brains to Heaven" (9). Ganz im Sinne von Mailers "philosophical psychopaths" (35) würden sie dann den ekstatischen Wahnsinn einer untrügelichen, materialistisch orientierten, rationalen Gesundheit vorziehen, sich weigern, ihre mystisch-magische Sicht der "ancient heavenly connection" aufzugeben und sich einer Gesellschaft anzupassen, die wie Ginsberg sagt, "spits in the beautiful face of Poetry which sings of the Glory of God." (36) Ihre "madness" ist dann allein ein von der Gesellschaft ihnen zugeordnetes Prädikat: "who thought they were only mad when Baltimore gleamed in / supernatural ecstasy" (11) - tatsächlich sind sie die wahrhaft erkennenden Menschen, die wie Ginsberg selbst "individual insights into the soul of the world" (37) haben. Thomas F. Merrill weist hier darauf hin, daß diese dialektische Konstitution verschiedener Realitätsebenen einhergeht mit verschiedenen Begriffen von Zeit: (38) Wenn die "hipsters" durch "blind streets of shuddering cloud and lightning of the mind" (9) ziehen, das die "motionless world of Time, between / Peyote solidities of halls" (10) erleuchtet, ist diese "Time" eine andere als die normale.

"Peyote solidities of halls" deutet hier an, daß sie eher in dem anderen Realitätsgefüge nach Castanedas "stopping the world" anzusiedeln ist - die Reise der "best minds of my generation" entzieht sich dem gesellschaftlich akkreditierten chronologischen Zeitbegriff und damit dem allgemeinen Bewußtsein selbst. Sie werfen "their watches off the roof to cast their ballot for / Eternity outside of Time." (13) Ihr "trip" gleicht der inneren Reise des Mystikers in das "Eternal Now", (39) dem "Land of Eternal Waiting" der mexikanischen Mazateken (40).

Stilistisch wird dieser Eindruck einer anderen Realität noch verstärkt. Ausdrücke wie "negro streets", "angry fix", "unshaven rooms", "windows of the skull" (10), etc. leiten sich offensichtlich von Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen ab, deren sprachliche Vermittlung die traditionellen metaphorischen Sprachkonventionen sprengt. Ginsberg setzt dabei eine Technik ein, die er von Paul Cezannes „petites sensations“ ableitet. Durch eine "unexplainable, unexplained non-perspective line, that is, juxtaposition of one word against another", sollten "gaps" entstehen, "which the mind would fill in with the sensation of existence!" (41) Auch hier deutet der Ausdruck "gap" an, daß das konventionelle Zeit-Raum Gitter zugunsten einer surrealen Wahrnehmung der Wirklichkeit durchbrochen werden soll, um Ginsbergs "pantheistic unity" (42) auch in die Ebene der Rezeption hinein zu vermitteln.

Der zweite Teil von "Howl", unter Einfluß von Peyote geschrieben, (43) benennt das dialektische andere dieser "illuminated madness". Als Ursache des Leidens und Kontrapunkt der "ancient heavenly connection" wird "Moloch", "the Mind", denunziert, "the monster of mental consciousness that preys on the Lamb". (44)

What sphinx of cement and aluminum
bashed open their skulls
and ate up their brains and imagination? ...
Moloch! Moloch! Nightmare Moloch! Moloch the loveless!

Mental Moloch! Moloch the heavy judge of man! ...
Moloch whose mind is pure machinery! Moloch whose blood is
running money! Moloch whose fingers are ten armies! ...
Moloch whose name is the Mind! ... (17)

Hier kommt jene Erkenntnis zum Tragen, die Ginsberg hatte einsehen lassen, daß sein neues Bewußtsein nicht den Verstand allein erfassen durfte, sondern den Körper in “natural ecstasy” (17) miteinzubeziehen hatte. (45) Was Horkheimer und Adorno bereits aus der Erfahrung des amerikanischen Exils philosophisch zu benennen versucht hatten, findet hier poetischen Ausdruck. Die „instrumentelle Vernunft“ im Spätkapitalismus hatte die Sinnlichkeit des Erlebens weitgehend usurpiert und die Welt in jene abgespaltene Welt des “mind” verwandelt, die der zweite Teil von “Howl” beschreibt. Die Technik der „petites sensations“ wird nun auf die Spitze getrieben. Zwischen metaphorischem Aufschrei und klagender Litanei, Mythos und surrealer Sinnlichkeit oszillierend ergoht Ginsberg sich in Analogien zwischen “Moloch” und der zeitgenössischen amerikanischen Gesellschaft:

Moloch whose eyes are a thousand blind windows! Moloch
whose skyscrapers stand in the long streets like endless
Jehovahs! Moloch whose factories dream and croak in
the fog! Moloch whose smokestacks and antennae crown
the cities!
Moloch whose love is endless oil and tone! Moloch whose soul is
electricity and banks! Moloch whose poverty is the spector
of genius! Moloch whose face is a cloud of sexless hydrogen!
Moloch whose name is the Mind!
Moloch in whom I sit lonely! Moloch in whom I dream Angels!
Crazy in Moloch! Cocksucker in Moloch! Lacklove and
manless in Moloch!
Moloch who entered my soul early! Moloch in whom I am a
consciousness without a body! Moloch who frightened me
out of my natural ecstasy! Moloch whom I abandon!
Wake up in Moloch! Light streaming out of the sky!
Moloch! Moloch! Robot apartments! invisible suburbs! skeleton
treasuries! blind capitals! demonic industries! spectral
nations! invincible! madhouses! granite cocks! monstrous
bombs! (17f)

“Visions”, “hallucinations”, “Ecstasies”, “dreams” und “illuminations” gehen, von dieser „eindimensionalen Gesellschaft“ als “sensitive bullshit” abgetan, “down the American river” (18). Konsequent findet der Protagonist sich schließlich im dritten Teil von “Howl” in der Nervenheilanstalt wieder. Sofern die “angelheaded hipsters” sich nicht anpassen oder in den Suizid flüchten, “They jumped off the roof! ... into the street!” (18), werden sie stigmatisiert und ihre “illumination” und der ihr eigene Logos als pathologische Unvernunft aus dem gesellschaftlichen Erleben herausgedrängt. Dennoch endet “Howl” mit einer Bekräftigung der Hoffnung: “in my dreams you walk dripping from a sea-journey on / the highway across America in tears to the door of my / cottage in the Western night” (20). Carl Solomon, den Ginsberg in der Psychiatrischen Abteilung des Rockland Hospitals in New York kennengelernt hatte, trifft sich als “the Lamb in its Glory” (46) zum Symbol erhoben, mit dem Protagonisten nach einer “sea-journey” - auch die “hipsters” gingen “down the river” (18) - in der Geborgenheit seines “cottage in the Western night” - ihre “consciousness” überlebt zumindest “underground”. Die “Footnote to Howl” schließlich bekräftigt noch einmal dieses Bewußtsein. Mit ih-

ren 75 "holies" eine Affirmation des "Heaven which exists and is everywhere about us" (47) betont sie die Zusammengehörigkeit des Übersinnlichen und des Profanen.

Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy!
Holy! Holy! Holy! Holy! Holy!
The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy!
The tongue and cock and hand and asshole holy!
Everything is holy! everybody's holy! everym,here is holy! everyday is
eternity! Everyman's an angel!
The bum's as holy as the seraphim! the madman is holy as you
my soul are holy! ...
Holy the lone juggernaut! Holy the vast lamb of the middleclass!
Holy the crazy shepherds of rebellion! Who digs
Los Angeles IS Los Angeles! ... (21)

Der enigmatische Satz "Who digs Los Angeles IS Los Angeles!" kann in diesem Sinne noch einmal als Zusammenfassung und Beispiel für die Struktur von Ginsbergs "cosmic consciousness" angesehen werden. Stand "Moloch" für das rationale Konzept objektiver, chronologischer Zeit, so wird für dieses Bewußtsein Zeit erst als gelebte existent. Es ist irrelevant, ob Los Angeles objektiv, d. h. zeitlich und räumlich erfaßbar ist. Für Ginsbergs Erleben ist Los Angeles erst, wenn "[he] digs Los Angeles", wenn er die Stadt erlebt und ihr Bild in sich um ihre mystische Dimension ergänzt hat. "Everything is holy!", Zeit ist nur relativ zur menschlichen Existenz, ein Artefakt, denn die Wahrheit der "ancient heavenly connection" ist zeitlos, eben "holy". Ginsberg baut in "Howl" ein System menschlicher Wahrnehmung auf, das davon ausgeht, daß der rational orientierten Wahrnehmung existentielle Wahrheiten verschlossen bleiben, da sie per definitionem vom Gegenstand distanzieren muß. Erst wenn sich der erkennende Geist ekstatisch-empathisch in den Gegenstand hineinbewegt, "is digging it" in der Sprache der "hipster", ist er imstande, das zugrundeliegende kosmische Prinzip existentieller Einheit zu erfassen, das dann erkennendes Subjekt und betrachtetes Objekt in einer diffundierenden Bewegung synthetisch vereint, d. h. identisch werden läßt. Die Person, "who digs Los Angeles IS Los Angeles", errichtet also nicht nur in sich die psychische Existenz von Los Angeles, indem sie die Stadt als gegenwärtige begreift, sondern wie die doppeldeutige Semantik des Satzes andeutet, wird sie auch selbst zu Los Angeles - was eingangs als provozierte IchDiffusion des Schamanen erwähnt wurde, findet hier sein poetisches Äquivalent.

1956 stirbt Ginsbergs Mutter Naomi. Der psychische Druck, den ihr Tod in Ginsberg verursacht, (48) kulminiert drei Jahre später in dem großen elegischen Gedicht "Kaddish", das in der visionären Sprache Blakes versucht, sich mit dem eschatologischen Problem des Todes auseinanderzusetzen und dabei die in "Howl" begonnenen Überlegungen weiterzuführen. (49) Entsprechend Ginsbergs jüdischer Herkunft lehnt es sich der groben Form nach zunächst an die hebräische Totenklage des Kaddish an, die traditionell vom Rabbi am Ende seiner Predigt rezitiert wird, um die Gemeinde mit messianischer Hoffnung zu erfüllen. In prägnanten Bildern, das religiöse Vorbild teilweise ironisierend, beschreibt es Ginsbergs Erinnerungen an die Tote, wobei der Weg durch die Vergangenheit jedoch zur Definition des eigenen Standpunktes in der Welt wird.

I've seen your grave! O strange Naomi! My own -
cracked grave! Shema Y'Israel - I am Svul Avrum - you
in death? (27)

Karl Nialkoff bemerkt richtig, daß "Kaddish" so mehr mit Ginsberg selbst als mit seiner wahnsinnigen Mutter im Mittelpunkt gelesen werden kann, ähnlich Joseph Conrads *Heart of Darkness*, das eher die Entwicklung des Erzählers Marlow als des wahnsinnigen Kurtz zeigt. (50) Sicher nicht umsonst werden, als wir Naomi das letzte Mal erleben, die Sterbeworte Kurtzens wiederholt, "'The Horror' ... 'The Horror' ... 'The Horror' ... 'All the Horror!'" (30): Naomis Wahnsinn und Tod öffnen Ginsberg die Tore zur Erkenntnis des eigenen Selbst.

Wieder findet sich bereits am Anfang von "Kaddish" das Thema des poetischen Diskurses festgelegt, "... I've been up all night, ... realizing how we suffer - ... / And how Death is that remedy all singers dream of, sing, remember, prophesy" (7). Dieser Prozeß der Wiederherstellung eines zerbrochenen Lebenszusammenhangs wird jedoch zur apokalyptischen Vision der heraufbeschworenen Vergangenheit selbst, "your time - and mine accelerating toward Apocalypse" (7): der Weg der Erinnerung bedingt die schmerzhafteste Auflösung des Selbst in die Bruchstücke seiner biographischen Konstitution. Mailers "the only life-giving answer is to accept the terms of death" (51) findet hier in einem anderen Sinne Bestätigung. "Death, stay thy phantoms!" (12) beschließt Ginsberg den ersten Teil von "Kaddish", genannt "Proem", und meint damit, die Angst vor ihm als Übergang in ein anderes zu verlieren und ihn in die Gegenwart des Lebens als zu akzeptierende Gegebenheit menschlichen Seins zu überführen.

To go where! In that Dark - that - in that God? a radiance?
 A Lord in the Void? Like an eye in the black cloud in a dream?
 Adonoi at last, with you?
 Beyond my remembrance! Incapable to guess! Not merely the
 yellow skull in the grave, or a box of warm dust, and
 a stained ribbon - Death shed with Halo? Can you believe it? (10)

Wolfgang Seiler hat darauf hingewiesen, daß die Angst vor dem Tod auch als Angst vor der Auflösung des Ichs gedeutet werden kann, da Tod der menschlichen Psyche anders nicht vorstellbar ist. (52) Ginsbergs Reminiszenzen werden denn auch zum "lion that eats the soul" (9), zu "all the accumulations of life that wear us out" (11). "Death, stay thy phantoms!" meint dann schließlich nicht nur den Tod als Erlösung Naomis aus ihrem Leiden, sondern für den Lebenden auch die Bewältigung der Angst vor der Diffusion in die Welt, die in Ginsbergs "cosmic consciousness" als verwirrende, überwältigende Flut von Gedanken, Gefühlen und Wahrnehmungen erlebt wird, der Tod wird zum Tod des selektierenden, rationalen Bewußtseins und kann ertragen werden.

Magnificent, mourned no more, marred of heart, mind
 behind, married dreamed, mortal changed - Ass and face done
 with murder.
 In the world, given, flower maddened, made no Utopia,
 shut under pine, almed in Earth, balm in Lone, Jehovah,
 accept.
 Nameless, One Faced, Forever beyond me, beginningless,
 endless, Father in death. Tho I am not there for this Prophecy,
 I am unmarried, I'm hymnless, I'm Heavenless, headless in
 blisshood I would still adore
 Thee, Heaven, after Death, only One blessed in Nothingness,
 not light or darkness, Dayless Eternity -
 Take this, this Psalm, from me, burst from my hand in
 a day, some of my Time, now given to Nothing - to praise Thee
 - But Death

This is the end, the redemption from Wilderness, way for
the Wonderer, House sought for All, black handkerchief washed
clean by weeping - page beyond Psalm - Last change of mine
and Naomi - to God's perfect Darkness - Death, stay thy
phantoms! (11f)

Was im "Proem" poetisch als Aufgabe dargelegt worden ist, versucht der zweite Teil von "Kaddish", genannt "Narrative" mit einer Fülle von autobiographischen Reminiscenzen aus Ginsbergs Kindheit mit seiner Mutter auszuführen. Der Aneinanderreihung von traumatischen Erlebnissen, double-bind Situationen und ungelösten ödipalen Konflikten unterliegt durchgehend die Allherrschaft des Todes. Indem Ginsberg Naomis Wahnsinn beschreibt, schildert er untrennbar damit verbunden auch die eigene Bindung an die an der Mutter erfahrene Macht des Todes. Die ödipale Bindung an sie als "Monster of the Beginning Womb" (24), ihre paranoiden Ängste werden als Ginsbergs "later Burden" benannt, aus der heraus sein "vow to illuminate mankind" (13) entsteht.

O glorious muse that bore me from the womb, gave suck
first mystic life & taught me talk and music, from whose pained
head I first took Vision -
Tortured and beaten in the skull - What mad hallucinations
of the damned that drive me out of my own skull to seek
Eternity till I find Peace for Thee, O Poetry - and for all
humankind call on the Origin (29)

Die "mad hallucinations of the damned" sind hier unschwer als die Blakevisionen Ginsbergs zu erkennen. Naomi, die Mutter, und Naomi, die "muse", Naomi als "Monster of the Beginning Womb" und Naomi als "Death which is the mother of the universe" (30) verschmelzen in diesem Teil von "Kaddish" zu einer Figur, die für Ginsberg sowohl visionäre Erleuchtung als auch Wahnsinn, sowohl Tod als auch Geburt in sich trägt. In der "Hymn" nach dem zweiten Teil ruft Ginsberg schließlich aus:

Blessed be Thee Naomi in Death! Blessed be Death! Blessed
be Death!
Blessed be He Who leads all sorrow to Heaven! Blessed be
He in the end!
Blessed be He who builds Heaven in Darkness! Blessed Blessed
Blessed be He! Blessed be He! Blessed be Death on
us All (32)

"Death" kann also in "Kaddish" in einer ähnlichen Ambiguität gesehen werden wie in "Howl" die "madness". Formal entwickelt sich Ginsbergs "Kaddish" zunächst an Ginsbergs Bewältigung des physischen (und auch psychischen) Todes seiner Mutter. Am Prozeß der Trauerarbeit macht sich zugleich jedoch noch ein anderer Prozeß fest. Hatte schon in "Howl" das kosmische Bewußtsein für eine Wahrnehmungsweise gestanden, die versuchte, Verschmelzungs- und Einheitserlebnisse zu integrieren, so macht Ginsberg sich in "Kaddish" in Erinnerung an die verwirrende Welt seiner Kindheit und den Tod seiner Mutter daran, auch die Erfahrung des Todes in sein kosmisches Bewußtsein aufzunehmen.

The psychic problem that I had myself found in was that for various reasons it had seemed to me at one time or another that the best thing to do was to drop dead. Or not to be afraid of death but to go into death. Go into the non-human go into the cosmic so to speak, that God was death, and if I wanted to attain God I had to die. (53)

Was Ginsberg dabei poetisch „problematisiert“ ähnelt nicht unbeträchtlich dem, was Gilles Deleuze und Felix Guattari in gesellschaftskritischer Absicht als

„Schizophrenisierung des Todes“ fordern. Deleuze und Guattari unterscheiden in ihrem *Anti-Ödipus* drei Synthesen des Unbewußten, nach denen Denken und Erfahrung strukturiert werden können, die „konnektive“, die „disjunktive“ und die „konjunktive Synthese“. (54) In der „konnektiven Synthese“ folgt die Erwartungshaltung einer linearen „und dann-Struktur“, als „primäre Produktion“ ist sie der gesellschaftlich als „normal“ akkreditierten Wahrnehmung zuzuordnen. (55) Die „disjunktive Synthese“ teilt sich mit der „konnektiven Synthese“ die Herkunft, es wird jedoch jeder Teil mit jedem verbunden, ohne daß z. B. das Prinzip logisch-rationaler Verknüpfung selektiert. Sie entspricht der als „pathologisch“ aufgefaßten Wahrnehmung der Schizophrenie, in der sich das normale Ich-Bewußtsein auflöst, d. h. „im Zuge raschen Gleitens von einem Code zum anderen ... alle Codes durcheinandergebracht (werden)“. (56) Die dritte, die „konjunktive Synthese“ nun, gleicht weitgehend dieser „disjunktiven Synthese“ des Schizophrenen. Es bleibt jedoch gleichzeitig ein Ich-Rest erhalten, das „Residualsubjekt“, das den Auflösungsprozeß transzendiert, indem es ihn angstfrei erlebt, ohne sich dabei in der Flut der Wahrnehmungen, Gefühle und Gedanken zu verlieren. Diese schizophrene Erfahrungsform setzt die Ebene der Gefühle dem Denken als übergeordnete Sphäre voraus und empfindet seine Identität als Subjekt im Erleben von „Intensitäten, ,Werden, Übergänge[n]“, die sich aus den ineinander überfließenden Bereichen von Gefühlen und Denken ergeben, (57) wobei es selbst „erschlossen [wird] aus den Zuständen, die es durchläuft.“ (58)

Es entsteht eine Serie von Zuständen mit Null als Anfangspunkt, und das Subjekt, aus jedem Zustand der Serie geboren, aus jedem folgenden, der es für einen Moment determiniert, wiedergeboren, konsumiert alle diese es gebärenden und wiedergebärenden Zustände (der gelebte Zustand ist gegenüber dem Subjekt, das ihn lebt, primär). (59)

Diese „Nullintensität“ nun wird von Deleuze und Guattari als psychisches „Modell des Todes“ bezeichnet. (60) „Schizophrenisierung des Todes“ heißt dann nichts anderes, als sich den Moment der Auflösung eines „metastabilen Zustandes“, in dem das Subjekt sich befindet, um dann in einen anderen überzugehen, angstfrei erlebbar zu machen, d. h. ohne Projektionen und unter Ausschaltung des ordnenden „falschen Selbstsystems“ (Laing). Wenn Seiler diesen Zustand in Verbindung zur Versenkung des Mystikers oder zur Ekstase des Schamanen bei seinem rituellen Todeserlebnis sieht, (61) kann dies ebenso auf Ginsberg “Nameless, One Faced, Forever beyond me, beginningless, / endless, Father in death” bezogen werden. Im dritten Teil von “Kaddish” ruft Ginsberg aus: “all Earth one everlasting Light in the familiar blackout” (23), in anderen Gedichten nennt er es “the blinking lights of contrariety” (62), “the path thru the Angelic orgies” (63) oder “the aethereal music in the fire” (64), immer ist diesen Erlebnissen jedoch gemeinsam, daß sie poetisch einen Zustand zu beschreiben versuchen, der sich durch amorphe Empfindungen von Tod und Erleuchtung zugleich auszeichnet. Hatte Naomi Ginsberg in ihrem letzten Brief geschrieben, “The key is in the window, the key is in the sunlight at the window” (31), so wird ihre Vision für ihn zum poetischen Programm:

But that the key should be left behind - at the window - the key in the sunlight - to the living -
that can take
that slice of light in hand - and turn the door - and look back sec
Creation glistening backwards to the same grave, size of universe,
size of the tick of the hospital's clock on the archway over the white door - (33)

Im Prozeß der inneren Auflösung, dem “instant of going into or coming out of existence” (65), sind Tod und “Creation” eins geworden, haben die Trivialität des Tickens der Uhr im Krankenhaus überwunden zugunsten der “infinite minutest vibrations of eternal harmony” (66), jener Bedeutung, die nur dem erlebenden Selbst als subjektive Erleuchtung erfahrbar ist. In “How Kaddish happened” schreibt Ginsberg:

In the midst of the broken consciousness of mid twentieth-century suffering anguish of separation from my own body and its natural infinity of feeling its own self one with all self, I instinctively seeking to reconstitute that blissful union which I experienced so rarely I took it to be supernatural and gave it holy Name thus made hymn laments of longing and litanies of triumphancy of Self over the mind-illusion mechano-universe of unfeeling Time. ... These poems almost unconscious to confess the beatific human fact ... demanding and receiving decades of life while chanting Kaddish the names of Death in many mind-worlds the self seeking the Key to life found at last in our self. (67)

Was Ginsberg hier schließlich formuliert, ist die poetische Theorie einer Wahrnehmung von Realität, die in einer ekstatischen Poesie die gesellschaftliche Spaltung des menschlichen Erlebnisbereichs in Denken und Fühlen, Rationalität und Emotionalität zugunsten einer Verschmelzung von Ich und Umwelt temporär auflieben will.

Poetry is the record of individual insights into the secret soul of the individual - and, because all individuals are One in the eyes of their Creator, into the soul of the world. (68)

Vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, warum das Gedicht “Kaddish” sein Vorbild in der religiösen Verheißung des jüdischen Gebets findet, obwohl sich die Analogien auf allgemeine rhythmische und formale Ähnlichkeiten und fragmentarische Zitate (“Yisborach, v’yistabach, v’yispoar, v’yisroman, v’yisnasch, /v’yishador, v’yishalleh, v’yishallol, sh’meh, d’kudsho, b’rich hu” (24)) beschränken: Das jüdisch orthodoxe Ritual beginnt, „Mögen den Hingeschiedenen, deren wir uns jetzt erinnern, Frieden und Glückseligkeit im ewigen Leben gewährt werden. Mögen sie Gnade und Barmherzigkeit vor dem Herrn des Himmels und der Erde finden. Mögen ihre Seelen sich in jener unaussprechlichen Güte wiederfinden, die Gott denen bereitet, die ihn fürchten, und möge die Erinnerung an sie zum Segen sein für jene, die sie zu schätzen wissen.“ (69) Was im Gebet ins Jenseits verlagert erscheint, wird von Ginsberg als psychisch bereits Erreichbares aufgefaßt und auf der Folie schamanistischer Trance im schizophrenisierten Selbst aufgehoben. Deutlich lassen sich die Etappen des Rituals, Tod, Auflösung und Auferstehung, in den Teilen von “Kaddish” als in die Psyche des Protagonisten transportierte Stadien des Erlebens unterscheiden. Was beim Schamanen rituelle Zerstückelung ist, werden bei Ginsberg seine widersprüchlichen Gefühle in Erinnerung seiner Kindheit bis hinein in die paranoid zerrissene Realität seiner Mutter in Teil II. Und wie der Schamane nach seiner Reise in die andere Realität als von seinen Visionen Geheilter zurückkehrt, (70) endet auch “Kaddish” mit einem Bild des Friedens, in dem das “caw caw” der Krähen wie ein Nachhall des “roar of memory” wirkt.

Caw caw caw crows shriek in the white sun over grave stones
in Long Island
Lord Lord Lord Naomi underneath this grass my halflife and
my own as hers
Caw caw my eye be buried in the same Ground where I stand
in Angel
Lord Lord great Eye that stares on All and moves in a black
cloud
caw caw strange cry of Beings flung up into sky over the waving
trees

Lord Lord O Grinder of giant Beyonds my voice in a boundless
 field in Sheol
 Caw caw the call of Time rent out of foot and wing an instant
 in the universe
 Lord Lord an echo in the sky the wind through ragged leaves
 the roar of memory
 caw caw all years my birth a dream caw caw New York the bus
 the broken shoe the vast highschool caw caw all Visions
 of the Lord
 Lord Lord Lord caw caw caw Lord lord lord caw caw caw
 Lord (36)

2.3. Ginsberg und die sechziger Jahre

Nachdem Ginsberg das poetische Konzept der veränderten Wahrnehmung in "Howl" und "Kaddish" vor allem als intrapsychischen Vorgang untersucht hatte, versucht er in den sechziger Jahren, das daraus abgeleitete kosmische Bewußtsein auf Gesellschaft und Politik anzuwenden. Seine Lyrik nimmt von nun an einen fast dokumentarischen Charakter an, der in der poetischen Diktion Ginsbergs Reisen durch Amerika und Europa, die Stimmung in der gegenkulturellen Bewegung, Demonstrationen, kleine Ereignisse am Rande notiert. Die Gedichte der folgenden Jahre haben, oftmals auf Kosten ihrer poetischen Qualität, ihre visionäre „schamanenhaft wahnsinnige“ Metaphorik verloren und werden zu ruhigeren Aufzeichnungen des bewegten Lebens von Ginsberg. Was vorher in der Ekstase des Gedichtes selbst erreicht werden sollte, eine emotionale Gestimmtheit von Dichter und Publikum, wird besonders gegen Ende der sechziger Jahre mehr und mehr durch seine Lesungen einleitende tantrische Gesänge, Mantras und andere östliche eher meditative als ekstatische Techniken ersetzt - mit der Folge, daß die öffentliche Wirkung seiner Gedichte von ihrer sinnlich-emotionalen Beschwörung einer nicht-wahrgenommenen Realität zurückweicht und die Lyrik Ginsbergs schließlich Anfang der siebziger Jahre in die Esoterik fernöstlicher Philosophien einmünden kann. Zunächst sprechen seine Gedichte durch den Filter ihrer "higher awareness" zwar öfter als zuvor von Politik, doch wird sich die Wirkung der Dichtung Ginsbergs mehr und mehr aus der Lyrik heraus in das Erscheinen des Dichters bei verschiedenen Ereignissen selbst verlagern.

1965 unternimmt Ginsberg eine Europareise und wird in Prag im Zeichen beginnender Unruhe unter den Studenten begeistert empfangen und zum "Kral Majales" (König des Mai) ausgerufen.

And I am the Kind of May, which is the power of sexual youth
 and I am the Kind of May, which is industry in cloquence and
 action in armour,
 and I am the Kind of May, which is long hair of Adam and the
 Beard of my own body (90) (71)

Fast in keinem seiner Gedichte wird die übermütige Atmosphäre von Hippie-Movement und jugendlichem Aufbegehren deutlicher eingefangen als hier. Ginsberg wird zum neuen Adam, der im Namen der Jugend gegen "space ships and Time Machine" eintritt, "because I heard the voice of Blake in a vision" (89). Kapitalismus und Kommunismus bringen beide nur einen unerträglichen Druck auf "the Just man" hervor, "have nothing to offer

but fat cheeks and eyeglasses / and lying policemen” (89) oder “proffer Napalm and money in green suitcases to the Naked” - “but the heart is also heavy” (89):

... And I am the Kind of May that sleeps with teenagers laughing. And I am the Kind of May, that I
may be expelled from my
Kingdom with Honor, as of old,
To shew the difference between Caesar's Kingdom and the Kingdom of the
May of Man - (90)

Seine Krönung wird zum Frühling einer neuen Menschheit, die “worships the Sacred Heart of Christ the blue body of / Krishna the straight back of Ram” (90), im flüchtigen Augenblick erlebt, “For the Kingdom of / May is too beautiful to last for more than a month” (90f). Das Gedicht mag schließlich wie eine Zusammenfassung des Schicksals der Hippiebewegung insgesamt erscheinen, wenn er bemerkt:

and when Communist and Capitalist assholes tangle the Just
man is arrested or robbed or had his head cut off, ...
For I was arrested thrice in Prague, once for singing drunk on
Narodni street,
once knocked down on the midnight pavement by a mustached
agent who screamed out BOUZERANT,
once for losing my notebooks of unusual sex politics dream
opinions,... (89)

- 1967 wurde im Buena Vista Park in San Franzisko die Bewegung nach dem großen “Gathering of the Tribes” zu Grabe getragen, nachdem man erkannt hatte, daß das etablierte System zu übermächtig war, seine Methoden zu gewalttätig, um ihnen noch länger eine eigene Politik der “non-violence” entgegenzuhalten.

Ginsbergs Gedicht “Who Be Kind To” spiegelt ebenfalls die friedfertige Ideologie der Hippies wider. (72) Geschrieben für die International Poetry Incarnation in London 1965, ruft es aus der Einsicht, daß Liebe zu sich selbst Voraussetzung für die Liebe zu anderen ist, dazu auf, anstelle von Gewalt Freundlichkeit und Nicht-Gewalt zu stellen.

Be kind to yourself Harry, because unkindness
comes when the body explodes
napalm cancer and the deathbed in Vietnam
is a strange place to dream of ...
Be kind to yourself, because the bliss of your own
kindness will flood the police tornorrow ... (95)

Nach dem Motto “Make love not war” gilt diese allgemeine Nächstenliebe auch den “lackloves of Capitals & Congresses / who make sadistic noises on the radio” (99) - den Politikern:

Be kind to the politician weeping in the galleries
of Whitehall, Kremlin, White House
Louvre and Phoenix City
aged, large nosed, angry ... (96)

Gegen ihre Welt der Bitternis steht die glückliche Welt, die mit der Musik der Beatles begann:

the boom bom that bounces in the joyful
bowels as the Liverpool Minstrels of
CavernSink
raise their joyful voices and guitars
in electric Afric hurrah

for Jerusalem,-
The saints come marching in, Twist &
Shout, and Gates of Eden are named
in Albion again (97)

Wieder wird die Jugend beschworen, als Apotheose des anderen, neuen Menschengeschlechts, das die Zukunft in Händen hält. In ihrem Bewußtsein, der "orgy of all eyes happy, orgy of the soul" (98) kündigt sich die neue Lebensqualität an.

The prayer is to man and girl, the only
gods, the only lords of Kingdoms of
Feeling, Christs of their own
living ribs - (98)

Optimistisch endet das Gedicht mit einem Ausdruck der Zuversicht.

That a new kind of man has come to his bliss
to end the cold war he has borne
against his own kind flesh
since the days of the snake. (99)

Wie man diesen Gedichten unschwer entnehmen kann, hat Ginsberg sich zum poetischen Sprachrohr der Hippiebewegung entwickelt. Nicht ganz zufällig trifft Ginsberg mit seinem bizarren Lebensstil, seinen Drogenexperimenten und seiner visionären Lyrik gerade bei ihnen auf die größte Sympathie. In Wiederbelebung romantischer Ideen eines „unendlichen Urselbst“ (Schelling) hatte ihr religiöser Hedonismus Zuflucht in der psychedelischen Erfahrung von Drogen und östlichem Mystizismus mit seiner Betonung von Transzendenz und spiritueller Erleuchtung gesucht.

Nicht Marcuse, Sweezy, Harrigton oder Newfield bestimmten das Weltbild der Hippie-Mehrheit, sondern Edward de Bono ("The Use of Lateral Thinking"), Marshall McLuhan oder Timothy Leary, die das lineare, logische, visuelle, zweckbestimmte Weltbild des Abendlandes ablehnten und unvermittelte Theorie und Praxis propagieren. ...

Sinne und Sinnlichkeit, Empfindsamkeit und Empfindungen erkannten die Hippies als abgestumpft oder abgetötet. Amerika und mit ihm die westliche Zivilisation haben, so konstatierten die Hippies, nur die materielle Seite des Lebens entwickelt und Seele und Geist verloren. Alle Werte wurden ihres Inhalts entleert und erstarrten in bloßer Rhetorik- Die Menschen Amerikas degenerierten zu mimetischen Empfangsstationen einer entseelten Bürokratie. (73)

Ginsbergs "cosmic consciousness" versprach nun gerade zumindest im poetischen Erlebnis jene verlorene Einheit von Sinnlichkeit und Erleben wieder herzustellen, die die Hippies suchten. Er wird in seinen rätselhaften, mystischen Auftritten zu ihrem Bodhisattwa, dem zur Erleuchtung seiner Mitmenschen auf Eingang ins Nirwana verzichtenden weisen Buddha.

In Verbindung mit Ginsbergs "heightened awareness" findet sich die Betonung der Hippies auf menschlichem Kontakt und echter Kommunikation angesichts einer Gesellschaft, deren zwischenmenschliche Beziehungen in rituellen Cocktailparties, unglücklichen Ehen, Geschäftsbeziehungen verödet waren, auch als zentrales Thema von "Wichita Vortex Sutra" wieder. (74) Thematisch durch das Problem des Vietnamkrieges zusammengehalten, wandert es mit seinem Protagonisten über Fernsehwerbung, Schlagzeilen in den Zeitungen, dem Gerede der Disc-Jockeys und Nachrichtensendungen durch die amerikanische Medienlandschaft. Je mehr sich diese Reise ihrem Endpunkt in Wichita, Kansas, nähert, desto deutlicher wird dabei, daß der Krieg als Symptom zerbrochener

Kommunikationszusammenhänge zu sehen ist, die jede Menschlichkeit vergewaltigen und technisieren. Durch die im vermittelnden technischen Medium angelegte Entfremdung wird nur noch ein abstraktes Erleben seines Schreckens möglich.

Has anyone looked in the eyes of the wounded?
 Have we seen but paper faces, Life Magazine?
 Are screaming faces made of dots,
 electric dots on Television - (118)

Wenn Herbert Marcuse später die herrschende Sprache als „Stimme der Unterdrückung“ denunziert, (75) findet sich Ähnliches hier schon poetisch vorformuliert: “almost all our language has been taxed by war” (126). Sprache verkürzt sich auf “Black magic language, / formulas for reality” (119), die statt die ganze Realität sinnlich-emotional zu vermitteln, sie auf ihre rationale, „technische“ Komponente reduzieren. Nur so wird es möglich, daß der tatsächliche Schrecken des Krieges, Schmerz und Verstümmelung, von distanzierten Debatten der Politiker verdrängt werden kann, die durch ihre mediale Vermittlung noch belangloser wirken.

Napalm and black clouds emerging in newsprint
 Flesh soft as Kansas Girl's
 ripped open by metal explosion -
 three five zero on the other side of the planet
 cought in barbed wire, fire ball
 bullet shock, bayonet electricity
 bomb blast terrific in skull & belly, shrapnelled throbbing meat
 while this American nation argues war:
 conflicting language, language
 proliferating in aimaves
 filling the farmhouse ear, filling
 the City manager's head in his oaken office
 the professor's head in his bed at midnight
 the pupil's head at the movies
 blond haired, his heart throbbing with desire
 for the girlish image bodied on the screen:
 or smoking cigarettes
 and watching Captain Kangaroo ... (1211)

Antipode derart verkümmerteter gesellschaftlicher Erfahrungsweisen ist die poetische “prophecy”, die um “this frightened thing / we call love” (125) willen die echte Kommunikation zwischen den Menschen aufrechterhält. Was die technische Rationalität der Medien nicht vermag, die andere Seite der Welt anders als distanziert zu sehen, vollbringt der Dichter, indem er durch sein Bewußtsein Einsicht in jene “naked human form divine” (76), in “the wisdom of the heart” (77) hat. Vor seinem sehenden, sinnlich-emotionalen Zugriff, der mit den Dingen verschmilzt, werden alle Menschen wieder als Brüder erkennbar, die sie eigentlich sind.

That the rest of earth is unseen
 an outer universe invisible,
 Unknown except thru
 language
 airprint
 magic images
 or prophecy of the secret
 heart the same
 in Waterville as Saigon one human form:
 When a woman's heart bursts in Waterville
 a woman screams equal in Hanoi - (123f)

Mit dem Gegensatz von “Formulas for reality” und poetischer “prophecy” entwickelt Ginsberg hier ein Konzept von Sprache, das in Anlehnung an den magischen Sprachgebrauch der “Voice out of the burning bush” (78), Sprache vornehmlich als “vehicle of feeling” (79) auffaßt. Alle andere Sprache ist von dieser ursprünglichen Form nur abgeleitet. Der magische Charakter dieser “natural voice” (80) wird deutlich, wenn er die „rational sprechenden“ Politiker und Medien als “sorcerer’s Apprentices who lost control / of the simplest broomstick in the world: / Language” (120) bezeichnet. Wo die Sprache versucht, die Welt allein rational zu erfassen, wird sie für Ginsberg zur nur noch beschreibenden “formula”, die schließlich den Menschen vom sinnlich-emotionalen Teil der Wirklichkeit, und damit einem ganzheitlichen Wirklichkeitserlebnis abschneidet. Der Antagonismus von Mediensprache bzw. Sprache der Politik und Sprache der „poetisch-kosmischen“ Wahrnehmung bestimmt auch den Stil des Gedichtes. Die narrative Entwicklung wird immer wieder von abgehackten, fragmentarischen Episoden unterbrochen, wie sie in den Kurzmeldungen der Rundfunksender oder Schlagzeilen der Zeitungen zu finden sind.

... In advance of the Cold Wave
 snow spreading eastward to
 the Great Lakes ... (110)
 ... New Frontier Productions present
 Camp Comedy : Fairies I Have Met ... (113)
 ... Put it this way in headlines
 Omaha World Herold - Rusk Says Toughness
 Essential For Peace
 Put it this way
 Lincoln Nebraska Morning Star
 Vietnam War Brings Prosperity ... (117)

Gegen die lakonische Faktizität dieser Meldungen stehen die persönlichen Erlebnisse des Protagonisten in der Sprache der „petites sensations“ als sinnlich Erlebtes:

It’s not the vast plains mute our mouths
 that at midnite with ecstatic language
 when our trembling bodies hold each other
 breast to breast on a mattress
 Not the empty sky that hides
 the feeling from our faces
 nor our skirts and trousers that conceal
 the bodylove emanating in a glow of beloved skin,
 white smooth abdomen down to the hair
 between our legs, ... (125)

Der Ansturm dieser Kommunikationsfragmente verdichtet sich zusehends, je näher der Protagonist seinem Ziel, Wichita, kommt, und schließlich existieren sinnliche Erlebnisse nur noch in seiner Phantasie. Während der Äther um ihn herum von Botschaften einer unbekanntem, weil nicht mehr faßbaren Macht erfüllt zu sein scheint, gleitet er immer weiter in die schizophrene Abgeschlossenheit seines Innenlebens hinein:

Let the States tremble
 let the Nation weep,
 let Congress legislate its own delight
 let the President execute his own desire -
 this act done by my own voice
 nameless mystery -
 published to my own senses,

blissfully received by my own form
approved with pleasure by my sensations
manifestations of my very thought
accomplished in my own imagination
all realms within my consciousness fulfilled
60 miles from Wichita ... (128)

Als der Protagonist schließlich Wichita (als geographisches Zentrum das „Herz“ der USA) erreicht, wird offensichtlich, daß es der zerbrochene Kommunikationszusammenhang, die Spaltung in rationale Beschreibung und tatsächliches emotionales Erleben der Wirklichkeit ist, die das Individuum in die Isolation, die “consciousness without a body“ (“Howl“), zwingen. Ginsberg führt hier das Beispiel seiner Mutter an:

Here fifty years ago, by her violence
began a vortex of hatred that defoliated the Mekong Delta -
Proud Wichita! Vain Wichita
cast the first stone!
That murdered my mother
who died of the communist anticommunist psychosis
in the madhouse one decade long ago
complaining about wires of masscommunication in her head
and phantom political voices in the air
besmirching her girlish character.
many another has suffered death and madness
in the Vortex ... (132)

Zugleich schließt sich hier der Kreis. Wenn sowohl die Entfremdung vom tatsächlichen Schrecken des Krieges in Vietnam als auch die Entfremdung im Individuum selbst auf eine „entseelte“ Sprache zurückzuführen sind, wird echte Kommunikation zur Bedingung menschlichen Überlebens überhaupt. Eine solche Kommunikation aber existiert für Ginsberg bereits in der “counterculture” der protestierenden Jugend, als deren Symbol “Angelic” Bob Dylan erscheint.

Oh at last the radio opens
blue Invitations!
Angelic Dylan singing across the nation
“When all your children start to resent you
Won't you come see me, Queen Jane?”
His youthful voice making glad
the brown endless meadows
His tenderness penetrating aether,
soft prayer on the airwaves,
Language, language, and sweet music too
even unto thee
hairy flatness!
even unto thee
despairing Burns! (130)

Hier ist jenes psychedelische Bewußtsein zu suchen, das im sinnlichen Erlebnis die Dinge erfaßt, denn “only the prophetic priestly consciousness ... can steady our gaze into the Fiery eyes of the Tygers of the Wrath to Come” (81), und für das Ginsberg schließlich stellvertretend in “nameless mystery” erklärt:

I lift my voice aloud
make mantra of American language now
I here declare the end of the war! (127)

Was hier poetisch nach Ausdruck drängt, findet im politischen Geschehen der Zeit seine Entsprechung in den ersten Anti-Kriegs-Demonstrationen, Märschen nach Washington und politisch-poetischen Spektakeln, die wie eingangs beschrieben in symbolischem Gestus 1967 schließlich sogar das Pentagon durch Om-Singen in die Luft erheben wollen. Freilich, wie die Hippiebewegung bleiben auch Ginsbergs Gedichte dieser Zeit außerhalb konkreter politischer Zielsetzungen: Kindlich naiv glaubt man, die Gesellschaftsstrukturen allein durch Veränderung des Bewußtseins umstürzen zu können - Liebe und veränderte Kommunikationsformen werden zum Ersatz für reale politische Macht. Und dennoch liegt hier eine politische Brisanz, gegen die sich das System nicht ganz zu Unrecht wehrt. Leistungsverweigerung, Einsicht in die Mechanisierung des menschlichen Lebenszusammenhanges, Rückkehr zur Direktheit und Spontaneität sinnlich-emotionalen Erlebens, Medienkritik, bereiten Erkenntnisprozesse vor, die in der Studentenrevolte schließlich zu einer expliziten Kapitalismuskritik führen.

In den "travel poems" in *The Fall of America. poems of these states 1965 - 1971* werden Vietnamkrieg, Zustand der amerikanischen Gesellschaft, Umweltverschmutzung und Profite der Konzerne denn auch zu den dominierenden Themen Ginsbergs. (83) Parallel zur Atmosphäre an den Universitäten werden die Verflechtungen von Finanz, Industrie und Militär gezeigt, als "pollution" von Mensch und Natur erlebt - "Ecologues of These States" ist eine Serie von Gedichten überschrieben.

Earth pollution identical with Mind pollution, conscious
 ness Pollution identical with filthy sky,
 dirty-thoughted Usury simultaneous with metal dust in wa-
 ter courses
 murder of great & little fish same as self besmirchment
 short hair thought control,
 mace-repression of gnostic street boys identical with DDT
 extinction of Bald Eagle -
 Mother's milk poisoned as father's thoughts, all greed
 stained over the automobile-body designing table - (142) (84)

Fast hoffnungslos steht die Welt sinnlicher Empfindungen, der Menschlichkeit, gegen die Maschinerie:

What can Poetry do, how flowers survive, how man see
 right mind multitude, hear his heart's music, feel cockjays, taste
 ancient natural grain-bread and sweet vegetables, smell his
 own baby body's tender neck skin
 when 60 % State Money goes to heaven on gas clouds burn-
 ing off War Machine Smokestacks? (143)

Der hippieske Optimismus weicht jetzt einem fast tragischen Ernst. Im Zeichen zunehmender politischer Repression gegen Ende der Dekade wurde die Diskrepanz zwischen dem Amerika, das man erträumt hatte, und seiner brutalen Wirklichkeit noch evidenter. Die Rolle des Dichters verkümmerte dazu, nur noch den "Fall of America" zu bezeugen und allenfalls die Erinnerung an verlorene Werte wachhalten zu können.

Der Traum der "peace and love"-Generation war mit dem Desaster des Rockkonzerts von Altamond, bei dem vor den Augen der Rolling Stones ein Farbiger von den Hell's

Angels ermordet wurde, erschüttert worden, und die wichtigsten politischen Gruppierungen der Counterculture standen kurz vor ihrer Auflösung oder gingen in den Untergrund. Wirtschaftlich sah die amerikanische Gesellschaft nach der Prosperität der sechziger Jahre die ersten großen Rezessionen, verbunden mit Inflation und steigender Arbeitslosenrate, auf sich zukommen und verstärkte als Konsequenz zunehmend den Druck nach innen. Zwar zeigten die Vietnam-Demonstrationen insofern Erfolg, als sie die öffentliche Meinung aufrüttelten und sich allmählich auch der liberale Teil der Medien auf die Seite der Kriegsgegner schlug, aber der Krieg sollte dessen unbeschadet noch weitere 5 Jahre andauern und wird erst 1975 wohl mehr wegen der nicht mehr länger aufrecht zu erhaltenden Belastung von Rüstungshaushalt und Wirtschaft als wegen des gegenkulturellen Protestes dagegen beendet. Im Mai 1970 war es während des nationalen Studentenstreiks gegen Präsident Nixon noch einmal zu einer übergreifenden Solidarität gekommen, die aber sofort die aggressive Reaktion des angegriffenen Systems zu spüren bekam, als in Kent, Ohio, vier Studenten unter den Schüssen der Nationalgarde starben. Mehr und mehr verflüchtigte sich jetzt der aktivistische Geist der sechziger Jahre.

Gleichzeitig mit der resignativen Tendenz, die sich in Parallele zu diesen Ereignissen in Ginsbergs Gedichten einstellt, ist auch ein Verlust ihrer poetischen Spannung zu beobachten, ein Verlust, der nicht allein mit "emotion recollected in tranquility" begründet werden kann. (85) So nachdenklich diese Gedichte auch stimmen mögen, viele bleiben seltsam steril. Die beschwörende Kraft der früheren Gedichte ist in der spontanen Gedankenspielerei erstarrt, die Methode zur "fixed habit" geworden, die sich als "block to further awareness" (86) den Intentionen Ginsbergs entgegenstemmt. Was hinter ihnen übrigbleibt, ist allein der Mensch Ginsberg, der vereinsamt durch "These States" irrt, in denen er sich bei aller Kritik einmal zu Hause gefühlt hatte.

Als Anfang der siebziger Jahre die ohnehin in sich widersprüchliche und zerrissene gegenkulturelle Öffentlichkeit mehr und mehr zerfiel, ihre Protagonisten sich entweder in den Radikalismus oder die Privatheit zurückgezogener Lebensführung flüchteten, ist auch in Ginsbergs Lyrik diese Wende zu spüren. Seine Gedichte gehen von politischen Notizen zurück zur meditativen Auseinandersetzung buddhistischer Prägung. Nach Jahren schamanistischer Selbstentäußerung, gefolgt von einer Phase der Stabilisierung im Kontext öffentlichen Wirkens in den gegenkulturellen Bewegungen, spiegeln Ginsbergs Gedichte schließlich nur noch sein Verlangen nach Ruhe in sich selbst genügender Zurückgezogenheit. Was er Mitte der siebziger Jahre schreibt, hat nur noch formal Bezug zu dem, was einmal seine Berühmtheit begründet hatte. Seine Gedichte nehmen die Form östlicher Haikus an, d. h. tief erfahrener Situationsbeschreibungen. "Cabin in the Rockies" beschreibt alltägliche Situationen ohne Symbolwert, wenn auch mit großer Eindringlichkeit: (87)

Against brown grass
the hole in the black truck tire
swings slowly between trees.

Sunlight mixed with dust
rises behind a truck
on the dirt road. (68)

Und wenn schließlich eine Fliege auf der Nase des Dichters landet, dann sitzt sie einfach auf der Nase eines Menschen und nichts weiter.

Sitting on a tree stump with half cup of tea
sun down behind mountains -
Nothing to do.

Not a word! Not a word!
Flies do all my talking for me -
and the wind says something else.

Fly on my nose,
I'm not the Buddha,
There's no enlightenment here! (68)

Politisch zieht sich Ginsbergs Lyrik auf eine Haltung zurück, die er "comparing, realistically, my actual life with my news resentments" nennt. (88) Was einmal im kosmischen Bewußtsein oder in der Hippie-Haltung des "be kind to the politician" einen Gegenentwurf präsentiert hatte, droht im als Nächstenliebe getarnten Akzeptieren des Status quo zu verkommen, wenn Ginsberg nach einem Gespräch über Vietnamkrieg und Watergate nichts weiter zu bemerken hat als: "So finally, who's right and who's wrong? Who has reason to be self-righteous and angry finally?" (89) Allenfalls noch faktuell werden politische und ökonomische Zusammenhänge benannt.

Oil millions of cars speeding the cracked plains
Oil from Texas, Bahrein, Venezuela, Mexico
Oil that turns General Motors
 revs up Ford
 lights up General Electric, oil that crackles
thru International Business Machine computers,
 charges dynamos for ITT
 sparks Western. Electric
 runs thru Amer Telephone & Telegraph wires
Oil that flows thru Exxon New Jersey hoses,
rings in Mobil gas tank cranks, rumbles
 Chrysler engines
shoots thru Texaco pipelimes,
 blackens ocean broken Gulf tankers
spills into Santa Barbara beaches from
 Standard of California derricks offshore. (54f)

Was sich aber vor allem in diesen Gedichten zeigt, ist ein Wandel in Ginsbergs Position in und zu seiner Funktion in der Öffentlichkeit. Er hat seine Bestimmung als Seher und Verkünder persönlich empfundener gesellschaftlicher Wahrheit aufgegeben und verlegt sich mehr und mehr auf die Zurückgezogenheit des meditierenden Weisen, dessen Gedichte privater Ausdruck ebenso privater Bewußtseinszustände und -eindrücke sind, gesellschaftlich allenfalls relevant noch in einer impliziten Einstellung zum Leben. Damit aber laufen sie Gefahr, in hermetischer Abgeschlossenheit wieder in jenes gesellschaftliche Reservat des allein Ästhetischen zurückzugleiten, aus dem Ginsberg sie in Besinnung auf die Tradition schamanistischer und Blakescher Beschwörung einer anderen Wirklichkeit herausgeholt hatte.

2.4. *Ekstase als Transzendenz? (Versuch einer Wertung der Lyrik Allen Ginsbergs)*

Michel Foucault hat aufgezeigt, wie der Wahnsinn in der abendländischen Kulturentwicklung immer mehr zum Gegenpol einer auf Rationalität und Überschaubarkeit eingeschränkten Realitätssicht und der ihm eigene Logos als kranke Unvernunft aus dem gesellschaftlichen Erfahrungsbereich herausgedrängt wurde. (90) Bernd Nitzschke hat diese Betrachtung aufgenommen und in Anknüpfung an in der *Dialektik der Aufklärung* geäußerte Gedanken versucht zu zeigen, wie allgemein in einer Gesellschaft, die durch private Verfügung über Produktionsmittel auf der einen Seite und den ständigen Zwang zur Verwertung auf der anderen gekennzeichnet ist, sinnlich-emotionale Erfahrungsweisen „primärprozeßhafter Qualität“ (91) als disfunktionale Irrationalität aus dem gesellschaftlichen Selbstverständnis in das Reservat des Wahnsinns verwiesen werden müssen. (92) In ihrer „zwecklosen Zweckmäßigkeit“ (Kant), wäre zu folgern, stehen sie als nicht verwertbare, weil auf existentielles Erleben allein ausgerichtete Produktionsweisen dieser Gesellschaft sogar subversiv entgegen, indem sie an ideologische Empfindlichkeiten gesellschaftlichen Bewußtseins rühren.

Ginsbergs in die Lyrik transponierte „holy ecstasy“ (93) kann nun als Versuch interpretiert werden, an diese primärprozeßhafte Qualität schizophrenen Erlebens anzuknüpfen und über die psychedelische (bzw. ästhetische, da beide Begriffe für Ginsberg beliebig austauschbar sind (94)) Erfahrung den zerbrochenen Lebenszusammenhang des modernen Menschen modellhaft wieder zusammenzufügen. In Analogie zur zeitweisen Schizophrenisierung des Schamanen scheint hier eine Möglichkeit angedeutet, die Diskrepanz zwischen der instrumentellen Rationalität (der „conceptual fantasy“ (95) des „Denkens von Draußen“ (96)) und körperlich-sinnlichem Erleben, die Entfremdung von Seele und Umwelt in der mechanisierten Welt des Spätkapitalismus in einer „psychedelic universal cosmic consciousness“ (97) aufzuheben. Ginsbergs Kommentar zur „Footnote for Howl“ auf der Schallplattenaufnahme seines *Howl and Other Poems*, „‘Footnote for Howl’ may seem sick and strange. ... Let it be raw, there is beauty“, (98) erinnert denn auch an einen alten Navajo-Gesang, der in der Beschwörung der sinnlichen Schönheit des Einsseins mit der Natur sich des Gleichgewichts von Mensch und Umwelt versichert. (99)

Allein, was sich zunächst wie die Umsetzung von Marcuses „Vernunft der Sinnlichkeit“ (100) anhört, des ästhetischen Logos, der zum Leitfaden für die vernünftige Gestaltung einer neuen gesellschaftlichen Praxis wird, geht schnell an seiner „schlechten Unmittelbarkeit“ (101) zugrunde. Wenn Ginsberg in „nameless mystery“ „the end of war“ erklärt (102) oder das Pentagon in einen „maidentemple“ verwandeln möchte (103), verfällt er dem verhängnisvollen Irrtum, daß sich die ästhetische Ebene unter den gegebenen Umständen anders als symbolisch auf die praktische Ebene beziehen könnte. Der Schamane hatte sehr wohl zwischen der anderen Realität und der profanen Wirklichkeit zu unterscheiden gewußt, darum seine „Reise“ in die Welt der Geister, (104) und auch Marcuse war sich der notwendigen Spannung zwischen Kunst und Praxis bewußt gewesen.

In dem Maße wie sie (die Kunst) sich zum Teil des wirklichen Lebens macht, verliert sie die Transzendenz, kraft derer Kunst der etablierten Ordnung entgegengesetzt ist - sie bleibt dieser Ordnung immanent, eindi-

mensional und unterliegt so dieser Ordnung. Ihre unmittelbare ‚Lebensechtheit‘ zerstört diese Anti-Kunst und ihren Appell. (105)

Ginsbergs Ekstase muß so konsequent auf die Ebene des Gedichtes und die Psyche seines Produzenten beschränkt bleiben. Wo sie sich real nimmt, ist Ginsbergs „prophetic mission“ zum Scheitern verurteilt: Wenn er das kosmische Bewußtsein bereits verwirklicht sieht, wird dies um so mehr zur privatistischen Falle, in der er schließlich selbst sitzt, als sich die Wirklichkeit des „Moloch“ als durchaus beständig erweist sein Unternehmen wird umso „wahnsinniger“, je rationaler er es setzen will.

Letztlich krankt Ginsbergs „prophetische Lyrik“ damit an der idealistischen Verwechslung von subjektiver innerer und gesellschaftlich äußerer Realität. Wo Marcuse vorsichtig in der Kunst eine emanzipatorische Sensibilität, die eine „neue Erfahrung einer von den Erfordernissen der etablierten Gesellschaft vergewaltigten Welt und des vitalen Bedürfnisses nach einer völligen Umgestaltung“ bewirken könnte, sieht, (10) erhebt Ginsberg seine magische Beschwörung einer anderen Wirklichkeitswahrnehmung zum bereits gegebenen materiellen Prozeß.

Besonders deutlich wird dieses Konzept einer derart bereits vorstrukturierten Wirklichkeit an Ginsbergs Sprachtheorie. Ließ sich für die von ihm postulierte Form ekstatischer Wahrnehmung zunächst positiv sagen, daß sie durch Annäherung an psychotische Erlebnisweisen potentiell Zugang zu tieferen Bewußtseinschichten öffnete, die das gesellschaftlich angepaßte „normale“ Individuum ausschließt, um nicht mit den gültigen gesellschaftlichen Normen des Denkens und Fühlens zu kollidieren, so verknüpft Ginsberg hier damit eine der Welt zugrundeliegende essentielle Wahrheit, die sich über „rhythmic articulation[s] of feeling“ (107) im Körper des Dichters in poetische Sprache umsetzt.

... there's a definite body rhythm that has no definite word or may have ... one or two key words attached to it. And then, in writing it down, its simply by a process of association that I find what the rest of the statement is - what can be collected around that word, what that word is connected to. (108)

Die assoziierende Bewegung findet ihre physische Vermittlung ebenfalls, indem „certain combinations of words and rhythms“ eine „electro-chemical reaction“ im Körper hervorrufen, die „specific states of consciousness“ zur Folge hat. (109) Psychedelische Drogen unterstützen diesen Prozeß insofern als „our vision of expanded consciousness is as much as unconscious information - awareness (that) comes up to the surface.“ (110)

It's natural inspiration of the moment that keeps it [the line of poetry] moving, disparate things put down together, shorthand notations of visual imagery, juxtapositions of hydrogen juke-box..., one stream of single word associations ... Mind is shapely, Art is shapely. Meaning mind practised in spontaneity invents forms in its own image & gets to Last Thoughts. Loose ghosts wailing for body try to invade the bodies of living men. (111)

Auch nachdem Ginsberg 1963 seine Visionen in der Tradition Blakes verläßt und sich mehr einer „direct vision of the moment“ (112) zuwendet, hält er an seiner Theorie der „physiological ecstasy experience“ fest, die „in my body the physical arrangement of my words“ erzeugen ließe. (113) Hinzu kam, was Ginsberg seine „breath-technique“ nannte, „physical-mental inspiration of thought contained in the elastic of breath“: eine

Zeile im Gedicht sollte dabei einer "breath unit" entsprechen. (114) Indem der Zuhörer dem Rhythmus des Gedichtes folgen würde, würde er den gleichen Atemrhythmus in sich erzeugen wie Ginsberg ihn zur Zeit der Komposition gehabt hatte - und damit nach Ginsbergs Überzeugung das gleiche Bewußtsein. (115) Sprache ist in diesem Konzept dann nur eine andere Form der Physiologie des Körpers, der Prozeß des Bewußtseins materialisiert sich in und über das sprachliche Gebilde.

Abgesehen von dem biologischen Reduktionismus, der sich hier einschleicht, wäre vor allem gegen dieses Konzept Ginsbergs einzuwenden, daß es von einer quasi naturhaften Kausalität zwischen Rhythmus und Denkprozeß ausgeht, die es so nicht gibt. Ginsberg gleitet hier ab in eine romantische Verklärung jenes primitiven magischen Sprachverständnisses, in dem es dem Schamanen erscheint, "as if existence were uttering itself through him" (116), und das einen Zusammenhang zwischen einem naturhaften Weltprinzip und magischer Invokation sehen möchte. Ruth Finnegan hat zu Recht in ihrer Auseinandersetzung mit ähnlichen Annahmen in Bezug auf "Oral Poetry" darauf hingewiesen, daß das Konzept von Rhythmik jeweils ein kulturelles und relatives ist. (117) Dies wäre auch Ginsberg entgegenzuhalten. Lyrik kann nicht einfach auf ein allgemeines Grundprinzip, sei es physischer oder triebhafter Art, zurückgeführt werden, sondern entwickelt sich immer an kulturellen Parametern. Ginsbergs Streben nach der "natural voice", die "invoked shamanistically on the spot from the unconscious" (118) prophetisch die "soul of the world" (119) (= Gott = Existenz selbst (120)) als Rückkehr zum natürlichen Urgrund offenbart, ist so weniger eine tatsächliche Rückkehr zu einem unentfremdeten „natürlichen“ Menschsein, als vielmehr der utopische Wunsch des sich des historischen Gegensatzes von Mensch und Natur bewußt werdenden Individuums, eine solche Einheit erst herzustellen. Es ist eben nicht der primitive Schamane, der einem allgemeinen gesellschaftlichen Konsensus entsprechend die Balance zwischen der Realität einer auf „Selbsterhaltung“ (Adorno) bedachten Gemeinschaft und einer sie überschreitenden Wirklichkeit herstellt, in welcher die Spannung zwischen gesellschaftlicher Definition und subjektiver „wahnsinniger“ Erfahrung aufgehoben ist, (121) sondern in Ginsbergs lyrisch schizophrener Beschwörung einer umfassenderen Wirklichkeit tut sich der verzweifelte Versuch des noch nicht völlig usurpierten Subjektes kund, der herrschenden Realität das in ihr Ausgesparte wenigstens auf der poetischen Eben vorzuhalten.

3. Gary Snyder: oder Die Schwierigkeiten eines weißen Indianers Zen-Buddhismus zu leben

3.1. Indianer-Mythen und MotherEarth

Im Gegensatz zu Ginsbergs Gedichten, die eher zerrissen, aufgewühlt wirken, ist die Lyrik Gary Snyders von einer sowohl formalen als auch inhaltlichen Klarheit und Offenheit gekennzeichnet. An der Westküste der Vereinigten Staaten aufgewachsen und mit ihren Naturschönheiten von klein auf vertraut, bringt Snyder im Gegensatz zum intellektuelleren Ginsberg eine Naturverwachsenheit in seine Lyrik ein, die es ihm er-

möglichst, seinen Gedichten eine völlig andere Gestalt zu geben und doch ähnliche Bewußtseinshaltungen anzusprechen. Bei Ginsberg hatte sich die Dynamik der poetischen Auseinandersetzung aus dem Erlebnis des Ich ergeben und entsprechend die psychische Problematik im Vordergrund gestanden. Bei Snyder schlägt gesellschaftliche Kritik sich nicht so sehr über intrapsychische Konflikte literarisch vermittelt nieder, sondern die dichterische Reflexion ergibt sich immer wieder im Kontext von Naturerlebnissen:

The mind wanders. A million
Summers, night air still and the rocks
Warm. Sky over endless mountains.
All the junk that goes with being human
Drops away, hard rock ways
Even the heavy present seems to fail
This bubble of a heart. (6) (122)

Natur kann derart als zentraler Gegenstand der Lyrik Snyders gesehen werden. Ob nun wie hier als Zeit durchbrechendes Kontinuum materieller Existenz überhaupt aufgefaßt, vor der Gegenwärtiges zur Bedeutungslosigkeit schrumpft, oder als Earth Mother personifiziert, aus der ursprüngliche Erkenntnis abzuleiten ist, das Naturerlebnis dient Snyder zur Neudefinition des Gleichgewichts Mensch-Umwelt, das ihm durch die abendländische Zivilisation mit ihrer naturverachtenden Rationalität zerstört zu werden droht.

Obwohl 1930 in San Franzisko geboren, wuchs Snyder im pazifischen Nordwesten der Vereinigten Staaten auf. Die dortige Landschaft dominiert denn auch seine ersten Gedichte, ob nun als Flachland von "Nooksack Valley" mit seinen "high rotten stumps in the second growth woods" und "flat scattered farms in the bends of the Nooksack river" oder als die Bergwildnis von "rock tree and man". (123) Hier, im Reservat der weitgehend unberührten Landschaft mit dem "back country" dahinter fand er jene Wildnis der Pioniere, das "untamed realm of total freedom not brutish and nasty but beautiful and terrible" (124) das auch Indianerland bedeutete, deren Mythen und Lebensweise er schließlich studieren sollte: 1951 graduierte er am Reed College mit einer anthropologischen Arbeit über die kultursoziologischen Implikationen eines Haida-Mythos. (125) Von Anfang an wohnt Snyders Gedichten eine stark anti-zivilisatorische Tendenz inne, denn insbesondere der "Judaean-Capitalist-Christian-Marxist"-Tradition (126) des Abendlandes lastet Snyder die Verantwortung für den augenblicklichen Zustand der westlichen Welt an. Kapitalistische wie kommunistische Gesellschaften hätten sich gleichermaßen zu "cancerous collectivities" entwickelt, sind zu "distorters of man's true potential" geworden, die die Erde, die Wälder und ihr Tierleben verkonsumieren und die Luft und das Wasser des Planeten Erde verpesten. (127) Wenn sich unter diesen Umständen die Menschheit nicht selbst vernichten will, biete sich ihr als einzige Lösung an, "to transform the five-millenia-long urbanizing civilisation tradition into a new ecologically sensitive harmony-oriented wildminded scientific-spiritual culture", in der Wildheit zum "state of complete awareness" wird. (128)

Anzeichen einer solchen ökologisch orientierten Kultur nun glaubt Snyder im Rückgriff auf magisch-mystische Traditionen in jener "Great Subculture which goes back as far perhaps as the late Paleolithic" zu finden, die obwohl unterdrückt und verdrängt als

“undercurrent in all higher civilisations” besteht (129) - den Traditionen des Taoismus und Tantrismus im Osten, des Gnostizismus und der volkstümlichen Magie im Westen und natürlich der schamanistischen Rituale der Indianer im eigenen Land. Nachdem er immer wieder in verschiedenen Jobs als Holzfäller, Feuerwache und Jäger erlebt hatte, wie sich Bulldozer und Kettensäge in die Wälder von Oregon fraßen, ihre Handhaber aber nicht einmal die Namen der Pflanzen, Bäume und Tiere wußten, die sie vernichteten, war ihm der weiße Mann zunehmend als unfähig erschienen, die Natur zu verstehen, und er hatte sich den Indianern zugewandt, die in einem Lebenszusammenhang zu stehen schienen, der sich in Harmonie mit der Natur bewegte. Von seinen Eltern her mit den radikalen politischen Ideen der International Workers of the World aufgewachsen, begann Snyder ihre Lebensweise auf alternative Lebensformen hin zu untersuchen - “Forming a new society within the shell of the old” (130). Ähnlich Marx und Engels erkannte er in ihren Gesellschaftsformen eine Art urkommunistischer Gemeinschaft, wobei er jedoch gerade ihr Verhältnis zur Natur anders deutete. Snyders Gedicht “Revolution in the Revolution in the Revolution” drückt seine Auffassung fast programmatisch aus: (131)

“From the masses to the masses” the most
 Revolutionary consciousness is to be found
 Among the most ruthlessly exploited classes:
 Animals, trees, water, air, grasses

We must pass through the stage of the
 “Dictatorship of the Unconscious” before we can
 Hope for the withering-away of the states
 And finally arrive at true Communism. (39)

Anders als bei Marx und Engels wird Kommunismus hier in einem Sinne angesprochen, der die Aussöhnung mit der Natur zur Voraussetzung macht, einer Natur freilich, die die magisch-mystische Qualität annimmt, die sie im indianischen Denken hat. Wenn das revolutionärste Bewußtsein der Natur zukommt, Tiere, Pflanzen und ihre Elemente zu den am meisten ausgebeuteten Klassen erklärt werden, ist in ihr der menschlichen Gesellschaft vorgelagert auch jene Wahrheit zu suchen, die Marx dem Proletariat zugeordnet hatte. Indem Snyder nämlich die Diktatur des Proletariats durch die Phase einer Diktatur des Unbewußten als Vorbedingung des Absterbens des Staates ersetzt, kommt er nicht umhin, mit der Gleichstellung von Natur und Unbewußtem konzeptionell eine in der Natur bereitstehende Wahrheit anzunehmen, die den befreienden Impuls enthält, aber in der bewußten, d. h. bei Snyder zivilisierten Welt unterdrückt wird. Eine solche Wahrheit aber läßt sich dann konsequent nur noch als eine magisch-mystische vermitteln.

Entsprechend gestaltet sich auch die Rolle, die Snyder dem Dichter in einem derartigen revolutionären Prozeß beimißt.

If the capitalists and imperialists
 are the exploiters, the masses are the workers.
 and the party
 is the communist.

If civilisation
 is the exploiter, the masses is nature.
 and the party
 is the poets.

If the abstract rational intellect
is the exploiter, the masses is the unconscious.
and the party
is the yogins. (39)

In der sozialhistorischen Nachfolge des Schamanen kommt dem Dichter eine Mittlerstellung zwischen dem magisch-mystisch erfahrenen Yogin und dem in politischen Begriffen denkenden Kommunisten zu. Zugleich überschneiden sich in ihm beide Bereiche insofern er die Rechte der Natur, und das sind in seinem Verständnis auch die Rechte des Unbewußten, in die Gesellschaft mittels poetischer Sprache einbringt - denn "poets ... sing about nature even if the closest they ever get to nature ist their lady's queynt." (132) "As a poet I hold the most archaic values on earth", sagt Snyder, "the fertility of the soil, the magic of animals, the power vision in solitude, the terrifying initiation and rebirth, the love and ecstasy of the dance, the common work of tribe." (133) Dichtung wird hier direkt in den Kontext der Übersetzung magisch-mystischer Wahrheit gestellt, die sich der traditionellen politischen Kategorisierung entzieht, da Natur in der Moderne weitgehend aus dem gesellschaftlichen Selbstverständnis ausgeklammert bleibt, als "less authentic" betrachtet wird, wie Snyder an anderer Stelle sarkastisch bemerkt. (134) Vor diesem Hintergrund kommt der Schlußzeile des Gedichts besondere Bedeutung zu:

& POWER
Comes out of the seed-syllables of mantras. (39)

Solange ein "abstract rational intellect" die Natur als ausbeutbare Quelle der gesellschaftlichen Rohstoffversorgung erfassen kann, bleibt die in der Natur gespeicherte Information und Energie nur über die esoterische Sprache magischer Zauberformeln dem Unbewußten mitteilbar. Die Revolution hat also auf drei miteinander verschränkten Ebenen stattzufinden. Um den "true Communism" zu erreichen, hat der Mensch sich von gesellschaftlicher Herrschaft freizumachen, die Natur in seinen Lebenszusammenhang harmonisch zu integrieren und die unbewußten Kräfte seinem Erleben zugänglich zu machen -, "Revolution in the Revolution in the Revolution". Konsequentermaßen zählen für Snyder in seinen Gedichten denn auch letztlich nur zwei Quellen menschlicher Erkenntnis: "Symbols and sense-impressions". (135) In "Milton by Firelight" wird Milton zu "a silly story", (136) "words and books" vergehen "in the dry air" in "Piute Creek" (137) und in "Logging No. 5" verschwinden die "ancient, meaningless / Abstractions of the educated mind" in Form eines Buches im Klohäuschen. (138)

Der Zugang zur Natur und zum Unbewußten in ihr ist nun insbesondere für den Amerikaner nicht ganz einfach zu erreichen. Anders als im Europa zugewandten Osten hatte das Bild des Pioniers, die Atmosphäre des "wild west", die pazifischen Küstenbewohner der USA beeinflusst. Entsprechend ging die Eigenart der Örtlichkeiten mit ihrer Tier und Pflanzenwelt nur oberflächlich in das Bewußtsein der weißen Siedler ein: "The place only comes into it as a matter of inhospitable and unfamiliar terrain" (139) - äußerlich bleibende Staffage, vor der sich das Geschehen abspielt. Eine intensive Sensibilität für die Örtlichkeit, ein "sense of place", scheint Snyder jedoch unbedingt notwendig, um ein anderes Verhältnis von Mensch und Natur zustande kommen zu lassen als das der kapitalistischen Ausbeutung und Herrschaft. In seinen Gedichten versucht Snyder

darum, in verschiedenster Weise auf der poetischen Ebene diesen “sense of place” eingehen zu lassen. Dabei darf der Begriff des “place” allerdings nicht zu eng gesehen werden. “Sense of place” bezeichnet eher eine ständige wache Bereitschaft, sich intensiv mit einer jeweiligen Umwelt auseinanderzusetzen und eine grundsätzliche Einstellung im Umgang mit ihr, als etwa die alteingesessene Vertrautheit eines niedergelassenen Farmers im Umgang mit seiner Örtlichkeit. Entsprechend ist denn auch in Snyders Gedichten der Ebene sinnlicher Wahrnehmung oft eine symbolische oder magische Ebene unterlegt, die eine Korrespondenz von menschlichem Handeln und Natur herstellt.

In the cold shed sharpening saws,
a swallow's nest hangs by the door
setting rakers in sunlight
falling from meadow through doorway
swallows flit under the eaves.

Grinding the falling axe
sharp for the summer
a swallow shooting out over.
over the river, snow on low hills
sharpening wedges for splitting.

Beyond now snow is melting, sharpening tools,
pack horses grazing new grass
bright axes - and swallows
fly in to my shed. (9) (140)

Der Sprecher befindet sich in seiner Hütte und schärft Säge und Axt für die Arbeit des Sommers, während Schwalben zu ihrem Nest ein und aus fliegen. Alliterationen unterstreichen das Atmosphärische der Szene. Der Blick, gleitet schließlich über den Schnee auf den Vorhügeln und erfaßt dann die ganze Landschaft: die “white mountains” am Horizont, die “low hills”, auf denen der Schnee bereits schmilzt, und die Pferde, die auf “new grass” weiden. Die umhergleitenden Schwalben übernehmen dabei die Aufgabe, Zeitentwicklung und räumliche Zusammengehörigkeit zu strukturieren, in Analogie zum Gedankenfluß des Sprechers. Ausgehend vom “cold shed”, in dem die Schwalben nisten, verlagert sich mit ihrem Flug der Fokus, “shooting out over”, zu den Vorhügeln und kehrt nach seiner Betrachtung der Berge in der Ferne zurück - “and swallows fly in to my shed”. Diese räumliche Verquickung von Hütte und Landschaft findet ihr Äquivalent in der Entsprechung von menschlicher Tätigkeit, “sharpening tools” für den Sommer, und Abläufen in der Natur selbst, “snow is melting”, “pack horses grazing new grass” - Frühlingsvorbereitungen für den Sommer. Der Titel des Gedichtes “Sixth-Month Sing in the Foothills” unterstreicht in seiner Ambiguität diesen Eindruck: im sechsten Monat des Jahres ist die Sommersonnenwende als Anfang des Sommers, zum anderen könnte damit ebensogut die Dauer eines Aufenthaltes in den “foothills” gemeint sein, der nun zu Ende geht, “pack horses” und schmelzender Schnee deuten hier die Absicht eines Aufbruchs an.

Aber wenn schließlich das Licht in “bright axes” reflektiert wird, zeigt sich darin nicht nur die Vollendung der Vorbereitungen, sondern auch in Verbindung mit der Metaphorik weißer Berge und frischen grünen Grases vor der Reifezeit des Sommers noch einmal die transparente Klarheit des Frühlings selbst, im Bewußtsein Snyders: “That level of mind - the cool water - not intellect and not - (as romantics and after have confusingly

thought) fantasy - dream world or unconscious. This is just the clear spring - it reflects all things and feeds all things but is of itself transparent.” (141) Hatte Snyder einmal als notwendiges Wissen für den Dichter die Beherrschung von “at least one kind of traditional magic: divination, astrology, the *book of changes*, the tarot” bezeichnet, (142) so rundet sich auf der Basis der magischen Numerik des Tarot die angeführte Deutung ab: Subtrahiert man von der Gesamtzahl der Zeilen des Gedichtes die leicht versetzten Zeilen, die vom Flug der Schwalben handeln, so bleiben zehn Zeilen, wobei nach der siebten Zeile die dritte Strophe beginnt. Die Zahl Zehn ist in der Lehre des Tarot die Zahl der Vollendung, Sieben die Zahl der Perfektion und Drei die der Initiation zur Reife der Mannbarkeit und Frauenschaft. In Zusammenhang mit dem bereits Erläuterten ergibt sich damit ein dichtes Netz zwischen sensibel empfundenen Naturvorgängen und menschlichem Handeln und Erleben, das über magische, metaphorische und symbolische Bedeutungen in die Ebene des Gedichtes vermittelt ein Bewußtsein erläutert, wie es Snyder als “awareness of all kinds of patters of nature” formuliert hatte. (143)

Auf der Folie archaischer Erfahrungsweisen macht sich Snyder auch auf, mythische Tierfiguren der Indianer selbst für seine poetischen Transformationen aus der Natur zu lesender Weisheit zu verwenden. Immer wieder tauchen in seinen Gedichten Figuren wie “Bear”, “Deer” und “Coyote” auf. “This poem is for bear” z.B. beginnt mit dem Bild eines Bären, der Heidelbeeren sucht und sich auf den Winterschlaf vorbereitet. (144) Fast unmerklich gleitet die Erzählweise dann jedoch in das Muster eines indianischen Mythos über - der Vermählung eines Menschen mit einem übernatürlichen Wesen:

The others had all gone down
 From the blackberry brambles, but one girl
 Spilled her basket, and was picking up her
 Berries in the dark.
 A tall man stood in the shadow, took her arm,
 Led her to his home. He was a bear.
 In a house under the mountain
 She gave birth to slick dark children
 With sharp teeth, and lived in the hollow
 Mountain many years. (24)

Der Bär wird in der indianischen Mythologie als Sohn des Berggottes betrachtet - “As for me I am a child of the god of the mountains” stellt Snyder dem Gedicht voran. In seiner Studie über einen Mythos der Haida im amerikanischen Nordosten hatte Snyder festgestellt, daß die Vermählung eines Menschen mit einem übernatürlichen Wesen in der indianischen Mythologie relativ oft zu finden ist und kultursoziologisch als magische Einbindung der Gruppe in die Natur ihrer Umwelt aufgefaßt werden darf. (145) Diese magisch-mystische Auffassung einer beseelten Umwelt und der daraus resultierenden Stellung des Menschen unterlegt er denn auch als Grundidee dem ganzen Gedicht. Gemäß der Serie “Hunting”, der das Gedicht zugeordnet ist, beschreibt es in seinem Kernstück eine Bärenjagd:

snare a bear: call him out:
 honey-eater
 forest apple
 light-foot
 Old man in the fur coat, Bear! come out!

Die of your own choice!
Grandfather black-food!
 this girl married a bear
Who rules in the mountains, Bear!
 you have eaten many berries
 you have caught many fish
 you have frightened many people (24)

Mit seinen indianischen- Namen angerufen wird der Bär gebeten, "to die of his own choice". Die Jagd auf ihn bekommt den Anstrich einer persönlichen Auseinandersetzung, in der der Tod des Bären gerechtfertigt wird durch eine freie Entscheidung des Bären zu sterben, nachdem er genügend vom Leben gehabt hat - "eaten many berries, caught many fish, frightened many people": Vor der Jagd pflegt der indianische Jäger den Geist des gejagten Tieres um Erlaubnis zu bitten, es töten zu dürfen, und legt ihm seine Gründe dar, für die er um Verzeihung bittet. (146) Innerhalb der Ebene des Gedichtes entfaltet sich an der Jagd nun eine eigenartige Dialektik. Zwar ist der Bär ein Sohn des Gottes der Berge und damit als übernatürliches Wesen gekennzeichnet, jedoch schon die Frage, "who rules in the mountains, Bear!", wirft Zweifel an dieser Position als einer absoluten auf. Wenn im Schlußteil des Gedichtes der Bär aus der Harmonie seiner Behausung gerissen wird, zeigt er sich uns nur noch als ein in die Enge getriebenes Wesen. Sein nach indianischer Sitte angestimmter Todesgesang gibt weitere Auskunft: Sein Tod ist durch die fehlende Nahrung an sich schon vorherbestimmt - der Jäger wird allein zum Vollstrecker seines Schicksals.

Bear-cubs gnawing the soft tits
Teeth gritted, eyes screwed tight
 but she let them.
Til her brothers found the place
Chased her husband up the gorge
Cornered him in the rocks.
Song of the snared bear:
 "I give me my belt.
 "I am near death.
 "I came from the mountain caves
 "At the headwaters,
 "The small streams there
 "Are all dried up. (24f)

Zwar kann der Jäger so den Bären als Tier töten, erweist sich derart als überlegen, jedoch entzieht sich ihm diese Überlegenheit sofort wieder, indem der Bär als Sohn des Berggottes letztlich von diesem, nämlich der Nahrung verweigernden Natur, zum Tode verurteilt wird. Was damit dargestellt wird, ist die Idee einer ökologischen Interdependenz von Mensch und Natur: Der Mensch kann zwar in die Natur eingreifen, ist aber selbst als Teil der Natur ebenso ihren Gesetzmäßigkeiten unterworfen - durch das Jagdritual wurde in der primitiven Gesellschaft ein Bewußtsein gesichert, das sowohl den Eingriff in die Natur durch reflektierte Notwendigkeit begrenzt hielt als auch den Eingriff als Störung eines Gleichgewichtes anerkannte, deren Konsequenzen zu bedenken waren.

In "The Call of the Wild" schließlich wird die Figur des Coyoten nicht nur zum Symbol mythisch erlebter Natur, sondern darüber hinaus auch zum letzten Zeichen des Widerstandes gegen den Geist zerstörerischer abendländischer Zivilisation überhaupt: (147)

The heavy old man in his bed at night
 Hears the Coyote singing
 in the back meadow.
 All the years he ranched and mined and logged.
 A Catholic.
 A native Californian.
 and the Coyotes howl in his
 Eightieth year.
 He will call the Government
 Trapper
 Who uses iron leg-traps on Coyotes,
 Tomorrow.
 My sons will lose this
 Music they have just started
 To love. (21)

Im judäo-christlichen Selbstverständnis abendländischer Kultur hatte der alte Mann die Natur rücksichtslos ausgebeutet - „Und Gott sprach: Macht Euch die Erde untertan! ... Seid fruchtbar und mehret euch und erfüllet die Erde. Euer Furcht und Schrecken sei über allen Tieren auf Erden, über allen Vögeln unter dem Himmel und über alles, was auf dem Erdboden krecht, und alle Fische im Meer seien in eure Hände gegeben. Alles was sich regt und lebet, das sei eure Speise. Wie das grüne Kraut habe ich euch alles gegeben“ (1. Mose 1-28-30). Diese Haltung gegenüber der Natur setzt sich in den Organen des zweckrational ausgerichteten Staates perpetuiert fort. Die von und mit der Natur lebenden Trapper der Pionierzeit haben Beamten Platz gemacht, die die Tiere als Schädlinge betrachten und sie mit schmerzhaften Fußfallen fangen, statt sie zur eigenen Ernährung unter persönlichem Einsatz zu jagen und dann zu töten. Letztlich fällt Coyote, das letzte Überbleibsel der Wildnis in der domestizierten Natur der “back meadow”, damit jenem “abstract rational intellect” zum Opfer, der auch die unbewußten, natürlichen Kräfte unterdrückt - nicht umsonst benützt Snyder die Metapher der Nacht, in der der Coyote seinen Gesang anstimmt. Nur Kinder und der Dichter erkennen in seinem Geheul noch die Musik der Natur und wissen sie zu lieben, Personenkreise, denen sowieso ein größerer Zugang zum Unbewußten zugesprochen wird, da die zivilisatorische Sozialisation hier noch nicht vollendet ist bzw. bewußt wieder zurückgedrängt wird. Aber auch jene, die aus den Städten ausgezogen sind, um zu “Mother Earth” zurückzukehren, hören meist diese Stimme der Natur nicht wirklich in sich selbst. In ihrer zivilisatorischen Verblendetheit erweisen sie sich zumeist als ebenso unfähig, einem „Rhythmus der Natur“ zu folgen, wirklich magisch-mystischen Weisheiten folgend einen Lebenszusammenhang im Einklang mit der Natur herzustellen.

The ex acid-heads from the cities
 Converted to Guru or Swami,
 Do penance with shiny
 Dopey eyes, and quit eating meat.
 In the forests of North America
 The land of Coyote and Eagle,
 They dream of India, of
 forever blissful sexless highs.
 And sleep in oil-heated
 Geodesic domes, that
 Were stuck like warts
 In the woods.

And the Coyote singing

is shut away
for they fear
the call
of the wild.

And they sold their virgin cedar trees,
the tallest trees in miles,
To a logger
Who told them,

“Trees are full of bugs.” (22)

Die Kritik an der Bewegung der “flower children” ist unüberhörbar. Obwohl sie sich “earth people” nannten, verhielten sie sich der Natur gegenüber teilweise genauso entfremdet wie ihre Vorväter. Anstatt im “land of Coyote and Eagle”, Indianerland, das zu erschließende Erbe zu entdecken, wandten sie sich von ihrer gegebenen Umgebung ab und projizierten die Erfüllung ihrer Träume nach Indien. Die Wortwahl “Do penance” und “dream of forever blissful sexless highs” deutet hier an, daß sie die körperfeindliche selbstbestrafenden Haltung westlicher Zivilisationen zudem nur oberflächlich ablegen, ihr aber doch untergründig verhaftet bleiben. Die ursprüngliche Sinnlichkeit der sie umgebenden Natur wird aus ihrem Bewußtsein verdrängt und durch die asketische Geistigkeit indischer Idole ersetzt. Konsequenterweise bleibt ihr Auszug aus den Städten denn auch nur ein äußerlicher: die naturzerstörerische Technologie der “oil-heated Geodesic domes”, die wie Fremdkörper in den Wäldern wirken müssen, wird mitgenommen, die Botschaft des Coyoten, hier sowohl indianisches höheres Wesen als auch Geschöpf der Natur, ausgesperrt. Sie verkaufen ihre “virgin cedar trees” und mit ihnen ihre eigene natürliche Unschuld, ohne zu erkennen, daß nicht das Ungeziefer in den Bäumen sie bedroht, sondern die schmarotzende Gesellschaft (für die hier der “logger” steht) selbst die viel größere Bedrohung ist, insofern sie ihre eigene Lebensgrundlage zerstört

The Government finally decided
To wage the war all-out. Defeat
is Un-American.
And they took to the air,
Their women beside them
in bouffant hairdos
putting nail-polish on the
gunship cannon-buttons.
And they never came down,
for they found,
the ground
is pro-Communist. And dirty.
And the insects side with the Viet Cong.

So they bomb and they bomb
Day after day, across the planet
blinding sparrows
breaking the ear-drums of owls
splintering trunks of cherries
twining and looping
deer intestines
in the shaken, dusty, rocks.

All these Americans up in special cities in the sky
Dumping poisons and explosives
Across Asia first,
And next North America, ... (22f)

Hier zeigt sich deutlich, daß Snyders Vorstellungen über ein einfaches Hippie-Bewußtsein, das sich in unpolitischen Wunschträumen harmonischer ferner Welten erginge, weit hinausgehen und sich auch in politischen Kategorien auszudrücken wissen. Die Zerstörung der Natur in Amerika, von der Studentenbewegung inzwischen als ökologischer Imperialismus erkannt, wird in Verbindung zur imperialistischen Politik der USA in Vietnam gesetzt. Was die Mystifikation des Krieges, "their women ... putting nailpolish on the / gunship cannon-buttons" politisch zu verschleiern sucht, erweist sich nur als andere Seite derselben Medaille, als Entfremdung vom Lebendigen selbst:

A war against earth.
When it's done there'll be
no place

A Coyote could hide.

envoy

I would like to say
Coyote is forever
Inside you.
But it's not true. (23)

Einem indianischen Bewußtsein erschloß sich ja das Verhältnis Natur-Mensch als lebendiges Gleichgewicht harmonischer Kräfte. Sowohl Menschen als auch Lebewesen und materielle Gegenstände der natürlichen Umwelt werden als Mitglieder der Weltfamilie in einem monistischen Denken als gleichermaßen beseelt angesehen. Entsprechend macht es auch keinen Unterschied aus zwischen Tier und der gleichgestaltigen mythischen Figur. Beide werden einem als tatsächlich empfundenem Gleichgewicht natürlicher Vorgänge und Kräfte zugeordnet und treten sowohl in natura als auch in den mythischen Erzählungen als Repräsentanten dieses Weltverständnisses auf. (148) Coyote ist in der indianischen Mythologie die Figur, der die Menschen sowohl das Feuer wie auch den Tod mit ihren negativen und positiven Aspekten zu verdanken haben. Als "trickster" und törichter Narr zugleich wandert Coyote-Man umher und verrichtet seine listigen Streiche. (149) In Snyders Gedicht kommt ihm als "envoy" die Rolle der ortsansässigen mythischen Figur zu, die auf das indianische Erbe, das Wissen um die natürlichen Zusammenhänge in ihrem zerbrechlichen Gleichgewicht, verweist. Als Gesandter jenes mystischen Naturbewußtseins der Indianer steht Coyote, der Listige, dann für die Möglichkeit, dem verheerenden Fortschritt technischer Zivilisation, der sich letztlich als selbstzerstörerischer Rückschritt erweist, ein Schnippchen zu schlagen und sich auf die natürliche Stimme im Selbst zu besinnen. "There'll be / no peace / A Coyote could hide", entwirft anderenfalls die düstere Möglichkeit eines totalen Bruchs mit der Natur. Die Vernichtung auch dieser letzten Quelle vorzivilisatorischer Weisheit und Vernunft wird zur Vernichtung der Stimme des Lebens im Menschen selbst.

Ob nun als "Earth Mother", "Gaia, earth-goddess" (150) oder in ihren mythischen Abkömmlingen, Natur wird bei Snyder stets als dem Menschen sowohl gegenüber stehende wie auch umfassende Instanz gesehen, mit der er im evolutionären Prozeß interdependent verbunden ist. Um seine Vorstellungen von einem "wild, self-contained, self-

informing eco-system” der Wildnis (151) zu stützen, greift er auf die Theorien der Ökologen Eugene P. Odum und Ray F. Dasmann zurück. (152) Danach ist lebende Materie in Zellen und Genen aufbewahrte Information, “bio-mass”. Diese Informationen sind wesentlich komplexer als die Wissenschaften zur Zeit in der Lage sind zu erfassen, im weitesten Sinne zu begreifen als “the information of the universe we live in”, die sich über “millions of years” im Evolutionsprozeß angesammelt hat. (153) Nach außen tritt sie vorrangig in sogenannten “eco-systems” zutage, wobei “eco-cultures” Kulturen sind, “whose economic support is a natural region, a watershed, a plant zone, a natural territory within which they have to make their whole living.” (154) der Lebenszusammenhang in ihnen ist insbesondere dadurch gekennzeichnet, daß versucht wird, “to open and keep open lines of communication with the forces of nature” (155) und der Umgang mit der Natur als der eigenen Existenzgrundlage dementsprechend vorsichtig ist. Beseelung der Natur, so wäre nach Snyder zu schließen, wäre dann auf gesamtgesellschaftlicher Ebene ein evolutionärer Mechanismus, der das Kräftegleichgewicht zwischen Mensch und Natur wahrt, um den Bestand des Ecosystems inklusive der in ihm lebenden menschlichen Gesellschaft zu sichern. Die in ihm enthaltene Information schlug sich dann über den Schamanen vermittelt im gesellschaftlichen Bewußtsein als Ideologie von der Gleichwertigkeit von Pflanzen, Tieren und Menschen nieder

Plants are the bottom of the food chain, they do the primary energy transformation that makes all life-forms possible. So perhaps plant-life is what the ancients meant by the great goddess. Since plants support the other life-forms, they became the ‘people’ for the land. And the land a country - is a region within which the actions of water, air, soil and the underlying geology and the overlying (maybe stratospheric) wind conditions all go to create both the microclimates and the large climactic patterns that make a whole sphere or realm of life possible. The people in that realm include animals, humans, and a variety of wild life. (156)

Snyder fährt fort:

What we must find a way to do, then, is incorporate the other people - what the Sioux Indians called the creeping people, and the standing people, and the flying people, and the swimming people - into the councils of government. ... If we don't do it, they will revolt against us. They will submit non-negotiable demands about our stay on the earth. We are beginning to get nonnegotiable demands right now from the air, the water, the soil. (157)

Wenn Snyder hier versucht, indianische Vorstellungen, von denen eigentlich anzunehmen ist, daß sie vom gegenwärtigen Stand der Produktivkraftentwicklung längst überholt sind, auf die zeitgenössische Gesellschaft zu übertragen, so steht dahinter nicht nur die poetische Aneignung des indianischen Erbes seiner Heimat, sondern auch eine essentielle Kritik des westlichen Naturverständnisses überhaupt.

Natur ist sowohl im entwickelten Kapitalismus als auch im real existierenden Sozialismus als beherrschte zu denken, wenn sie nicht gerade zum Zustand paradiesischer Unschuld hypostasiert wird. Insbesondere in der langen Geschichte der Ausbildung der bürgerlichen Gesellschaft zeichnet sich diese Dichotomie als Dialektik von Herrschaft ab: Je rücksichtsloser die Produktivkräfte nach dem Aufkommen der Naturwissenschaften unter der Herrschaft des Kapitals entwickelt werden konnten, desto stärker wurde die Erinnerung an einen ausgewogenen Urzustand ins ästhetische Reservat verlagert, wobei sie „desto weniger mit ihrem wirklichen widersprüchlichen (rauen und bergenden) Urzustand sich deckt, je weiter sie von ihm entfernt ist.“ (158) Ob nun als spiele-

risch-schwärmerische Anakreontik oder in der Empfindung des Dämonischen, Teuflichen aus der Verdrängung durch das christliche Weltgefühl emporsteigend, Natur erhält, soweit sie nicht sowieso ökonomisch ausgebeutet werden kann, einen Status zugewiesen, der mit einer realen Vermittlung einer Einheit von Mensch und Natur nichts mehr zu tun hat. Unversöhnlich als Subjekt und Objekt geschieden stehen sich beide Sphären gegenüber. Was schließlich bleibt, ist zwar eine Befreiung von dem Ausgeliefertsein an die Natur, kann sich jedoch nur entweder in der widersprüchlichen Form ihrer Unterwerfung und Zerstörung äußern oder als gemütvollte Projektion in das bürgerliche Ich einlagern, um dort neben der ohnehin schon verdrängten inneren Natur weltabgeschlossen dahinzudämmern.

Obwohl das Aneignungs- und Beherrschungsverhältnis zur Natur regional und kulturell unterschiedlich ist, läßt sich so schließlich sagen, daß Natur heute „zur bloßen Grundlage des sich verwertenden Wertes“ geworden, an Stelle des Lebens mit den alten Naturzyklen ein „schiere[s] Fortschreiten linearer Endlosigkeit“ getreten ist, (159) das mit seinem quantifizierenden Zeitbegriff die Unterdrückung vollendet. Diese Feststellung muß notwendig auch für jene Nachfolge von Marx gelten, die im Kommunismus somjetischer Prägung Produktivkraftentwicklung nur als Ausweitung von Technik und neuen Produktionstechnologien zu sehen vermochte, die Taylorisierung der Lebensbedingungen, die sie zu bekämpfen meinte, also eifrig vorantrieb. Insofern trifft auch Snyders Kritik am „Judaeo-Capitalist-Christian-Marxist West“. (160) Sie greift jedoch dort zu kurz, wo sie diese Entwicklung Marx selbst anlastet. Ernst Bloch hat in seinen Überlegungen zu einer „Mitproduktivität der Natur“ hinreichend dargelegt, wie aus der Marxschen Lehre der Produktivkräfte nicht nur ein quantitatives, sondern vor allem auch ein qualitatives Verhältnis zur Natur abzuleiten wäre, das einerseits vom realen Stand der Naturbeherrschung festgelegt wird und in das andererseits Kategorien des Kunst-Schönen einfließen. Beides entgeht Snyder. Eine Poesie, wie sie Snyder aus “the trees, grasses, and winds ... talking with me”, aus dem Verstehen der “songs of the birds” als “pure perception of beauty” herleitet, (166) ist eben nicht nur ein quasi natürliches Lesen der Signale der Natur, sondern setzt eine historisch hervorgebrachte, sich selbst bewußt reflektierende interpretatorische Empfänglichkeit für diese Informationen voraus. Hätte Snyders Poesie nämlich wirklich die Funktion schamanistischer Gesänge, so wäre sie nicht Lyrik, sondern wäre auch ihm selbst alternativloses einfaches Mittel zur Beschwörung einer archaisch bergenden und bedrohenden Natur, der der Mensch schlichtweg ausgeliefert ist. Der fortschrittliche Kern der Snyderschen Naturästhetik ist somit eher in ihrer Funktion als Korrektiv eines instrumentellen Naturbegriffs zu suchen, als daß aus ihr eine konkrete Utopie schon abzuleiten wäre. Wie Adorno schon bemerkt hatte, hat gerade die subjektive Vernunft zwar zur Emanzipation des Menschen von seiner archaischen Naturverfallenheit beigetragen und die Errungenschaften der modernen industriellen Gesellschaft ermöglicht, zugleich mit der Überwindung der ursprünglichen Naturästhetik jedoch alle Momente von Vernunft aus den Objekten ausgeklammert und alles, was nicht Ich war, zu einfachen „Aktionsobjekten“ degradiert. (167) Dann aber wären Snyders Gedichte und das in ihren Implizite vor allem als poetisch formulierter Entwurf einer versuchten Subjekt-Objekt-Integration zu lesen.

Indianische Mythen und Lebensweise ließen sich dann in ihrer Wirkung auf Snyder als ideologisch wirksame Ungleichzeitigkeiten im Sinne Blochs verstehen, deren latent utopischer Kern einer Versöhnung von Natur und Mensch durch die Poesie Snyders in das zeitgenössische Bewußtsein drängen würde. Dieser Kern hat solange noch im Reservat der Poesie zu verharren bzw. als magisch-mystische Wahrheit ausgedrückt zu werden, wie ein auch in seinem Naturverständnis entfremdetes Bewußtsein sie nicht anders zu rezipieren weiß, als unter dem Aspekt der Herrschaft, d. h. ökonomischen Nützlichkeitsüberlegungen auf der einen und naturwissenschaftlicher Analyse auf der anderen Seite.

3.2. *Der Einfluß des Zen*

Entscheidend dürfte Snyder in seinem Naturverständnis durch seine Studien des Zen-Buddhismus beeinflusst worden sein. Bereits in seinen frühen Gedichten finden sich Zen-Auffassungen poetisch formuliert:

A clear, attentive mind
Has no meaning but that
Which sees is truly seen.
No one loves rock, yet we are here. (6) (168)

Die Existenz der Dinge trägt sich selbst. Als solches hat sie in das Bewußtsein aufgenommen zu werden, unabhängig von der ihnen zugeordneten Interpretation, ihrer Bedeutung - eine Einstellung, die mit der paradoxen Zen-Doktrin des „Nicht-Denkens“, d. h. dem freien Strom harmonischer Aktivität, der den Geist erfassen soll, wenn das einengende rational-vernünftige Bewußtsein nicht mehr die anderen Zentren der Wahrnehmung unterdrückt, zusammenhängt.

Noch deutlicher wird eine derartige Haltung in “Mid-August at Sourdough Mountain Lookout”, das die kontemplativ konstatierende Form eines Haiku mit dem metaphorischen Versprechen spiritueller Klarheit und Tiefe verbindet und so auf seine Form als Erkenntnis selbst verweist. (169)

Down valley a smoke haze
Three days heat, after five days rain
Pitch glows in fir-cones
Across rocks and meadows
Swarm of new flies.

I cannot remember things I once read
A few friends, but they are in cities.
Drinking cold snow-water from a tin cup
Looking down for miles
Through high still air. (1)

Erste Einflüsse des Zen-Buddhismus im amerikanischen Kulturleben hatte es bereits nach dem Ersten Weltkrieg gegeben. Besonders der bekannte Zen-Meister Daisetz Suzuki hatte während seiner langjährigen Tätigkeit als Professor an der Columbia University in New York und durch Gastprofessuren an anderen amerikanischen Universitäten sowie unzählige Vortragsreisen versucht, Zen in einer englischen Sprachgestalt dem westlichen Verständnis zugänglich zu machen, und hatte derart nicht unerheblich zu seiner Verbreitung beigetragen. Indem er das zentrale Erlebnis des Zen, das „satori“ (der Durch-

bruch zur Erleuchtung), als eine „Einsicht in das Unterbewußte“ darstellte, gelang es ihm, westliches und östliches Denken miteinander zu verbinden. (170) Den allgemeinen Durchbruch sollten jedoch erst die fünfziger Jahre bringen. Im Gegensatz zum trostlosen Konformismus des „mainstream“ der amerikanischen Gesellschaft schien Zen die Möglichkeit zu bieten, über die eigene Subjektivität und Individualität zugleich zu einem psychisch ausgewogenen Verhältnis zur Umwelt zu gelangen. Alan W. Watts schreibt 1958:

To the Westerner in search of the reintegration of man and nature there is an appeal far beyond the merely sentimental in the naturalism of Zen - in the landscapes of Ma-yuan and Sesshu, in an art which is simultaneously spiritual and secular, which conveys the mystical in terms of the natural, and which, indeed, never even imagined a break between them. Here is a view of the world imparting a profoundly refreshing sense of wholeness to a culture in which the spiritual and the material, the conscious and the unconscious, have been cataclysmically split. (171)

Snyder selbst war mit dem Zen in Berührung gekommen, als er nach seinem Anthropologiestudium 1953 - 1956 an der University of California in Berkeley Asiatische Kulturen studierte. Sein Interesse war so groß, daß er schließlich 1956 - 1963 ausgedehnte Reisen durch verschiedene östliche Länder unternahm. Als Allen Ginsberg ihn z.B. 1963 in Japan besuchte, erhielt er dort gerade im Kloster Daitoku-Ji nahe Kyoto formale Unterweisungen in verschiedenen Zen-Techniken der Meditation durch den Zen-Meister Sessō Roshi.

Der Kern der Zen-Lehre besteht darin, in das eigene Buddha-Wesen zu schauen, denn nur dort kann man „prajna“ finden, die höchste Weisheit. Nicht „dhyana“, d. h. Kontemplation, ist für die Erleuchtung notwendig, sondern die Rückkehr zum wahren Sein, das im jeweiligen Individuum selbst angelegt ist. Bodhidharma, dem ersten chinesischen Ch’an Patriarchen (um 500 n. Chr.), zugeschriebene „gatha“, heilige Grundsätze, lauten etwa:

Eine besondere Vermittlung außerhalb der lehrhaften Unterweisung,
Keine Abhängigkeit von Buchstaben oder Wörtern,
Unmittelbar auf den Geist in einem jeden von uns zielend
Und in das eigene Wesen blickend, wodurch man die Buddhaschaft erlangt (172)

Wahres Wissen kann also niemals im Studium, sondern allein im Wachwerden seinem eigenen Wesen gegenüber erworben werden. Buddha ist weder im Paradies noch im Tempel oder in den Sutras zu finden, sondern nur im eigenen Herzen. Frieden und Buddha-Natur findet sich nur durch den Blick in die eigene Tiefe, dem die Abtötung der Wünsche und Spannungen eines nach außen orientierten Lebens vorangehen muß. Was die Dhyani-Buddhisten als Buddha-Wesen oder Zen bezeichnen, dürfte dabei dem ähnlich sein, was die christlichen Mystiker Gott, Lao-tzu das Tao, die Hindus Brahman oder der jüdische Mystiker Martin Buber den Urgrund alles Seins nennt. Dabei weist Zen eine stark nicht-intellektuelle Tendenz auf: Die unmittelbare Erfahrung der letzten Wahrheit, ein Bewußtseinszustand, in dem die Dualität der Welt aufgehört hat zu bestehen, ist nicht während der Kontemplation oder mit rationalen oder philosophischen Begriffen zu erschließen, sondern vielmehr im intuitiven plötzlichen Verstehen.

Eng verbunden damit ist denn auch die Betonung der Klarheit eines einfachen Lebens,

gewöhnlicher Arbeit. Wie Snyder in “Why Log Truck Drivers rise earlier than Students of Zen” sagt: (173)

In the high seat, before-dawn dark,
Polished hubs gleam
And the shiny diesel stack
Warms and flutters
Up the Tyler Road grade
To the logging on Poorman creek.
Thirty miles of dust.

There is no other life. (63)

Das Studium des Zen kann also nicht als selbständige Tätigkeit aufgefaßt werden. Durch die Erfahrung des „satori“ wird zwar eine andere Wahrnehmungsebene hinzugewonnen, „Schizophrenisierung als Durchgangsstadium, um die Ganzheit des Selbst zu erfahren“, wie Wolfgang Seiler sagt, (174) das Wissen um diese Ganzheit löst jedoch nicht den „normalen“ Lebenszusammenhang auf, sondern bestätigt ihn auch in seiner Relevanz. Was nur darüber hinaus bedeutsam wird, sind die Zwischenräume normaler Wahrnehmung, die dem Nichterleuchteten entgehen, gleichwohl aber zu einem allseitigen Leben dazugehören. Zur Umsetzung dieser Auffassung in der Kunst sagt Eugen Herrigel (allerdings auf die Malerei bezogen und deswegen nur mit Vorsicht übertragbar):

Der Raum der Zen-Malerei ... ist ewig unbewegt und doch bewegt wirkend, lebt, atmet gleichsam, ist gestaltlos, leer und doch Ursprung aller Gestaltung, ist namenlos und doch Grund dessen, was Namen trägt. Um seinetwillen haben die Dinge absoluten Akzent, sind sie alle gleich wichtig, gleich bedeutsam, Ausdruck des Allebens, das sich in ihnen manifestiert. Daher in solchen Bildern auch die tiefe Bedeutung des Aussparens, Auslassens. (175)

Der Künstler ist damit nicht mit der von den Sinnen wahrgenommenen Erscheinungsform allein befaßt, sondern mit jener umfassenden Realität, die unter der Oberfläche liegt. Für den Zen-Buddhisten offenbart die gesamte Natur - Tiere, Bäume, Blumen, Grashalme, selbst unbelebte Dinge wie Felsen - diese letzte Realität. (176)

Snyder hat versucht, diese Leere in “Hiking in the Totsugawa Gorge” in seiner Poesie zu verwenden. (177)

pissing
watching
a waterfall (74)

Das Gedicht stellt in vielfacher Hinsicht jene Einheit von Lautbild, Schriftbild und Dargestelltem dar, mit der der Zen-Buddhist versucht, die Polarität von Ruhe und Bewegung, von Alltag und Kosmos einzufangen: Die Form des Gedichtes, der traditionelle Dreizeiler des japanischen Haiku, läßt durch die Zwischenräume drei Einheiten entstehen, die sowohl fortlaufend zusammen gelesen als auch einzeln betrachtet werden können. Derart wird ermöglicht, das Urinieren sowohl in Parallele zu einem realen Wasserfall als auch als Sinnbild dessen zu sehen. Beides, Natur und menschliches Bedürfnis wiederum eint die strömende Bewegung, im ruhenden Betrachten erfaßt. Indem “pissing” und “a waterfall” zugleich formal das “watching” einschließen, markieren sie ein Bild der Bewegung, in deren Mitte Ruhe ist, als vorübergehenden aber doch immanenten Seinszustand, derart auf den Zen-buddhistisch erfaßten Zustand zyklischer Weltbewe-

gung verweisend. Der Gebrauch der Partizipialform bei “pissing” und “watching” trägt zu diesem Eindruck bei, indem das Partizip grammatisch sowohl eine Form des Handelns als auch des Zustandes bezeichnet, also im weitesten Sinne ein „dynamisches Sein“ ausdrückt. Schließlich unterstreichen auch die lautmalerisch verwendeten Vokale und Konsonanten - „i“ in “pissing” wird zu „a“ in “waterfall”, stimmloses „ss“ zu dunklem „ll“ - eine gedachte zirkulatorische Bewegung vom Besonderen zum Allgemeinen. Der Ruhepunkt ist für Snyder also sowohl Fließen als auch Stillstand, vor allem aber Permanenz im Sinne buddhistischer All-Einheit: Die Einheit alles Seins transzendiert das fragile Gleichgewicht momentaner Existenz. Akzeptiert man einmal diese Einheit zwischen sich selbst und der Welt, ist der trennende Dualismus überwunden und hinfällig - wieder finden wir die Idee einer Subjekt-Objekt-Identität.

In “Burning the Small Dead” entwickelt sich die Idee dieser Einheit des Universums aus der Dialektik zeitlicher und räumlicher Beziehungen: (178)

Burning the small dead
 branches
 broke from beneath
 thick spreading
 whitebark pine.

 a hundred summers
 snowmelt rock and air

 hiss in a twisted bough.

 sierra granite,

 mt. Ritter –
 black rock twice as old.

 Deneb, Altair
 windy fire (13)

Von den brennenden alten Ästen der Weißborken-Pinie, den in sie eingeschlossenen Naturzyklen (Schneesmelzen), gleitet der kontemplative Gedanke zum Mt. Ritter, in dessen Felsen Erdzeitalter zu Stein erstarrt sind, und dann zur kosmischen Ewigkeit der Sterne. Analog dazu nimmt der Prozeß der Kontemplation auch die räumliche Dimension in die Bewegung auf, gleitet von den Ästen zur fernen Spitze des Berges und hinaus ins All. Wenn der Gedanke schließlich von Deneb und Altair wieder zum “windy fire” zurückkehrt, in dem sich Luft und Feuer treffen - taoistische Symbole kosmischer Energie und des inspirativen Geistes -, dann hat er in seiner Bewegung jene Einheit ertastet, in der Mensch und All verschmelzen und sich der Mensch als Momentum des zeitlichen und räumlichen Weltprozesses erkennt.

Läßt sich aus dem bisher Gesagten schließen, daß der Zen Snyder also vor allem in der Beziehung der inhaltlichen und Formelemente untereinander beeinflusst hat, so ist damit nur die eine Seite seiner Wirkung auf Snyder beschrieben. Carl Gustav Jung, als von dem beeinflusst sich Snyder bezeichnet, (179) hat in seiner Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus darauf hingewiesen, daß die Inhalte des Unbewußten „alles an die Oberfläche (bringen), was im weitesten Sinne zur Ergänzung, d. h. zur Ganzheit der

bewußten Orientierung nötig ist.“ (180) Das Bewußtsein entspräche allein einer „Aufsplitterung in Einzelnes“, Einseitiges, es hat nur fragmentarischen Charakter gegenüber der Ganzheit, die Unbewußtes und Bewußtes zusammen ausmacht, und um die es im Zen geht. (181) Dieser Integration des Unbewußten wird allerdings vom an seiner Rationalität festhaltenden (weil sich im historischen Prozeß nur mühsam von seiner irrationalen Seite emanzipiert habenden) Ich ein gewisser Widerstand entgegengebracht.

Die Angst vor dem Selbstopfer lauert in und hinter jedem Ich, denn diese Angst ist der oft nur mühsam zurückgehaltene Anspruch der unbewußten Mächte, zur völligen Auswirkung zu kommen. Keiner Selbstwerdung ... ist dieser gefährliche Durchgang erspart, denn zur Ganzheit des Selbst gehört auch das Gefürchtete, die Unter- oder Überwelt der seelischen Dominanten, aus der sich das Ich einst mühsam ... zu einer mehr oder weniger illusionären Freiheit emanzipiert hat. Diese Freiheit ist ... nichts Endgültiges, denn es ist erst die Erschaffung eines Subjektes, dem zur Erfüllung noch das Objekt gegenüber treten muß. Dies scheint zunächst die Welt zu sein, die auch zu diesem Zwecke aufgebraucht wird. ... Es gibt [jedoch] Leute, ... welche die Einsicht nicht hindern können, daß Welt und Welterleben von Gleichnisnatur sind und eigentlich etwas abbilden, was tief im Subjekte selber verborgen liegt, in der eigenen transsubjektiven Wirklichkeit. (182)

Sieht man einmal von dem fragwürdigen Konzept einer archetypischen Axiomatik ab, die in diesen Äußerungen dem Menschen gewissermaßen als angeboren zugrundegelegt wird, und betrachtet allein die Tatsache, daß dem Zen derart die Aufgabe zugewiesen wird, die vor allem in der Tradition der Aufklärung weitgehend verschüttete Dimension nicht-rationalen einfühlenden Wirklichkeitserlebens als intuitiv erfahrenes Wissen kosmischer Einheit dem Bewußtsein zugänglich zu machen, (183) so wird ein anderes wichtiges Moment der Lyrik Snyders einsichtig, der Versuch, dieser Dimension menschlichen Erlebens Ausdruck zu geben: In seinen “Notes on Poetry as an Ecological Survival Technique” bemerkt Snyder, daß, um das rational intellektuelle Ego der “class-structured civilized society” zu transzendieren, man “beyond society” zu gehen hätte - “‘Beyond’ there lies, inwardly, the unconscious. Outwardly, the equivalent of the unconscious is the wilderness: both of these terms meet one step farther on, as *one*.” (184) Indem der Mensch sich in die Natur versenkt, kann er dort seinem Unterbewußtsein begegnen. Selbst Teil der Natur, verschmilzt er mit ihr zu einer Einheit. Wir stoßen dann auch hier wieder auf die schon bei Ginsberg angetroffenen primär-prozeßhaften Erlebnisweisen, die in ihrer Stellung als vor-subjektive psychische Konstellationen eidetische und Verschmelzungserfahrungen ermöglichen, also in dieser Hinsicht Entfremdung aufheben und die Erfahrung einer verbindenden Wirklichkeitsebene ermöglichen, die einer kapitalistisch organisiert gedachten Wirklichkeit entgegensteht, da sie das zweckbestimmte Subjekt-Objekt-Verhältnis psychisch durchbricht. Bleibt auch die historische Notwendigkeit einer rationalen Weltbewältigung kaum zu bestreiten, so wäre doch ebenso eine derart „qualitative“ Naturbeziehung Voraussetzung für ein Bewußtsein, das sich vornähme, eine Versöhnung von Vernunft und Triebnatur, von technischer Zivilisation und einer sich am ästhetischen Logos orientierenden Neuordnung des Lebenszusammenhanges gleichermaßen zu realisieren.

3.3. *Seher und Prophet - das Problem der Vermittlung bei Snyder*

Wie wir schon gesehen hatten, wird Snyders Position in dem Augenblick problematisch, wo er die ästhetische Ebene seiner Reflexionen nicht mehr von ihrer gesellschaftlichen Verwirklichung trennt. Dies hängt zum großen Teil mit Snyders Kunstverständnis

nis zusammen, das prinzipiell ein anti-mimetisches ist. Suzuki bemerkt zur Kunstauffassung des Zen:

[Der Künstler weiß, daß sich die Wirklichkeit nicht durch eine Sektion erfassen läßt,] d. h. ihre analytische Beobachtung und Abbildung, daher nimmt er Pinsel, Leinwand und Farben und versucht, aus seinem Unbewußten heraus zu schaffen. Wenn sich dieses Unbewußte wahrhaft und aufrichtig mit dem ‚kosmischen Unbewußten‘ identifiziert, sind die Werke des Künstlers echt. Er hat wirklich etwas erschaffen, sein Werk ist nicht die Kopie von irgend etwas, sondern hat seine eigene Berechtigung. Er malt eine Blume, die, wenn sie aus seinem Unbewußten erblüht, eine neue Blume ist und keine Imitation der Natur. (185)

Auch Snyder hebt auf eine derartige Sicht des künstlerischen Prozesses ab, in der das künstlerische Produkt zu etwas Selbständigen, nicht Abbildenden, sondern zu der sich analog der Natur manifestierenden Weltstruktur wird (186) “Lay down these words / Before your mind like rocks. / placed solid, by hands”. (187) Er führt allerdings die Umsetzung dieser Auffassung von Kunst nicht in der Tradition des Zen durch, in der sie sich als freier, spontaner Stil schneller, intuitiver Schaffensperioden äußert (entsprechend der Betonung plötzlicher Erleuchtung), sondern versucht, seine anti-mimetische Kunstauffassung statt dessen in ein ökologisches Modell künstlerischen Schaffens zu integrieren, das auch den schamanistisch-magischen Tendenzen in seiner Poesie gerecht werden soll. Unter Berufung auf die mündliche Tradition von Lyrik macht er seine Vorstellungen vornehmlich am auditiven Medium der Sprache als mit besonderen Qualitäten versehenem Mittler zwischen Natur und Gesellschaft fest.

Aus dem Verständnis der besonderen Geschichte seiner Muttersprache, ihrer spezifischen Struktur und der “nature of language itself - phonetics, phonemics, morphology, syntax” heraus (188) hat der Dichter in der poetischen Arbeit die alltägliche Sprache zu purifizieren und sie “into the kind of compact utterance that a poem becomes” zu verdichten, in der “a very precise, very swift message is generated, an energy is transmitted.” (189) Indem Snyder Sprache nun wiederum in Anlehnung an die Theorien Odums auch als “form of energy trap” versteht, (190) in der energetische Kommunikations- und Informationsprozesse sich potenzieren, “tiny energies in precise forms released at the right moment amount to energy transfers that are much larger than their size would indicate”, (191) kann er zudem eine Brücke schlagen zwischen der japanisch-östlichen Vorstellung von Lyrik als konzentriertem Innehalten des “bass tone of the universe” (192) und der Vorstellung der Sioux-Indianer von lebenden Wesen als “contemporary energy swirls, turbulence patterns” (193) und sie in einem ontologischen Verständnis von “energy as a quality of matter” vereinen, (194) zu dem er in der schamanistischen Tradition Entsprechungen findet, denn “the shaman-poet’s function has anciently - been, in part, to integrate the whole biological world together rather than just be a human spokesman.” (195) Ähnlich Ginsberg droht Snyder dabei jedoch einem Biologismus zu verfallen, der menschliche Kommunikation nur noch als physiologisch vermittelten Energieaustausch sieht und damit Kommunikation gerade wieder auf jene naturwissenschaftliche Ebene verkürzt, die Snyder andernorts in seiner Poesie bekämpft. Zwar darf auch das menschliche Gesellschaftssystem unzweifelhaft als Teil des umfassenden Ökosystems Erde gesehen werden, problematisch wird diese Sicht jedoch deshalb, weil sie meint, aus positivistisch erfaßten Systemanalysen von Natur und primitiven Gesellschaften Rezepte für die Bewältigung der komplexen Entfremdungsproblematik moderner Gesellschaften ableiten zu können, ohne die ästhetisch determinierten Erkenntnis-

formen des eigenen Vorgehens mitzureflektieren. An sich an einer Naturästhetik orientierte Erkenntnis wird so auf die Ebene eines in den Dingen quasi naturhaft selbst angelegten absoluten Wissens transponiert - das eigentlich implizit Progressive des eigenen Vorgehens, eine Orientierung an zunächst nur ästhetisch faßbaren Qualitäten also wieder zurückgenommen.

Diesem Widerspruch erliegt Snyder auch dort, wo er sich auf das schamanistische Erbe des Dichters beruft. Der Dichter stellt dann für ihn das ausdrucksgebende Glied zwischen schamanistischer Weisheit und Wahrheitserkenntnis und dem Bewußtsein des Alltagsmenschen dar: in der poetischen Verdichtung bewegt er sich "between crystal clouds of utterly incommunicable non-verbal states - and the gleaming daggers and glittering nets of language." (196) Indem er über die linguistische Perförmanz eben auch über die ekstatischen Qualitäten des Schamanen, die "archaic values" der Vision, des Tanzes und sprachlichen Rituals verfügt, singt oder spricht er von unentfremdeter "authentic experience", von Geburt, Liebe, Tod, dem "sheer fact of being alive", (197) Reservaten menschlicher Erfahrung, die obgleich dem zivilisierten Menschen erlebnismäßig entfremdet, eben doch nicht okkupert werden konnten. Konsequenz kommt das Gedicht vor allem in der Lesung, im mündlichen Vortrag zu sich:

I consider the poetry reading to be the actual mode of existence of the poem, the actual place where it comes into its final existence. So that the written poem in the book is like the score for a poem - it is actually in its full life when presented in a poetry reading, read by me or someone else. (198)

Von der ursprünglichen schamanistischen Evokation unterscheidet sich Poesie für Snyder dadurch, daß sie an das "open realm of human dialogue where we can address it to anyone" gerichtet ist, (199) sich also von ihrer esoterischen Wurzel im Schamanismus emanzipiert. Verharrte das gestaltende Ritual des Schamanen ohne meditative oder andere besondere Initiation im allgemeinen im Nicht-Kommunikablen, (200) so kommt es Snyder gerade darauf an, "to have some poems, ... which I can show to academic types, or say, artistic and literary types around San Francisco, ... and I can also read it or show it to a logger or seaman". (201) Poesie schließt andererseits sofort wieder an schamanistische Erfahrung an, wo sie "non-linguistic, pre-linguistic, pre-verbally visualized or deeply felt areas" einschließt, (202) also in Bereiche vorstößt, die auf rein sinnlich-intuitive Erfahrungs- und Erlebnisweisen hinauslaufen, eher unterbewußte als vernünftig organisierte Schichten ansprechen. Snyder sieht hier unter Hinzuziehung des Bereichs der archaisch-archetypisch geprägten Mythen und Folklore eine Tradition von überlieferter subjektiv-sinnlicher Weisheit, die der Dichter sich im Gegensatz zum rational-objektivierenden Wissenschaftler nutzbar machen kann, um seine Interpretation des Weltgeschehens zu geben. (203) Biographisch fand diese Auffassung schon relativ früh ihren Hintergrund in Snyders Entschluß, seine Laufbahn als Anthropologe aufzugeben und selbst als Dichter „Informant“ zu werden, "wanting to be a subject by which I mean being authentically what you are." (204) Diese Rolle des Informanten bringt jedoch nun das erwähnte Problem mit sich, insofern in ihr eine der Welt inhärente Wahrheit quasi mechanisch übermittelt statt als historischer Gegenstand eines ebenso historischen menschlichen Interpretationsaktes verstanden wird: Wenn Snyder dann versucht, der tradierten Auffassung vom Dichter als dem Seher, der zu über das alltägliche Wirklichkeitsverständnis hinausgehenden Ebenen von Wirklichkeit Zugang hat (und

insofern Ideologiekritik betreibt), (205) auch eine prophetische Fähigkeit hinzuzufügen, die sich vornimmt, daraus unvermittelt für gesellschaftliches Handeln relevante Alternativen zu entwickeln, kann die ästhetische Ebene nicht mehr von der gesellschaftlichen getrennt werden.

Charles Altieri hat außerdem nicht ganz zu Unrecht darauf hingewiesen, daß der Seher seine Bilder einfach für jene darstellen kann, die sie von sich aus verstehen, der Prophet sie jedoch auch zu verallgemeinern und zu interpretieren hat, um daraus gesellschaftliche Perspektiven nachzuweisen.

The prophet must, in short, transform images into myths, he must give images something approaching a discursive intellectual structure (without destroying their affective power) and must suggest their consequences for behavior. (206)

Das Problem stellt sich dann also so dar, daß Snyder zwar solange seine Sicht des Verhältnisses Mensch-Natur als die historische Wirklichkeit transzendierendes Moment seiner Lyrik bewahren kann, als er in ihr spezifische Bereiche sinnlicher Erlebnis- und Wahrnehmungsweisen aufnimmt, jedoch in dem Augenblick, in dem er sich aufmacht, daraus eine neue Gesellschaftsform positiv abzuleiten, in Gefahr läuft, der gesellschaftlichen Dialektik von Affirmation und Eskapismus zu verfallen. Seine Funktion verläßt dann die eines "spokesman for the non-human aspects of life", (207) der ihnen in einer interpretierenden Naturästhetik adäquat poetischen Ausdruck verleiht, und verlagert Wirklichkeitserfahrung, die notwendig nicht in den Termini des existierenden Bewußtseins ausgesprochen werden kann, in die affirmative Sprache des Bestehenden, der sie zugleich hoffnungslos unterlegen ist. Wie wir gesehen hatten, hat Snyder ja denn auch die Tendenz, um der Anerkennung im rational-wissenschaftlichen Denken willen eine Korrespondenz zwischen ästhetischen und natürlichen Systemen zu ontologisieren, die er als Seite eines "vast ,jewelled net" bezeichnet (208) und mit der energetischen Kommunikationstheorie Odums zu begründen versucht, ohne sich dabei ihrer ästhetischen Vermitteltheit bewußt zu werden. Der Dichter ist dann allenfalls noch ein verdichtender Katalysator, durch den die Natur sich kundtut. In seinen Gedichten äußert sich diese Tendenz in der Rücknahme des lyrischen Ich und Reduzierung menschlicher Tätigkeit auf ein Minimum, so daß die Landschaft scheinbar für sich selbst spricht. Der menschliche Geist wird Snyder zur "regarding wave", die in ihrem beobachtenden Fluß die Qualität natürlicher Energie teilt und nichts außer dieser vermittelt, wenn er Natur in den vielfältigen Beziehungen seiner Gedichte zum Ausdruck kommen läßt - "no self in self, no self in things". (209)

Will sich Snyder jedoch den transzendierenden Kern seiner Lyrik bewahren, so hat er gerade den explizit ästhetischen Logos seiner Überlegungen, seine spezifisch naturästhetisch interpretierende Erkenntnisweise als movens agendum anzuerkennen und sie als vorerst nicht anders ausdrückbare Wahrheit bewußt im Bereich der poetischen Sprache zu verankern. Nur derart würde es ihm möglich, die utopische Latenz aus den Naturmythen der Indianer zu übernehmen und einer schlechten Wirklichkeit als unaufgehobenen Glücksanspruch im Sinne Blochs entgegenzuhalten.

3.4. *Snyders Naturverständnis romantischer Eskapismus?*

Als in den sechziger Jahren die Hippies Sinne und Sinnlichkeit, Sensibilität und Empfindungen von einer entmenschlichenden Zivilisation als abgestumpft oder schon abgetötet erkannten und sich in die Natur zurückzogen, zeigten sich damit im Panzer der bürgerlichen Produktions- und Denkform Bruchstellen, die nicht zuletzt in der Systemverweigerung der Beats zuerst ihren Ausdruck gefunden hatten. Im Mittelpunkt der Ablehnung der Beats hatte historisch durch die Stimmung des Kalten Krieges bedingt die bedrohende Möglichkeit einer atomaren Weltzerstörung gestanden, aus der heraus sie einen wenn auch undifferenzierten Generalangriff auf die unterdrückende Technik allgemein legitimierten, die alles Schöpferische und Originelle vergewaltigte. Als erste Vertreter einer breiteren Kulturkritik in den USA hatten sie sich vorgenommen, an Stelle der erstarrten Formen der Gesellschaft neue Wertigkeiten zu setzen, die die Verkrustung zwischen den Menschen aufheben sollten - Chaos, Wahrheit, Wandlung. (210) Dabei wird besonders der Dichter wichtig:

Da solches (Chaos, Wahrheit, Wandlung) die Wirklichkeit weithin verwehrte, kamen der Poesie, dem Jazz, Marihuana und langen Nächten des enthusiastischen Erzählens in der Beat-Generation wesentliche Bedeutung zu. In ihrem Zentrum befand sich der Künstler, er konnte befreien und in seinem Werk, das er dem ‚Stamm‘ mitteilte, jenes von allen gesuchte andere und Bessere vorstellen. Kunst drückte aus, was die Bewegung fühlte und wollte, benutzte ihre formlos-wilde Sprache und schaffte - fern aller Konvention und jedwedem Akademismus Euphorie, Ekstase, Rausch und neues Leben. (211)

Es geschieht also nicht im leeren Raum, daß Snyder sich auf die ekstatischen Techniken des Schamanen beruft. Was zunächst vielleicht auch wie eine romantische Flucht in eine in die Natur projizierte Mythologie der eigenen Innerlichkeit anmuten könnte, erweist sich bei näherem Hinsehen als experimentierendes Einholen einer Sinnlichkeit, die gesellschaftlich nur zur Warenästhetik verkrüppelt oder sich als Schönheit von Stahl und Glas feiernd erfahrbar ist und sich derart an noch nicht okkupierte Reservate von ästhetischer Naturerfahrung verwiesen sieht. Zugute kommt Snyder dabei, daß anders als im dichtbesiedelten Europa, wo Landschaft vorwiegend mit Kulturlandschaft gleichzusetzen ist, der Prozeß der emotionalen Aneignung von Natur und Landschaft in Amerika aufgrund der Weite des Landes und seiner relativ jungen Geschichte durchaus noch am Anfang steht.

Insofern sich Snyders Poesie mit diesen Bereichen einer sich an der Natur als gesellschaftliche Leerstelle orientierenden neuen Sinnlichkeit bzw. Wahrnehmung befaßt, wäre der Vorwurf des Eskapismus so sicher fehl am Platz. Er ist jedoch dort nicht von der Hand zu weisen, wo Snyder die Beschäftigung mit der Natur zum Alleinigen erhebt und dabei jene zweite Natur der fortgeschrittenen Industriegesellschaft vernachlässigt, die für den Großteil der in ihr Lebenden täglich nur allzu relevant ist.

... the great bulk of Americans live in cities and in an age of anxiety verging on total panic. The wilderness exists only in a mythical past or in the lives of those privileged by money (for pack animals or guides) or skills based on specialized work in areas remote from normal experience ...
A mystique of the wilderness based on the humane naturalism of the highly limited Zen Buddhism sect and the primitive insights of American savages can't satisfy the existential Angst of modern man. (212)

Das Bild einer Gesellschaft, "based on community houses, villages and ashrams, triberun farms or workshops or companies, large open families, pilgrimages and wanderings

from center to center. A synthesis of Gandhian ‚village anarchism‘ and I.W.W. syndicalism”, (213) wie es Snyder in “Why Tribe” entwirft, kann vom Stand der Entwicklung der Produktivkräfte her nur als Regression auf vorindustrielle Zustände gesehen werden, die den gegenwärtigen gesellschaftlichen Problemen ausweichen und sich in pastorale Lebenszusammenhänge flüchten, statt den Dissens in den relevanten gesellschaftlichen Bereich hineinzutragen. Indem die “earth people” ihr Protestpotential zudem aus dem Wirken der gesellschaftlichen Antagonismen zurücknehmen, sich allein einer „Großen Weigerung“ (Marcuse) hingeben, laufen sie in Gefahr, den schlechten Status quo nicht subversiv zu unterlaufen, sondern gerade negativ zu affirmieren. Wenn für Snyder zudem “industrial society ... appears to be finished” und er daraus ableitet, daß “many of us are, again, hunters and gatherers. Poets, musicians, nomadic engineers and scholars, fact-diggers, searchers and researchers scoring in rich foundation territory. Horse-traders in lore and magic”, (214) verfällt er damit einer naiven Einschätzung der politischen Macht der Hippie-Subkultur überhaupt, die in eigenartigem Widerspruch zu den diffizil-sensiblen Beobachtungen in seinen Gedichten steht - zu meinen, daß der CIA “can be transformed by the ecological conscience, or acid”, (215) zeugt nur von einer gefährlichen Unterschätzung der realen Herrschaftsverhältnisse. (Tatsächlich weiß sich Snyder das Scheitern der Landkommunen im nachhinein denn auch nicht anders zu erklären als durch einen “selfish individualism” des “American national character”. (216)

Was Gerhard Armanski über Carlos Castaneda sagt, kann dementsprechend auch auf die Vorstellungen Snyders übertragen werden:

Mit Castaneda z. B. hat das Verlangen, sich in die Natur und ein so verändertes Ich einzuschwingen, eine Bresche in das rationalistisch-instrumentalistisch verengte Weltbild geschlagen. Naturfreunde, Kabdjinnzucker, Wandervogel usw. sehen, daß der bürgerliche Weg nur zum Untergang der Natur führt. Sie ahnen die Befreiung zu einer nunmehr bewußt gesellschaftlichen Natur, die zur Mitproduktivität eingeholt ist und eigenes Subjekt wird. Aber sie neigen dazu, das isoliert zu tun, suchen die reine Natur, die es so schon lange nicht mehr und nie mehr gibt. Vom arbeitenden Austausch mit der Natur allein und unmittelbar läßt sich unter den derzeitigen Bedingungen, wo die industrielle Arbeit das Wertgesetz diktiert, nur sehr kärglich leben. Die Naturdebatte droht sich als Wiederholung der alten Emanzipationsdebatte zu entpuppen, wo alles letztlich nur auf die Rettung der kleinen eigenen Haut hinausläuft. Der Blick zurück in den Mythos repräsentiert eine ebenso alte wie ohnmächtige Kritik, wenn er seine utopische Dimension nicht hat, auf der die sozialen Hebel zur Verweltlichung und Verwirklichung des Paradieses auf neuer, höherer Stufenleiter vor uns zu achten. (217)

Insofern sich in der Lyrik und den Überlegungen Snyders jedoch jene gesellschaftlichen Kräfte ausdrücken, die es sich zum Ziel gesetzt haben, unterdrückte Bereiche menschlicher Sinnlichkeit und Wahrnehmung zu entwickeln und den abstrakten Zeitcharakter zu überwinden, versuchen sie, die Abspaltung menschlicher Wesenqualitäten zurückzunehmen und durch die gesellschaftliche Projektion etwas von einem Eigencharakter der Natur dringen zu lassen - kurzum Denken und Sinnlichkeit zu vereinen. In diesem Sinne ist auch die Lyrik Snyders produktiv gegen das Bestehende gerichtet, unterläuft das affirmative „eindimensionale“ Bewußtsein.

4. Zur Lyrik der Rockmusik

4.1. *Wort versus Musik - ein methodisches Problem*

Wenn das analytische Interesse sich nun von der Untersuchung von Gedichten in der amerikanischen Gegenkultur ab und der Untersuchung der Lyrik der Rockmusik zuwendet, sieht es sich als literaturwissenschaftliches vor das Problem gestellt, daß ihr Gegenstand ein interdisziplinärer ist. Musik und Lyrik sind in der "poetry of rock" zu einer Einheit verschmolzen, die als Ganzes betrachtet werden will und eigentlich nur künstlich aufgebrochen werden kann. Insbesondere dort, wo der Literaturwissenschaftler strukturelle Muster untersucht, wird eine Analyse der Texte allein notwendig Verkürzungen hervorrufen. Was Michael Gray einleitend über die Lyrik Bob Dylans sagt, kann verallgemeinert werden:

To lift off the lyrics (using that word in the songwriting sense) is to disrupt the intimacy of connexion between words and music. Structurally, the words of a song differ necessarily from those of a poem. They are not the sole arbiters of their own intended effects, rhythmically or in less technical ways. (218)

Das Problem ist jedoch nicht nur ein formalästhetisches, sondern verlängert sich auch in die Wirkungsästhetik von gesungener Lyrik. Aufgrund seiner semantischen Struktur drängt das Wort zur Reflexion, während die Musik eine eher emotionale Gestimmtheit hervorruft. Erhöht wird diese immanente Spannung von Wort und Musik noch durch die besondere Struktur gesungener Lyrik im zeitlichen Kontinuum. Während beim gedruckten Wort der Lesevorgang jederzeit unterbrochen werden kann und in Hinblick auf Beziehungen innerhalb des Gedichtes jederzeit wiederholbar ist, verbietet sich eine solche Rezeptionshaltung beim Anhören von gesungener Lyrik aufgrund des Fortschreitens des Vortrages von selbst. Wenn im folgenden dennoch der Versuch gemacht wird, die Lyrik des Rock weitgehend mit dem traditionellen Instrumentarium der Literaturwissenschaft anzugehen, so halten denn auch weniger formale als vielmehr inhaltlich-kontextuelle Kriterien der untersuchten Lyrik zur Legitimation eines solchen Vorgehens her.

In den primitiven Vorformen waren Wort und Musik als zusammengehörige Einheit aufgefaßt worden, in der sie sich sowohl komplementierten als auch aufeinander angewiesen waren. (219) Erst in der weiteren Entwicklung begann sich diese Verbindung mit der Emanzipation der Musik langsam aufzulösen. Die elisabethianische Zeit als Blüte englischer Lyrik sah Musik und Wort noch entweder von demselben Künstler geschrieben (z. B. Wyatt) oder zumindest in enger Zusammenarbeit von Dichter und Komponist aufeinander abgestimmt. In der Renaissance jedoch brach dann die Verbindung von Musik und Dichtung auseinander. Die Worte erhielten durch ihren virtuellen Stil selbst musikalische Qualität, und die Musik versuchte zusehends, mit eigenen Mitteln einen ihr spezifischen Ausdruck zu erreichen. In Konsequenz spaltete sich der bis dahin verhältnismäßig konsistente Bereich der Lyrik auf: die gehobene oder literarische Lyrik übernahm das Wort als alleinigen Informationsträger, während die Volkslyrik um den Preis ihrer literarischen Wertschätzung weiterhin die Verbindung von Wort und Musik bewahrte.

In den vorherigen Kapiteln hatten wir unter anderem gesehen, wie Dichter wie Allen Ginsberg und Gary Snyder nun versuchen, im gegenkulturellen Rückgriff auf scham-

anistische Erfahrungen die künstlerische Lyrik wieder ihrer Tradition der mündlichen Vermittlung anzunähern. Dichter-Sänger wie Bob Dylan und Leonard Cohen jedoch greifen in ihren Balladen direkt auf jene andere volkstümliche Tradition der Lyrik zurück, die sich in den USA in den sechziger Jahren von Blues, Country und Folk in die Rockmusik fortsetzte, und von der Jon Landau enthusiastisch sagt:

Rock, the music of the sixties, was a music of spontaneity. It was a folk music - it was listened to and made by the same group of people. ... It came from the life experiences of the artists and their interaction with an audience that was roughly the same age. (220)

4.2. Zur musiksoziologischen Tradition des modernen Rock

4.2.1. Die „schwarzen“ Wurzeln

Einen Großteil ihrer Faszination auf die jüngere Generation verdankte die Rockmusik den Musikformen der Afro-Amerikaner im Süden der USA. Traditionell eher Ausdruck emotionaler Anliegen als ästhetische Interpretation formaler musikalischer Muster wie die europäisch beeinflusste Musik der Oberschicht, verband diese Musik sozialen Realismus, „facts of life“, (221) mit spontanen persönlichen Stellungnahmen zu den Problemen des Alltags. Schon die Etymologie des Wortes „Blues“ macht ihn als Ausdruck eines Lebensgefühls klar - „the blues“ ist die umgangssprachliche Abkürzung von „the blue devils“, den blauen Teufeln, die den Sänger überfallen sollten, wenn er in der „sinful world“ des Amüsemments seine Lieder vortrug. (222) „I got the blues“ hat mit der generellen Situation zu tun, wie sie sich den schwarzen Amerikanern nach jahrzehntelanger Unterdrückung präsentierte. Die musikalische Umsetzung dieses „feeling“ drückt ebenso Angst, Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit aus wie sie auch ironisch und spottend dagegen angeht. Sie ist persönlich erlebte Wirklichkeit, die sich als ein kollektives Lebensgefühl musikalisch und textuell auszudrücken versucht.(223)

Abgesehen von dieser „immediacy of communication“ (Frith) hatte die „black music“ etwas, was fast noch wichtiger wurde: Rhythmus, und damit den Anreiz zum Tanz. Im Gegensatz zu den festgelegten Formen der europäischen Standardtänze, die höchstens eine verhaltene Sexualität zuließen, feierten die schwarzen Musikformen vom Rhythm-and-Blues bis zum Jazz im direkten, körperlich spürbaren „beat“ und den lauten, intensiven Klängen die sexuelle Ausdruckskraft des Körpers. Eric Burdon, einer der führenden Musiker in der Tradition des Rhythm-and-Blues, bemerkt dazu:

Sex ist Rock'n'Roll. Rock'n'Roll ist eine sexuelle Ausdrucksform - Sexualität drückt sich musikalisch aus. Die sexuelle Begegnung setzt bestimmende Grundelemente voraus - so das Männliche, das Weibliche, die Liebe, den Haß oder ein Drittes (Mann/Frau/Geliebte Mann/Frau/Kind), auf übertragene Weise zeigen sich dieselben Grundelemente im Rock'n'Roll. (224)

Gerade im puritanisch geprägten Amerika mußte eine solche Musik der aufbegehrenden Jugend der sechziger Jahre zum Symbol des Widerstandes gegen die „mainstream culture“ werden. Die Möglichkeit des kollektiven Ausdrucks von Lebensgefühl, Sexualität und Sozialkritik in der schwarzen Musik traf auf eine Jugend, die auf der Suche nach sich selbst, nach neuen Möglichkeiten der Identität, die konventionellen Normen angriff und dazu nur noch ein Medium brauchte, das diesen Protest verbreitet artikulieren konnte.

4.2.2. *Country-Einflüsse*

Parallelen zur Musik der Afro-Amerikaner wies innerhalb der „weißen“ Musikformen die Country-Musik auf, deshalb auch “the white man’s blues” genannt. (225) Wie sie ist der Country eine gesungene Lyrik, die sich mit den Problemen der einfachen Leute befaßt, der Arbeiter und Unterdrückten, dem “poor white trash” des Südens, Wie sie ist der Country eine Musik zum Tanzen, zum kollektiven Genuß. Dennoch haben sich in der Entwicklung des Country von seinem ländlichen Ursprung her Eigenarten herausgebildet, die anders als bei der schwarzen Musik seine Assimilation in der Rockmusik problematisch werden lassen mußten:

Country music, for all its realism, populism and sensitivity to injustice and exploitation, is a collective form carrying a conservative message. Its lyrical emphasis is on people knowing their place, and the tensions which result - for women for example - are treated as tragic but not soluble. It’s as if in black music the stoicism of the blues had never been injected with the hope of the gospel. Country music tells it like it is, but the possibilities of improvement rest on individuals, on luck, hard work, blessings from God. In the Country tradition there is little of the aggressive political music that has been developed by black Americans, and if Country music acknowledges and expresses sexual feelings, they are rarely celebrated. (226)

Für eine Jugendkultur, die sich gegen traditionelle Werte auflehnte, war die Country-Musik so eher ein Anachronismus. Auch wenn der frühe Rock’n’Roll Stilelemente des Country übernahm, mußte er durch seine konservative Ideologie dem Rock letztlich äußerlich bleiben. Wo in den sechziger Jahren der “Country Rock” versuchte, diese Ideologie umzudefinieren, markiert er eher die nostalgische Suche nach ländlichen Wurzeln, die in der städtischen Umgebung verloren schienen, eher das “back to Mother Earth” der Hippies als direkte Aufnahme des Country.

4.2.3. *Die Folk-Bewegung*

Wesentlich einflußreicher auf die Aufnahme volkstümlicher Elemente in die Rockmusik ist die Folkbewegung der fünfziger Jahre gewesen, die mit Sängern wie Woodie Guthrie und Pete Seeger an die politischen Elemente in der Verbindung von Folk und “radical politics” in den Radical Labor Songs der dreißiger Jahre anknüpfte.

In folk music young whites found a form that could be made directly responsive to their political concerns and that, in this respect, served a parallel purpose to that of black music for its users. ... folk offered ... a sense of commitment, political or otherwise, and a whole way of life apparently diametrically opposed to the world of American Bandstand, the leading pop television show of the era. (227)

Hinzu kam, daß in den späten fünfziger Jahren der jugendliche Rock’n’Roll mehr und mehr in Kommerzialisierung und seichte Emotionalität abgesackt war und sich von der Unterhaltungsmusik des “mainstream” nur noch oberflächlich unterschied. Wie Jerome L. Rodnitzky es ausdrückt, “... rock’n’roll had become ... nonsensical and meaningless. Highschool students raised on rock, were ready for something more sophisticated when they entered College in the late 1950s, and folk music took over by default”. (228)

Der für uns bedeutendste Beitrag, den die Folk-Bewegung zur Rockmusik der sechziger Jahre machte, ist jedoch eher von seiner Entstehung her ein Paradoxon. Trotz seiner Betonung kommunalen Geistes, authentischer Einfachheit und der Ablehnung des Starkultes der kommerziellen Popmusik brachte die Folk-Musik für den Folk Rock der

sechziger Jahre jene Figur des "singer-songwriter" hervor, die uns in Bob Dylan, Leonard Cohen und Jim Morrison entgegentritt. Angeregt durch die im Folk enthaltene Vorstellung, "that songs could concern themselves with topics far wider than the conventional love themes, that musicians could approach their work as self-expression", (229) begann sich hier das Selbstverständnis des Rockmusikers als Künstler zu entwickeln. In die durch Blues, Country und Folk vorher eher auf Integration von Darbietern und Publikum ausgerichtete jugendliche Musikszene drang eine elitäre Tendenz ein, die die Qualität der Musik an ihrer musikalischen, lyrischen und emotionalen Komplexität zu messen begann und zunehmend Kategorien wie „Kunst“ und „Genialität“ zur Absetzung des Rock von der "banality of mass teenage pop" heranzog. (230)

4.3. *Rock als gegenkulturelle Kunst oder Rock als Massen-Entertainment?*

Produktion und Rezeption von Kunstwerken in der Massenkultur sind spätestens seit Adorno und Horkheimer sie mit dem pejorativen Begriff der „Kulturindustrie“ in Verbindung gesetzt haben, Gegenstand soziologischen Interesses gewesen. Das Selbstverständnis der Rockszene hat dies in verschiedenster Weise aufgenommen. Als Kern der Auseinandersetzung kann dabei die Auffassung gesehen werden, daß Rockmusik im Mittelpunkt eines Spannungsfeldes steht, als dessen Pole Authentizität einerseits und kommerzielle Interessen andererseits zu sehen sind. Größtenteils dominiert aufgrund des Warencharakters auch von Rockmusik dabei zwar das Verwertungsinteresse, von Zeit zu Zeit gelingt es jedoch Künstlern und Publikum spontan diese Dynamik zu durchbrechen. John Landau:

Rock, the music of the sixties was a music of spontaneity. It was a folk music - it was listened to and made by the same group of people. It did not come out of a New York office building where people sit and write what they think other people want to hear. It came from the life experiences of the artists and their interaction with an audience that was roughly the same age. As that spontaneity and creativity have become more stylized and analyzed and structured, it has become easier for businessmen and behind-the-scenes manipulators to structure their approach to merchandising music. The process of creating stars has become a routine and a formula as dry as an equation. (231)

Die Hauptargumente für einen solchen Durchbruch wären also Spontaneität und Ausdruck von gemeinsam geteilter "life-experience", die als unreduzierter Ausdruck von authentischen Bedürfnissen gesehen wird.

4.3.1. *Rockmusik und das Problem der Authentizität*

Das Problem der Authentizität in der Beurteilung der Rockmusik ist eng verknüpft mit der Wertung massenkultureller Produkte allgemein. Adorno schreibt 1955 in seiner Kritik des Jazz, der ihm für jede Massenmusik steht:

Der Ausdruck aber, eigentlicher Träger des ästhetischen Protests, wird ereilt von der Macht, gegen die er protestiert. Vor ihr nimmt er den Klang des Hämischen und Jämmerlichen an, der eben noch flüchtig ins Grelle und Aufreizende sich kostümiert. Das Subjekt, das sich ausdrückt, drückt eben damit aus: ich bin nichts, ich bin Dreck, es geschieht mir recht, was man mit mir macht. ... War einmal der ästhetische Bereich, als eine Sphäre eigener Gesetze, aus dem magischen Tabu hervorgegangen, welches das Heilige vom Alltäglichen sonderte und jenes reinzuhalten gebot, so rächt sich nun die Profanität am Nachkommen der Magie, der Kunst. Diese wird am Leben gelassen nur, wenn sie aufs Recht der Andersheit verzichtet und der Allherrschaft der Profanität sich einordnet, an welche am Ende das Tabu überging. Nichts darf sein, was nicht ist wie das

Seiende. Jazz ist die falsche Liquidation der Kunst: anstatt daß die Utopie sich verwirklichte, verschwindet sie aus dem Bilde. (232)

Der Jazz wird hier nur noch als affirmatives Produkt gesehen, das einer schlechten Wirklichkeit nichts anderes mehr entgegenzuhalten hat, ja, in seiner Angleichung jeglichen utopischen Impuls sogar verschwinden läßt - das Konsumprodukt Jazz spiegelt allein noch die repressive Ideologie des Systems selbst.

Auch Marcuse scheint zunächst zu Ähnlichem zu kommen, wenn er der Rockmusik „schlechte Unmittelbarkeit“ bescheinigt, die „künstlerisch ohne die negierende Kraft der Kunst“ und so der etablierten Ordnung „*immanent*, eindimensional“ bleibe. (233) In seinem *Versuch über die Befreiung* hat er sich jedoch offener ausgedrückt und die fortschrittliche Funktion neuer Musikformen in der Auflösung alter Wahrnehmungsstrukturen gesehen, wobei „der neue Gegenstand der Kunst noch nicht ‚gegeben‘, aber der herkömmliche ... unmöglich, falsch geworden [ist].“ (234)

Diese Auffassung erscheint wesentlich angemessener als Adornos pauschale Verurteilung des Jazz (die sich zudem dem Verdacht aussetzt, bürgerlich-ästhetizistische Normen ahistorisch zum Alleingültigen zu machen), insofern sie die Möglichkeit eröffnet, eine Verbindung zu den Konstruktionen jener Ästhetik herzustellen, die den künstlerischen Gegenstand aus der Interaktion von Publikum und Künstler heraus bestimmt. In diesem Sinne würde der Prozeß der Produktion wichtiger als das bereits fertige Produkt, d. h. hier hätte, wie bereits einführend entwickelt, die Live-Performance als Kriterium herangezogen zu werden, als Ort, an dem sich die Authentizität von Rockmusik herzustellen hätte.

Tatsächlich findet eine solche Sicht auch in die Bewertung von Rockmusik in der Hippiebewegung Eingang: Rock wurde hier weniger als Konsumprodukt für einen “teenagemarket” aufgefaßt, sondern als Artikulation einer Gegenkultur allgemein:

The counter-cultural argument started from the description of a community and only then valued rock as the expression of that community's feelings and experiences. This ideology of rock rested on an analysis of the way music was produced as well as of the way it was consumed. It was important for the counter-cultural position that rock musicians were part of the community for which they made their music, that their art was an explicit expression of communal values - rock was a folk form not despite commercialism but in opposition to it, and musicians' claims to represent their communities were seen to be compromised by involvement with the capitalist organisation of the record industry. (235)

Was als Einfluß der “black music” im Rock angedeutet wurde, die emotionale “expression of community” im Tanz oder der persönlichen Mitteilung kollektiver Lebensangst oder -hoffnung, findet hier ebenso wie seine Parallele im Folk, den “songs made and sung by men who are identical with their audience in standing, in occupation, in attitude to life and daily experience”, (236) als ideologische Bedingung Eingang in die Musikproduktion und -rezeption des Rock und versucht derart, eine größtmögliche Authentizität zu sichern. Gruppen wie Jefferson Airplane, Grateful Dead und Quicksilver Messenger Service traten spontan auf der Ladefläche von Lkws auf und gaben freie Konzerte, bevor sie zum konventionellen Spektakel degradiert passiv gegen Geld rezipiert wurden. Die Musik sollte sich in die historische Situation integrieren, für die und in der sie gedacht wurde. Nicht die Ware „Aufführung“ sollte gegen Geld eingetauscht, sondern ein gemeinsames “happening” erlebt werden, in dem man mit der Gruppe kommunizieren wollte.

Entsprechend sind Bob Dylans Anfänge als Folk-Sänger, Leonard Cohens Song-Lesungen in kleinen Cafes in Montreal oder Jim Morrisons Live-Rituale von ihrem Ursprung her als in die gegenkulturelle Öffentlichkeit eingebundene subjektive Beiträge zur Konstitution eines gemeinsamen Konsensus zu sehen, der dann die Substanz des bewußtseinsbildenden künstlerischen Prozesses ausmacht.

4.3.2. Rockmusik als Kunst

Wie bereits unter dem Aspekt der Distribution von Rockmusik bemerkt, treten Probleme einer solchen am Live-Konzert orientierten Legitimation der Authentizität des Rock jedoch dort auf, wo Produktion und Rezeption der Rockmusik sich über die Ware Schallplatte vermitteln oder sich des Massenkommunikationsmittels Radio bedienen. Als lokale "live performers" konnten die Musiker authentischer Bestandteil einer "community" bleiben, als "recording artists" jedoch verfallen sie dem Druck des Verwertungsinteresses und unterliegen weitestgehend den Gesetzen des kapitalistischen Marktes. Was John Sinclair über die San Franzisko-Szene sagt, wäre zu verallgemeinern:

By the time the San Francisco music scene matured, it was no longer a San Francisco (local) scene, it was a 'universal' scene which could be bought at the nearest record counter and imitated anywhere records were sold. The form of the SF culture - its music precisely, but also its posters, its clothing innovations, its chemical agents, even (or especially) its unique dance/concert forms - was separated from its content in the true Western capitalist tradition and packaged up as a great new American commodity for kids all over the world to buy up, who could then take it home wherever they were and use it up (consume it) without being touched really by its original (radical) content, that is, by the example of the lives of the musicians and the people who based their new lives on the music of those musicians. (237)

Hatte Marcuse bemerkt, daß das System fähig zu sein schein, alle Kräfte, die es bekämpften, zu besänftigen und allen wirklichen Protest zu unterbinden, (238) so findet diese Beobachtung auch in der Rockmusik ihre Bestätigung. In dem Augenblick, in dem sie massenkulturelle Bedeutung erlangt, verliert sich ihre authentische, radikale Spitze und damit auch ihr subversiver Impuls. (239)

Als Ende der sechziger Jahre diese Tendenz zusehends offensichtlich wurde, die gegenkulturelle Legitimationsbasis von derart produzierter Rockmusik also zerfallen mußte, begann sich eine gegenläufige Bewegung abzuzeichnen, die das musikalische Werk in den werkästhetischen Rahmen der bürgerlichen Kunst einzuholen suchte. Fast parallel zu Marcuses Rückzug auf den Autonomiecharakter von Kunst, der das Überleben des kritisch-utopischen Impulses sichern sollte, finden sich auch im Rock und der sympathisierenden Rockkritik zunehmend komplexere, intellektuell und musikalisch anspruchsvollere Ansätze und Analysen, die versuchen, die Rockmusik als Kunst zu etablieren und so von der „schlechten Unmittelbarkeit“ der massenkulturellen Produkte, ihrer sich in Unterhaltung erschöpfenden Funktionalität, abzusetzen. (240)

Hatten wir schon in unseren Bemerkungen zum Einfluß des Folk auf den Rock bemerkt, daß er den "singer-songwriter" hervorbrachte, so wird der Rockmusiker nun vollends zum individualistischen „auteur“, der Musik und Text aus seiner subjektiven Erfahrung heraus schöpft, die durch sein Sein als Künstler eine von der seines Publikums unterschiedene ist. Selbstreflexion, musikalischer Witz, der Gebrauch von Ironie, Paradoxon

und andere distanzierende Elemente werden zu den künstlerischen Stilmitteln. Der Prozeß der Vermittlung, vorher implizit im gegenkulturellen Produktions- und Rezeptionsprozeß von Rockmusik in eins gedacht, wird zur abgetrennten Distribution eines von seiner Produktion abgekoppelten Produktes.

The business of sound recording is carried out in an economic universe of discourse in which product is the key term, and to negotiate economic exchanges one must be willing to conceptualize performances as products, enter into contracts in which services are understood to be converted into products, and therefore assign the final measure of control over the sound of the product to an electronic entrepreneur. As live performer, on the other hand, a production (and not a product) is the exchangeable economic entity which is recognized by members of the audience. (241)

Damit aber unterliegt die Rockmusik als Kunst ähnlichen Widersprüchen wie die bürgerliche Kunst selbst. Ihr Gebrauchswert in einem gegenkulturellen Zusammenhang muß hier zwangsweise mit ihrer Stellung als dem Verwertungsinteresse unterworfenen Produkt einer Massenkultur zusammenprallen, das dementsprechend bestimmte ideologische Vorstellungen transportiert. Auf der Seite des Künstlers äußert sich dieser Widerspruch als gegenläufige Bewegung zwischen seinem Selbstverständnis als kreative Person, d. h. seiner alleinigen Einbindung in den Starkult, der ihn den Zwängen des Marktes ausliefert. In den folgenden Analysen wäre also zu untersuchen, wie Lyrik im Rock diese Situation bewältigt bzw. welche Perspektiven sie darin aufwirft, und im weiteren, ob es ihr gelingt, auch unter den Bedingungen allgemeiner Vermarktung den kritisch-utopischen Impuls zu bewahren, der ihr in ihrem gegenkulturellen Ursprung als subversives Element entwickelt worden war.

5. Bob Dylan - oder Das Unvermögen der Identität sich hinter einem Mythos zu verbergen

Mit Bob Dylan rückte in den sechziger Jahren eine Figur in das Licht der Öffentlichkeit, die mehr als jede andere Person der Protest-Rock-Folk Szene für viele Zeitgenossen den Geist der gegenkulturellen Atmosphäre dieser Jahre repräsentierte, die aber auch mehr als jede andere diese Rolle abgelehnt und versucht hat, ihr zu entkommen. Die Widersprüche in seinem Verhalten, sein Insistieren auf unbedingter Subjektivität machen es schwer, Dylan festzulegen. Wo immer man ihn zu fassen meint, versucht er, sich dem analytischen Zugriff durch Ambiguität zu entziehen, die damit letztlich das einzige Kontinuum bleibt. Die Untersuchung der Lyrik des Dichtersängers Dylan wird denn auch zur problematischen Geschichte des Wechsels von Masken, hinter denen Dylan versucht, seine Identität zu etablieren. Als individuelle Suche nach einem gegen die Gesellschaft definierten Selbst kann sie als Musterbeispiel jenes im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Dilemmas künstlerischer Produktion zwischen künstlerischer Subjektivität und massenkulturellen Ansprüchen gesehen werden.

5.1. Musik als Widerstand - Folk, Protest und Topical Songs

Ralph Gleason hat Dylan 1965 als einen "genius, a singing conscious and moral referee as well as a preacher" bezeichnet und in seiner "poetic vision of truth" die "moral dilemmas" des zeitgenössischen Amerika gespiegelt gesehen. (242) So überenthusiastisch

diese Bemerkungen auch klingen mögen, sie reflektieren deutlich den optimistischen Geist, der Anfang der sechziger Jahre die politische Folk-Bewegung ergriffen hatte und sie im “faith that solidarity and communication through music could generate social action” (243) in ihren Liedern gesellschaftliche Mißstände angehen ließ.

Nachdem Dylan in seinen Anfangsjahren stark in Anlehnung an die Folk-Tradition von Woodie Guthrie gespielt hatte, hatte auch er 1962 angefangen, diese sogenannten “Topical Songs” zu schreiben, die sich auf aktuelle politische Ereignisse bezogen. Zwar hatte er sich 1960 in Minneapolis noch wenig um Politik gekümmert, als er dort in den Kaffeehäusern zum ersten Mal mit der sich allmählich formierenden Neuen Linken zusammenkam, als er jedoch nach New York übersiedelte, wurde auch er von der politischen Atmosphäre seiner Umgebung mitgerissen. Seine Freundin Suze Rotolo arbeitete für CORE (Congress of Racial Equality) und machte Dylan mit den Problemen des Civil Rights Movement bekannt. Joan Baez, Pete Seeger, Phil Ochs und andere traten bereits öffentlich für die Belange der Bewegung ein. Es war die Zeit der ersten Sit-ins, des gewaltlosen Widerstandes und der ersten “freedom rides” im Süden der USA, bei denen weiße Studenten, Politiker und Lehrer demonstrativ in die “schwarzen” Abteile von Bussen und Zügen stiegen, um die immer noch praktizierte Rassentrennung zu unterlaufen. Einen seiner frühesten Songs dieser Art, “The Death of Emmett Till” (Februar 1962), (244) schrieb Dylan so für CORE. Er handelt von dem vierzehnjährigen Schwarzen Emmett Till, der im Sommer 1955 im MississippiDelta von Weißen in einem Schuppen zu Tode geprügelt wurde, nachdem er einer weißen Frau hinterhergepfiffen hatte. Seine Mörder, zwei Brüder, gingen straflos aus, nachdem Richter und Geschworene sie für unschuldig befunden hatten.

But on the jury there were men who helped the brothers commit this awful crime,
And so this trial was a mockery, but nobody seemed to mind. (19)

Ganz im Einklang mit der Stimmung im “movement” klingt Dylan hier engagiert optimistisch:

This song is just a reminder to remind your fellow man
That this kind of thing still lives today in that ghost-robed Ku Klux Klan.
But if all of us folks that thinks alike, if we gave all we could give,
We could make this great land of ours a greater place to live. (19)

Weitere Topical Songs folgen: “The Ballad of Donald White”, (Februar 1962), spontan entstanden, nachdem Dylan im Fernsehen eine Sendung über Kriminalität und Gefängnisse gesehen hatte, (245) “Let Me Die in My Footsteps”, ein typisches Ostermarschlied gegen Atomwaffen: (246)

There’s been rumours of war and wars that have been
The meaning of life has been lost in the wind
And some people thinkin’ that the end is close by
'stead of learnin' to live they are learning to die. (20)

Und “John Brown”, in dem der „kleine Mann“ im Spiel der Mächtigen verheizt wird, Kanonenfutter und Handlanger der Macht, die ihn selbst unterdrückt: (247)

“Oh, and I thought when I was there, God what am I doing here?
I’m a-tryin’ to kill somebody or die tryin’.
But the thing that scared me most was when my enemy came close
And I saw that his face looked just like mine.”

...
“And I couldn’t help but think, through the thunder rolling and stink,
That I was just a puppet in a play. (71)

Diese Songs wurden jedoch nie auf einer offiziellen LP herausgebracht. Dylan hatte einen Vertrag bei Columbia Records, die als Tochtergesellschaft von CBS ihm offiziell zwar freie Hand gab, tatsächlich jedoch seine Produktionen zensierte. Der Columbia-Vertrag gab der Firma das Recht, prozeßträchtiges oder sonstwie bedenklich erscheinendes Material zurückzuhalten, und wenn Dylan, der immerhin noch recht unbekannt war (zudem war sein erstes Album *Bob Dylan* ein Flop gewesen (248)), überhaupt noch Schallplattenaufnahmen machen wollte, hatte er sich der Entscheidung zu fügen.

Dylan, der, obwohl bald zum “undisputed leader of the folkprotest-scene” erhoben (249) von Anfang an dem kollektiven Geist der Protestbewegung eher eine distanzierte Haltung entgegengebracht hatte - “most people walking around are tied down to some thing that doesn’t let them really speak, so they just add their confusion to the mess ... they have some kind of vested interest in the way things are now. Me, I’m cool”, bemerkt er im Nachhinein zu seiner damaligen Haltung (250) - verfällt hier genau dem, was er zu vermeiden gehofft hatte, indem er sich in die isolierte „freie“ Eigenständigkeit als Künstler zurückzog. Da er entsprechend seinen Ambitionen, Schallplatten zu produzieren, den persönlich bestimmten Rückhalt der Bewegung verläßt, aber andererseits noch nicht berühmt genug ist, um allein als Fetisch kommerziellen Erfolg zu garantieren, kann die Schallplattenindustrie mit seinen Werken verfahren, wie es ihrem ideologischen Interesse entspricht.

Dylans erste offizielle Protestsongs erschienen 1963 auf dem Album *The Freewheelin’ Bob Dylan*. (251) Unter ihnen befindet sich auch “Blowing in the Wind”, das Dylans Woodie Guthrie-Rebellen-Image (auf der Plattenhülle ist er über Gallup/Neu Mexiko, Cheyenne/Wyoming, Sioux Falls/Süd Dakota, Phillipsburg/Kansas nach Hibbing und Minneapolis gekommen) nun endgültig seinen Ruf als Protest-Sänger und Sprecher des “Movement” hinzufügt. Schon ein Jahr vor seiner Veröffentlichung durch Dylan von der Folk-Gruppe Peter, Paul & Mary mit überwältigendem Erfolg interpretiert, wurde es zu einer Art Hymne der Bürgerrechtsbewegung, obwohl die Sozialkritik gerade in diesem Song sehr vage und unverbindlich formuliert wird, mehr Fragen aufwirft als eine Antwort zu geben bereit ist. (252)

Yes, ’n’ how many times must the cannon balls fly
before theyre forever banned?

...

Yes, ’n’ how many ears must a man have
Before he can hear people cry?

Yes, ’n’ how many deaths will it take till he knows
That too many people have died

...

Yes, ’n’ how many years can some people exist
Before they’re allowed to be free?

Yes, ’n’ how many times can a man turn his head,
Pretending he just doesnt see?

The answer, my friend, is blowin’ in the wind,
The answer is blowin’ in the wind. (33)

Hier wird eine Tendenz offenkundig, die signifikant für Dylans Lyrik ist. Der Dichter ist nicht bereit, sich mit gezielten Antworten in das literarische Produkt einzubringen und derart Stellung zu beziehen, sondern entzieht sich hinter unverbindlich formulierten Fragen einem direkten Zugriff auf seine Person. Am 28. August 1963 auch auf dem "March on Washington", an dem über 200 000 Bürgerrechtler teilnahmen und Martin Luther King seine "I had a dream"-Rede hielt, vorgetragen, erhält der Song so seine Bedeutung vordringlich durch den politischen Kontext, der sich mit ihm in der Rezeption verbindet, als daß durch seine immanenten Qualitäten selbst eine spezifische Interpretation nahegelegt würde.

Michael Gray hat Dylans frühe Lieder als "obvious and consequently naive" bezeichnet und dies auf den Gebrauch von Klischees und die "assumption that cliché is necessary for emphasis" zurückgeführt. (253) Tatsächlich tauchen in Dylans Protest und Topical Songs, sofern sie sich nicht nur vage sozialkritisch geben, denn auch fast ins Archetypische verzerrte Gegensätze zwischen Gut und Böse, „denen da oben“ und „uns da unten“ auf:

Now, a very great man once said
That some people rob you with a fountain pen.
It didnt take too long to find out
Just what he was talkin' about.
A lot of people don't have much food on their table,
But they got a lot of forks 'n' knives,
And they gotta cut somethin'. (4) (254)

Oder:

Do the kill-crazy bandits and the haters get you down?
Does the preachin' and the politics spin your head around?
Lioes the bumming of the buses give your heart a pain?
Then you've heard my voice a-singin' and you know my name. (27) (255)

Wäre einzuwenden, daß so einfach sicher nicht die komplexe Problematik von Entfremdung und Ausbeutung im Kapitalismus zu beschreiben ist, so erhalten diese Klischees jedoch einen anderen Stellenwert, wenn man sie in ihrer rezeptionellen Funktion als solidaritätsstiftende Leitsymbole sieht. Simon Frith hat in Zusammenhang mit den Inhalten der Rockmusik darauf hingewiesen, daß sie "provide simultaneously the symbols of collective security and comfort". (256) Differenzierende Subjektivität ist von jeher eher ausgrenzend als Gemeinsamkeit herstellend gewesen. Es wäre darum sogar zu folgern, daß gerade die Verwendung von Klischees in der Lyrik Dylans es ermöglichte, einen breiten Konsensus herzustellen, an dem sich dann der politische Protest spezifisch organisieren konnte.

Als Auslöser von "A Hard Rain's A-Gonna Fall" (257) nennt Dylan die Kubakrise 1962. (258) Das politische Debakel, das darauf folgte, wird ihm Anlaß, um in teilweise mystisch verschlüsselten Bildern über den desolaten Zustand der amerikanischen Gesellschaft Zu sinnieren. Formal an die frühneuenglische Ballade "Where have you been, Lord Randal, my son?" aus dem 1-5./16. Jahrhundert angelehnt, entwickelt sich der Song an einem Frage- und Antwortspiel. Wie Lord Randal, der vergiftet von der Jagd zurückkommt und den Tod vor Augen hat, schildert Dylan, was er auf seiner Reise

durch Amerika sehen mußte als den Ausgangspunkt einer Katastrophe.

Oh, where have you been, my blue eyed son?
Oh, where have you been, my darling young one?
I've stumbeld on the side of twelve misty mountains,
I've walked and I've crawled on six crooked highways,
I've stepped in the middle of seven sad forests,
I've been out in front of a dozen dead oceans,
I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard,
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard,
And it's a hard rain's a-gonna fall. (39)

Dylan hat zu "A Hard Rain's A-Gonna Fall" gesagt: "Every line in it ... is actually the start of a whole song. But when I wrote it, I thought I wouldn't have enough time alive to write all those songs, so I put all I could into this one." (259) Um diese narrative Spannung aufzubauen, setzt er vor allem Paradoxie und Parallele ein. Sie reflektieren eine absurde Welt, in der das Positive direkt neben dem Negativen steht, wenn es nicht gerade von ihm überwältigt wird: ein neugeborenes Kind ist von wilden Wölfen umringt, Kinder haben "guns" in ihren Händen, Leute lachen während andere verhungern, und neben dem Lied eines Dichters, "who died in the gutter", hört der Protagonist den "sound of a clown who cried in the alley". Dazwischen stehen eigenständige Bilder von surrealistischer Qualität, der Protagonist sieht eine weiße Leiter "covered with water", trifft ein junges Mädchen, das ihm einen Regenbogen gibt. In der endlosen Abfolge dieser Bilder spiegelt sich die Universalität einer Bedrohung, die schließlich alle Sinne überwältigt. Gleich ob der Protagonist berichtet, was er gesehen, gehört oder angetroffen hat, die Welt um ihn herum präsentiert sich voll von düsteren Fragmenten einer zukünftigen Katastrophe.

Oh, what did you see, my blue eyed son?
Oh, what did you see, my darling young one?
I saw a neu, born baby with wild wolves around it,
I saw a highway of diamonds with nobody on it,
I saw a black branch with blood that kept drippin',
I saw a room full of men with their hammers a-bleedin',
I saw a white ladder all covered with water,
I saw ten thousand talkers whose tongue were all broken,
I saw guns and sharp swords in the hands of young children,
And it's a hard, ...

And what did you hear, my blue eyed son?
And what did you hear, my darling young one?
I heard the sound of a thunder, it roared out a warnin',
Heard the roar of a wave that could drown the whole world,
Heard one hundred drummers whose hands were a-blazin',
Heard ten thousand whisperin' and nobody listenin',
Heard the song of a poet who died in the gutter,
Heard the sound of a clown who cried in the alley,
And it's a hard, ...

Oh, who did you meet, my blue eyed son?
Who did you meet, my darling young one?
I met a child beside a dead pony,
I met a white man who walked a black dog,
I met a young woman whose body was burning,
I met a young girl who gave me a rainbow,
I met one man who was wounded with love,
I met another man who was wounded with hatred,
And it's a hard, ...

Oh, what'll you do now, my blue eyed son?
 Oh, what'll you do now, my darling young one?
 I'm a-goin' back out 'fore the rain starts a-fallin',
 I'll walk to the depths of the deepest black forest,
 Where the people are many and their hands are all empty,
 Where the pellets of poison are flooding their waters,
 Where the home in the valley meets the damp dirty prison,
 Where the executioner's face is always well hidden,
 Where hunger is ugly, where souls are forgotten,
 Where black is the color, where none is the number,
 And I'll tell it and think it and speak it and breathe it,
 And reflect it from the mountain so all souls can see it,
 Then I'll stand on the ocean until I start sinkin',
 But I'll know my song well before I start singin',
 And it's a hard, ... (39)

Obwohl als Protestsong fast ebenso erfolgreich wie "Blowing in the Wind", enthält "A Hard Rain's A-Gonna Fall" deutliche Anzeichen einer Abkehr Dylans vom direkten Bezug auf "Civil Rights issues". Der Gebrauch von Klischee und Bezug auf einen "topic" ist fast völlig verschwunden, er hat einer prophetischen Metaphorik Platz gemacht, die eher einen desolaten gesellschaftlichen Zustand überhaupt beschreibt und aus ihm Zukünftiges ableitet. Ermöglichte der Einsatz von gewissen allgemein bekannten Bildern vorher noch eine annähernd auf den Dichter bezogene Auslegung der Lyrik Dylans, so wirft die subjektiv-esoterische Qualität der in "A Hard Rains A Gonna Fall" verwendeten Bilder nun den Rezipienten auf sich selbst zurück. Das Lied wird zum Spiegel, der vordringlich die Projektionen des Interpretierenden wiedergibt - die vieldeutige Metaphorik der nun pronunziert lyrischen Sprache zwingt den Zuhörer, die Bilder aus seinen eigenen Gefühlen heraus mit Bedeutung zu füllen. Wenn Dylan allgemein feststellt, "I just write what I feel. If other people think it has a message it's up to them, but I'm not deliberately trying to put one across", (260) richtet er eine Distanz zwischen sich und dem Zuhörer auf, die für Projektionen ausdrücklich frei bleibt und es Dylan damit möglich macht, sein Ich in graduell verschiedenem Maße in seiner Lyrik zu entäußern, ohne einen Identitätsverlust durch die öffentliche Rezeption riskieren zu müssen. Er erlaubt so sowohl einer am politischen Zeitgeschehen sich orientierenden Rezeption, den "hard rain" des Liedes als radioaktiven Fall-out zu deuten, als auch darin eine biblisch getönte Katastrophe im Sinne des Jüngsten Gerichts zu sehen, wie die letzte Strophe es nahelegen könnte, die mit dem Bild des Sängers schließt, wie er Christus gleich das Erlebte der Welt verkündet. Auch wenn er zunächst am Bild des ungebildeten, spontan Inspirierten festgehalten hatte, hatte Dylan sich nämlich inzwischen intensiv mit Rimbaud und den französischen Symbolisten beschäftigt: (261) In der Eingangsstrophe drängt sich die Ähnlichkeit mit Rimbauds Verständnis vom Dichter geradezu auf, als einem Menschen, der in einer Welt, in der das einzig Wahrhafte nur noch als Extremes erfahrbar ist, durch alle Höhen und Tiefen des Welterlebens zu gehen hat, um zu wahren Wissen zu kommen - durch den dünnen Lack politischen Engagements schimmert ein Rückzug in eine Subjektivität, die ihren Ausdruck eher in einem poetischen als einem politischen Bewußtsein sieht.

"The Times They Are A-Changin'" zeigt denn auch eine politische Umwälzung nicht so sehr in Kategorien politischen Kampfes als vielmehr als emotional getönte Veränderung des traditionellen Weltbildes überhaupt, getragen von der jüngeren Generation. (262)

There's a battle outside
And it is ragin'.
It'll soon shake your windows
And rattle your walls
For the times they are a-changin'.

Come mothers and fathers
Troughout the land
And don't criticize
What you can't understand
Your sons and daughters
Are beyond your command
Your old road is
Rapidly agin'. (85)

In "Restless Farewell" kündigt sich die Abkehr Dylans vom politisch motivierten Protest oder Topical Song denn auch inhaltlich an. (263) Anknüpfend an ein irisches Volkslied, in dem die Person auf dem Sterbebett noch einmal ihr Leben vorbeiziehen läßt, kann es als eine persönliche Bestandsaufnahme Dylans nach seinem steilen Aufstieg als Folk- und Protestsänger gesehen werden. Nach Aussagen von Freunden hatte Dylan zunehmende Schwierigkeiten, mit seiner Berühmtheit fertigzuwerden. Die Reaktion der Öffentlichkeit auf jede seiner Bewegungen irritierte ihn. Er lehnte es ab, für jemanden zu sprechen und dauernd über seine Gedanken Auskunft geben zu müssen. (264) Seine selbstgeschaffene Legende stand ihm jetzt im Wege:

Oh a false clock tries to tick out my time
To disgrace, distract, and bother me.
And the dirt of gossip blows into my face,
And the dust of rumours covers me. (99)

Hatte Dylan einmal gesagt, "My songs speak for me. I write them in the confinement of my own mind. If I didn't write I think I'd go insane", (265) so hatte sich gezeigt, daß dieses Verharrenwollen in den „vier Wänden seiner Gedanken“ mit der Stellung kollidierte, die er durch seine Protestsongs und Auftritte in der Öffentlichkeit erhalten hatte. Der einzige Ausweg erscheint ihm in einem Bruch mit der Vergangenheit:

Oh, ev'ry thought that's strung a knot in my mind,
I might go insane if it couldnt be sprung
But it's not to stand naked under unknowin' eyes,
It's for myself and my friends my stories are sung.
But the time ain't tall,
Yet on time you depend and no word is possessed
By no special friend
And though the line is cut,
I'll just bid farewell till we meet again. (98)

Was uns also mit der Lyrik Dylans während seiner Protest- und Folkzeit entgegentritt, ist nicht so sehr ein bewußt reflektiertes politisches Bewußtsein, wie es ihre Rezeption nahelegen möchte, sondern vielmehr ein Spiegel, der in besonderem Maße imstande war, die zeitgenössische politische Stimmung, das "left-wing thing in the air", wie Roger McGuinn von den Byrds es nannte, (266) einzufangen und ihr in verdichteten poetischen Bildern symbolische Kraft zu verleihen. Um sich zu formieren, brauchte das Movement kulturelle Helden. In Dylan fand es die volkstümliche Tradition des Folk, eine gewisse jugendliche Betroffenheit und das Talent, beides in die Form eingängiger Songs zu verwandeln.

[Dylan] came at a time when young people were beginning to exercise political power, at first joining the Civil Rights Movement, shortly thereafter in campus activism the first outburst of 1964. Dylan was the first young singer to laud this political awareness, in song ... (267)

So sehr Dylans Songs auch ihre tatsächliche Bedeutung auf der Seite ihrer politischen Interpretation erhielten, indem seine Lyrik die sozialen Mißstände der Zeit als Gegenstand dichterischen Ausdrucks aufgriff, illustrierte sie diese als greifbare Widersprüche im gesellschaftlichen Konsensus einer „heilen Welt“ und ermöglichte es einem radikalen Bewußtsein, seine Kritik hier festzumachen und in politische Aktion gegen konkrete Vorgänge umzusetzen.

Als Dylan sich 1964 von der lyrischen Artikulation einzelner Mißstände zugunsten einer existenzielleren Sicht der Gesellschaft abwendet, befindet sich auch das Movement in einer Krise. Die Arbeit des SNCC im Süden der USA war zunehmend auf Gewalttätigkeiten gestoßen, generell machte sich ein stärkerer Radikalismus breit, der eine entsprechende Reaktion zur Folge hatte. In der New Left erkannte man langsam, daß den verfestigten, schwer durchdringlichen Macht- und Herrschaftsstrukturen in den USA durch einfachen Idealismus nicht beizukommen war. Der emotional bestimmte sozialrevolutionäre Elan der Anfangszeit hatte begonnen, der Einsicht Platz zu machen, daß das System zu einer aggressiveren Antwort fähig war, als man angenommen hatte. Die Bewegung, inzwischen ein Konglomerat von jugendlichen Protestlern, Folk-Leuten, SDSIern, Bürgerrechtlern und anderen Unzufriedenen, reagierte entsprechend ihrer bunten Zusammensetzung verschieden. Der politisch-intellektuelle Flügel wandte sich verstärkt einer programmatischen politischen Arbeit zu, wie sie im “Port Huron Statement” formuliert worden war, während der eher emotional-anarchistisch eingestellte Teil der Bewegung sich daran machte, in neuen Erfahrungs- und Lebensweisen dem System jene “counter culture” entgegenzusetzen, die ihre Identität an psychedelischen Reisen in die Innerlichkeit eines erweiterten Bewußtseins orientierte, wie sie auch in der nächsten Phase von Dylans Lyrik thematisiert sind.

5.2. *Reisen in die Innerlichkeit als Selbst- und Welterkenntnis*

5.2.1. *Das psychedelische Instrumentarium: Drogeneinflüsse*

Blickt man auf die literarischen Vorbilder, die für Dylan auf *Bringing It All Back Home* (268) und *Highway 61 Revisited* (269) wichtig werden, von Rimbaud, Baudelaire, Byron bis Eliot, so fällt auf, daß ihnen allen gemeinsam die Suche nach einer anderen Identität angesichts einer als unmenschlich empfundenen Gesellschaft ist, die sie teils durch Rückzug des Persönlichen aus ihrer Lyrik, teils durch integrierte Drogenerfahrungen und andere Rauscherlebnisse zu finden hofften. Ähnlich wird nun auch in Dylans Lyrik die Droge zum Katalysator neuer innerer Erfahrungen, die schließlich in der Infragestellung der gesellschaftlichen Prämissen allgemein münden. “Mr. Tambourine Man” auf *Bringing It All Back Home* dürfte am unmittelbarsten diese “invocation to his muse” (270) erläutern.

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me,
I'm not sleeping and there is no place I'm going to.

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me,
In the jingle jangle morning I'll come followin' you.
Though I know that evenin's empire has returned into sand,
Vanished from my hand
Left me blindly here to stand but still not sleeping.
My weariness amazes me, I'm branded on my feet,
I have no one to meet
And the ancient empty street's too dead for dreaming.

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me, ...

Take me on a trip upon your magic swirlin' ship.
My senses have been stripped, my hands can't feel to grip,
My toes too numb to step, wait only for my boot heels
To be wanderin'.
I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade
Into my own parade, east your dancing spell my way,
I promise to go under it.

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me, ...

Though you might hear laughin', spinnin', swingin, madly across the sun,
It's not aimed at anyone, it's just escapin' on the run
And but for the sky there are no fences facin'.
And if you hear vague traces of skippin' reels of rhyme
To your tambourine in time, its just a ragged clown behind,
I wouldnt pay it any mind, it's just a shadow you're
Seein' that he's chasing.

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me, ...

Then take me disappearin' through the smoke rings of my mind,
Down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves,
The haunted, brightened trees, out to the windy beach,
Far from the twisted reach of crazy sorrow.
Yes, dance beneath the diamond sky with one hand waving free,
Silhouetted by the sea, circled by the circus sands,
With all memory and fate driven deep beneath the waves,
Let me forget about today until tomorrow.

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me, ... (167f)

Der Mann mit dem Tamburin ist unschwer als Drogen-Dealer zu erkennen - in Greenwich Village war es eine Zeitlang üblich, Haschisch, LSD oder andere Drogen auf der einen Seite eines Tamburins zu befestigen, um es bei Gefahr einfach umdrehen und die Drogen so verbergen zu können. In Refrain und erster Strophe beschreibt Dylan dann den Einstieg in den Trip. Die Nacht als eigentliche Zeit für den Traum, den Einstieg ins Innenleben, ist vorbei "evenin's empire has returned into sand" - und hat ihn immer noch "blindly here to stand" gelassen, d. h. ohne Einsicht: In der "ancient empty street" des Alltagsbewußtseins können sich die Erfahrungen, die er sucht, nicht entfalten. Daher bittet er den Dealer um die Droge, um auf dem "magic swirlin' ship" (hier klingt Rimbauds „bateau ivre“ an), seine Reise anzutreten. Seine Sinne hat er für die neuen Erfahrungen freigemacht und sein Körper wartet nur noch auf die Wirkung der Droge - "I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade / Into my own parade". Der von außen beobachtbare Effekt dabei, "laughin', spinnin', swingin' madly across the sun", ist nur ein "ragged clown", der höchstens den Schatten von dem einfangen kann, was dem

Reisenden tatsächlich widerfährt - Dylan benutzt hier das klassische Bild des gespaltenen Clowns, dessen Maske sich nicht mit dem deckt, was in ihm vorgeht, bei dem Innen und Außen miteinander nicht in Einklang sind. Die bewußtseinsweiternde Droge überwindet diesen Mißklang jedoch, sie setzt das antrainierte Gesetz der Zeit für einen Augenblick subjektiv außer Kraft, öffnet den Weg in die Weite der Erfahrung unterbewußter Dimensionen, "far past the frozen leaves, / The haunted, frightened trees, out to the windy beach", zur innersten Schicht des Selbst - "With all memory and fate driven beneath the waves".

Neben dem "loss of the natural sense of time" nennt Walter N. Pahnke als Signifikantes der Erfahrung unter Einfluß von halluzinogenen Drogen wie LSD, Mescaline und Psilocybin ein "insightful knowledge ... felt at an intuitive, non-rational level and gained by direct experience". Er fährt fort:

Accurate descriptions and even rational interpretations of the mystical experience tend to be logically contradictory when strictly analyzed. For example, in the experience of internal unity there is a loss of all empirical content in an empty unity which is at the same time full and complete. This loss includes the loss of the sense of self and the dissolution of individuality, yet something of the individual entity remains to experience the unity. (271)

Dieser Hang zum Paradoxen findet sich auch in Dylans "Gates of Eden". (272) In dem Lied, der Titel legt eine Anspielung auf Blakes "Eden" als Land visionärer Phantasie nahe, wird der Gang der poetischen Phantasie gezielt an der Dialektik von innerer und äußerer Realität festgemacht. Die Wahrheit gleitet wie eine Möwe zwischen diesen beiden Bereichen umher:

Of war and peace the truth just twists
Its curfew gull just glides
Upon four-legged forest clouds
The cowboy angel rides
With his candle lit into the sun
Though its glow is waxed in black
All except when ,neath the trees of Eden (169)

Die bizarre Metaphorik der Bilder bezieht dabei ihre Kraft aus jener Doppeldeutigkeit, die sich auch im Traum in der Unterscheidung zwischen manifestem und latentem Traumgedanken findet. "Four-legged forest clouds" sind von der manifesten Oberfläche her betrachtet absurd. Nimmt man jedoch den zunächst ebenso absurden "cowboy angel" hinzu, der auf ihnen reitet, so legt die Assoziation des Pferdes nahe, Bäume als Verbindung zwischen Himmel und Erde zu sehen, indem gleichzeitig die "curfew gull" der Wahrheit auch auf ihnen gleitet, verdichten sich die Bilder auf einer Metaebene erneut zu der latenten Vorstellung eines Schwebens zwischen normal zugänglichen und surrealen („über der Erde stehenden“) Bereichen. Wenn der Reiter dann - Bild der Erleuchtung - in die Sonne reitet und seine Kerze mit dieser verschmilzt, zugleich der Schein der Sonne (bzw. der Kerze) sich aber auch zu schwarzem Wachs materialisiert, wird ein neues absurd erscheinendes Antagonismengefüge damit verknüpft, das sich jedoch in Verbindung mit der Schlußzeile wieder auf einer metagedanklichen Ebene aufklärt - "All except when ,neath the trees of Eden": Die scheinbare Widersprüchlichkeit der Bilder erscheint nur dem normalen Denken als solche, ihr Paradoxes wird nach dem Durchschreiten der Pforten der Wahrnehmung im „paradiesischen“ (da nicht nach den

Gesetzen zweckorientierter Rationalität reflektierenden) Bewußtsein des psychedelischen Rausches gegenstandslos. Diese komplexe Assoziationsstruktur, die aus Widersprüchen und formalen und gedanklichen Überschneidungen lebt, bestimmt das ganze Lied. Gerade in ihrer bildhaften, vielfachen Rückbeziehung und Verstärkung paraphrasiert sie dabei die mehrschichtig logischen Raum- und Zeitgitter durchbrechenden Arabesken, die sich im menschlichen Bewußtseinsstrom unter dem Einfluß von Halluzinogenen beobachten lassen. (273)

In "Gates of Eden" enthüllt sich in den grotesken Bildern die normale Realität allmählich als von Illusionen und Hoffnungen erfüllt, die falsche Wahrheiten versprechen, oder sie kann nur durch Herrschaftsbeziehungen, "relationships of ownership", zu "those condemned to act accordingly" sprechen. Standen zu Anfang des Liedes die bizarren Bilder und Verbindungen für die Drogenerfahrung, so kehrt sich diese Struktur jedoch im Verlauf des Liedes langsam um: Die Bilder werden klarer, aber die Realität, die sie beschreiben, gewinnt zunehmend an Irrationalität. Nur so kann eine Frau auf einem Motorrad, Symbol gegenkultureller Freiheit und Sexualität, den braven Durchschnittsbürger - Dylan benutzt hier Ginsbergs Bild der "innocent grey flannel suits" aus "Howl" - erschrecken, der fremdbestimmt durch die Augen seiner Unterdrücker seine "bread crumb sins" als unverzeihliche Vergehen sieht.

With a time-rusted compass blade
Aladdin and his lamp
Sits with Utopian hermit monks
Side saddle on the Golden Calf
And on their promises of paradise
You will not hear a laugh
All except inside the Gates of Eden

Relationships of ownership
They whisper in the wings
To those condemned to act accordingly
And wait for succeeding kings
And I try to harmonize with songs
The lonesome sparrow sings
There are no kings inside the Gates of Eden

The motorcycle black madonna
Two-wheeled gypsy queen
And her silver-studded phantom cause
The grey flannel dwarf to scream
As he weeps to wicked birds of prey
Who pick up on his bread crumb sins
And there are no sins inside the Gates of Eden (169f)

Während die Welt sich in sinnlos erscheinenden Diskussionen ergeht, was real sei und was nicht, wird sie selbst zur irrealen, verkommen die korrektiven Quellen der Erfahrung, die sich im sinnlichen Erleben mitteilen. "Experiences", am Anfang mit Großbuchstaben, scheint hier wieder auf William Blake zu verweisen, der in seinen *Songs of Innocence and Experience* darstellt, wie der Mensch durch den Lebensprozeß seine kindliche Unschuld verliert und zu Erfahrung gelangt, um dann aus der reflektierenden Distanz dieser Erfahrung zu einer neuen, gereiften Unschuld zu gelangen. Ganz werden oder heilig (gesungen klingt "wholly" wie "holy" - hier tritt uns Dylans neues Identitätsbild entgegen) kann man bei Dylan denn auch nur aus dem innerlich erfahrenen Bruch

mit der Realität heraus, der die Gesetze des normalen Realitätszusammenhangs in ihrer Begrenztheit, ihren ideologischen Formen, denunziert:

The kingdoms of Experience
In the precious wind they rot
While paupers change possessions
Each one wishing for what the other has got
And the princess and the prince
Discuss what's real and what is not
It doesn't matter inside the Gate of Eden

The foreign sun, it squints upon
A bed that is never mine
As friends and other strangers
From their fates try to resign
Leaving men wholly, totally free
To do anything they wish to do but die
And there are no trials inside the Gate of Eden (170)

In der letzten Strophe schließlich versichert sich Dylan noch einmal der Sprache der poetischen (bzw. psychedelischen) Bilder als adäquatem Ausdruck des Unausprechlichen, indem der "ditch" zwischen den Erfahrungsfeldern von unten den Dimensionen des Traumes erlebter und tatsächlicher Realität offen bleibt.

At dawn my lover comes to me
And tells me of her dreams
With no attempts to shovel the glimpse
Into the ditch of what each one means
At time I think there are no words
But these to tell what's true
And there are no truths outside the Gates of Eden. (170)

Was Dylan hier paraphrasiert, ist der prinzipielle Hinweis, daß wenn die psychedelische Vision in der Sprache der eindimensionalen Realität übersetzt würde, sie der herrschenden Bewußtseinsverengung verfallen und damit ihre subversive Kraft sich unter dem absorbierenden Einfluß des in Frage gestellten Systems verlieren würde.

5.2.2. *Künstlerische Subjektivität als Spiegel der Gesellschaft - "Desolation Row"*

Als entsprechender Höhepunkt der psychedelischen Selbst- und Weltreflektion setzt sich diese subjektivistische Tendenz in Dylans "Desolation Row" fort. (274) War schon in "Gates of Eden" der Versuch gemacht worden, durch komplexe Assoziationsstrukturen und mehrschichtige Überschneidungen das psychedelische Erlebnis formal widerzuspiegeln, so bezieht auch "Desolation Row" aus dieser Dynamik des Paradoxen seine Substanz. In der Metaphorik des Liedes wird die pittoreske Parade der Gestalten, die als eine Art innerer Monolog vor dem Auge des Protagonisten vorbeizieht, ebenso zum satirischen Zerrbild der bürgerlichen Gesellschaft, wie sie auch in ihrer Exzentrik deren Entgegengesetztes beinhaltet. Dylan setzt hier geschickt das Bild des Karnevals ein, in dem der Gesellschaft sowohl unterhaltend ihr Spiegelbild entgegengehalten wird, als auch hinter den Masken das von ihr Verfolgte sich für einen Augenblick ausleben darf. Ein impressionistischer Blick über die Straße eröffnet das Lied und stellt die Szene für das karnevalistische Treiben klar. Erinnernd an T. S. Eliots gehenkten Gott in *The Waste*

Land, einem Symbol hinfällig gewordener Fruchtbarkeit, werden Ansichtskarten von einer Hinrichtung verkauft - Hinweis auf das kommende Bild der an sich selbst zugrundegehenden bürgerlichen Gesellschaft, wie es sich dem psychedelischen Bewußtsein darstellt. Hatte in "Mr. Tambourine Man" das "magic swirlin' ship" für die psychedelische Reise ins Innere gestanden, so wird diese Metapher hier erneut eingesetzt: der "beauty parlor", Ort der Selbstbespiegelung, ist mit "saviors" gefüllt. Parallel dazu wird ein "blind commissioner" in Trance versetzt, die eine Hand an einen Seiltänzer gebunden, mit der anderen sich selbst befriedigend. Seine Polizeitruppe wartet rastlos auf ihren Einsatz: "The circus is in town":

They're setting postcards of the hanging
 They're painting the passports brown
 The beauty parlor is filled with sailors
 The circus is in town
 Here comes the blind commissioner
 They've got him in a trance
 One hand is tied to the tight-rope walker
 The other is in his pants
 And the riot squad they're restless
 They need somewhere to go
 As Lady and I look out tonight
 From Desolation Row (19 3)

In *Desolation Row* gibt es zwei bedeutende Frauengestalten, die sich antagonistisch gegenüberstehen, Cinderella und Ophelia. Die herausfordernde Cinderella, eine Prostituierte, genießt ihre Sexualität offen, wenn sie "sweeping up Desolation Row" die Straße hinuntergeht - "sweeping up the street" wird auch das Verhalten von Prostituierten in Amerika genannt, wenn sie auf Kunden wartend die Straße auf und ab gehen. Zwangsweise muß Romeo, der idealistisch Liebende, an ihr scheitern, er begeht schließlich einen Selbstmordversuch. Die andere Seite der Liebe, das Ideal vergeistigter, d. h. im wahrsten Sinne des Wortes zur Idee erhobener Sinnlichkeit, beschreibt Dylan in Ophelia. Mit ihren 22 Jahren schon eine „eiserne Jungfrau“ hat sie ihre Sexualität der Religion geopfert und klammert sich mit aller Inbrunst an den Regenbogen als biblisches Zeichen des ewigen Bundes zwischen Gott und seinem Volk (1. Mose, 9, 12-17), um damit einem jenseitsgerichteten Ideal von Liebe zu huldigen. Doch letztlich von der gleichen lüsternen Doppelmoral wie die bürgerliche Gesellschaft allgemein mit ihrer Aufspaltung von Frauen in „Heilige“ und „Huren“, kann auch sie sich der Rückkehr des verdrängten Sexus nicht entziehen und "spends her time peeking / Into Desolation Row".

Cinderella she seems so easy
 "It takes one to know one", she smiles
 And puts her hands in her back pockets.
 Bette Davis style
 And in comes Romeo, he's moaning
 "You Belong to Me I Believe"
 And someone says, "You're in the wrong place my friend
 You better leave"
 And the only sound that's left
 After the ambulances go
 Is Cinderella sweeping up
 On Desolation Row

...
 Now Ophelia, she's 'neath the window
 For her I feel afraid

On her twenty-second birthday
She already is an old maid
To her, death is quite romantic
She wears an iron vest
Her profession is her religion
Her sin is her lifelessness
And though her eyes are fixed upon
Noah's great rainbow
She spends her time peeking
Into Desolation Row (193)

Das „Zirkusprogramm“ bleibt jedoch nicht bei der Gegenüberstellung von verklemmt ästhetisierter Sexualität und gelebter Sinnlichkeit stehen, sondern versucht, die Kritik dieser Deformierung auch in das technische Weltbild der bürgerlichen Gesellschaft all-
gemein zu verlängern.

Einstein disguised as Robin Hood
With his memories in a trunk
Passed this way an hour ago
With his friend, a jealous monk
He looked so immaculately frightful
As he bummed a cigarette
The he went off sniffing drainpipes
And reciting the alphabet
Now you would not think to look at him
But he was famous long ago
For playing the electric violin
On Desolation Row (194)

Albert Einstein, Symbol rationaler Erkenntnis und Wissenschaft, wird in der lyrischen Reflexion Dylans zur traurigen Figur, die nur absurde, bedeutungslose Dinge vollführt. Als Positives an ihm bleibt nur übrig, daß er sich einmal im emotional-sinnlichen Medium der Musik ausdrücken konnte. Die „electric violin“ mag dabei darauf hindeuten, daß er die Technik in dieser Zeit der Sinnlichkeit noch unterordnete, sie ehemals nur als Hilfsmittel verstand. Jetzt dagegen ist er nur noch eine Parodie seiner selbst, wie auch sein in der bestehenden Gesellschaft zur Norm erhobenes Weltbild dem Bewußtsein von Desolation Row, das eher Rimbauds Philosophie der extremen Erfahrung von Rausch und Gefühl zum Vorbild hat, eher als Reduktion möglicher Erfahrung und Wahrnehmung erscheinen muß.

Schließlich wird die Bühne zur Hauptshow des karnevalistischen Treibens vorbereitet, deren zentrale Figur Casanova ist. Symbol seelenloser, mechanischer Potenz und damit der Unfähigkeit, wirklich zu lieben, spiegelt er das wider, was Marcuse „repressive Entsublimierung“ genannt hat, nämlich die Übertragung des systemkonformen Leistungsgedankens auf die Sexualität und damit ihre Vereinnahmung. Gegen dieses „eindimensionale Bewußtsein“ werden die Bewohner von Desolation Row gestellt (schon der Name der Straße deutet an, daß hier die normale Realität zerstört wird), die in der spielerischen Phantasie ihres Lebenszusammenhanges Sinnlichkeit und Sexualität versöhnen -
“All except for Cain and Abel / And the haunchback of Notre Dame / Everybody is making love / ... On Desolation Row”, heißt es in der dritten Strophe. Äußerlich stützen sie zwar die Gesellschaft, “they’re spoonfeeding Casanova”, dahinter jedoch vernichten sie sie durch ihr (Selbst-) Bewußtsein. Auf der Ebene dieses Bewußtseins verliert der große Illusionär Casanova seine Kraft und Ausstrahlung, weil die Gesellschaft von

Desolation Row seine Dynarririk durchschaut und die glückversprechende Illusion als Ideologie einer auf Leistung ausgerichteten und damit spielerische Sinnlichkeit abtötenden Gesellschaft denunzieren kann.

Across the street they've nailed the curtains
They're getting ready for the feast
The Phantom of the Opera
A perfect image of a priest
They're spoonfeeding Casanova
To get him feel more assured
Then they'll kill him with self-confidence
After poisoning him with words
And the Phantom's shouting to skinny girls
"Get Outa Here If You Don't Know
Casanova is just being punished for going
To Desolation Row" (194)

Aber die in Frage gestellte Gesellschaft wehrt sich - um Mitternacht erscheinen wie böse Geister ihre Agenten und bringen nach einer Razzia diejenigen, die diese gesellschaftlichen Strukturen durchschauen, im menschtötenden Arbeitsprozeß zum Verstummen, einen "heart-attack machine / Is strapped across their shoulders".

Now at midnight all the agents
And the superhuman crew
Come out and round up anyone
That knows more than they do
Then they bring them to the factory
Where the heart-attack machine
Is strapped across their shoulders
And then the kerosene
Is brought down from the castles
By insurance men who go
Check to see that nobody is escaping
To Desolation Row (195)

Das Kerosin, das "Is brought down from the castles" macht dabei den Charakter der Razzien als Drogenfahndung klar - in den USA ist es üblich, bei Durchsuchungen gefundenes Haschisch und Marihuana zu verbrennen. Dabei darf niemand entkommen, denn über das psychedelische Bewußtsein wäre es ihm möglich, die Symbolik der Gestalten in Desolation Row zu erkennen und wie der Dichter selbst über sie die herrschende Realität (in den "castles" klingt hier zudem Kafkas *Schloß* an) zu denunzieren. Hatte schon Casanova für falsche Versprechungen gestanden, so betont die nächste Strophe ebenfalls eine Gesellschaft, die in ihren Illusionen gefangen ist.

Praise be to Nero's Neptune
The Titanic sails at dawn
And everybody's shouting
"Which side are you on?"
And Ezra Pound and T. S. Eliot
Fighting in the captain's tower
While calypso-singers laugh at them
And fishermen hold flowers
Between the windows of the sea
Where lovely mermaids flow
And nobody has to think too much
About Desolation Row (195)

Der Kreis zur Eingangsstrophe, in der Postkarten von einer Hinrichtung auf eine zum Untergang verurteilte Gesellschaft hinwiesen, schließt sich hier. Die Titanic wird er-

wähnt. Statussymbol Amerikas, Schiff der Zukunft, sank sie, obwohl für unsinkbar gehalten, 1912 auf ihrer Jungfernfahrt. Ähnlich wie auf der wirklichen Titanic niemand glauben wollte, daß sie im Begriff war unterzugehen, die Bordkapelle weiterspielte und die Passagiere sich unbekümmert weitervergnügten, lachen auch bei Dylan die Calypso-Sänger (Dylan gibt ihnen schon durch die Ambiguität des Wortes Calypso, die sowohl den Modetanz als auch den vernichtenden Meeresstrudel der griechischen Mythologie einbezieht, eine ironische Konnotation) lachen über die auf der Brücke über Zukunft und Dekadenz des Abendlandes streitenden Dichter Pound und Eliot. Als Dichter haben sie von ihrem Elfenbeinturm aus, dem "captain's tower", zwar die größte Übersicht, aber niemand beachtet sie, weil man in politischen Querelen innerhalb der Gesellschaft begriffen ist, anstatt das Schicksal der Gesellschaft insgesamt zu sehen - "Which side are you on?" war ein Folksong, der später zum nationalen Gewerkschaftslied und dann zur Hymne des Civil Rights Movement wurde.

Für das Selbstverständnis Dylans fast die bedeutendste Strophe ist jedoch die letzte, die auf der Ebene des Liedes als Bekenntnis des Protagonisten zur Gesellschaft von Desolation Row gedeutet werden kann.

Yes, I received your letter yesterday
 (About the-time the door-knob broke)
 When you asked how I was doing
 Was that some kind of joke?
 All these people that you mention
 Yes, I know them they're quite lame
 I had to rearrange their faces
 And give them another name
 Right now I can't read too good
 Don't send me no more letters no
 Not unless you mail them
 From Desolation Row (195)

Der Protagonist wendet sich an die Person, die ihm geschrieben hat und weist das Vorhergegangene als Entgegnung auf diesen Brief aus. Eine Entgegnung freilich, die durch das besondere Bewußtsein des Erzählers die ihm gestellten Fragen in ihrer mehrschichtigen Bedeutung darstellt und sie damit zugleich beantwortet.

Der Ansicht Dylans nach hat der Dichter also vermittels seiner subjektiven, inneren Erfahrung die Welt zu erfassen und in den Metaphern der poetischen Sprache seine Erkenntnisse mitzuteilen. Zwar trennt ihn seine Subjektivität auch von der Gesellschaft - "the door-knob broke": die "Gates of Eden" haben sich hinter ihm geschlossen - und in dieser Isolation gehört er selbst zu den Außenseitern von "Desolation Row", jedoch ermöglicht es gerade diese Isolation dem Dichter, die Dinge mitleidlos in ihrer wahren Gestalt zu sehen.

My eyes collide head-on with stuffed grave-yards
 False gods, I scuff
 At pettiness which plays so rough
 Walk upside-down inside handcuffs
 Kick iny legs to crash it off
 Say okay, I have had enough
 What else can you show, me' (173) (275)

Wo er aus seiner Illusionslosigkeit heraus selbst sprachliche Illusion schafft, ist er sich ihrer Künstlichkeit, ihrer Scheinhaftigkeit bewußt und setzt sie allein zur Verdeutlich-

chung seiner Erkenntnisse ein. Wie der Clown im Zirkus mit seiner Maske, spielt der Dichter mit Stereotypen, Metaphern und Allegorien, die zugleich Ausdruck des größeren gesellschaftlichen Zusammenhangs sind. Dichterische Subjektivität, aus der seine Bilder entspringen, wird Dylan hier zum Spiegel der gesellschaftlichen Zustände allgemein. Indem der Dichter sich mit seinen inneren Bildern auseinandersetzt, werden die Bruchstücke seiner reflektiven Selbsterfahrung zu Beispielen des Wirkens gesellschaftlicher Kräfte überhaupt. Konsequenz kann sich der gesellschaftliche Bezug des Dichters nicht aus der aktuellen politischen Stellungnahme ergeben, sondern gerade aus seiner Beschäftigung mit sich selbst, insofern die in ihm aufgefundenen und lyrisch ausgesprochenen Widersprüche die Probleme der Gesellschaft selbst sind.

Das weitere Werk Dylans wäre also danach zu beurteilen, ob es ihm gelingt, die anhand psychedelischer Introspektion gewonnene Sensibilität für eine Spiegelung der komplexen Überschneidung gesellschaftlicher Beziehungen im Individuum aufrecht zu erhalten und daraus zu verallgemeinernde Konsequenzen im Sinne eines utopischen Entwurfes zu entwickeln, oder ob er der ebenfalls immanenten Tendenz der weiteren Privatisierung derartiger Erfahrungen erliegt und sich schließlich in eine mystisch-esoterische Subjektivität verirrt, die einer realitätskritischen Interpretation nicht mehr zugänglich ist

5.3. *Fast ein Epilog. - die Bekehrung - John Wesley Harding und danach*

Am 29. Juni 1966 hatte Dylan einen schweren Motorradunfall. Er brach sich einen Halswirbel und lebte, nachdem er aus dem Krankenhaus entlassen worden war, für fast ein- einhalb Jahre vollkommen zurückgezogen und ohne Kontakt zur Öffentlichkeit in seinem Haus in Woodstock, New York. Erst im Januar 1968 kam ein neues Album heraus. Musikalisch wieder an der Country-Musik orientiert und inhaltlich ungewöhnlich viel biblische Motive aufnehmend präsentierte sich mit *John Wesley Harding* (276) ein veränderter Dylan. Nach dem Schock seines Unfalls hatte er mehr und mehr begonnen, bewußt seine jüdische Herkunft zu verarbeiten. Er hatte die Kabbalisten und Chassadim, die alten jüdischen Mystiker, und auch die Schriften des Philosophen Martin Buber gelesen. (277) *John Wesley Harding* ist erfüllt von der Auseinandersetzung mit der Bibel und auf sie bezogener Selbsterkenntnis - Songs in Parabeln, die den Sündenfall und die Läuterung eines Mannes schildern: Bob Dylan. War seine Suche nach Identität, nach neuen Erfahrungen, vorher vom psychedelischen Erlebnis durchdrungen gewesen, zog sich Dylan nun ganz auf die vorher nur periodisch auftretenden alttestamentarischen Formen und Inhalte zurück. Seine Lyrik wird nicht mehr zur Grenzüberschreitung, sondern zu einer mystischen Suche nach Vergebung und Erlösung, und versucht das Vergangene als verblendetes, gleichwohl notwendiges Abirren des sich nun in mystische Läuterung verziehenden Dylan zu denunzieren.

Im Titelsong "John Wesley Harding" wird der berühmte Western-Outlaw zur christus-ähnlichen Figur, die "many a door" öffnet und als "friend of the poor" ihnen gegen die repressiven Kräfte seine "helping hand" leiht. Die Anspielung Dylans auf seine sozialkritische Phase entlarvt sich jedoch in der Schlußzeile "He was never known / To make a foolish move" (257), als ironische Demontage des "leaders" Dylan und läßt ahnen,

daß Dylan diese Rolle während seiner Protestzeit denn doch nicht ganz so unangenehm gefunden haben kann, wie es die Flut seiner Dementi nahelegen möchte. Die nächsten beiden Songs führen diese Demontage des positiven Wertes eines gesellschaftskritischen Engagements fort. “As I Went Out One Morning” schildert, wie Dylan der “Fairest damsel / That ever did walk in chains” (258) auf dem Grundstück des Freiheitskämpfers und Mitbegründers der Vereinigten Staaten Tom Paine (1737 - 1809) begegnet, die ihn für ihre (politischen?) Zwecke einfangen will, als er sich anbietet, sie zu befreien. Nach Dylans Auffassung wäre genau dies nicht nach dem Wesen von Tom Paine, denn der kommt “running from the field” und entschuldigt sich für ihr Verhalten, “I’m sorry for what she’s done” (258) - Freiheit gerinnt hier zur Freiheit von jeder bindenden Verpflichtung überhaupt. “I Dreamt I Saw St. Augustine” illustriert eine ergänzende Auffassung. Hatte Dylan einmal gesagt, politische Agitation sei absurd, das Opfer am Ende der einzige, der sich nicht die Hände schmutzig gemacht hätte, (278) so erscheint hier der Märtyrer als der einzig Unbefleckte, denn auch Dylan macht sich mitschuldig am Tod St. Augustins, der “searching for the very souls / Whom already have been sold” (260) umherwandert: “And I dreamed I was amongst the ones / That put him to death” (260).

Das zentrale “All Along the Watchtower” bezieht sich auf eine Stelle aus Jesaja im Alten Testament, die die Erlösung des Volkes Israel aus der babylonischen Gefangenschaft prophezeit (Jesaja, 21, 6-9). Wieder treffen wir auf die Figur des “joker”, der die Realität als unbefriedigend empfindet.

“There must be some way out of here”, said the joker to the thief,
 “There’s too much confusion, I can’t get no relief.
 Businessmen, they drink my wine, plowmen dig my earth,
 None of them along the line know what any of it is worth.” (259)

Im Gegensatz zu seinen früheren Liedern bezieht Dylan sich hier jedoch nicht auf politische Zustände oder ein einseitiges Bewußtsein, sondern auf religiöse Wahrheiten. Die Geschäftsleute trinken das Blut Christi, den Wein, und zerschneiden seinen Leib, die Erde, ohne die Möglichkeiten zu Glück und Erlösung in diesen Geschenken Christi und Gottes zu sehen. Dies macht insbesondere die nächste Strophe deutlich, in der der Dieb (Joker und Dieb sind beide Figuren des kabbalistischen Tarotspiels) das bisherige Leben als bedeutungslos und Lüge hinstellt. Seine Schlußbemerkung legt dabei nahe, daß Dylan (alias Joker alias Dieb) seine Vergangenheit als notwendiges Martyrium ansieht, das er zu durchlaufen hatte, um jetzt geläutert zu werden bevor der Tag des Jüngsten Gerichts anbricht - der fehlgeleitete Sohn kehrt auf den wahren Pfad der Tugend zurück:

“No reason to get excited”, the thief kindly spoke,
 “There are many here among us who feel that life is but a joke.
 But you and I, we’ve been through that, and this is not our fate,
 So let us not talk falsely now, the hour is getting late.” (259)

Während auf den Türmen die Unterdrücker (Dylan benutzt hier mit “princes” dasselbe Bild wie in “Gates of Eden”) Aufsicht haben, erscheinen in der Ferne zwei Reiter, Sturmwind heult - das von Jesaja prophezeite Chaos Gottes kündigt sich an und wird die Ungläubigen und Sünder vernichten.

All along the watchtower, princes kept the view
While all the women came and went, barefooted servants, too.

Outside in the distance a wildcat did growl,
Two riders were approaching, the wind began to howl. (259)

Die letzte Zeile von "All Along the Watchtower" leitet direkt auf die nachfolgende "Ballad of Frankie Lee and Judas Priest" über, die von den zwei Freunden Frankie und Judas handelt, die im Laufe des Gedichts in einer Art innerem Dialog Dylans seine Abkehr von der psychedelischen Erkenntnis illustrieren und erneut eine Suche nach religiöser Erleuchtung dokumentieren. Bereits die erste Strophe macht dies als Gegenstand der lyrischen Reflexion klar:

Well, Frankie Lee and Judas Priest
They were the best friends.
So when Frankie Lee needed money one day,
Judas quickly pulled out a roll of tens
And placed them on a footstool
Just above the plotted plain,
Sayin', "Take your pick, Frankie Boy,
My loss will be your gain." (261)

Wieder bezieht sich Dylan auf das Alte Testament - „Der Herr sagte zu meinem Herrn Christus: ‚Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße lege‘“ (Psalm 110, 1). Gerade Judas Ischariot aber hat der Bibel nach Jesus verraten, als priesterlicher Verkünder der wahren Lehre ist er also sicher nicht der Richtige. Es ist dann nur konsequent, wenn der Verlust von Judas (alias Dylan als "leader") der Gewinn von Frankie (alias neuer Dylan) ist, der sich hier vor die Wahl gestellt sieht, entweder ihm weiter zu huldigen oder kein Geld zu nehmen und damit, sich einem anderen Leben zuzuwenden - "money doesn't talk, it swears" hatte Dylan in "It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)" (279) gesungen. Auf der Suche nach der richtigen Entscheidung wird Frankie jedoch abgelenkt, als er gerufen wird, um Judas zu helfen, der "down the road / Stranded in a house" wartet. Frankie eilt ihm zur Hilfe, erhält aber, als er Judas nach der Art des Hauses fragt, eine mysteriöse Antwort:

"What kind of house is this", he said,
"Where have I come to roam?"
"It's not a house", said Judas Priest,
"It's not a house ... it's a home". (262)

Die folgende Strophe erläutert die Bedeutung dieses "home":

Well, Frankie Lee, he trembled
He soon lost all control
Over ev'rything which he had made
While the mission bell did toll.
He just stood there staring
At that big house as bright as any sun,
With four and twenty windows
And a woman's face in evryone. (262)

Auch "Desolation Row" war voll von Prostituierten gewesen und das "Phantom of the Opera / A perfect image of a priest" hatte dort die Hauptshow vorbereitet. Auf die Verbindung zur „lasterhaften“ Welt von "Desolation Row" dürfte auch das "house as bright

as any sun” hinweisen, indem es an das Bordell in New Orleans aus dem traditionellen Blues “The House of The Rising Sun” erinnert, das “has been the ruin of many a poor girl”. In diesem Sinne würde das vorangegangene Leben Dylans in der Boheme New Yorks, seine Drogenerfahrungen, die seinen Geist betört hatten, wie die Sirenen Odysseus, nicht mehr produktive Erkenntnis bieten, ein “home” sein, sondern einfach eine Verwirrung, die ihn die Kontrolle über das verlieren ließ, was er gemacht hatte, seine Lyrik, und ihn die “mission bell” (eine Anspielung auf Ernest Hemingways *For Whom the Bell Tolls* ?) überhören ließ, die Vergebung und Erlösung verspricht: In der darauffolgenden Strophe läuft Frankie Lee “foaming at the mouth” die Stufen hinauf, um nach sechzehn Tagen und Nächten in den Armen von Judas an Durst zu sterben.

Well, up the stairs ran Frankie Lee
With a soulful, bounding leap,
And, foaming at the mouth,
He began his midnight creep.
For sixteen nights and days he raved,
But on the seventeenth he burst
Into the arms of Judas Priest,
Which is where he died of thirst. (263)

Der kleine Nachbarsjunge, der ihn zu Grabe trägt, faßt lakonisch zusammen warum: “Nothing is revealed”. Hatte Dylan noch in “Gates of Eden” die Erkenntnis im Durchschreiten von Huxleys Pforten der Wahrnehmung, in der ekstatischen Erfahrung Blakes, gesehen, so weist er diese jetzt zurück und verlagert Eden, das Paradies - Judas sagt über das Haus, in dem Frankie stirbt, in der vierten Strophe: “... you might call it ‘Paradise’” - wieder in den Bereich des religiösen Jenseits. Was vorher noch als Auseinandersetzung mit einem das herrschende Realitätsverständnis transzendierenden Bewußtseins ausgelegt werden konnte, gerinnt jetzt zur frömmelnden Nächstenliebe:

Well, the moral of the story,
The moral of this song
Is simply that one should never be
Where one does not belong.
So when you see your neighbour carryin’ somethin’,
Help him with the load,
And don’t go mistaking Paradise
For that home across the road. (263)

Die anderen Songs auf John Wesley Harding verstärken die Erkenntnis von “The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest” und unterstützen den Erleuchtungscharakter von Dylans religiöser Besinnung. So schlägt in “Drifter’s Escape” ein “bolt of lightning” in das Gerichtsgebäude, in dem Dylan um Orientierung bittet bzw. in dem sein Fall verhandelt wird, und ermöglicht dem “drifter” die Flucht (263). In “I Am A Lonesome Hobo” rekurriert er wieder auf sein Landstreicher-Image, das zu einer Passion der Sünde wird: “I’ve tried my hand at bribery / Blackmail and deceit” (266), um dann schließlich in “The Wicked Messenger” geläutert zu verkünden: “If ye cannot bring good news, then don’t bring any” (268) - das Evangelium als frohe Botschaft. Was weiter folgt, ergeht sich in sentimentalischen Bildern von einfacher Liebe, die zur Parabel religiös-mystischer Vereinigung wird. (280) Das besungene Ideal einfacher mitmenschlicher Liebe im festen Glauben an Gott korreliert denn auch auffällig mit der Zurückgezogenheit des ländlichen Lebens, das Dylan mit seiner Familie in Woodstock führt - man leistet sich das

Priivfleg des Rückzugs in die pastorale Idylle außerhalb der sozialen Problematik der Großstädte.

Betrachtet man die politischen Ereignisse, der Zeit, muß Dylans Rückzugsbotschaft fast reaktionär erscheinen: 1966 Gründung der Black Panther Party in Oakland, Kalifornien, August 1968 die Gegendemonstration anlässlich der Democratic Convention in Chicago, die mit brutalster Gewalt niedergeschlagen wird, und Eskalation des Krieges in Vietnam. Politische und geigenkulturelle Aussagen sind nun endgültig aus der Lyrik Dylans verschwunden. Keine Suche nach Identität mehr: Sein nächstes Album *Nashville Skyline* (281) feiert das gemütvolle Landleben, allenfalls dringt noch ein bißchen Liebes-schmerz durch, doch seine Ironie, die bizarren Bilder sind verschwunden, und auf *New Morning* (282) dominiert die religiöse Vision völlig seine Lieder, soweit sie nicht eben-falls geruhames Landleben oder Liebeserklärungen an seine Frau zum Inhalt haben. "Three Angels" auf *New Morning* blendet zurück nach Greenwich Village, wo der 10th Avenue-Bus seine Nord-Süd Route verläßt und nach Westen abbiegt. Dort stehen drei Engel über der Straße und der Dichter sinniert, warum kein Mensch die Musik der Engel höre, es nicht einmal versuche. Die Engel blasen ihre Hörner "all day", doch die "whole earth in progression" zieht vorbei und versucht vergeblich, "to find one face / In this concrete world full of souls", während sie doch nur auf die Verkündigung der Engel, ihre göttliche Offenbarung zu hören brauchte. Wenn dann noch ein Polizist vorbeikommt und drei Männer den Heiligen Drei Königen gleich zur Arbeit zurückkriechen, aber keiner fragt warum, scheint für Dylan die Religion zum Allheilmittel geworden zu sein - Patentlösung für Kriminalität und soziale Mißstände überhaupt.

Three angels up above the street
Each one playing a horn,
Dressed in green robes with wings:hat stick out,
They've been there since Christmas morn.
The wildest cat from Montama passes by in a flash,
Then a lady in a bright orange dress
One U-Haul trailer, a truck with no wheels,
The tenth Avenue bus going west
The dogs and pigeons fly up and they flatter arolund,
A man with a badge skips by
Three fellas crawlin' on their way back to work,
Nobody stops to ask why.
The bakery truck stops outside of that fence
Where the angels stand high on thdr poles,
The driver peeks out, trying to find a face
In this concrete world full of souls
Three angels play on their horns all day
The whole earth in progression seems to pass by.
But does anyone hear the music they play,
Does anyone try? (295)

Das letzte Lied des Albums, "Father of Night", schließlich jubiliert denn auch in allen Tönen vom großen Schöpfergott, der in allem wohnt und zu dem Dylan zurückgekehrt ist - Dylan ganz in Gott, "Knockin', on Heaven's Door", wie der von ihm schriebene Titelsong zu dem Film *Pat Gahrrett and Billy the Kid* von Sam Peckin (August 1973) lautet, (283) in dem er eine Nebenrolle spielt:

Father of night, Father of day,
Father, who taketh the darkness away,
Father, who teacheth the bird to fly,
Builder of rainbows up in the sky,
Father of loneliness and pain,
Father of love and Father of rain.

Father of day, Father of night,
Father of black, Father of white,
Father, who build the mountain so high,
who shapeth the cloud up in the sky,
Father of time, Father of dreams,
Father, who turneth the rivers and streams.

Father of grain, Father of wheat,
Father of cold and Father of heat,
Father of air and Father of trees,
Who dwells in our hearts and our memories,
Father of minutes, Father of days,
Father of whom me most solemnly praise. (296)

Dylans Lieder werden von nun an von einem religiösen Heilsglauben getragen, der Personen und Dinge um ihn herum in mystische Manifestationen Gottes verwandelt. In "Forever Young" sorgt der Weg zu Gott für ewige Jugend (284) und in "Oh Sister" verweist er ebenfalls eindringlich auf das "Wirken des Herrn" (285) - "to love and follow His direction". Gleichzeitig verbindet sich damit eine Art Wiedergeburtmetaphysik, "we died and were reborn and then mysteriously saved", wie sie dem Hinduismus und Buddhismus eigen ist. In einem Interview im Dezember 1977 äußert er seinen Glauben an das taoistische Prinzip des Yin-Yang und an die Karma-Eigenschaft des Menschen. Synkretistisch sagt er, "ich glaube an alles und nichts", er habe "ein tiefes Gefühl für Gott". (286) Frauen werden zu mystischen Mutterfiguren im Stil der Mother Earth und der Fruchtbarkeitsgöttinnen der Antike - "Isis" (287), "Scorpio Sphinx", "glamorous nymph with an arrow and bow" (288). "Songs of Redemption" lautet der Untertitel von *Desire*. (289) Gesellschaftliche Transzendenz, Bewältigung sozialer und politischer Probleme verflüchtigt sich vor dem Glauben an Gott. Dylan ist zurückgekehrt in den Schoß der amerikanischen Gesellschaft, in der die Gottesfurcht des konservativen Protestantismus, Wiedererweckungsbewegungen und die regressive Jesus People-Bewegung in den siebziger Jahren nun zunehmend den Ton angeben. Das Individuum transzendiert nicht mehr die Realität in sich selbst, sondern in eine göttlich-pantheistische Mystik. Wohlgermerkt, Mystik wird hier nicht wie bei Snyder als zunächst nicht anders ausdrückbare Wirklichkeitserfahrung in ihrer utopischen Bedeutung freigesetzt, sondern zum Nonplusultra aller Fortschrittsbestrebungen individueller und gesellschaftlicher Art erhoben. Das Subjekt entledigt sich seiner Verantwortung für einen herzustellenden Sinn der Welt, indem es diesen Sinn einem wie auch immer göttlichen Weltgesetz schon unterlegt.

5.4. *Identität als Gesamtkunstwerk - Schlußbemerkungen zu Dylans Verhältnis zur Öffentlichkeit*

Wir hatten gesehen, daß Dylans Protestsongs ihre gesellschaftskritische Kraft zumeist mehr durch ihre politische Interpretation und Verwendung im Kontext des Civil Rights Movement entwickelten, als daß sich dies aus ihren immanenten Qualitäten als solchen ableiten ließe. Seine psychedelischen Songs bildeten ihr erweitertes Bewußtsein an einer kompromißlosen Subjektivität heraus und seine spätere Lyrik zog sich sogar auf eine religiös gefaßte Innerlichkeit zurück. Dies steht in deutlichem Kontrast zu dem Mythos des "performer", der Dylan in der Öffentlichkeit umgab. Zum "cultural hero" hochstilisiert, dem es obliegt, "to speak out for the millions around him who lack the fortitude to speak for themselves", (290) wurde Dylan durchgängig als Sprecher für den gegenkulturellen Protest gefeiert.

So privatistisch Dylans Lyrik Anfang der siebziger Jahre auch ist, ein Blick auf Dylans Auftritte scheint diese öffentliche Stellung zunächst zu bestätigen. Schon im August 1971 war er auf dem Concert for Bangladesh im New Yorker Madison Square Garden überraschend aufgetreten und hatte sein Publikum mit Songs wie "Blowing in the Wind", "Mr. Tambourine Man" und "A Hard Rain's A-Gonna Fall" verblüfft, die in seltsamem Gegensatz zu den Albumsveröffentlichungen *New Morning* und *Blood On The Tracks* (291) standen. Zwei Wochen bevor *Planet Waves* herauskam, startete Dylan im Januar 1974 in Chicago seine erste große Tournee nach seiner Unfallpause. Auf 30 Konzerten in 21 Städten zeigte er sich mit seiner Gruppe The Band aggressiver und rockiger als je zuvor und zögerte auch nicht, einige seiner politisch engagiert gefärbten Songs mit Engagement in der Stimme vorzutragen. Begleitet von der aufpeitschenden Spielweise der Band erhielten die Songs so eine Eindringlichkeit, wie sie sie selbst vorher nicht besessen hatten (Von den Mitschnitten der Tournee wurde im September 1974 das Doppelalbum *Before The Flood* veröffentlicht (292)). Im November 1975 machte dann schließlich Dylans Rolling Thunder Revue von sich reden, ein lockerer Zusammenschluß mit Künstlern die mit ihm einmal in Verbindung gestanden hatten: Joan Baez, Joni Mitchell, Roger McGuinn, Ramblin' Jack Elliot, Arlo Guthrie, Allen Ginsberg, Anne Waldmann, The Band und viele andere. Beginnend in Plymouth, Massachusetts, wo die Pilgerväter 1620 gelandet waren, zog die Gruppe für sechs Wochen von Ort zu Ort durch die Neuengland-Staaten und den gesamten Nordosten der USA. Die 32 Konzerte fanden spontan statt oder wurden nur wenige Tage vorher angekündigt, und auch dann nur durch Mundpropaganda oder Handzettel.

Der Film, der über die Rolling Thunder Revue gedreht wurde (Januar 1978 als *Renaldo and Clara* veröffentlicht), kann als bezeichnend für Dylans Verhältnis zur Öffentlichkeit gesehen werden. Auf die personale Ebene Dylans als Renaldo projiziert wird in ihm der Lebenszusammenhang des Rockstars "on the road" zum Kunstwerk per se. Sich überschneidende Realitätsebenen finden sich als biographische Facetten Dylans in der Identität eines sich von der allgemeinen gesellschaftlichen Wirklichkeit distanzierenden Künstlers wieder. "on the road" - Dylans und Ginsbergs Besuch von Kerouacs Grab

wird zum sinngebenden Gestus der Revue. "Rolling Thunder" bedeutet in der Sprache der Indianer soviel wie „sprechende Wahrheit“, die Wahrheit der Revue (und damit auch des Films) wird zur sich ständig perpetuierenden Selbstdarstellung des Künstlers Dylan, der "on the road" hier die bohemehafte Welt von "Desolation Row" als Alternative proklamiert: In einer Einstellung von *Renaldo and Clara* werden Karten kaufende Konzertbesucher nach ihren Träumen befragt, in der darauf folgenden Szene sagt der Chronist: "Rock'n'Roll is the answer" - die Musiker der Tournee sehen sich als Wesen einer anderen Welt, die traumhaft der Profanität des "normalen" Lebens entrückt ist, dessen Träume sie leben. Nicht ohne Selbstironie freilich, denn in dem verschachtelten Labyrinth seiner Einstellungen ist in dem Film zugleich auch die Unmöglichkeit einer Rückkehr in diese Normalität angedeutet. Indem der Rockmusiker dem alltäglichen Lebenszusammenhang seiner Anhänger entrückt ist, richtet er eine Kommunikationsbarriere auf, die ihn ebenso zum Gefangenen seiner „Traumwelt“ macht, wie sie ein adäquates Verständnis seiner Musik verhindern kann - unter den Klagen seiner eigenen Lieder irrt der Held Renaldo alias Dylan durch die Straßen einer Großstadt.

Was Dylan damit in *Renaldo & Clara* aufwirft, ist noch einmal im großen Stil die Frage nach dem Ort seiner Identität zwischen subjektiver Innerlichkeit als Künstler und öffentlicher Stellung als "performing rock musician". Konsequenter beginnt der Film mit einer Einstellung, in der Dylan mit einer Maske vor dem Gesicht zu sehen ist, durch die man hindurchsehen kann, während er "When I Paint My Masterpiece" singt. Hatte er in "Desolation Row" mittels seiner subjektiven psychedelischen Visionen die gesellschaftliche Wirklichkeit transparent gemacht, so wird der Film zur Schilderung der Wirklichkeit des Lebenszusammenhanges von Dylan selbst. „Wir haben die Realität zerschnitten, um sie wirklicher zu machen“, sagt Dylan in einem Interview mit Jonathan Cott, (293) und der Film nimmt denn auch die Form einer surrealistischen Montage an, in der die Darsteller mit Masken und Hüten in Restaurants sitzen und sich unterhalten, sich streiten, verschwinden, wieder auftauchen, Blumen austauschen, Friedhöfe besuchen, Musik machen und umherreisen. Ebenfalls in "Desolation Row" hatte Dylan gesungen, "I had to rearrange their faces / And give them all another name", und sich dann selbst in die Reihe der pittoresken Gestalten eingereiht, die als Zerrbilder der Gesellschaft gleichwohl das in ihr Verdrängte leben. John Gruen schrieb 1966 über die "New Bohemia" New Yorks: "The poets of the Combine Generation live their poems." (294) Ähnlich kann als Zentrum einer solchen Identitätskonstruktion Dylans das gelten, was sich spätestens seit der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts als das andere der bürgerlichen Gesellschaft proklamiert, die Boheme.

Legt schon Dylans Identifikation mit dem heimatlosen, umherziehenden Tramp als Metapher pastoraler Unentfremdetheit in seiner frühen Lyrik nahe, daß Dylan eng dem Selbstverständnis des bürgerlichen Künstler-Bohemiens verhaftet bleibt, und verstärkt seine spätere literarische Orientierung an Rimbaud und Baudelaire diesen Eindruck noch, so wird ihm jetzt die Musikszene des Rock zum Modell der Anti-Gesellschaft überhaupt. Wäre dies noch Mitte der sechziger Jahre in Bezug auf die sich herausbildenden Verkehrsformen der amerikanischen Gegenöffentlichkeit zu legitimieren gewesen, muß diese Vorstellung nach dem Zerfall der Counterculture und in Anbetracht der abgehobenen Stellung der Musiker von ihrem Publikum als wohlhabende "Stars" je-

doch eher wie ein nostalgischer Anachronismus wirken. In seiner Abgehobenheit wird, was sich hier so alternativ gibt, letztlich nur zur hilflosen Geste des entwurzelten Subjekts, „anti“ zu sein. Der alternative Impuls beschränkt sich dann zynisch schließlich nur noch auf die Abriegelung der „In-Group“ der „fun“-habenden Musiker von ihrem Publikum, d. h. der Öffentlichkeit überhaupt - in seiner bohemehaften Ablehnung dialektisch umso fester an das Abgelehnte geknüpft, als dieses dieser Negation als ideologischer Legitimation seiner Normen bedarf. Was übrigbleibt, ist ein Gruppennarzißmus, dessen künstlerischer Ausdruck schließlich in seiner Isolation Gefahr läuft, privatistischen Lösungsversuchen anheimzufallen, wie dies Dylans „Bekehrungslyrik“ deutlich gezeigt hat.

Deutlicher als bei anderen Dichtern wird in Dylans Werk und seiner Stellung in der Öffentlichkeit also das Problem einer noch möglichen autonomen Identitätskonstruktion des Künstlers in der zeitgenössischen Gesellschaft aufgeworfen. Dies erscheint umso bedeutsamer, als die auch sonst in der modernen Literatur beobachtbare, fast hypochondrische Beschäftigung des Dichters mit sich selbst auf eine allgemeine gesellschaftliche Unsicherheit über die Stellung, wenn nicht Selbstbehauptung des Ideals des „autonomen Individuums“ verweist. Insbesondere an der Anfangslyrik Dylans war abzulesen gewesen, wie er sich zwar als kritischer Beobachter der Ereignisse verstand, vor einem aktiven Engagement jedoch zurückschreckte, und, als die Einheit von privater und öffentlicher Äußerung in der öffentlichen Position des Protestsängers greifbar schien, sich in die Subkultur der Drogenszene zurückzog. Die seelische Integrität des einzelnen erscheint hier nur noch als Distanzierung von sozialen Funktionen gewährleistet, die allenfalls noch in einem negativ auf die Gesellschaft bezogenen Gestus erkennbar bleiben. Jerome L. Rodnitzky bemerkt zu Recht zur Wirkung des psychedelischen Protestes bei Dylan:

Its major quality was an existential stress. Folkrock influenced by rejecting social control and allowing one to read almost anything into the lyrics. The music represented a life-style, and while it could help induce political radicalism, it destroyed specific political protest. By being all things to all men, it inevitably became meaningless at the social level. (295)

Subjektivität bringt dann aber nicht mehr Alternativen in den öffentlichen Kommunikationszusammenhang ein, sondern verharrt hinter dem Spiegel, der diese verschiedenen Interpretationen möglich macht. Was hier Entfremdung zu überwinden meint, könnte eigentlich entfremdeter nicht sein.

Zugleich aber befähigt gerade der Rückzug in die der öffentlichen Rationalität (und damit ihrer instrumentellen Vernunft) entzogene Subjektivität Dylan, die Bruchstücke der eigenen Existenz als gesellschaftliche auf der gegenkulturellen Folie des psychedelischen Bewußtseins zu einigen - und hier liegt der qualitativ andere Entwurf in der Lyrik Dylans. Über die Wendung zur Innerlichkeit hinaus äußert sich hier der zentrale Versuch, die Spaltung von Subjekt und Objekt in der eigenen Persönlichkeit zu transzendieren und zunächst auf einer ästhetisch-sinnlichen Ebene zu einigen. Wenn Dylan in seinen Liedern 1964 - 1966 die komplementäre Erfahrung der Drogen betont und sie in einer negativ auf die Gesellschaft bezogenen inneren wie äußeren Subkultur aufhebt, in der allein das Ausleben integrierender Bedürfnisse repressionsfrei möglich scheint,

markiert der eskapistische Charakter dieses Rückzugs zwar einmal mehr die reale Herrschaft einer Realität, die den „narzißtisch getönten Eros“ (Marcuse) als allgemeinen Logos ihrer selbst nicht dulden darf, zugleich aber gewinnt dieser Rückzug explorativen Charakter, wenn er versucht, sinnliche Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen als unreduziertes Leben zumindest tendenziell in einen Lebenszusammenhang einzubringen, der sich auf dem Boden gegenkultureller Aktivität entfaltet, um dort gesellschaftliche Normen und Werte einer Revision zu unterwerfen. Erst wo dieser gegenkulturelle Rahmen nicht mehr gegeben ist, die Revision der bürgerlichen Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen zur Hypostasierung der Boheme gerinnt, schlägt diese Tendenz um. Indem sie eine schlichtweg bürgerliche Verweigerungshaltung als bereits bestimmte Negation ästhetisiert, begibt sie sich der kritischen Reflexion ihrer utopischen Möglichkeiten und verfällt der Dialektik des bürgerlichen Kunst- und Unterhaltungsbetriebes.

6. “I didn’t kill myself, I learnt to write” - Leonard Cohen

6.1. “turning into gold” - Vernichtung des Selbst und Weltverlust

Obwohl der Höhepunkt der Lyrik des Kanadiers Leonard Cohen Ende der sechziger Jahre liegt, kann der Ursprung seiner Themen in der kulturpessimistischen Atmosphäre des davorliegenden Jahrzehnts gesucht werden, das auch die Beat-Generation nachhaltig beeinflusst hat - seine erste Sammlung von Gedichten *Let Us Compare Mythologies* erschien 1956, in dem Jahr, in dem auch Ginsbergs “Howl” publiziert wurde. (296) Der Zweifel an den traditionellen Vorstellungen, der schließlich in der Idee der absoluten Relativität aller moralischen Prinzipien und der von ihnen abgeleiteten sozialen Systeme gipfelte, zieht sich als melancholischer Rückzug in den inneren Schmerz an der Welt durch alle seine Gedichte hindurch. Hatte schon bei Ginsberg die Erfahrung des “doom” in seinen paranoid-schizophrenen Apokalypsen menschlicher Wahrnehmung eine dominierende Rolle gespielt, so wird die Erfahrung des Leidens bei Cohen zur emotionalen Gestimmtheit überhaupt.

Sandra Djwa hat Cohen denn auch als “Black Romantic” bezeichnet und ihn der Tradition von Baudelaire und Genet zugeordnet: (297) Der romantische Künstler hatte mehr als jeder andere die Individualität seiner Erfahrung betont - Vorstellungskraft, Halluzinationen, Visionen und Wahnsinn sind als bevorzugte Quellen der Erfahrung dieser Periode zu beobachten. In der Projektion eigener Innerlichkeit in die Natur hatte er der technischen Zivilisation der aufkommenden Industriegesellschaft seine Alternative entgegenzustellen versucht, oft mit allen Merkmalen eskapistischer Wirklichkeitsverdrängung, aber auch mit prospektiven neuen Erlebnisbereichen. Der “Black Romantic” nun trieb dieses Verhalten auf die Spitze, hypostasierte angesichts einer als krank empfundenen Gesellschaft gerade deren negativ besetzte Werte zur Sphäre noch möglicher Wahrheitserfahrung. Das Selbst, das sich als von der Gesellschaft Unterschiedenes zu definieren begann, wird in dieser Spielart der Romantik zum Selbst, das nur noch auf Kosten der Gesellschaft als isoliertes definiert werden kann.

Wolf Lepenies hat in seiner Studie *Melancholie und Gesellschaft* die romantische Innerlichkeit und Melancholie historisch als ideologisch legitimierende Handlungshemmung

des Bürgertums angesichts der politischen Machtverhältnisse im Deutschland des 18. Jahrhunderts analysiert und auf eine ihnen spezifische Ordnungsproblematik hingewiesen, in der sich Melancholie als Ordnungsverlust oder Unordnung gesellschaftlich als Gegenbild von Utopie entwickelt sieht. (298) Überträgt man die politische Ohnmacht des aufstrebenden Bürgertums vor der immer noch gesellschaftlich dominanten aristokratischen Ordnung hypothetisch auf die Depravierung des Individuums im Spätkapitalismus, so lassen sich durchaus ähnliche Zusammenhänge für die in der Lyrik Cohens erfaßten Affekthaltungen feststellen. (299) Strukturell ließe sich ein solcher Interpretationsvorschlag vor allem in Bezug auf die in der Beat-Generation von intellektuellen und künstlerischen Kreisen empfundene Ohnmacht legitimieren, vor politischem Konformismus, erstarrten gesellschaftlichen Strukturen und gleichzeitig empfundenem Verlust gesellschaftlicher Selbstverständlichkeiten anders als mit passiv-individualistischer Weigerung zu reagieren. Nur so kann Gertrude Betz schreiben:

Stärker jedoch als auf den kollektiven Erfahrungen und Bedürfnissen liegt der Akzent auf einer anti-intellektuellen sensuell-mystischen Steigerung der Ich-Erfahrung. Dazu gehören im religiösen Bereich die Zuwendung zur Mystik der christlichen Glaubenslehre, zum Mahayana und Zen-Buddhismus, dazu gehört - in der Rezeptionsfolge von Sigmund Freud und Wilhelm Reich - die Behauptung des Eros und der Sexualität als eines Bereiches individueller Freiheit ..., und es gehört schließlich dazu die Bemühung um bewußtseinsverändernde erfahrungintensivierende Mittel, von der Meditation bis zu Drogen eines weiten und unterschiedlich wirksamen Spektrums. Darin aber reduziert sich das Problem der ‚alienation‘ und ‚disaffiliation‘ auf eine individualistische Artikulation der Frage nach Möglichkeiten der Selbsterfahrung und Selbstverwirklichung in der technokratisch perfektionierten Industriegesellschaft. Eine Solidarisierung in der sozialen Verhaltensweise findet nur auf der Ebene der Erfahrungsaufnahme und ihrer sprachlichen Fixierung statt ... - nicht in der Auswertung derselben, nicht in einer Zielsetzung, die eine Veränderung des Systems zur Folge haben kann. (300)

Wäre schon von der gesellschaftlichen Funktion in Melancholie auslaufender Ohnmacht her eine Verbindung zum Problem von Ordnung und Unordnung zu rechtfertigen, so ergibt sich dies auch aus dem Kontext der kanadischen Literatur. Dort läßt sich ein konvergentes thematisches Muster feststellen, auf das Stephen Scobie hingewiesen hat: “the encounter with the wilderness”. (301) War in der europäischen Romantik die Natur zur Folie von Projektionen innerer Zustände geworden, so bekommt die Auseinandersetzung mit ihr in der ambivalenten Haltung, die in der kanadischen Literatur ihr gegenüber zu finden ist, die sich aus der Kolonialisierung dieses Teils des nordamerikanischen Kontinents ergeben. Der kultursoziologische Rahmen einer “garrison culture” hatte eine rigorose Abschirmung von allen Einflüssen der Wildnis als die koloniale Ordnung bedrohendem Element hervorgebracht. Gesellschaftlich drückte sich dies vor allem in starker Betonung von Konformität und moralischer Standfestigkeit, übermäßigem Mißtrauen und Nichtakzeptieren in Bezug auf abweichendes Verhalten aus, das die Verbindung zur verdrängten Unberechenbarkeit der Wildnis herstellte. (302) Dieser gesamtgesellschaftlichen Haltung steht auf der anderen Seite der Versuch von Individuen entgegen, die Verdrängung wilder Natur aufzuheben und die gefürchteten Anteile sowohl äußerer als auch innerer Natur wieder dem gesellschaftlichen Erleben zuzuführen, literarisch vor allem in der Figur des “saint” umgesetzt, zu der Scobie bemerkt:

These ‘saints’ are strongly associated with the wilderness in one or another of its manifestations, and are usually social outcasts, in their mental and spiritual experiences as well, they exist beyond the bounds and limitations of normal human experience. (303)

Auch Cohens Lyrik beschreibt denn ihre Erfahrungen in einer surrealen Dimension des Beschreitens unbekannter Wege.

I am invisible to night
Only certain shy women see me
All my hideous days of visibility
I longed for their smiles
Now they lean out of their shabby
plants-for-the-evening
so we may salute one another
Sisters of mine
of my own shattered people
going after third choice lovers
they smile at me to indicate
that we can never meet
as long as we permit
this order of things to persist
in which we are the wretched ones (19) (304)

Oberflächlich erscheint das Gedicht zunächst paradox in sich selbst, Unsichtbarkeit gegenüber der Nacht gibt dem Protagonisten die Fähigkeit, mit "certain shy women" in Kontakt zu treten, die während seiner "days of visibility" nichts von ihm wissen wollen. Ihr Lächeln, eigentlich ein Kommunikationsangebot, ist hier nur Zeichen der Distanz, es zeigt nur an, daß Protagonist und Frauen "can never meet" solange sie "this order of things" zulassen, in der beide die "wretched ones" sind. Subtil setzt Cohen dabei die lautliche Ambiguität von "to night" und "wretched" ein, die dann ebenso als "tonight" und "ratched" verstanden werden können, um die Paradoxien aufzulösen. Erst wenn die „Sperrklinke“ des auf die oberflächliche Stimmigkeit angewiesenen Bewußtseins gelöst wird, kann für den Augenblick des Abends der Weg in eine andere, hinter der Sichtbarkeit liegende Ebene erfaßt werden, die Cohen Bedingung einer tieferen menschlichen Begegnung wird und die auch den sonst unsinnigen Verwandtschaftsgrad der Frauen als Schwestern begründet. Was in der Sensibilität von Frauen schon von sich aus angelegt erscheint, trifft sich dort mit dem Gebrochensein des Protagonisten (der einem "shattered" Volk angehört) in der unsichtbar machenden Nacht als die Tages-Ordnung unterbrechendes Unbekanntes und Zeit der geschlechtlichen Vereinigung, die die normale Trennung überwindet. Der Status des "third choice lovers" hebt sich erst in der Zerstörung der normalen, durch Sichtbarkeit festgelegten Grenzen auf, wie eben analog dazu Emotionalität erst auf einer die Oberflächensemantik des Gedichtes zerstörenden, transzendenten Ebene freigesetzt, d. h. wirklich erlebt werden kann.

Die Zerstörung der alltäglichen Ordnung zugunsten absurd wirkender Situationen zieht sich auch als Thema und Methode durch jene Gedichte Cohens hindurch, in denen der Weg zum "saint" als mystischer Weg des Leidens und der Vernichtung des Selbst erscheint. In "It Swings, Jocko" ist der Protagonist "hungry for food, for love, for flesh", seine Träume sollen von "deprivation" handeln und „goldene Dornen“ werden aus seinen Schläfen gezogen, denn nur "If I am hungry / then I am great" (31). (305) In "The Cuckold's Song" schließlich wird die bejahende Haltung zur Vernichtung des eigenen Stolzes zum ersten Schritt, um „zu Gold zu werden“, die "sainthood" zu erlangen. (306) Auf der formalen Ebene spiegelt sich dies zugleich als Versuch wider, die poetische Form zu demontieren. Das Gedicht beginnt:

If this looks like a poem
I might as well warn you
at the beginning
that it's not meant to be one (50)

Scobie bemerkt hier jedoch sehr richtig, daß die Rolle des Anti-Dichters nie etwas anderes sein kann als ein Paradoxon in sich. Ein Gedicht, das Dichtung angreift, ist "always less successful in its aim the more successful it is in its execution." (307) Gedichte dienen Cohen in diesem Sinne als paradoxe Verklärung alltäglicher Wirklichkeit. Sie werden selbst zu Vehikeln der Transzendenz, insofern sie die normale Ordnung in einer anderen ungeordneten Struktur auflösen, die innerlich erfahren wird. Als absurdes Faktum bleibt dann nur der Prozeß der Veränderung selbst:

The fact is I'm tuming to gold, tuming to gold.
It's a long process, they say,
it happens in stages.
This is to inform you that I've already turned to clay. (5 1)

Noch deutlicher wird die Auflösung der alltäglichen Ordnung zugunsten einer melancholischen absurden Innerlichkeit in den Gedichten und Liedern Cohens, die von Beziehungen zwischen Lehrern und Schülern, Meistern und Sklaven handeln. In "Teachers" trifft der Protagonist auf der Suche nach seinem "teacher of the heart" verschiedene Personen, erhält auf seine Fragen aber nur rätselhaft anmutende Antworten: (308)

I met a woman long ago
Her hair the black that black can go
"Are you a teacher of the heart?"
Soft she answered, "No."

I met a girl across the sea
Her hair the gold that gold can be,
"Are you a teacher of the heart?"
"Yes, but not for thee."

I met a man who lost his mind
In some lost place I had to find
"Follow me", the wise man said
But he walked behind.

I walked into a hospital
Where none was sick and none was well
When at night the nurses left
I could not walk at all.

Morning eame and then came noon
Dinner time, a scalpel blade
Lay beside
My silver spoon.

Some girls wander by mistake
Into the mess that scalpels make
"Are you the teachers of my heart?"
"We teach old hearts to break."

One morning I woke up alone
The hospital, the nurses gone
"Have I carved enough, my lord?"
"Child, you are a bone."

I ate and ate and ate
No, I did not miss a plate
“Well, how much do these suppers cost?”
“Well take it out in hate.”

I spent my hatred every place
On every work, on every face
Someone gave me wishes
And I wished for an embrace.

Several girls embraced me, then
I was embraced by men,
“Is my passion perfect?”
“No, do it once again.”

I was handsome, I was strong
I knew the words of every song
“Did my singing please you?”
“No, the words you sang were wrong.”

Who is it whom I address?
Who takes down what I confess?
“Are you the teachers of my heart?”
“We teach old hearts to rest.”

“Teachers, are my lessons done?
I cannot do another one.”

They laughed and laughed and said
“Well, child, are your lessons done?
Are your lessons done?
Are your lessons done?” (82)

In ihrer phantastischen, surrealen Bildhaftigkeit unterlaufen die Antworten jede vernunftmäßige Zweckbestimmung und ähneln damit den “koans”, die die Zen-Meister ihren Jüngern stellen, um deren ich-bezogene Denkstrukturen daran zerbrechen zu lassen. Die letzte Strophe bekräftigt mit der Frage, “Teachers, are my lessons done?”, diesen Charakter. Die Antworten sind nicht als logisch stimmige Lösungen zu verstehen, sondern zielen vielmehr auf die Änderung der unterdeterminierten Erfahrung selbst ab. Sie sind eben Lektionen, die Zugang zu einer anderen Wirklichkeit schaffen. Wenn der Protagonist sich dabei zudem am Ende seiner Kräfte sieht, “I cannot do another one”, deutet er damit jenen Zustand der psychischen Verzweiflung an, der in der Unterweisung im Zen meist kurz vor dem des „satori” steht, „erst wenn die Aufgabe vom Bewußtsein ins Unterbewußte wandert, kommt es plötzlich zum Verschmelzen von Innen und Außen, zum Samadhi (Versenkung).“ (309) Es macht jedoch gerade die Besonderheit des Weltbildes von Cohen aus, daß dieses Satori bei ihm nie erreicht wird. “Teachers” schließt mit der offenen Frage, “Are your lessons done?”, und deutet damit die Fortführung der Suche an (die frühere Gedichtfassung in *Parasites of Heaven* endet sogar mit der zynischen Feststellung, “Child, you’ve just begun.” (310). Der “saint” Cohens erreicht seine Vollkommenheit gerade nicht im abschließenden Erfolg, sondern im kontinuierlichen Scheitern - er wird zum “beautiful loser” wie der Titel von Cohens Roman (311) nahelegt.

Um die ständige Balance zwischen greifbarer Erleuchtung und völliger Vernichtung zu beschreiben, benutzt Cohen hier zudem Bilder, die auch für seine anderen Gedichte und Lieder als typisch angesehen werden dürfen: So liegt in der fünften Strophe neben dem

Silberlöffel ein Skalpell, Suizid andeutend. In *The Energy of Slaves* heißt es, “This is a threat / Do you know what a threat is / I have no private life / You will commit suicide / Or become like me” (2), (312) und in “Stories of the Street” lehnt der Erzähler sich über sein Fenstersims, “One hand on my suicide / One hand on the rose” (45) (313) - die ständige Ablehnung der normalen Welt kann nur um den Preis drohender völliger Selbstvernichtung gewonnen werden. Ob nun als Einstieg in unbekannte Dimensionen oder als Aufgabe in sexueller Liebe, immer wird dieser Prozeß zu einer Passion. In der zehnten Strophe wandert der Protagonist durch sowohl hetero- als auch homosexuelle Erlebnisse, wie auch in Cohens Gedichten Sexualität und die damit verbundene Transzendierung der Einzelpersonen im Geschlechtsakt sich in allen Spielarten sexueller Ekstase ergeht, die als gelungene Auflösung des Selbst empfunden wird. Und schließlich taucht in der elften Strophe auch wieder die schon im “Cuckold’s Song” bemerkte anti-poetische Haltung auf, “... the words you sang were wrong”. In *The Energy of Slaves* bekennt er, “I have no talent left / I can’t write a poem anymore / You can call me Len or Lennie now” (112). (314) Alles ist vorbei:

The poems don’t love us anymore
 they don’t want to love us
 they don’t want to be poems
 Do not summon us, they say
 We can’t help you any longer (117) (315)

Ist der “saint”, in dem in ihrem Scheitern auch die Person des Dichters kuhniniert, damit als Verlierer gekennzeichnet, so können andererseits nun Meister und Schüler ungestört ineinander übergehen. “Master Song” schildert eine Situation in typischer Cohen Manier: drei Personen miteinander durch sexuelle und Meister/Schüler-Beziehungen verbunden. (316) Der Sänger ist “sick in bed”, während die mit “you” angespochene Person, die ihn als Gefangenen hält, von einem “master” instruiert wird. Dieser Meister ist selbst ein Verlierer, “a numberless man in a chair / Who had just come back from the war”.

I believe that you heard your master sing
 When I was sick in bed I suppose that he told you everything
 That I keep locked away in my head
 Your master took you traveling
 Well at least that’s what you said
 And now do you come back to bring
 Your prisoner wine and bread?

You met him at some temple
 Where they take your clothes at the door
 He was just a numberless man in a chair
 Who had just come back from the war
 And you wrap up his tired face in your hair
 And he hands you the apple core
 The he touches your lips, now so suddenly bare
 Of all the kisses we put on sometimes before. (79)

In den folgenden Strophen wird die Instruktion des Meisters beschrieben, die sich schließlich als Einweisung durch den Sänger enthüllt, der am Anfang des Liedes als “prisoner” bezeichnet wurde.

I loved your master perfectly
I taught him all that he knew
He was starving in some deep mystery
Like a man who is sure what is true
And I sent you to him with my guarantee
I could teach him something new
And I taught him how you would long for me
No matter what he said, no matter what you do. (79)

Damit vertauschen sich die Positionen, der Meister wird zum Schüler, der Schüler zum Gefangenen und der Gefangene zum Meister. Nach dieser Neuverteilung der Rollen wird die erste Strophe wiederholt, mit dem Unterschied, daß ihre emotionale Wirkung und ihre Implikationen jetzt völlig entgegengesetzt sind - der Prozeß kann erneut beginnen, um sich erneut selbst zu zerstören, denn wie Cohen in "One Of Us Cannot Be Wrong" sagt, "the duty ... / Is to tarnish the golden rule" (63). (317)

Was den "saint" bei Cohen also auszeichnet, ist sein Versuch, über alle Regeln (auch seiner eigenen "golden rule") hinaus zu einer allumfassenden Erfahrung zu gelangen. Diese muß die "unterdeterminierte Wirklichkeit" (Seiler) notwendig durchbrechen, will sie eben nicht einseitig bleiben: Nur jenseits der gesellschaftlichen Definitionen in der Freiheit der Innerlichkeit können der Gewinner zum Verlierer und der Verlierer zum eigentlichen Gewinner werden, bei Cohen um einen Preis freilich, der höher nicht angesetzt werden kann - dem Verlust des Selbst, der Integrität der eigenen Individualität und damit dem Verlust des Ausgangspunktes selbstbestimmten Handelns. Dies erscheint umso erstaunlicher, als fast die gesamte andere Literatur der fünfziger und sechziger Jahre sich letztlich aufmacht, gerade dieses Selbst zu retten, es als zentralen Punkt ihrer Reflexionen zu etablieren und sei es noch so sehr hinter Rollenerwartungen und Masken verborgen (Dylan), einer Entfremdung von der Natur ausgesetzt (Snyder) oder in schizophrenen Welten befangen (Ginsberg). Wie Stephen Scobie bemerkt:

This is the terrible form of Cohen's destruction of individuality: that he endorses it. In the fifties, the crumbling of all kinds of authority without the alternative of meaningful political action had put all the stress back on the unsupported self. The self was the last bulwark against total nihilism, and it was defended desperately on every psychiatrist's couch in America. It was the last taboo. Cohen sets out to break it. (318)

Die "saints" von Cohen erreichen ihre wahre "sainthood" erst in der Destruktion ihrer selbst, nachdem sie "disarmed and empty, an instrument of Grace" (319) geworden sind. Dabei wird das Selbst jedoch nicht einem höheren Wert geopfert, sondern dieser höhere Wert ist gerade die Opferung des Selbst, die zum kontinuierlichen Prozeß wird.

Als eine der Hauptparadoxien in Cohens Werk sieht Scobie "that the theme of the loss of personality is projected in terms of what appears to be a very strong personality and ego, that of the artist himself." Wenn er daraus schließt, "perhaps the obsession with the loss of the self is only the ultimate form of self-expression", (320) schlägt er für uns den Bogen zu den eingangs angestellten Betrachtungen über die Melancholie. Freud hatte als Charakteristika der Melancholie Regression der Libido ins Ich, Ambivalenz und Objektverlust beobachtet, wobei sie sich als „eine tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt“ bestimmte, die sich als „Herabsetzung des Selbstgefühls in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äußert und bis zur

wahnhaften Erwartung von Strafe steigert.“ (321) Auch für Lepenies stellt sich Melancholie als ein „verhinderter Zugang zur Welt und ihrer Bewältigung dar und bedeutet (gesellschaftlich) das Zurückwerfen des Menschen auf eine Situation, in welcher ihm Welt entzogen wird“, (322) die er allenfalls noch innerlich im Verlust selbst wiederfinden kann. Lepenies hat ferner hervorgehoben, daß das Phänomen der Melancholie soziologisch von zwei Seiten her erfaßt werden kann, die beide aus einer Ordnungs-Unordnungsrelation zu verstehen sind. Als ein Endpunkt eines solchen Kontinuums möglicher Weltsichten ließe sich dann ein Zustand beschreiben, „an dem Beliebigkeit und technische Verfügbarkeit so dicht einrasten, daß für Verbindlichkeit kein Raum mehr bleibt!“ An seinem anderen Ende dagegen wäre dann mangels technischer Verfügbarkeit „auch die Möglichkeit zur Beliebigkeit geschwunden: es bleibt die Verbindlichkeit, die starre Normierung der Weltsicht.“ (323) Beide „extreme“ Weltsichten setzen dem menschlichen Handlungsdrang jedoch Widerstände entgegen:

Im Zustand der Beliebigkeit erscheinen die Dinge gleich wert und austauschbar, ihre Gleichwertigkeit bedeutet totalen Präferenz-Verlust. Nur Präferenzen aber ermöglichen es, Entscheidungen zu treffen. ... Im Zustand der Verbindlichkeit werden für den Menschen die Dinge abgeblendet, mit denen er nichts 'anfangen' soll. Der Rest an verfügbarer Weltsicht ist nach Präferenzen streng vordeterminiert. Menschliches Handeln läuft in einer so vorgeprägten Welt wie in Schienen ab: maschinenmäßig und einlinig geordnet. (324)

Überträgt man diese Überlegungen auf die zentrale Lehrer/Schüler- bzw. Meister/Sklave-Problematik in der Lyrik Cohens, so würde in ihr die Spannung der implizierten Erkenntnis- und Machtverhältnisse als eine Dialektik vermittelt, deren Repräsentanzen auf der psychischen Ebene Weltverlust und Vernichtung des Selbst signalisieren und auf deren gesellschaftsbezogener Ebene dann konsequent Handlungshemmung und Verzicht auf Utopie zu stehen hätten. Es wäre daher im weiteren zu untersuchen, ob diese Tendenzen sich auch in anderen Motiven der Lyrik Cohens fortsetzen und wo eine derartige Haltung des melancholischen Welterschmerzes bzw. der Weltablehnung einen gesellschaftlichen Kontext oder subkulturelle Entsprechungen finden könnte.

6.2. *Transzendenz durch Ekstase - Cohens Liebesgedichte*

1963 hatte Cohen in *The Favorite Game* geschrieben, “When I see a woman transformed by the orgasm we have reached together, then I know we’ve met. Anything else is fiction.” (325) Und in der Tat wird die sexuelle Vereinigung auch zum anderen zentralen Thema in der Lyrik Cohens. Als alternativer Endpunkt des Prozesses des “turning to gold” dient sie zugleich als Gegengewicht zu dem Eskapismus nach innen, den wir als Weltverlust und Selbsterstörung in den Lehrer/ Schüler Beziehungen gefunden hatten. “Owning Everything” beginnt so mit einem Kompliment an die Geliebte, die mit ihrem Körper und ihrer Rede die Entfremdung des Protagonisten aufgehoben und ihn von seiner meditativen Versenkung in die Natur, seiner “private love” zurückgeholt hat: (326)

For your sake I said I will praise the moon,
tell the colour of the river,
find new words for the agony
and ecstasy of gulls.

Because you are close,
everything that men make observe
or plant is close, is mine:
the gulls slowly writhing, slowly singing
on the spears of wind,
the iron gate above the river,
the bridge holding between stone fingers
her cold brick necklace of pearls.

The branches of shore trees,
like trembling charts of rivers,
call the moon for an ally
to claim their sharp journeys
out of the dark sky,
but nothing in the sky responds.
The branches only give a sound
to miles of wind.

With your body and your speaking
you have spoken for everything,
robbed me of my strangerhood,
made me one
with the root and gull and stone,
and because I sleep so near to you
I cannot embrace
or have my private love with them.

You worry that I will leave you.
I will not leave you.
Only strangers travel.
Owning everything
I have nowhere to go. (42f)

Der Geschlechtsakt, die physische Präsenz der Frau steht hier als lebengebender Akt der “strangerhood” entgegen. In Parallele dazu wird die Welt im Gedicht selbst zur Allusion des weiblichen Körpers - “the bridge holding between stone fingers / her cold brick necklace of pearls”. Erst in der Begegnung mit ihr erfährt der Protagonist seine Männlichkeit als sinnlich faßbare gespiegelt, diffundiert er nicht in der entsinnlichenden Projektion innerer Zustände in die Natur, wie die dritte Strophe es nahelegt, in der schließlich “nothing in the sky responds / The branches only give a sound / to miles of wind”. Kontrastiv dazu singen in der zweiten Strophe Möwen “slowly writhing” auf den “spears of wind” und “everything that men make, observe / or plant is close”, ist sein. In “One of the Nights I Didn’t Kill Myself” hält die Erfahrung weiblicher Sinnlichkeit den Dichter sogar davon ab, ins Wasser zu gehen. (327) Ihre “virginity” wird zur “2nd chance” für den “lost sweet singer”, der im Hafen umherlief “looking for a 25-cent bed of water”. Es ist dabei letztlich unerheblich, ob die Jungfräulichkeit des Mädchens wörtlich zu nehmen ist, sie steht für die Qualität des Geschlechtsaktes allgemein, denn in ihm haben die vorher nur “theoretical angels” sinnliche Realität bekommen, “the movies are true”. Hatte schon in “Owning Everything” das sinnliche Erleben der Welt sich in der spiegelnden Erfahrung des weiblichen Körpers im Liebesakt verdichtet, so wird auch hier die freigesetzte Lebenskraft gegenüber den “condom cemeteries” verhinderter Zeugungsfähigkeit zur nochmaligen Gelegenheit, nachdem das entsinnlichte Erleben aus der inneren Askese heraus nur in den indifferenten Weltverlust, in den “death / in the fog” geführt hatte: War in “Owning Everything” die Welt poetisch zur Allusion

des weiblichen Körpers geworden, so wird hier der weibliche Körper zur Allusion der zurückgewonnenen Welt: die Bilder eines “slope of a breast” und eines “little nipple above me like a sunset” beschließen das Gedicht:

You dance on the day you saved
my theoretical angels
daughters of the new middle class
who wear your mouths like Bardot
Come my darlings
the movies are true
I am the lost sweet singer whose death
in the fog your new high-heeled boots
have ground into cigarette butts
I was walking the harbour this evening
looking for a 25-cent bed of water
but I will sleep tonight
with your garters curled in my shoes
like rainbows on vacation
with your virginity ruling
the condom cemeteries like a 2nd chance
I believe I believe
Thursday December 12th
is not the night
and I will kiss again the slope of a breast
little nipple above me
like a sunset (143)

Läge es nun nahe, den Liebesakt in der Lyrik Cohens als einen Impuls zu sehen, der Ansätze zur Überwindung der Selbstzerstörung und damit der von uns abgeleiteten Handlungshemmung bringen würde, so zeigen die anderen Gedichte jedoch, daß dem nicht so ist. Indem er die Liebenden zwar ekstatisch verschmelzen läßt, sie aber auch auf sich selbst zurückwirft, treffen sich in ihm Weltverlust und sinnliche Erfahrung der Realität nur zu einem momentanen Gleichgewicht - “I had It for a Moment” heißt ein anderes Gedicht bezeichnenderweise. (328) Cohens Liebhaber bleiben einander nach einem Augenblick größter Nähe letztlich wieder fremd. Allenfalls findet ihre Verschmelzung in Parallele zur zerstörenden Tendenz statt wie in “Credo”, in dem neben das Bild der Liebenden Bilder der Destruktion gestellt werden: (329)

A cloud of grasshoppers
rose from where we loved
and passed before the sun. (33)

Im Rückgriff auf biblische Motive (Heuschreckenplage in Ägypten, Gefangenschaft des Volkes Israel, 2. Moses, 10, 12-15) wird in den Gedanken des Dichters eine Farm von Heuschrecken verschlungen, ein Sklavenvolk befreit, “pyramids overturned” und ein Pharao hängt wie Mussolini “by the feet / his body smeared”, aber “Then my love drew me down / to conclude what I had begun” - hier wird der Liebesakt zum Kulminationspunkt der evozierten Bilder der Gewalt (aber auch zu ihrem Kontrapunkt, denn “later, clusters of fern apart, / we lay”, und eine Wolke von Heuschrecken zieht “fat and flying slow” durch die Nacht zurück, “not hungry for the leaves and ferns / we rested on below”). “Battalions of the wretched, / wild with holy promises” regen den Protagonisten zu “two thoughts” an, die bezeichnend für Cohens Liebeslyrik sind: Der eine ist “to leave my love / and join their wandering”, also Rückkehr zu den gebrochenen, umherziehenden “saints”, der andere “take my love / to the city they had fled”, um dort im

Zentrum der Destruktion wieder eine Liebe in "holiness" zu zelebrieren, wie es z. B. in der Dreiecksbeziehung im "Master Song" ergeben hatte. Auch wenn in "Credo" schließlich beide Alternativen zurückgewiesen werden, "'our ordinary morning lust / claimed my body first / and made me sane", sind diese Augenblicke, in denen Cohen den ekstatischen Asketismus seiner "saints" zugunsten des "mortal ring / Of flesh on flesh in dark" (330) verläßt, die Ausnahme, halten sie nur mühsam die Balance zu jener anderen "diseased sensuousness that one cannot eradicate because it is also beautiful." (331)

Alle zentralen Themen der Lyrik Cohens finden sich schließlich in "You Have the Lovers" vereinigt: die Liebenden als "saints", die den normalen Wert der Individualität überwunden haben, in eine andere Ebene jenseits der erfahrbaren Realität eingetreten sind, und ein Protagonist, der zu ihnen als "disciple" kommt, um seine Initiation in der Ekstase ihrer sexuellen Vereinigung zu erfahren. (332)

You have the lovers,
they are nameless, their histories only for each other
and you have the room, the bed and the windows.
Pretend it is a ritual.
Unfurl the bed, bury the lovers, blacken the windows,
let them live in that house for a generation or two.
No one dares disturb them

Visitors in the corridor tip-toe past the long closed door,
they listen for sounds, for a moan, for a song:
nothing is heard, not even breathing.
You know they are not dead,
you can feel the presence of their intense love. (37)

"You have", das Gedicht beginnt sachlich wie bei der Beschreibung einer Versuchsanordnung die Objekte der Analyse aufzuzählen: "the lovers", "the room, the bed and the windows". Die Liebenden zählen nur in ihrer Funktion als Liebende, ihre Geschichte, ihre Namen sind für das Folgende ohne Interesse. Selbst der Liebesakt wird formalisiert, "Pretend it is a ritual". Wie das Entrollen einer Flagge wird das Bett "unfurlt" und die Liebenden werden "buried" - sie müssen erst sterben, um in einer transzendenten Form wiedergeboren zu werden, "nothing is heard ... / You can feel the presence of their intense love".

Die Szene ist somit gesetzt, um dem "disciple", mit "you" bezeichnet, einzuführen. Er selbst hat ein namenloses Leben hinter sich, seine Geschichte gleicht der von Millionen anderen.

Your children grow up, they leave you
they have become soldiers and riders.
Your mate dies after a life of service.
Who knows you? Who remembers you? (37)

Schließlich wird er allmählich in das Geschehen einbezogen, zunächst beobachtend:

But in your house a ritual is in progress:
it is not finished: it needs more people.
One day the door is opened to the lover's chamber.
The room has become a dense garden,
full of colours, smells, sounds you have never known.
The bed is smooth as a wafer of sunlight,
in the midst of the garden it stands alone.

In the bed the lovers, slowly and deliberately and silently,
 perform the act of love.
 Their eyes are closed,
 as slightly as if heavy coins of flesh lay on them.
 Their lips are bruised with new and old bruises.
 Her hair and his beard are hopelessly tangled.
 When he puts his mouth against her shoulder
 she is uncertain whether her shoulder
 has given or received the kiss.
 All her flesh is like a mouth.
 He carries his fingers along her waist
 and feels his own waist caressed.
 She holds him closer and his own arms tighten around her.
 She kisses the hand beside her mouth.
 Is it his hand or her hand it hardly matters,
 there are so many more kisses. (37f)

Es ist bezeichnend für Cohen, daß zu dem Akt der Liebenden noch eine dritte Person hinzugezogen werden muß (wobei offen bleibt, ob "you" als weibliche oder männliche Person zu verstehen ist), zwei Personen sind nicht genug, "it needs more people". Mit zwei Personen ist das Ego beider, die individuelle Persönlichkeit noch zu klar umrissen, erst in der Gruppe von "master", "slave" und "disciple" kann der freie Wechsel der Rollen stattfinden, der zur Erlangung der transzendierenden "sainthood" notwendig ist. Die Liebenden selbst haben ihre Einheit schon erreicht: aus ihrem Zimmer ist das Zimmer eines Liebenden geworden, "the lover's chamber", gleichzeitig der Garten Eden, in dem Adam und Eva in Unschuld (der "virginity" von "One of the Nights I Didn't Kill Myself") ihre Sexualität leben. Nicht nur "Her hair and his beard are hopelessly tangled", sondern ihre Körper verschmelzen schließlich zu einem einzigen Schoß - "All her flesh is like a mouth". Nicht nur ihre Individualität ist aufgelöst, auch ihre physische Konsistenz: sie sind der andere.

Der Liebesakt ist damit in seiner Funktion als transzendierender Prozeß festgesetzt worden. Im Gegensatz zu den vorher behandelten Gedichten ist er bisher jedoch eher ein geistiger, nicht sinnlicher, wie es das Paradoxon nahelegt, daß die Liebenden "buried" sind, aber nach "one or two generations" noch durch ihr Ritual leben, durch die "presence of their intense love" gefühlt werden. Ihre "sainthood" bleibt somit eine rein innerliche, wenn nicht der "disciple" ihr sinnliche Faßbarkeit geben würde, indem er am Liebesakt teilnimmt, die zunächst außenstehende Realität einbringt.

You stand beside the bed, weeping with happiness,
 you carefully peel the sheets
 from the slow moving bodies.
 Your eyes are filled with tears, you barely make out the lovers.
 As you undress you sing out, and your voice is magnificent
 because now you believe it is the first human voice
 heard in that room.
 The garments you left grow into vines.
 You climb into bed and recover the flesh.
 You close your eyes and allow them to be sewn shut.
 You create an embrace and fall into it.
 There is only one moment of pain or doubt
 as you wonder how many multitudes are lying beside your body,
 but a mouth kisses and a hand soothes the moment away. (38)

Auch der "disciple" geht nun im Prozeß der sexuellen Ekstase auf, wird sowohl Fleisch als auch Geistigkeit. Sind seine Augen erst noch "filled with tears / your barely make

out the lovers”, so werden sie jetzt “sewn shut” wie bei einem jungen Jagdfalken während des Trainings, dann kann er sich blind seiner Sexualität überlassen, deren Moment für ihn zur allein wichtigen Ewigkeit wird. “The master and the slave embrace” (333) und werden austauschbar wie schon im “Master Song”.

Finden wir in den Gedichten Cohens so eine tantrische ekstatische Einheit im Liebesakt als Transzendenz der physischen Realität von Trennung und Leiden betont, so dominiert in den Songs die Problematik des Fremdseins, der nur kurzen, temporären Begegnung. In “You Know Who I Am” singt Cohen:

I cannot follow you my love
You cannot follow me
I am the distance you put between
All of the moments that will be (48) (334)

Und in “So Long, Marianne” heißt es:

Well, you know that I love to live with you
But you make me forget so very much
I forget to pray for the angel
And then the angels forget to pray for us. (66) (335)

Die Geborgenheit bei der Frau wird hier zur Subversion an der Rolle des der “sainthood” Ausdruck gebenden Dichters, der allein in seiner mystischen einsamen Gebrochenheit zu leben hat. Trotzdem braucht er ihre “hidden love”, eine Ambivalenz, die sich im Chorus ausdrückt, “So long, Marianne, it’s time that we began / To laugh and cry and laugh about it all again”. Auch “Hey, That’s No Way To Say Goodbye” nimmt die klassische Situation der sich trennenden Liebenden auf. (336) Doch Trennung wird zum natürlichen Prozeß “like the shoreline and the sea”. Sie ist weniger Anlaß zur Traurigkeit als vielmehr Grund zur Erinnerung an das gemeinsame Erlebnis, das sie mit der Welt in Verbindung brachte.

I loved you in the morning
Our kisses sweet and warm
Your hair upon the pillow
Like a sleepy golden storm
Yes, many loved before us
I know that we are not new
In city and in forest
They smiled like me and you.
But now it’s come to distances
And both of us must try
Your eyes are soft with sorrow
Hey, that’s no way to say good bye.

I’m not looking for another
As I wander in my time
Walk me to the corner
Our steps will always rhyme.
You know my love goes with you
As your love stays with me
It’s just the way it changes
Like the shoreline and the sea.
But let’s not talk of love or chains

And things we can't untie,
Your eyes are soft with sorrow,
Hey, that's no way to say goodbye. (61)

Liebe also als das Moment im menschlichen Lebenszusammenhang, das von sich aus eine momentane Auflösung der Individualität zugunsten der Verschmelzung von Mann und Frau herbeiführt und so als Äquivalent der Selbstdestruktion des "saints" im Leiden gegenübersteht und ebenso "sainthood" verleiht. "State of grace" nennt Cohen diesen Zustand, in dem "a state of harmony with the rest of the creation" erreicht sein soll. Die Befindlichkeit des "saint" ist denn auch allgemein eine der "balance in the chaos of existence":

A saint is someone who has achieved a remote human possibility. It is impossible to say what that possibility is. I think it has something to do with the energy of love. Contact with this energy results in the exercise of a kind of balance in the chaos of existence. A saint does not dissolve the chaos, if he did the world would have changed long ago. I do not think that a saint dissolves the chaos even for himself, for there is something arrogant and warlike in the notion of a man setting the universe in order. It is a kind of balance that is his glory. He rides the drifts like an escaped ski. His course is a caress of the hill. ... Something in him so loves the world that he gives himself to the laws of gravity and chance. (337)

Hatten wir in der Behandlung des Lehrer/Schüler-, Meister/Sklave-Themas gesehen, wie Cohens Weltverständnis sich dabei letztlich in surrealen, sich einem diesseitigen Bewußtsein verweigernden Bildern zu verlieren droht, so trifft dieser von uns als psychischer Weltverlust und Aufgabe des definierten Selbst gedeutete Prozeß auf sein Gegenüber im Erlebnis sinnlicher Liebe in Cohens bekanntestem Song "Suzanne", der auch dadurch interessant wird, daß er eine gesellschaftliche Entsprechung der Mystik Cohens andeutet. (338)

Suzanne takes you down
To her place near the river
You can hear the boats go by
You can spend the night beside her.
And you know that she's half crazy
But that's why you want to be there
And she feeds you tea and oranges
That come all the way from China.
And just when you mean to tell her
That you have no love to give her
Then she gets you on her wavelength
And she lets the river answer
That you've always been her lover
And you want to travel with her
And you want to travel blind
And you know that she will trust you
For you've touched her perfect body
with your mind. (43)

Schon die ersten Worte des Liedes geben an, daß die Erfahrungswelt, in die der Jünger von Suzanne geleitet wird, eine andere ist als die alltägliche - auch Hermann Hesses Siddhartha kam abgerückt vom säkularen Leben am Ufer eines breiten Stromes zu sich. Dieser Eindruck einer unsicheren, "irrealen" Realität wird noch verstärkt durch die traditionell mit einem Fluß verbundenen Assoziationen (Fließen, wechselnder Lauf, Wasser als unbekannter Urgrund des Lebens), die Bestimmung von Suzanne als "half crazy" (Emphase auf der innerlichen Welt der Psyche) und den exotischen "tea and oranges /

That come all the way from China". Die Auflösung des Jüngers beginnt bezeichnenderweise, als er Suzanne sagen will, daß er ihr keine Liebe geben könne. Gerade seine Unfähigkeit führt dazu, daß "she gets you on her wavelength". Die Beziehung wird zu einer innerlichen, verschmelzenden, in der beide Identitäten sich auflösen und wie die Wellen des "rivers" ineinander übergehen, der die Zeit auflösend antwortet, "That you've always been her lover". Die narzißtische Regression auf die Ebene des "ozeanischen Gefühls" (Freud) ist hier wohl nicht mehr zu verkennen: der Jünger, der "want[s] to travel blind" vereinigt sich denn auch nicht nur mit Suzanne in körperlicher Liebe, sondern "touch[es] her body body / with his mind".

Das Bild des Flusses leitet auch die zweite Strophe ein, in der Jesus vom "lonely wooden tower" seines Kreuzes herunterschaut und erklärt: "All men will be sailors".

And Jesus was a sailor
When he walked upon the water
And he spent a long time watching
From his lonely wooden tower.
And when he knew for certain
Only drowning men could see him
He said, "All men will be sailors then
Until the sea shall free them".
But he himself was broken
Long before the sky would open
Forsaken, almost human,
He sank beneath your wisdom like a stone.
And you want to travel with him
And you want to travel blind
And you think maybe you'll trust him
For he's touched your perfect body
with his mind. (43)

Jesus als Seemann erweckt abgesehen von den offensichtlichen biblischen Referenzen (Jesus wandelt auf dem Meer, Matthäus, 14, 25, die Jünger als Seelenfischer, Lukas, 5, 10) wie Dylans "ship of fools" wieder Assoziationen zu Baudelaires „bateau ivre“ oder das mittelalterliche Narrenschiff, auf das mit beginnender Exterritorialisierung der wahn-sinnigen Erfahrung aus dem gesellschaftlichen Erlebnisbereich die zu Geisteskranken erklärten Individuen verbannt wurden. (339) Legt man gerade letztere Bedeutung zugrunde, bekommt auch der bisher nicht unbedingt einsichtige Leidensaspekt in der Lyrik Cohens seine programmatische Dimension: Jesus "himself was broken ... / Forsaken, almost human" und er spricht erst, als "Only drowning men could see him", weil nur nach Verlust der ordnenden, begrenzenden Struktur des Selbst im Leiden, von Freud in seiner Betrachtung der Melancholie als „Regression von der narzißtischen Objektwahl zum Narzißmus“ bezeichnet, (340) jene gemeinsame archaische Ebene verfügbar wird, auf der die definierende (und dadurch trennende) Ordnung der äußeren Realität nicht mehr erlebt, sondern nur noch innere Einheit über den psychischen Prozeß der narzißtischen Identifikation mit ihr erfahren wird. Die psychische Regression im selbstquälerischen Leiden wird hier erneut als eine Voraussetzung transzendenter Erfahrung, d. h. der "sainthood" herausgestellt und mit einer religiösen Aura versehen.

In der dritten und letzten Strophe schließlich werden Selbstdestruktion und Weltverlust in den schon bekannten sinnlichen Aspekt der Liebe als Gegengewicht und damit ande-

re Manifestation der “sainthood” überführt.

Now Suzanne takes your hand
And she leads you to the river
She is wearing rags and feathers
From Salvation Army counters.
And the sun pours down like honey
On our lady of the harbour,
And she shows you where to look
Among the garbage and the flowers.
There are heroes in the seaweed,
There are children in the morning,
They are leaning out for love
And they will lean that way forever.
While Suzanne holds the mirror
And you want to travel with her
And you want to travel blind
And you know that you can trust her
For she's touched your perfect body
with her mind. (43)

War der Suzanne in der Eingangsstrophe eine fast mystische Qualität zuzuordnen gewesen, die in Parallele zu Jesus zu sehen war und mit der sie ihren Jünger in andere, innere Bereiche des Erlebens geführt hatte, so verdichtet Suzanne sich jetzt zum physisch faßbaren Hippiemädchen, das sich seine “rags and feathers / From Salvation Army counters” besorgt hat, erhält also eine durchaus irdische Fleischlichkeit. Sie wird zum “harbour”, in dem der Prozeß der “sainthood” für einen Moment zur Ruhe kommt. Diese Suzanne nimmt den Protagonisten nicht nur “down to her place near the river”, sondern “takes your hand” und “shows you where to look / Among the garbage and the flowers”. Er findet zurück zur umfassenden Geborgenheit der Mutter Erde, die im Bewußtsein der Hippiebewegung einen bestimmten Platz einnahm: Die Menschen, die er dort trifft, sind denn auch “flower children”, die “are leaning out for love / And they will lean that way forever”. Der Spiegel, den Suzanne ihm entgegenhält, ist weniger in seiner Bedeutung als Vanitas-Motiv zu deuten, als daß er den Liebenden auf sich selbst zurückwirft und ihn seine sinnliche Schönheit erkennen läßt - in *The Energy of Slaves* schreibt Cohen, “O love / did the world come to you / in the form of a woman / and you / were you training with mirrors / to make yourself perfect”. (341) 1966, kurz vor dem Höhepunkt der “Flower Power”-Bewegung geschrieben, feiert das Lied damit das Hippiemädchen als Inbegriff von sich in Innerlichkeit und Sexualität vollendender “sainthood”: in schon bekannter Manier kehrt sich die anfängliche Lehrer/Schüler Beziehung zwischen Suzanne und dem “you” um, beide treffen sich im Lebenszusammenhang der “hip-culture” zu einer die Realität transzendierenden Einheit psychischer und physischer Art.

Es lassen sich somit zwei verschiedene Tendenzen in der Lyrik Cohens feststellen: zum einen in den Liedern und Gedichten, die Lehrer/Schüler- bzw. Meister/Sklave-Beziehungen zum Gegenstand haben, eine Tendenz zur Auflösung definierter Alltäglichkeit in mystische Sphären, die als der Realität zugrundeliegende entgeschlechtlichte “energy of love” gedeutet werden, zum anderen ein Insistieren auf der sinnlichen Erfahrung körperlicher Liebe, die als physisches Gegenstück der genannten anderen Tendenz auftritt. Beiden gemeinsam ist jedoch, was Jack Batten als “failure of commitment” be-

zeichnet. (342) In einer Welt, vor deren tatsächlicher Gewalt alle moralischen Systeme ambivalent werden, erscheint nur noch die psychisch-physische Ekstase im Liebesakt als Faßbares und selbst dieses ist immer nur momentan. "I hold the idea of ecstasy as the solution", meinte Cohen 1967 in einem Interview. (343) Wie seine Rezeption unter der jüngeren Generation in Amerika anzeigt, traf er damit das Lebensgefühl einer Jugend; wie er sie in "Suzanne" angesprochen hatte, jener Hippies und Drop-outs, die den Wohlstand und die uniforme Atmosphäre des Mittelstandes verlassen hatten, um sich neue ideelle Ziele und Lebensformen zu suchen: Der Mittelstand (dem auch Cohen entstammt (344) bildet wie Dieter Claessen zu entnehmen ist, in komplexen Gesellschaften jene gesellschaftliche Gruppe, an der sich am ehesten eine soziale Angstproblematik entfalten würde, wie sie Lepenies als Syndrom seiner Melancholieanalyse zugrundelegt. (345) Melancholische Flucht in Weltschmerz und sexuelle Ekstase stellen damit eine mögliche Reaktion des Individuums dar, angesichts des Zusammenbruchs kultureller Selbstverständlichkeiten den erlittenen Weltverlust innerlich zu verarbeiten und den übermäßigen Handlungsspielraum (der in Handlungshemmung umschlug) zumindest in poetischer Reflexivität und nicht-sublimierter Lust als Aktivitätsreste umzusetzen.

6.3. *"... frozen in an anarchist's posture, but unable to throw the bomb" Handlungshemmung als politische Verweigerung*

Von der zunächst abgeleiteten Handlungshemmung als Folge des melancholischen Welt- und Selbstverlustes wird auch verständlich, warum die Gedichte und Lieder Cohens, die eine politische Problematik erkennen lassen, letztlich nur zu Passivität erstarrte Anarchie vermitteln, ihr kritisches Potential in hilflosem Existentialismus stecken bleibt. Die Welt, die sich in ihnen vermittelt, ist wie schon angedeutet eine von Gewalt und Leiden durchzogene - "everyday Dachau". (346) Auch wo sie scheinbar idyllisch zur Ruhe kommt, wird sie letzten Endes vom Bösen beherrscht. Baudelaires „fleurs du mal“ umrahmen selbst die friedliche Szenerie eines kleinen Dorfes in "Folk" - das Gedicht beginnt und endet mit der Zeile "flowers for Hitler the summer yawned": (347)

flowers for Hitler the summer yawned
 flowers all over my new grass
 and here is a little village
 they are painting it for a holiday here is a little church
 here is a school
 here are some doggies making love
 the flags are bright as laundry
 flowers for Hitler the summer yawned (96)

Historisch verlängert wird der Terror der nationalsozialistischen Herrschaft zur Metapher von Gewalt überhaupt. "All There Is to Know about Adolph Eichmann" charakterisiert den SS-Obersturmbannführer als Durchschnittsmenschen, "DISTINGUISHING FEATURES: None / What did you expect?" (348) und "A Migrating Dialogue" beschreibt sarkastisch den Nazi-Sadismus als auch amerikanisches Phänomen: (349)

Wipe that smirk off your face
 Captain Marvel signed the whip contract.

Joe Palooka manufactured whips.
Li'l Abner packed the whips in cases.
The Katzenjammer Kids thought up experiments.
Mere cogs. (85)

Diese Welt der Gewalt und Ungeborgenheit läßt in sich die menschlichen Individuen nur als Isolierte existieren. Selbst in den Liedern, in denen nicht direkte Gewalt sichtbar wird, stehen die gebrochenen Charaktere Cohens einer Welt struktureller Gewalt entgegen, der sie allenfalls noch Selbstzerstörung und damit innere Auflösung der Welt entgegenzuhalten haben. In "Stories Of The Street" Cadillacs "go creeping down / Through the night", "cities are broke in half", während der Protagonist zwischen Suizid und Faszination durch die morbide Schönheit dieser Welt gefangen ist. (350) Highways führen nach nirgendwo und Armeen, die nach Hause zurückkehren sollten, "are marching still". Schon als Kinder ideologisch verblendet und zu willfähigen Instrumenten gemacht, werden die Menschen in der kapitalistischen Gesellschaft durch Konsum in ihrem Leiden festgehalten, indem dieser mit Lust besetzt wird, sie im „glücklichen Bewußtsein“ Marcuses hält - "You are locked into your suffering / And your pleasures are the seal". Cohens Antwort bleibt jedoch leer. Zwar fragt er, "all these hunters who are shrieking now / Do they speak for us?", und in der fünften Strophe findet sich eine Farm im Hippiestil erwähnt, "And we will find that farm / And grow us grass and apples there / And keep all the animals warm", doch auch diese Alternative muß in der unerbittlichen Zerfallenheit der Cohenschen Welt letztlich eine Illusion bleiben: "And if by chance I wake at night / And I ask you who I am / O, take me to the slaughter house / I will wait there with the lamb". Die Welt wird so zum magischen "wishing well" der eigenen Projektionen, die die Perspektive jeweiliger Welterkenntnis bestimmen, "We are so small between the stars / So large against the sky", das einzig Bestehende bleibt nur das Gefühl des eigenen Verlorenseins, der Auflösung der Persönlichkeit in der Masse. Resigniert schließt das Lied mit dem Protagonisten, wie er sich in der Menschenmenge verliert.

The stories of the street are mine
The Spanish voices laugh
The Cadillacs go creeping down
Through the night and the poison gas.
I lean from my window sill.
In this old hotel I chose
One hand on my suicide
One hand on the rose.

I know you've heard it's over now
And war must surely come
The cities they are broke in half
And the middle men are gone.
But let me ask you one more time
O, children of the dust
All these hunters who are shrieking now
Do they speak for us?

And where do all these highways go
Now that we are free?
Why are the armies marching still
That were coming home to me?
O, lady with your legs so fine
O, stranger at your wheel

You are locked into your suffering
And your pleasures are your seal.

The age of lust is giving birth
And both the parents ask
The nurse to tell them fairy tales
On both sides of the glass
Now the infant with his card
Is hauled in like a kite
And one eye filed with blueprints
One eye filled with night.

O, come with me my little one
And we will find that farm
And grow us grass and apples there
And keep all the animals warm.
And if by chance I wake at night
And I ask you who I am
O, take me to the slaughter house
I will wait there with the lamb.

With one hand on a hexagramm
And one hand on a girl
I balance on a wishing well
That all men call the world.
We are so small between the stars
So large against the sky
And lost among the subway crowds
I try to catch your eye. (45)

Resignation darf bei Cohen jedoch nicht einfach als privatistische Verzweiflungsideologie gesehen werden, sondern muß eher im Sinne jener Handlungshemmung verstanden werden, wie sie ein Camus oder Sartre aus der Erfahrung eines existentialistischen Geworfenseins in eine Welt empfindet, vor deren absurder Sinnlosigkeit keine Handlungsperspektive mehr gegeben ist. Am prägnantesten zeigt sich diese letztlich aus der Isolation des bürgerlichen Individuums resultierende Erfahrung bei Cohen in Gedichten wie "Destiny". In sarkastischer Selbstreflexion findet sich der Dichter hier in einem "bathtub / idle, alone, unwashed, without even / the intention of washing except at the last moment", nachdem er seine Geliebte in Gedanken fortgeschickt hat, "to consider my destiny". (35 1) Durch das gesamte Gedicht zieht sich ein Modus von passiver Akzeptanz, der selbst das reflektive Aufbegehren gegen das Warum seines Schicksals nur als rethorischen inneren Monolog zu fassen weiß. Der Protagonist schickt seine Geliebte eben nur in Gedanken fort, er *wird* vom Schicksal in seiner Badewanne gefunden, sinniert passiv über ein Warum, das letztlich auf die Ausgrenzung aller Handlungsperspektiven in seiner Perspektivlosigkeit hinausläuft, in der es selbst zum Surrogat für Handeln wird. Spiegelt das Gedicht auf der einen Seite die erkannte Notwendigkeit kommunikativ und politisch bezogenen Handelns an Beispielen revolutionären Engagements in Kuba und des Entwicklungsdienstes, so nimmt es den Handlungsimpuls darin sofort wieder in die Haltung des "drifting like an escaped ski" zurück, indem es ihn in einer Dimension von "Destiny" aufhebt, vor der jedes Handeln ebenso bedeutungslos wird wie die Reflexion darüber.

I want your warm body to disappear
politely and leave me alone in the bath

because I want to consider my destiny.
 Destiny! why do you find me in this bathtub,
 idle, alone, unwashed, without even
 the intention of washing except at the last moment?
 Why don't you find me at the top of a telephone pole,
 repairing the lines from city to city?
 Why don't you find me riding a horse through Cuba,
 a giant of a man with a red machete?
 Why don't you find me explaining machines
 to underprivileged pupils, negroid Spaniards,
 happy it is not a course in creative writing?
 Come back here, little warm body,
 it's time for another day.
 Destiny has fled and I settle for you
 who found me staring at you in a store
 one afternoon four years ago
 and slept with me every night since.
 How do you find my sailor eyes after all this time?
 Am I what you expected?
 Are we together too much?
 Did Destiny shy at the double Turkish towel,
 our knowledge of each other's skin,
 our love which is a proverb on the block,
 our agreement that in matters spiritual
 I should be the Man of Destiny
 and you should be the Woman of the House? (104)

Ebenso wie die Surrealisten die politische Dimension engagierten Handelns in die Innerlichkeit als wahrhafter Realität verlegten, findet auch bei Cohen die Revolution im Geist ihre primäre Handlungsebene, "I don't like to see / a burning flag / because it excites the killers on either side". (352) Politische Handlungsunfähigkeit wird hinter einer abstrakten Moral der Nichteinmischung verschleiert: Selbst wo die politischen Ereignisse eine Aktivität geradezu nahelegen, bleibt Cohen denn apathisch isoliert neben den Geschehnissen. In "The Only Tourist in Havana Turns His Thoughts Homeward", 1961 in Havanna während der Invasion in der Schweinebucht geschrieben, wird die kubanische Revolution nicht Anlaß zu handelnder oder wenigstens poetischer Solidarität, sondern Cohen wendet sich von der Realität um ihn herum ab und entwickelt Vorstellungen von einer kanadischen Revolution, die ebenso absurd wie ironisch wirken. (353) Angesichts einer solchen Haltung, die bereit ist, dem politischen Gegner aus moralischem Relativitätsdenken heraus das Feld zu überlassen, mutet es fast wie kollaborativer Zynismus an, wenn Cohen in *The Energy of Slaves* feststellt:

Any system you contrive without us
 will be brought down
 We warned you before
 and nothing that you built has stood
 Hear it as you lean over your blueprint
 Hear it as you roll up your sleeve
 Hear it once again
 Any system you contrive without us
 will be brought down
 You have your drugs
 You have your guns
 You have your Pyramids your Pentagons
 With all your grass and bullets
 You cannot hunt us anymore
 All that we disclose of ourselves forever
 is this warning
 Nothing that you built has stood

And system you contrive without us
will be brought down (121) (354)

Diese Feststellung erhält jedoch dann ihre Wahrheit, wenn man die Verdrängung der irrationalen Unordnung als Politikum allgemeiner Art in die Interpretation einbezieht. Hatte Foucault festgestellt, daß erst mit der Ausgrenzung der wahnsinnigen Erfahrung sich eine Irrationalität verselbständigen konnte, so würde hier die Forderung impliziert, das gesellschaftlich „Exkommunizierte“ (Habermas) wieder in das gesellschaftliche Bewußtsein einzuholen.

Tom Wayman hat Cohen für die Vagheit und rhetorisch verallgemeinernde Sprache seiner politischen Gedichte angegriffen und diese „flaccidity“ auf Cohens Distanzierung von politischen Parteien oder engagiert politischen Bewegungen zurückgeführt.

Once outside of one's own head where you are free to be vaguely ‚revolutionary‘, any thinker moving into the real world of people and their problems in present-day North America soon finds he or she has to tighten up mentally in both concepts and language. The sort of sloppy generally antiestablishment sentiments Cohen's poems here sag into reek of the world of radical chic. (355)

Diese Kritik hofft, eine Poesie vorzufinden, die sich direkt auf politische Ereignisse und Tendenzen bezieht. Sie vergißt jedoch in der Lyrik Cohens darüber hinaus noch etwas zu suchen, was sie auch sein könnte und was sich mit dem Ausdruck „linke Melancholie“ beschreiben ließe - die konstante Weigerung des depravierten Individuums, in der spätkapitalistischen Gesellschaft einen anderen Beitrag zu leisten, als den des subversiven Entzugs der eigenen Produktivität - Handlungshemmung als Handlung selbst. In einer Gesellschaft, in der das Individuum zum höchsten Wert erhoben wird, nur um damit noch besser zur Anlastung der gesellschaftlichen Mißstände erhalten zu können, kann die Verweigerung der Mitarbeit die radikalste Subversion jener übermächtigen eindimensionalen Realität bezeichnen, der Marcuse pessimistisch bescheinigte, daß sie imstande schiene, jeglichen qualitativen sozialen Wandel zu unterbinden. (356) Bei aller Affirmation opponierte der Weltverlust in Cohens Lyrik dann letztlich gegen die herrschende Realität, indem sie die faktischen Normen und Werte durch Berufung auf imaginäre Prozesse von „sainthood“, die dem gesellschaftlichen Denken als „absurd“ entgleiten, unterläuft. Da sich jede alternative konkrete Vorstellung unvermeidlich wieder auf die Realität beziehen würde, von der sich zu entfernen sie sich vornahm, kann sich der derart gefangene Protest nur noch aufmachen „to tarnish the golden rule“, die absurde Verletzung jeder Regel selbst zur anarchischen Regel zu erheben. Erst dann befruchtet die einbrechende Wildnis als „vor-rationales“ Chaos nicht das erstarrte System, sondern hält seine Bedrohung als nichtintegrierbare aufrecht. Erscheinen die angegriffenen Gesetze als Garanten einer nur schlechten Zukunft, so darf diese Haltung überhaupt keine Zukunft mehr aufweisen. Als radikal Subversives bleibt ihr, die Weigerung aufrechtzuerhalten, einer schlechten Welt eine noch schlechtere, weil auf sie unabdingbar bezogene Utopie entgegenzusetzen. Die Welt bleibt verloren, wie in der Lyrik Cohens nur Leiden im Verlust des Glücks als Konstante des menschlichen Lebenszusammenhangs zu finden ist. Auch die sinnliche Erfahrung des Liebesaktes dokumentiert letztlich so in ihrer auflösenden Tendenz momentaner Befriedigung nur, daß

sie vom Handeln „als einem in der Welt und auf die Welt“ (357) abgeschnitten zu bleiben hat - selbst die letzte noch mögliche reale Handlung des Suizids wird dadurch unterlaufen. Es bleibt allein, Handeln auf Weltentsagung als Ziel selbst zu beziehen oder sich passiv gleiten zu lassen “like an escaped ski”.

Each man
has a way to betray
the revolution
This is mine (122) (358)

7. **Jim Morrison - der Schamane “waiting for the sun”**

7.1. *Morrison's “psychomythic drama”*

Wie Bob Dylans psychodelische Lyrik ist auch die Lyrik von Jim Morrison, dem 197 achtundzwanzigjährig in Paris verstorbenen Lead-Sänger, Komponisten und Lyriker der Rockgruppe The Doors, erfüllt von den bizarren Bildern einer anderen Wahrnehmungs- und Erfahrungsweise: Die meisten seiner Gedichte und Songs entstanden unter Drogeneinfluß, in Zuständen des Alkoholrausches oder der meditativen Entrückung vor dem Publikum. In einer Notiz über die Beziehung von Rockmusik und darstellender Kunst schrieb Morrison:

In its origin the Greek Theater was a band of worshipers, dancing and singing on a threshing floor at the crucial agricultural seasons. Then, one day, a possessed person leaped out of the crowd and started imitating a god. At first it was pure song and movement. As cities developed, more people became dedicated to making money, but they had to keep contact with Nature somehow. So they had actors do it for them. I think rock serves the same function and may become a kind of theater. (359)

Ungeachtet der historischen Naivität dieser Vorstellungen wird dennoch hier deutlich, wie Morrison seine Auftritte in die Tradition der schamanistischen Evokation der Natur stellt. Indem der Schamane als “possessed person” sich der Natur in sich selbst überläßt, stellt er in einer später arbeitsteilig bestimmten Funktion als “actor” der Gesellschaft ihre eigenen im Arbeitsprozeß ausgesparten Anteile dar. Morrisons Lyrik versteht sich so als psychologische Aufarbeitung verdrängter Triebe und Wünsche im Individuum, die im kollektiven Erlebnisbereich des Rockkonzerts zugänglich d. h. sinnlich erlebbar gemacht werden sollen.

Norman O. Brown hatte 1959 in seiner Studie *Life Against Death* versucht, Freuds Hypothesen zu einem Lebens- und einem Todestrieb auf den gesellschaftlichen Prozeß zu übertragen, und darin festgestellt, daß die Menschheit sich aus dem Nichtwissen um ihre Bedürfnisse und Wünsche in einer lebensfeindlichen Haltung selbst zerstöre, mit der Folge nicht nur individueller Neurosen, sondern eines pathologischen Zustandes der modernen Gesellschaft überhaupt. (360) Als Alternative postulierte Brown eine „polymorph-perverse sexuality“, die die gesellschaftliche Regression unterlaufen und ihr freie Interaktionsformen gegenüberstellen sollte. (361) Morrison, begeisterter Anhänger der Psychologie Browns, (362) griff nun dieses Konzept auf und versuchte, es im Hinblick auf eine möglicherweise emanzipatorisch wirksame Katharsis auf das Rockkonzert zu übertragen.

Um ein solches Vorhaben zumindest ansatzweise verwirklichen zu können, bedurfte es jedoch einer anderen Form als der der einfach gesungenen Poesie. Musik und Lyrik sind bei Morrison nicht alleinige Träger der Wiederannäherung an innere und äußere Natur, sondern benötigen “gestures, play with objects, and all rare variations of the body in space”, mit denen “the shaman signaled his ‚trip‘ to an audience which shared the journey”, (363) um jenen kollektiven Zustand zu evozieren, in dem das “rewinning of the life source from demon possessors” stattfinden kann, in dem die “stolen soul” wiederbelebt bzw. zurückgewonnen wird. (364) Lyrik, Drama und psychoanalytische Übertragungssituation werden in einem Ritual in der Art schamanistischer Seancen zusammengeführt und ergeben schließlich jene Mischung von schamanistischer Evokation, Rimbaudscher „Desorganisation der Sinne“ und Anwendung von Erkenntnissen der Freudschen Psychoanalyse, die David Pichaske als “provisional performances in some weird, psychomythic theater” bezeichnet. (365)

“When The Music’s Over” (366) kann so als ekstatische Aufforderung verstanden werden, “to exalt senses and perceive inaccessible images, of events on other worlds in one’s deepest inner mind, or in the mind of others.” (367) Das Lied beginnt mit der zunächst einfachen Aufforderung “When the music is over turn out the lights”, die jedoch in der beschwörenden Wiederholung eine Eindringlichkeit gewinnt, die die besonderen Qualitäten dessen vorbereitet, was folgt. (Auch der Schamane beginnt seine Seance gewöhnlich mit der monotonen Wiederholung gewisser magischer Formeln, die ihm als Mittel zur Herbeiführung seines tranceähnlichen Zustandes dienen und die kollektive Spannung etablieren, die Voraussetzung für seine Empathie in den übersinnlichen Zusammenhang der am Ritual beteiligten Gemeinschaft ist. (368) Musik wird hier zum Katalysator einer unentfremdeten, emotional-sinnlichen Einheit zwischen Morrison und seinem Publikum. (369)

When the music is over,
When the music is over here,
When the music is over turn out the lights,
Turn out the lights,
Turn out the lights.

When the music is over,
When the mudie is over,
When the music is over turn out the lights,
Turn out the lights,
Turn out the lights.

For the music is your special friend,
Dance on fire as it intends,
Music is your only friend,
Until the end,
Until the end,
Until the end.

Nach diesem Einstieg wird der Gegenstand des Rituals als Erlebnis einer anderen Wahrnehmungsweise selbst erläutert:

Cancel my subscription to the Resurrection,
Send my credentials to the House of Detention,
I got some friends inside.

The face in the mirror won't stop.
The girl in the window won't drop.
A feast of friends
Alive she cried,
Waiting for me Outside.

Before I sink
Into the big sleep
I want to hear
I want to hear
The scream of the butterfly.

Der Sänger verzichtet auf eine Wiedererweckung. In Anbetracht des semi-psychotischen Zustandes, in den er sich versetzt hat, ist dies als Weigerung des Sängers zu verstehen, seine erweiterte Wahrnehmung zugunsten der Rückführung in die normale Perzeptionsstruktur aufzugeben. Er sieht sich auf einer Ebene mit seinen offensichtlich wahnsinnigen Freunden im "House of Detention", deren Wahrnehmungsweise ihm als überlegen erscheint, da sie Zugang zu verschiedenen Realitätsbereichen innerhalb und außerhalb seiner selbst hat. "Before I sink / Into the big sleep / I want to hear / ... The scream of the butterfly" - sie vermittelt ihm eine gesteigerte Sensibilität für die Dinge um ihn herum, die er nicht erst nach seinem Tod in einem fragwürdigen Jenseits finden will. Imstande den Schrei des Schmetterlings zu hören (und damit analog der Fähigkeit des Schamanen, mit den Tieren in Verbindung zu treten), hat er eine erweiterte Wahrnehmungsfähigkeit erreicht, in der er "mediate[s] between man and spirit world." (370) Jetzt kann er das erfüllen, was Morrison an anderer Stelle als Eigenschaft des unentfremdeten Subjekts nennt: "The subject says 'I first see lots of things which dance ... then everything is connected'." (371) Hinter der Lyrik Morrisons steht also Ähnliches wie hinter Snyders Zen- und Indianer-Lyrik: das Bemühen eine Subjekt-Objekt-Identität herzustellen, in der es dem Subjekt gelingt, die zugrundeliegenden Verbindungen zu erfassen. Während Snyders Lyrik jedoch eher traditionell kontemplativ bleibt, soll diese Empathie bei Morrison über die ekstatische Kraft des von ihm initiierten Rituals erfolgen - aus Gesprächen mit Freunden geht hervor, daß sich Morrison nach der Lektüre von Nietzsche, insbesondere seines *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, stark mit Nietzsches dionysischem Helden identifizierte, der aus seinem Leiden nicht durch Transzendenz des individuellen Bewußtseins Erlösung fand, sondern durch Auflösung des individuellen Bewußtseins in einer „ursprünglichen Natur des Universums“ ekstatisch im Weltgeist aufging. (372)

War die Versöhnung mit der Natur schon in der Lyrik Snyders als utopischer Impuls auszumachen gewesen, geht es Morrison nun darum, diesen Zustand in der Gegenwart zu antizipieren, indem er ihn spürbar macht. Der Rest des Liedes beschäftigt sich mit dem einführenden Verstehen der Unterdrückung der Natur, der "fair sister", die "ravaged" und "plundered" wie ein Mensch am Boden liegt, und setzt sie in Verbindung zur eigenen Unterdrückung, "with our heads to the ground". Wenn das Lied schließlich im schmerzlichen Aufschrei, "She's our's / Save us" seinen Höhepunkt findet, wird die Vergewaltigung der Natur als eigene erfahren und ausgesprochen, das Publikum zum Erlebnis untergründiger Gleichheit und Solidarität gedrängt.

Come back, baby,
Back into my arms.
We're getting tired of hangin' around.
Waiting around with our heads to the ground.

I hear a very gentle sound.
Very near yet very far,
Very soft yet very clear:
Come today, come today.

What have they done to the earth?
What have they done to our fair sister?

Ravaged
And plundered
And ripped her
And bit her
Stuck her with knives
In the side of the damm
And tied her with fences
And dragged her down.

I hear a very gentle sound.
With your ear to the ground:

We want the world
And we want it

NOW!

Baby,baby,
See the light.
Save us
She's ours!
Save us.

When the music is over,
When the music is over,
When the music is over turn out the lights,
Turn out the lights,
Turn out the lights.

For the music is your special friend,
Dance on fire as it intends.
Music is your only friend,
Until the end,
Until the end.

Analog der temporären Schizophrenisierung, die Seiler bei Schamanismus und psychedelischer Perzeption bemerkt, ermöglicht es Morrisons Lyrik also, auf primär-prozeßhafte Verschmelzungs- und Einheitsgefühle zurückzugehen, um von dort den "gentle sound" der "fair sister" Erde zu hören. Versöhnung mit der Natur wird hier in einem ekstatischen Rauscherlebnis aufgehoben, das zum Ziel hat, ursprüngliche Verbundenheit mit der Natur als Prozeß sinnlichen Erlebens in den kollektiven Erfahrungsbereich wieder einzuholen - es ist schließlich nicht mehr identifizierbar, mit wessen Ohr der Sänger die Klage der Erde hört, mit seinem, dem Ohr des Publikums oder dem der Erde selbst, das "you" in "I hear a very gentle sound / With your ear to the ground" wird mehrdeutig. Daß dieser Prozeß auf die Dauer der musikalischen Darbietung beschränkt bleibt, das Lied schließt mit der Wiederholung der zweiten und dritten Strophe, garan-

tiert gerade die Authentizität des Erlebnisses als in der kollektiven Einheit erfahrenes - "When the music is over turn out the lights". Wesentlich mehr als die Songs Bob Dylans oder Leonard Cohens, die in ihrer geschlossenen Form dem Medium der Schallplatte assimilierbar bzw. sogar daraufhin konzipiert sind, beruht Morrisons Lyrik auf der Kraft des aktuellen Erlebnisses im Live-Konzert, der Interaktion mit dem Publikum, die von Sänger und Musik nur initiiert wird, wie Harvey Peer sagt, "[you needed Jim Morrison himself] in a blue flame (all right it was only a blue light shining on him!) above the audience's head on the scaffold". (373)

Während des schamanistischen Rituals ließ der Neophyt sich von einer selbsterbegeleiteten kontrollierten Ekstase ergreifen, die ihn in einen psychotischen Zustand versetzte und dann frei zwischen den verschiedenen Realitätsebenen wandern ließ. Eliade stellt dabei fest, daß nicht der Ausgangspunkt der Schamanenkräfte als Signifikantes zu betrachten sei (z. B. Erbschaft, Verleihung durch Geister, selbstgewollte Wahl), sondern „die Technik und die dieser Technik zugrundeliegende Theorie“, die durch die Initiation vermittelt werden. (374) Bei Morrison, der unter anderem an der Florida State University klassisches Drama studiert hatte, scheint diese Technik vor allem in einer phantasierten bzw. stilisiert dargestellten Verletzung des Inzesttabus zwischen Mutter und Sohn zu wurzeln, die er als traumatische Situation (und damit Initiation) mehreren seiner denn auch stark psychodramatisch gefärbten Darstellungen unterlegt. Theoretisch kann er sich dabei sowohl auf den traditionellen Schamanismus als auch auf Erkenntnisse der Psychoanalyse berufen (neben Freud und Brown hatte Morrison vor allem die methodischen Schriften des Freud Schülers Sandor Ferenczi rezipiert). In der schamanistischen Praxis findet sich diese Bindung an die Figur der Mutter häufig als „Spur einer späten matriarchalischen Mythologie“ in Form der „himmlischen Gattin“, die mit dem Schamanen parallel zu seiner irdischen Frau in einem sexuell-emotionalen Kontakt steht und ihn auf seinen ekstatischen Reisen ins Jenseits unterweist, (375) zum anderen ist die phantasierte sexuelle Beziehung zur Mutter zentrales Thema der psychoanalytischen Ödipusproblematik, die als ein Angelpunkt in der Onto- und Phylogenese des Menschen betrachtet wird. (376) Gerade aus dem negativ gelösten Ödipuskomplex (d. h. der Beibehaltung der inzestuösen Wünsche) resultiert nach psychoanalytischer Vorstellung eine Reihe von psychischen Konflikten und Strukturmodifikationen des Selbst (377) wie sie Morrison anstrebt, und die darum zum Mittel werden, seiner Lyrik jene tiefenpsychologische Dimension zu geben, die ihre Wirkung als "psychomythic theater" auszeichnet (insbesondere, wenn das Publikum sich selbst im suggestiblen Zustand der Trance durch "mind-expanding drugs" befindet). Vor allem ließe sich hier die generelle Bereitschaft zur Regression auf vor der ödipalen Konfliktphase liegenden psychosexuelle Entwicklungsstufen (auf denen die bedrohte ausschließliche Beziehung zur Mutter in Form von regressiven Bestrebungen zur Wiedererrichtung der ursprünglichen intrauterinären Einheit von Mutter und Kind mit den entsprechenden Objektbeziehungen kompensiert ist) nennen, die mit einer Schwächung des Ich zugunsten des Es verbunden ist.

Während Ferenczi die Regression jedoch nutzte, um derart aktualisierte Kindheitskonflikte aufzuarbeiten, geht es Morrison darum, die daraus resultierenden Bedürfnis-

haltungen gegen die gesellschaftlichen Konventionen selbst zu wenden, die nur ein einseitiges Wirklichkeitsbild zu lassen. Gary Snyder hat darauf hingewiesen, daß “distrust of human nature ... means distrust of Nature”, daß der “distrust of wilderness in oneself” als eines der Grundübel der westlichen Zivilisation anzusehen sei. (378) In der primitiven Gemeinschaft wurde nämlich über den symbolischen Inzest, d. h. dem in der Initiation vollzogenen Rückgang in den Schoß der Mutter Natur die bewußtseinerweiternde Erfahrung dieser Wildnis im Menschen gesichert. Gerade das meist mit ekstatischen Erfahrungen verbundene Überschreiten des „Zaunes der Zivilisation“ (379) ermöglichte es, die zivilisatorische Ordnung überhaupt als Ordnung zu begreifen. Wer leben wollte, hatte vorher im Schoß der Natur in den Tod, d.h. die Auflösung, zurückzugehen.

Der Akt dieser Erkenntnis war zugleich ein Akt der Liebe, der einen Inzest mit der Mutter dargestellt hätte, wenn sich nicht im Ursprung mit den Inzestschranken auch der Inzest selber aufgelöst hätte. Der Ursprung ist sündlos. Wo es keine Normen mehr gibt, können auch keine Normen übertreten werden. Und Erkenntnis des Ursprungs hieß: Auflösung der Trennung der Dinge voneinander. Also weniger: *sehen* und *erleben*, daß diese Dinge da, die auf den ersten Blick, in der Atrappenperspektive, verschiedene sind, sich als eines erweisen. Sondern eher: Auflösung des Sehens und des Erlebens selber im Ursprung. (380)

Die rituell entschärfte Wildnis sollte also gerade den Einbruch des „draußen“ in das geordnete Gefüge des „drinnen“ der Gemeinschaft bannen. Indem der primitive Mensch mit Bewußtsein wild geworden war, war er der Wildnis nicht länger ausgeliefert, sondern verstand sie als dialektisches, untrennbar mit seiner Lebensordnung verbundenes anderes. Morrisons Inzesttableaus können nun als Versuch verstanden werden, diese Wildnis im Menschen selbst rituell aufzuarbeiten.

Am deutlichsten wird der Rekurs auf eine derartige Ödipusproblematik in dem ersten semi-theatralischen Stück der Doors “The End”. (38 1) In dem Lied, für das die Gruppe 1967 im Whiskey-a-Go-Go in Los Angeles Auftrittsverbot erhielt, verschmelzen Bilder von einem apokalyptischen Ende der Welt mit einer ritualisierten Darstellung des Ödipus-szenariums.

This is the end,
Beautiful friend
This is the end
My only friend
The end of our elaborate plans,
The end of everything that stands,
The end. No safety or surprise,
The end. I'll never look into your eyes
Again.

Can you picture what will be
So limitless and free,
Desparately in need of some stranger's hand
In a desparate land.
Lost in a Roman wilderness of pain
And all the children are insane,
Waiting for the summer rain.

There's danger on the edge of town,
Ride the king's highway,
Weird scenes inside the gold mine,
Ride the king's highway west, baby.

Ride the snake
To the lake.
The ancient lake.
The snake is long
Seven miles,
Ride the snake,
He's old and his skin is cold.

The West is the best.
Get here and we'll do the rest.
The blue bus is calling us.
Driver, where are you taking us?

The killer awoke before dawn,
He puts his boots on,
He took a face from the ancient gallery,
And he walked on down the hall.
He went to the room, where his sister lived,
And then he paid a visit to his brother,
And then he walked on down the hall.
And he looked inside
"Father?"
"Yes, son?"
"I want to kill you."
"Mother, I want ..."

Come on baby, take a chance with us,
And meet me by the back of the blue bus.

This is the end,
Beautiful friend.
This is the end,
It hurts to set you free
But you'll never follow me
The end of laughter and soft lies,
The end of night we tried to die.
This is the end. (87f)

Das Lied bezieht seine Spannung primär aus der Parallelität von (gesprochener) fünfter Strophe und der Gesamtheit der anderen Strophen, in denen das „Initiationserlebnis“ des ödipalen Tabubruchs reflektiert wird. Gleichsam als Bestandsaufnahme entwirft die erste Strophe das Bild eines Zusammenbruchs der normalen Welt, „The end of our elaborate plans, / The end of everything that stands“. Angesichts der Absolutheit dieses Zusammenbruchs werden Begriffe wie Sicherheit und Überraschung sinnlos, „No safety or surprise, / The end, I never look into your eyes / Again.“ Kontrastiv dazu versucht die sich anschließende Strophe ein Bild von „what will be“ zu entwickeln. Die Welt nach dem „end“ erweist sich als eine weitgehend ambivalente, einerseits „limitless and free“, andererseits „disparate“, „a Roman wilderness of pain“, in der wahnsinnige Kinder auf einen erlösenden Sommerregen warten. Das Bild des erlösenden Regens taucht nun in verschiedenen Liedern und Gedichten Morrisons auf. In „Celebration Of The Lizard“ singt er, „And the rain falls gently on the town / And on the heads of all of us“, (382) und in „L' America“ „the rain is coming to town / And change your weather, change your luck / And teach you how to ... (dem Reim nach „fuck“, aber:) / Find yourself“, und „friendly strangers“, die „like gentle rain“ in die Stadt gekommen sind, tun sich mit den Frauen gegen die allgemeine Verständnislosigkeit zusammen. (383) Regen wird hier also zum einen im Sinne jener freundlichen und lebenspendenden Macht verstanden,

die im Regenzauber der Naturvölker angesprochen wird, zum anderen kann er als Metapher für die "hip-culture" interpretiert werden, wie es die "friendly strangers" in "L'America" in Anlehnung an die Hauptfigur in Robert A. Heinleins *Stranger In A Strange Land* nahe legen. (384)

In der dritten Strophe wird der drohenden Gefahr, der "danger on the edge of town", die zu "Weird scenes inside the gold mine" führt, schließlich ihre Alternative gegenübergestellt, "Ride the king's highway west, baby". Dieser "highway" verschmilzt in der Fortführung der Strophe mit einer Schlange, bis beide zum Bild des Phallus werden, der sich mit der im "lake", dem Ziel der Flucht, implizierten Vagina vereinigt. Diese mythisch-geschlechtliche Vereinigung bleibt jedoch nicht ohne Folgen. Hatte sich Morrison schon in "When The Music's Over" in seiner schamanistischen Evokation und Wahrnehmung auf die Ebene des Wahnsinnigen gestellt, so heißt es nun, "The blue bus is calling us. / Driver, where are you taking us?". Die Erfahrung des vorangegangenen Geschlechtsaktes muß mit dem Preis der Normalität bezahlt werden, ein Zeichen, daß es mit ihr eine besondere Bewandnis haben muß. Der Schlüssel zur Klärung des Problems liegt in der folgenden fünften Strophe, die schließlich das eingangs genannte Inzesttableau schildert: Ein "killer" erwacht in der Morgendämmerung, zieht seine Stiefel an und tötet Schwester, Bruder und Vater, um sich dann seiner Mutter zu bemächtigen.

Zwar erhält die Szene durch die dramatisierende Art und Weise wie der Text von Morrison gesprochen wird einen bedrohlichen realistischen Charakter, im Kontext des gesamten Liedes jedoch dominiert eine Ambivalenz, die diese Szene zwischen Akt der Befreiung und Durchbruch zerstörerischer Kräfte oszillieren läßt. Der Ausweg vor der unbestimmten Gefahr, die sich als gesellschaftliches Chaos von "Weird scenes inside the gold mine" darstellte, war gewesen, "Ride the snake / To the lake", von uns als Beschreibung eines Geschlechtsaktes gedeutet (wobei der "ancient" See und das Reiten der Schlange, die "is old and his skin is cold", nun ebenfalls als auf eine inzestuöse Tendenz hinweisend gedeutet werden kann), zugleich jedoch war dieser Weg ein Weg des Wahnsinns gewesen, der beim "blue bus" endete: Der Tabubruch des Inzest, gleich ob nun an einer mythischen Mutter Natur oder einer menschlichen Mutter vollzogen, wird zum zerstörerische Kräfte freisetzenden und die Realität transzendierenden Ereignis zugleich.

Die westliche Kultur, die in verschiedenster Weise ihre gesellschaftliche Struktur dem Bestehen des Inzesttabus und der Bewältigung des Verzichts auf die Mutter im Prozeß der ödipalen Identifizierung mit dem Vater bezieht, würde bei Nichteinhaltung dieser tabuisierten Normen zusammenbrechen (385) - ein Zusammenbruch, der von Morrison auf der Ebene der poetischen Phantasie provoziert wird. Da die Bewältigung des ödipalen Verzichts nach Freud insbesondere bei der Überführung der prägenitalen, ungerichtet „perversen“ Sexualität in die „reife“ genitale Organisation mit den ihr entsprechenden Realitätskonstituenten in den Objektbeziehungen eine entscheidende Rolle spielt, (386) würde eine freigesetzte vorödipale Sexualität "limitless and free" völlig neue Perspektiven der Realitätskonstituenz im Individuum eröffnen (die allerdings aufgrund der Regression des Ich auch wesentlich mehr zerstörerische Es-Impulse enthielten). Die damit verbundene Offenheit der Möglichkeiten wird denn auch in Beziehung zum amerikanischen Motiv des "going West" gesetzt, in dem das Erforschen unbekannter Territorien zentraler Anreiz menschlichen Handelns ist. "The West is best / ... Come on baby, take a

chance with us, / And meet me by the back of the blue bus”, heißt es schließlich.

Die Aufforderung, “Ride the king’s highway west, baby. / Ride the snake / To the lake”, kann so sowohl als Anspielung auf die in der Bibel bedeutsame Schlange vom Baum der Erkenntnis verstanden werden als auch als Anspielung auf die in der schamanistischen Praxis immer wieder auftauchenden halluzinierten Schlangen - im Amazonasgebiet von Peru glaubt man z. B., daß die Schlange der inkarnierte Geist des Rauschgetränks Ayahuasca ist. Kann der Halluzinierende seine Angst überwinden und sich kontrollieren, gewinnt er ihn als Verbündeten, “the mother spirit of the vine will teach him her songs”: (387) Die “snake” wird zur Metapher einer bewußtseinserweiternden Reise überhaupt, die in der normalen Wahrnehmung nicht mehr zugängliche Bereiche führt. Morrison, der von sich behauptete, die Seele eines Indianers sei in ihn gefahren, nachdem er als Kind einen Verkehrsunfall miterlebt hatte, bei dem mehrere Indianer getötet wurden, hebt hier auf indianische Mythen ab, in denen die Schlange, die die Welt umgürtet, sowohl Hüter der Ordnung der Welt als auch Vermittler zwischen Menschen und übernatürlichen Mächten ist, wie dies noch heute in den Schlangentänzen der Hopi-Indianer zum Ausdruck kommt, in denen die Schlangen als Boten zu den göttlichen Mächten fungieren. Sein „Initiationsritual“ enthüllt sich also als eine Verflechtung von schamanistischer Naturmythologie und psychoanalytischen Erkenntnissen, die den gesellschaftlich eingeengten Erlebnis- und Erfahrungszusammenhang einer „weißen“ Zivilisation aufbrechen wollen.

Auch “Celebration Of The Lizard” benutzt das Ödipusmotiv als Ausgangspunkt: Das Lied, mit dem Untertitel “Lyrics to a Theatre Composition by the Doors” versehen, beginnt mit einer traumatischen Einführung, die sich anhört wie die chaotische Fortsetzung von “The End” nach vollendeter Vergewaltigung der Mutter. Durch die Strassen toben läufige Hunde, ein Kaninchen mit Schaum vor dem Maul und schließlich der Protagonist, “A beast caged in the heart of a city”, der aus der Stadt geflohen und nach Süden über die Grenze gegangen ist, die Leiche seiner Mutter hinter sich lassend. Doch er kann dem Wahnsinn nicht entkommen. Eines Tages wacht er in einem “green hotel” auf und findet “a strange creature groaning beside him”.

Lions in the street
And roaming dogs in heat
Rabid, foaming.
A beast caged in the heart of a city,
The body of his mother rotting in the summer ground.
He fled the town
Went down south
And crossed the border
Left the chaos and disorder
Back there over his shoulder.

One day he awoke in a green hotel
With a strange creature groaning beside him,
Sweat oozed from its shiny skin.

Is everybody in?

The ceremony is about to begin!

Hatte die Frage, “Is everybody in?”, die Zuhörer in die beschworene Apokalypse von Wahnsinn und Inzest einbezogen, so stürzt der Aufschrei “WAKE UP!” sie nun vollends in Verwirrung. Beschwörend wird an Stelle der Wirklichkeit die Realität des Erinnerten gestellt, “You can’t remember where it was / That this dream stopped”. Die Verhältnisse kehren sich um, der Traum wird zur Wachheit, die Realität zur unwirklichen. Eine Schlange, “pale gold” und “shrunken”, wie sie uns schon in “The End” als Symbol des Phallus begegnet war, ein Bett wie ein “hot damp prison” und eine ältere Frau mit “dark red hair”, die gleich der Hure von Babylon neben dem Protagonisten liegt, deuten hier eine Parallele zum Inzesttableau an. Wenn dann ein Spiegel aus dem Hinterzimmer geholt wird, verlängert sich der “back-room” zur Tiefe des Gedächtnisses, aus dem die Erinnerung die verbotenen Wünsche spiegelt: Waren die beiden im Bett Liegenden erst noch “afraid to touch it”, verwandelt sich der Phallus/ die Schlange mit der aufsteigenden Lust zur “snake of prey” der Inzest wird erneut vollzogen:

WAKE UP!

You can’t remember where it was
That this dream stopped.
The snake was pale gold,
Glazed and shrunken.
We were afraid to touch it.
The sheets were a hot damp prison
And she was beside me.
Old
She’s not
Young
Her dark red hair
The white soft skin.
Now run to the mirror in the back-room.
Look
She’s coming in here.
I can’t live through each slow century of her moving.
I let my cheek slide down
The cool smooth title,
You’re the good cold stinging blood,
The smooth
Hissing
Snakes of prey.

Nachdem die Gültigkeit der normalen Wirklichkeit derart außer Kraft gesetzt ist, geht die Zeremonie in eine rituell-psychedelische Reise nach innen über, die anstrebt, die verstandesmäßigen Grenzen schließlich im ekstatischen Wahnsinn ganz zu durchbrechen.

Once I had a little game:
I liked to crawl, back in my brain
I think you know the game I mean
I mean the game called ‘go insane’.
Now you should try
This little game.
Just close your eyes,
Forget your name,
Forget the world,
Forget the people,
And we’ll erect a different steeple.

This little game
Is fun to do.
Just close your eyes
No way to lose.
And I'm right here,
I'm going too.
Release control
We're breaking through.
We dive deep into the brain
We backpass the roam of pain
Where there is never any rain.

Tun sich dort erst Welten von bizarr-surrealistischen Bildern auf, die von Fruchtbarkeitsymbolen erfüllt sind, so gehen die Visionen im weiteren Verlauf der Reise "deep into the brain" allmählich in Bilder des Todes über, um in dem Aufschrei zu enden: "WAIT! There's been a slaughter here!" In einem Zirkel kehrt die Phantasie so zur chaotischen Szenerie der ersten Strophe zurück. Was dort jedoch rasender Wahnsinn war, ist hier der Stille des Todes und der Zerstörung gewichen:

And the rain falls gently on the town
And on the heads of all of us
And in the labyrinth of streams
Beneath quiet Unearthly presence
On nervous hill brothers
In the gentle hills around.
Reptiles
Abounding
Fossils
Caves
Cool air heights.

Each house repeats a mold
Windows rolled.
A beast car locked in against morning.

All now sleeping
Rugs silent,
Mirrors naked.
Dust lies under the beds
Of lawful couples
Wound in sheets,
And daughters
Smug with semen
Eyes In their nipples.

WAIT! There's been a slaughter here!

Schließlich wird das Gefühl des wahnsinnigen „Außer-sich-Seins“ und der zugleich faszinierenden Reise nach innen in die Dimension der gesellschaftlichen Wirklichkeit überführt. Die narrative Bewegung beginnt noch einmal von vorn, indem sie einen anderen Song der Doors, "Not To Touch The Earth", (388) einfügt, in dem der Protagonist mit seiner Freundin aus einer Welt der menschenverachtenden Brutalität flieht, um schließlich - Bild der Erleuchtung und Vernichtung zugleich - in der Sonne aufgehend zu verbrennen. Die gesellschaftliche Wirklichkeit kann nur noch als bedrohlich empfunden werden: Die Herrschenden leben wie der "Czar" in palastartigen "mansions", die oberflächlich das Bild einer heilen Welt abgeben, aber, "You won't know a thing till

you get inside”, die Armlehnen der “luxuriant chairs” sind rot vor Blut und es liegt ein “dead President’s corpse in the driver’s car”. Einzig “The minister’s daughter” ist ausgestiegen, ist “in love with the snake / Who lives in a well by the side of the road” und einige “outlaws” sind noch beim “lake” übriggeblieben. Vor dieser Atmosphäre der Entfremdung und Unterdrückung, die es nicht zuläßt, den Kontakt zur Erde aufrechtzuerhalten und die die Menschen auffrißt, “Not to touch the earth / Not to see the sun”, erscheint allein die Flucht möglich, “Nothing left of you / But run, run, run”, die schließlich in die ekstatische Vereinigung mit der Natur zurückfindet, “Sun, sun, sun, / Burn, burn, burn, / Moon, moon, moon / I love you so”:

Don’t stop to speak or look around
Your gloves and fan are on the ground,
We’re getting out of town
We’re going on the run
And you’re the one I want to come.

Not to touch the earth
Not to see the sun,
Nothing left for you
But run, run, run,
Let’s run,
Let’s run.

The mansion is warm at the top of the hill,
Rich are the rooms and the comforts there,
Red are the arms of luxuriant chairs,
And you won’t know a thing till you get inside.

Dead President’s corpse in the driver’s car,
The engine runs of glue and tar.
Come on along, I’m not going very far,
To the east to meet the Czar.

Run with me,
Run with me,
Let’s run.

Some outlaws live by the side of the lake,
The minister’s daughter’s in love with the snake
Who lives in a well by the side of the road.
Wake up, girl, we’re almost home.

Sun, sun, sun,
Burn, burn, burn,
Moon, Moon, Moon.

I love you so So.

Zugleich treten auch hier wieder Reminiszenzen an “The End” auf - “lake”, “snake”, eine Straße, und schließlich könnte “sun” ebenso als “son” verstanden werden. Im weitesten Sinne wäre dies dann eine Rückkehr des Sohnes zu Mutter Erde: Im Schlußteil singt Morrison in der Rolle des Schamanen als “Lizard King” denn auch, “I can make the blue cars go away”, die ihn in “The End” noch in der Psychiatrie isolieren wollten. Jetzt jedoch ist er nach “seven years” im “palace of exile”, in dem er “strange games” gespielt hat, zurückgekehrt zum “land of the fair & strong & wise”, um sich seinen “brothers & sisters of the pale forest / Children of Night” anzuschließen und mit seiner

schamanistischen Macht ausgestattet den Prozeß der Rückkehr zu seiner (und im Sinne des im Song initiierten Prozesses auch ihrer) Herkunft als Kreislauf von Tod und Wiedergeburt erneut zu beginnen.

I'm the Lizard King
I can do anything I can make the earth stop in its tracks
I can make the blue cars go away.

We came down the rivers and highways
We came down from forests and falls
We came down from Carson and Springfield
We came down from Phoenix and Bronx.

And I can tell you the names of the kingdom
I can tell you the things that you know
Listening for a fistful of silence
Lining valleys into shade.

For seven years I dwelt
In the loose palace of exile
Playing strange games
With the girls of the island.

Now we've come again
To the land of the fair & strong & wise.

Brothers & sisters of the pale forest
Children of Night
Who among you will run with the hunt?

Now night arrives with her purple legion
Retire now to your tents & go to your dreams
Tomorrow we enter the town of my birth
I want to be ready.

Wie Eliade betont, ist die Zerstückelung des Schamanen, die auch als Chaos gedeutet werden kann, ein bekanntes Motiv in der Initiation des Neophyten, dessen Leben sich so in einem ständigen Kreislauf zwischen rituellem Tod, Eintritt in die Unterwelt, Wiedergeburt und mystischer Erfüllung bewegt. (389) Wenn Morrison diesen Tod zudem als geschlechtliche Vereinigung mit einer Mutterfigur darstellt und in den Kreislauf der Rückkehr zur Erde einfügt, versucht er, Sexualität in Parallele zu sowohl einem mythischen als auch tatsächlichen Verhältnis des Menschen zur Natur zu setzen, das als ein sich zwischen Stillstand (Tod = Inzest = Verschmelzung) und Entfremdung (Aufgabe des Inzestwunsches = Distanzierung) bewegendes Prozessuales verstanden wird. Wäre an der normalen Identifikation mit dem Valter als kulturell geforderte Bewältigung des ödipuskonfliktes allenfalls die Ausbildung der Fähigkeit zur rationalen Abstraktion festzumachen gewesen, die hier ontogenetisch ihre Wurzeln hat, so erfordert gerade die schamanistische Sitzung in ihrer Evokation kollektiver Geschlossenheit einen Erlebnismodus, der sich durch empathisch-sinnliche Emotionalität und in seinen ekstatischen Qualitäten durch die Fähigkeit zur Regression auf harmonische Verschmelzungsphantasien auszeichnet. Dieser Modus wiederum ergibt sich für Morrison am ehesten aus dem negativ gelösten Ödipuskomplex.

Marcuse hat nun von einer befreienden Kraft der Sexualität durch Regression auf „vor-

kulturelle Stadien“ gesprochen und ihr in der Subversion des repressiven Leistungsprinzips, das Kulturleistung nur mittels gesellschaftlicher Verstümmelung des Sexualtriebes zu erreichen weiß, eine zentrale Rolle in der Aufhebung von Herrschaft zuerkannt. (390) Zieht man seine in *Der eindimensionale Mensch* angestellten Überlegungen hinzu, daß die fortgeschrittene Industriegesellschaft gerade auf der Aufspaltung der Triebimpulse in durch das Diktat der instrumentellen Vernunft verkürzte sinnliche Erfahrung im Rahmen des Realitätsprinzips einerseits und kanalisierte Entsublimierung auf der anderen Seite beruhe, so könnte die in Morrisons Ritualen enthaltene Bewußtmachung dieses Prozesses, der ontogenetisch gerade in der ödipalen Situation seinen ersten Höhepunkt findet, als Aufhebung des gesellschaftlich Verdrängten gedeutet werden und das zum Gegenstand haben, was Oskar Negt und Alexander Kluge in Fortführung von Marcuse als „sich der bürgerlichen Einordnung entziehendes Restpotential der unentfalteten Wünsche“ bezeichnet haben. (391) Insbesondere die von Morrison auf der Bühne provokatorisch zelebrierte Sexualität bis hin zur Masturbation und Obszönität ließe sich dann historisch als empirische Gestalt jenes „Blocks“ des vom Kapitalinteresse noch nicht erfaßten Lebensrestes verstehen, den Negt und Kluge im Sinn haben. In einem solchen Verständnis fände dann auch Marcuses Rekurs auf „surrealistische Protest- und Verweigerungsformen“ zur Organisation einer von Phantasie statt von „repressiver Rationalität“ gelenkten Sinnlichkeit (392) seine Bestätigung, und Morrisons psychodramatischer Exhibitionismus könnte als Ansatz jener „Praxis der Phantasie im Verletzen der Tabus der gesellschaftlichen Moral“ (393) aufgefaßt werden, die einer Umgestaltung der Realität im Sinne Marcuses vorauszugehen hätte.

Daß Morrison sich einer solchen Funktion seiner Verbindung von Lyrik, Musik und ritueller Evokation bewußt war, deuten nicht nur seine schon erwähnte Beziehung zu den Werken Nietzsches, sondern auch Kurznotizen an, die später einen Teil von *The Lords and The New Creatures / Poems* bildeten. In ihnen artikuliert er in poetischen Bildern Gefühle grundlegender Entfremdung in der Gesellschaft: “Events take place beyond our knowledge or control. Our lives are lived for us. We can only try to enslave others” (394) - “We have been metamorphosised from a mad body dancing on hillsides to a pair of eyes staring in the dark.” (395) Der Traumproduktion der amerikanischen Unterhaltungsindustrie, die Morrison für diese Entfremdung verantwortlich macht, stehen jedoch die “new creatures”, die “Children of Night” von “Celebration Of The Lizard”, gegenüber, die in Rückkehr zu den natürlichen Wurzeln in ihrem erweiterten Bewußtsein, ihren “special perceptions”, die unsichtbaren Machthaber hinter der Beeinflussung durch die Medien als “Lords” denunzieren, die “confuse us and blind us to our enslavement!” Auch Kunst wird dabei Mittel der Verblendung, denn “Art adorns our prison walls, keeps us silent and diverted and different.” (396) In den modernen Künsten, Radio und Fernsehen (Uve Schmidt übersetzt hier in der deutschen Fassung von Morrisons Gedichten sehr treffend, „Künste der stellvertretenden Existenz“ (397) wird Sinnlichkeit eben nicht erlebt, sondern muß durch ebenso passive wie wirkungslose Kontemplation erschlossen werden, “You may enjoy life from afar. You may look at things but not taste them. You may caress your mother only with your eyes.” (398) Dieser voyeuristisch-impotenten Haltung setzt Morrison nun jenes andere an der Tradition der schamanistischen Seance orientierte kollektive Erleben und Handeln entgegen,

das, weil es des Voyeurs “spell of passivity” bricht, zwar “cruel and awkward and generally obscene” sein muß, (399) indem es das gesellschaftliche Verdikt notwendig durchbricht, das aber in Anlehnung an das primitive Ritual die heilenden Wirkungen freisetzt, die in der ekstatischen Katharsis jenen entfremdenden Prozeß rückgängig machen bzw. zumindest zeitweise außer Kraft setzen sollen, der sich als loss of the “friendly expanses” (400) äußert:

Principle of seance: to cure illness. A mood might overtake a people burdened by historical events or dying in a bad landscape. They seek deliverance from doom, death, dread. Seek possession, the visit of gods and powers, a rewinning of the life source from demon possessors. The cure is culled from ecstasy. Cure illness or prevent its visit, revive the sick, and regain stolen, soul. (401)

Die orale Tönung des Verschmelzungswunsches, die sich auf der Subjektseite als unbegrenzte Verfügungs- und Vernichtungsmacht (“I’m the Lizard King”) und auf der Objektseite im Bild des unerschöpflichen Garanten des Nährens, Gebens und der Geborgenheit (“Mother Earth”) äußert, gibt eine weitere Verbindung zu den schon eingangs erwähnten Überlegungen Marcuses. In seinem Sinne wäre diese Überbetonung der vorgeitalen (d. h. vor der Anpassung an das Leistungsprinzip liegenden) Partialtriebe nämlich gerade aus ihrem systemdysfunktionalen Gehalt heraus zu werten, in dem er Perspektiven einer befreiten Gesellschaft sieht. Die durch die besondere Technik von Morrison ausgelöste Regression könnte damit als eine neue Praxis libidinöser Besetzung verstanden werden, die auf ihrer kollektiven Seite intensive Solidaritäts- und Einheitsenerlebnisse ermöglicht, die sowohl der fortschreitenden Atomisierung des Individuums in der spätkapitalistischen Gesellschaft entgegenstehen, als auch, obwohl (oder gerade weil) sie sich durch ihre „Irrationalität“ der zweckorientierten, instrumentellen Vernunft entziehen, eine auf Versöhnung mit der Natur gerichtete Kritik des Systems ermöglichen, die ihre Kraft aus jener verdrängten Dimension psychotischer Erfahrung bezieht, die in der schamanistischen Tradition aufgehoben war. Unter diesem Aspekt würde ein derartiges Sozialverhalten dann vor allem auf eine Gesellschaft hinweisen, in der Wahnsinn und Vernunft wieder ihren Platz als dialektisch aufeinander bezogene gesellschaftliche Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen fänden, wobei zugleich auch die in der Ekstase erlebte, von der Gesellschaft als „pervers“ verdammte Sinnlichkeit in einen integrativen gesellschaftlichen Konsensus zurückfände.

Es bleibt freilich einzuwenden, daß dieser so als antizipierend interpretierte Prozeß dabei nur auf den relativen Freiraum des Gruppenerlebnisses im Rockkonzert beschränkt bleibt. Unter den gegenwärtigen Bedingungen universeller Eingliederung in den Verwertungsprozeß ist jedoch selbst ein derartiger Freiraum schon von Bedeutung. Im Gegensatz zur Schallplatte, die dem Verwertungsinteresse weitgehend direkt subsumierbar ist und eine Rezeptionshaltung isolierender, passiver Kontemplation fördert, ist, wie schon geschildert, das Livekonzert noch am ehesten als das Medium zu betrachten, das imstande ist, jene spontane kollektive Solidarität zu entwickeln und zu fördern, die langfristig fähig ist, die gesellschaftlichen Strukturen aufzubrechen. (402) Auch wenn Morrison anfangs in der Schallplatte ein ähnliches Medium zur Verbreitung revolutionärer Ideen gesehen hatte wie geschriebene Manifeste es traditionell waren, (403) erkannte er bald, daß die Schallplattenaufnahmen der Doors in ihrer derzeitigen

Abrufbarkeit anfällig gegen alle Manipulationen waren, die sich aus ihrer Verwendbarkeit in außerhalb der Intention der Gruppe stehenden Kontexten ergeben konnte. In enger Anlehnung an Julian Becks Living Theatre, das Morrison im Februar 1969 in Los Angeles zum ersten Mal ihr Stück *Paradise Now* aufführen gesehen hatte, betonte er denn auch vor allem den handlungsbezogenen Aspekt der Musik der Doors, wenn er sie als "erotic politicians" beschrieb und durch seine provozierenden Auftritte auf der Bühne den Charakter der Doors als Live-Gruppe unterstrich. (404) Daß sich das System denn auch empfindlich angegriffen fühlte, zeigen nicht zuletzt die Auftritts- und Sendeverbote, mit denen die Doors belegt wurden, abgesehen von den Gefängnis- und Geldstrafen, die Morrison wegen "indecent performances" erhielt. (405) Im Rahmen der Gegenöffentlichkeit ließe sich hier also festmachen, was Marcuse als „orphisch-narzißtische Urbilder“ seiner „Großen Weigerung“ bezeichnet hat: die Weigerung, unter einem repressiven Realitätsprinzip „die Trennung vom libidinösen Objekt (oder Subjekt) zu ertragen“ (406) - eine Weigerung, die vom angegriffenen System zwangsläufig als abstrus, obszön oder gar infantil im negativen Sinne abgewehrt werden mußte.

IV. EIN ENDE IM ABSEITS? - VERSUCH EINES RESUMEES

*Von Aufklärung sollte nicht reden,
wer die Wildnis nicht kennt,
von Rausch nicht,
wer die Nüchternheit nie als
eine Leidenschaft erfuhr.*

(Gert Mattenklott)

1. Der unaufgehobene Nebenwiderspruch: emotional vs. rational

Betrachtet man derart die Entwicklung von Kunst und Musik vor dem Hintergrund der gegenkulturellen Bewegung mit ihren soziologischen Spielarten von den Beatniks bis zur Neuen Linken, so will es scheinen, als ob die theoretischen Erkenntnisse der Studentenbewegung unvermittelt neben dem vorherrschenden Konsensus standen.

Am prägnantesten hat Rolf Schwendter diesen Widerspruch in der Gegenkultur artikuliert, indem er ihn als Nebenwiderspruch der progressiven Subkultur faßt, die danach in eine emotionale und eine rationale Subkultur zerfällt. (1) Auf der emotionalen Seite ordnet er vor allem die Hippies ein, die mit ihrer Betonung anarchistisch-intuitiven Handelns, innerer Drogenerfahrung, esoterischen Ritualen und unbekümmerter Unmittelbarkeit des Erlebens und Fühlens das rational-linear-logisch-usuell bestimmte Weltbild des Abendlandes ablehnten. Hauptgefahr einer solchen Einstellung war hier vor allem die Isolation im entpolitisierten Privatismus:

Intuition, Naivität, Mangel an Systematik, Zweckbestimmtheit (und was ist Praxis anderes?) und Vermittlung stießen sie eher in Isolation und Privatheit denn zu einem qualitativen Umschlag des Bestehenden. ‚Im festen Glauben, das Bestehende ... werde von allein einstürzen, wird unumschränkte Privatheit ... postuliert, wird in ihr die Geborgenheit vor den Zufälligkeiten der kapitalistischen Produktionsverhältnisse gesucht, die diese nicht zu geben vermögen. Nur tut die bestehende Öffentlichkeit der unbeständigen Privatheit den Gefallen nicht. Wie unpolitisch und desinteressiert der einzelne sich verhält, das Bestehende denkt nicht daran, einzustürzen.‘ (2)

In ihrem Idealismus wurde den "flower children" die Realität des zeitgenössischen Amerika zur ignorierbaren und statt dessen die Allherrschaft des weltverändernden Bewußtseins proklamiert. Rückzug in die Privatheit und Mißachtung der materiellen Realität konnten so bei allem Verdienst der Bewegung um die Dimensionen der Spontaneität, des nicht-rationalen Diskurses und der experimentellen Erprobung neuer Interaktions- und Lebensformen zu einer Absorption der progressiven Impulse vom System führen, wie sie im symbolischen Begräbnis der Bewegung 1967 implizit eingestanden werden mußte.

Auf der rationalen Seite steht diesem Impuls die Orthodoxie großer Teile der Alten Linken gegenüber, die dogmatisch ökonomisch orientiert das Bewußtsein als dem Überbau zugehörig nur als affirmativ zu sehen vermochte.

Ein Ausgleich zwischen diesen Positionen hat tatsächlich nie stattgefunden, bzw. wo dies versucht wurde wie in der Neuen Linken, endete der Versuch zumeist in Assimilation an die emotionale Dynamik. Wenn Schwendter oder Hollstein in den Yippie eine

Annäherung der emotionalen Subkultur an die rationale sehen, unterschätzen sie die tatsächlichen Vorgänge im Movement. Zwat verstanden sich die Yippies als radikalisierte Hippies - "The Marxist Acidhead, the psychedelic Bolshevik. He didn't feel at home in SDS, and he wasn't a flower-power hippie or a campus intellectual. ... A hybrid mixture of New Left and hippie coming out something different" (3) - die Selbsteinschätzung Abbie Hoffmans anlässlich der Demonstrationen wegen der Democratic Convention in Chicago war jedoch ebenso bezeichnend:

My concept of reality comes from what I see, touch, and feel. The rest as far as I'm concerned didn't happen ... I am my own leader, I make my own rules. This revolution is wherever my boots hit the ground. If the Left considers this adventurism, fuck'em, they are a total bureaucratic bore. (4)

Hier dringt genau jene unreflektierte Unmittelbarkeit in das politische Handeln ein, die auch die Aktionen der Hippies kennzeichnete und sie damit letztlich scheitern ließ. Auch die Neue Linke in den USA kann für eine rationale Aufarbeitung des emotionalen Protestes nicht herhalten. Hatte sie in der Zeit ihrer größten Wirksamkeit 1964 - 1966 noch Ansätze theoretischer Reflexion von persönlichem Lebenszusammenhang und politisch-gesellschaftlicher Situation gezeigt, die praktisch z. B. im radikaldemokratischen Modell der "participatory democracy" oder der Denunzierung des "military-industrial complex" mündeten, so bleibt ihr Appell jedoch ein rein moralisch idealistischer. Als Ende der sechziger Jahre der Einfluß der emotionalen Fraktionen zunimmt und mehr und mehr jene anarchistische Unmittelbarkeit gefolgt von situationistischem Denken politische Praxis wird, gelingt es ihr nicht, dieses in einer überzeugenden rationalen Theorie kulturrevolutionärer Aktivität aufzuheben. Schließlich revoltieren die Sinne nur noch quasi bewußtlos gegen das System, sei es nun mit der Folge des Verzichts auf eine sinngebend.- Theorie wie bei den Yippies oder jener emotional-verzweifelten Ohnmacht, die im blinden Terrorismus der "weathermen" ihren Ausdruck findet, die Dylans "you don't need a weatherman / To know which way the wind blows" (5) zu wörtlich nahmen. Als Folge der Nichtaustragung des Widerspruchs innerhalb der Gegenbewegung zerfällt sie in konkurrierende Splittergruppen und wird als realpolitischer Faktor bedeutungslos.

2. Das Ende in den USA

Gary Snyders Bemerkung über die nichterfüllten Hoffnungen der Kommunenbewegung in den USA 1978 ist symptomatisch für die Stimmung, die sich Anfang der siebziger Jahre in den Resten der Counterculture breit macht-

It seems like most of those communes probably were never very stable, although people always talked about their own commune as though it were built on solid rock. But they have all evaporated ... I guess I'm in kind of depressed mood about the American national character right now. which seems to be so intensely individualistic and selfish whether it's hip or straight, you know, long haired or not long haired, there is a streak of selfish individualism that the Chinese, for example, see as America's downfall. ... the people that went out into the country five years ago from the City and started communes and things, went with very little idea of what they were doing. The first phase was sheer romanticism and sheer anarchy, and not in the good sense of the word. (6)

Nachdem das System sich stärker zeigte als man gedacht hatte, die gegenkulturellen Institutionen größtenteils vom kapitalistischen System unterwandert worden waren und

das Disaster von Altamond, als bei einem Konzert der Rolling Stones ein Teilnehmer von den Hell's Angels umgebracht und mehrere andere Zuhörer verletzt worden waren, drastisch die Grenzen des Woodstock-Traumes von einer schon verwirklichten freien und friedlichen Gesellschaft klar machte, (7) spaltete sich das ohnehin inkohärente Movement Anfang der siebziger Jahre in seine Einzelfraktionen oder man zog sich in jene Privatheit zurück, wie sie sich in der Lyrik Allen Ginsbergs niedergeschlagen hatte. Gerade die dringend notwendige Öffentlichkeit, wie sie sich in der gegenkulturellen Kulturproduktion abgezeichnet hatte, zerfiel zusehends, als es nicht gelang, eine Massenbasis auf Dauer herzustellen, die dem utopischen Impuls die nötige Durchschlagkraft zu geben vermocht hätte. Michael Lerner faßt die Hauptgründe dieses Zerfalls zusammen: naiver, unreflektierter Elitismus und propagandistische Verkürzung des politischen Konfliktes auf eine Jugendrevolte durch das Movement selbst.

Sure there are lots of us (there are lots of us who have been opposed to the war for a long time without stopping it), but this system has a stratified system of power. Power doesn't flow from the bottom up but from the top down. And so the rulers manage to pick those hip young capitalists who share their values (but who at times may affront their sense of style) to be the new managers of the corporate state. ... Revolution via changed consciousness is very appealing to those who have given up the effort to reach large numbers of people outside the culture, or those who counsel the left that they can never expect to win a fight on the battle field of power' (Reich, New Yorker, p. 102). It all seems very easy: The dinosaurs will die off and we take over. ... If we can change ourselves, and support third world and black struggles, we have nothing more to fear. After all, we are the future! It is the new elitism, now parading as a revolutionary strategy. (8)

Zwar versuchten die SDS aus den praktischen Schlüssen Marcuses über die Unfähigkeit der Arbeiterklasse, als revolutionärer Träger auftreten zu können, eine eigene Theorie über die „Neue Arbeiterklasse“ zu entwickeln, blieb jedoch in der Problematisierung stecken. Einer der wichtigsten Gründe für das Scheitern der Neuen Linken bzw. des Movements allgemein dürfte damit wie schon angedeutet in dem Mangel einer vereinenden Theorie zu suchen sein.

Auch die Black Panther-Bewegung, die sich unter Elridge Cleaver im Februar 1968 ganz vom SNCC getrennt hatte, schaffte es trotz aller marxistisch-leninistischen Slogans nicht, Massen für sich zu mobilisieren. Am ehesten hatte noch die kommunistische Progressive Labor Party (PLP) einen, wenn auch mit der Alten Linken verbundenen Theoriezusammenhang in die Bewegung eingebracht. Nachdem sie in der Anfangs- und Mittelphase der studentischen Opposition wegen ihrer totalitären Auffassungen weitgehend einflußlos gewesen war, gewann sie in der Endphase der Bewegung an Bedeutung. Entsprechend kam es, daß die SDS sich bis zur Auflösung der Neuen Linken in Splittergruppen 1969 sowohl der Black Panther Party als auch der PLP annäherten, und von der Überzeugung ausgehend, daß der Widerstandskampf der Abhängigen und Unterdrückten nur gemeinsam von Studenten und Arbeitern und alle Rassen einbeziehend geführt werden könne, kam es für kurze Zeit zur Bildung einer gemeinsamen Front des intellektuellen Flügels der gegenkulturellen Bewegung. Ab 1969 lassen sich einheitliche Tendenzen, die unter einer umfassenden gegenkulturellen Bewegung zusammengefaßt werden könnten, nur noch sporadisch beobachten. Im Mai 1970 kommt es während des nationalen Studentenstreiks gegen Präsident Nixon noch einmal zu großer Solidarität, die, als in Kent, Ohio, unter den Schüssen der Nationalgarde vier Studenten sterben, die aggressive Reaktion des Systems erfährt.

Das System, in den siebziger Jahren zunehmend von Wirtschaftskrisen, Arbeitslosigkeit, Absatzschwierigkeiten und Energieknappheit geschüttelt, verschärft seine Repression nach innen. Der Vietnamkrieg wird 1975 zwar beendet, aber wohl mehr wegen der nicht mehr länger aufrecht zu erhaltenden Belastung von Bundeshaushalt und Wirtschaft, als wegen des gegenkulturellen Protests dagegen. Die Gegenkultur des Underground bleibt zwar bis Mitte der siebziger Jahre in ihren Fragmenten noch bestehen, reduziert aber ihre politische Öffentlichkeitsarbeit zugunsten von lokaler Basisarbeit und (ähnlich wie in Europa) des „langen Marsches durch die Institutionen“. Damit wird ein nationaler und internationaler Konsensus, der ein Bündnis auf Massenbasis vielleicht ermöglicht hätte, endgültig bis auf weiteres verschoben.

3. **Konsequenzen für eine Alternativbewegung heute - die Chance zu lernen**

3.1. *Der utopische Impuls*

Ablehnung des zur einseitigen Ausbeutung geronnenen Verhältnisses zur Natur in der Aneignung indianischen Erbes (Snyder), Integration prä-realtätsprinzipbestimmter Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen zugunsten eines umfassenderen Erlebens (Ginsberg) und Nutzung von „Löchern“ im Verwertungsnetz der Kulturindustrie zur experimentellen Gestaltung veränderter kollektiver Erlebensweisen (Morrison) hatten in der gegenkulturellen Kulturproduktion progressive Momente markiert, die den Zusammenhang von schlechter Rationalität, Verwertungs-dynamik und affirmativer Wirklichkeitsreproduktion momentan durchbrachen und subversiv unterliefen, insofern sie dieses Verhältnis in Frage stellten und nach zunächst im Subjekt verankerten Möglichkeiten einer Neugestaltung zerbrochener Lebenszusammenhänge suchten. Die Absicherung dieser tendenziell antizipatorischen Entwürfe in einem sie praktisch vermittelnden Zusammenhang gegenkultureller Praxis hat sich jedoch besonders dort als brüchig und der Subsumierung unter Kapitalinteressen zugänglich erwiesen, wo aus mangelnder reflexiver Distanz, anarchistisch-urwüchsigen Irrationalismen oder den unaufgehobenen Widersprüchen innerhalb des gegenkulturellen Protests insgesamt eine Absorption bzw. Integration in das herrschende System möglich wurde. Nicht zuletzt zeigte sich dies in der Tendenz, das erst zu Antizipierende schon in der Herstellung seiner Voraussetzungen als Verwirklichung konkreter Utopie selbst zu nehmen wie sich dies z. B. an Snyders verfrühter Beurteilung der „Earth people“ herausstellte.

Gerade in der Reflexion dieser Fehler in den USA ergeben sich nun aber Chancen für die derzeit sich verstärkt in der Bundesrepublik konsolidierende Alternativbewegung. Auch in deren „chaotische[r] Mannigfaltigkeit“ (9) zeichnet sich ja, wenn auch aus einem anderen historischen Begründungszusammenhang heraus, als durchgehendes Element ein fataler Hang zur „Gefühlskultur“ (10) ab, in der „Stadtindianer“, „Landfreaks“ und „Spontis“ gleichermaßen einträchtig eine Wiedergeburt des Irrationalismus feiern.

War schon Snyder der Versuchung erlegen, in der Suche nach einem herrschaftsfreien Verhältnis zur Natur die tatsächlich noch ausstehende Einlösung des utopischen Impul-

ses in den Vorstellungen der Indianer Nordamerikas in einem ontologischen System von magisch-energetischer Kommunikation bereits festzuschreiben, und hatten die Hippies im Rekurs auf indianische Lebensformen und deren handwerklich bestimmter Form der einfachen Warenproduktion bereits eine Aufhebung der Entfremdung und Versöhnung mit der "Mother Earth" gesehen, so geistert entsprechend auch durch die bundesdeutsche Neuauflage der Lebensphilosophie Natur als das Ursprüngliche der nicht-rationalen Affekte und Triebe, das die zerrissene Identität im spätkapitalistischen Lebenszusammenhang quasi urwüchsig wieder einen soll. Nach Hans Peter Dreitzel wird die zukünftige Kulturproduktion sogar allgemein die Funktion übernehmen, unser Verhältnis zur Natur neu zu interpretieren:

Die Anfänge dieser Entwicklung lassen sich heute feststellen im wachsenden Umweltbewußtsein, in der sich ausbreitenden öffentlichen Debatte über Fragen der Körperlichen und seelischen Gesundheit und im Entstehen synkretistischer religiöser Bewegungen, die ein kosmisches Gleichgewicht zwischen Natur und Bewußtsein propagieren. ... Das psychische Elend, das am Ursprung der allgemeinen Suche nach einer neuen Fundierung der Authentizität liegt, ist die subtile Rache der Natur an einer Kultur, die ihr rein instrumentelles Verhältnis zur Natur in großen Leistungen der Wissenschaft, der Medizin und der technologischen Erzeugung artifizierlicher Milieus gefeiert hat. (11)

In den verschiedenen Formen von "body politics", sei es dem „ethnischen Separatismus“ der radikalen Feministinnen, der "Gay Revolution" oder Kooperativen von Geisteskranken, sollen nicht mehr gesellschaftliche sondern natürliche Gründe einen Befreiungsprozeß garantieren, der politisch nicht realisierbar erscheint. (12)

Hier geht jedoch Blochs latenter utopischer Impuls eines „Subjekts Natur“ in der schlechten Unmittelbarkeit ideologischer Projektion von Gesellschaftlichem in Natürliches auf. Wenn Natur schon zur Definition des eigenen Standortes herhalten soll, ist dieses Verhältnis zu ihr zunächst einmal als ein ästhetisches zu begreifen, das aus bestimmten historischen Entwicklungen in der gesellschaftlichen Abarbeitung an der Natur resultiert. Als solches wäre es erst noch in ein materielles zu überführen, indem die Gesellschaftsstrukturen insgesamt politisch umgewälzt und damit die einseitige Ausbeutung aus einem Verwertungsinteresse heraus verändert wird. Diesen utopischen Kern mythisch geprägter Beziehungen zur Natur umzusetzen, so wäre aus den in Isolation und Eskapismus gescheiterten Versuchen der Hippiebewegung zu folgern, hätte sich ein alternatives Naturverständnis letztlich aufzumachen. Solange jedoch unter den Bedingungen spätkapitalistischen Raubbaus an der Natur dieses Verhältnis zu ihr nur als ästhetisches möglich ist, muß diese Differenz ausgehalten und als ständiger Handlungsanreiz im alternativen Bewußtsein verankert werden.

Durchaus Ähnliches läßt sich auch über die Koketterie vieler Alternativer mit dem Phänomen des Wahnsinns sagen. Als Resultat der Rezeption von Foucault, Guattari, Deleuze und Castaneda scheint nun das Spiel mit dem Wahnsinn in Mode gekommen zu sein. Nachdem die Rationalität sich scheinbar als unfähig erwiesen hat, mehr hervorzubringen als kapitalistische Technologie und Entfremdung in allen Lebensbereichen, scheint der Wahnsinn als das geeignete Mittel, die Verkrustung aufzubrechen und in der Befreiung archaischer Inhalte neue Perspektiven zu liefern. Was dabei jedoch vergessen wird, ist zum einen das furchtbare Leiden, mit dem bis heute noch fast jeder diesen Einblick

hat bezahlen müssen, und zum anderen jener alltägliche Wahnsinn, der unter dem Mäntelchen der Normalität völlig unbemerkt grassiert.

... wo der Wahnsinn, der immer auch ein großes Leiden ist, zu einer Feder wird, mit der man sich an linken und alternativen Stammtischen schmückt, da ist der Zugang zu den konkreten und genauen Spuren des Wahnsinns, die jeder trägt, blockiert, da ist der Zugang zum Wahnsinn anderer, zum offenen Wahnsinn blockiert ... (13)

Gerade die erste Zeile von Ginsbergs "Howl" - "I saw the best minds of my generation destroyed by madness" - wäre hier ernst zu nehmen, ungebändigter Wahnsinn zerstört das Subjekt anstatt sein Bewußtsein zu erweitern. Wo Guattari und Deleuze von „konjunktiver Synthese“ sprechen, beruht die Möglichkeit, diesen Zustand angstfrei und produktiv zu erleben, zuallererst auf der wiederherstellbaren Ich-Stärke und d. h. vor allem Rationalität des „Residualsubjekts“, ebenso wie Don Juan die andere Realität nur als komplementären Ort und nicht als allein maßgeblichen Ort von Wirklichkeitserkenntnis auffaßt. Wahnsinn kann in diesem Kontext immer nur als dialektisch anderes zu einer ihn ausschließenden Vernunft begriffen werden, deren Wahnsinn ebenso zu reflektieren ist wie die Vernunft des Wahnsinns. Ginsbergs visionäre Gedichte sind ja nicht aus Spaß geschrieben worden, sondern aus der Katharsis konkreten psychischen Leidens heraus, das in seinen irren Bildern den Wahnsinn einer Realität anklagte, die den Menschen in dieses Leiden trieb. Daß die in ihnen eingeschlossenen Erlebnisweisen den erstarrten Wirklichkeitszusammenhang eines zweckrational pervertierten Realitätsprinzips aufbrechen, ist ebenso ein ästhetischer Schluß wie sich Snyders "patterns of nature" einer uneingestanden Naturästhetik verdanken. Wo eine solche Reflexion auf das wahnsinnige Erleben nicht geleistet wird, verschwindet die gerade entdeckte kritische Dimension des Wahnsinns wieder hinter der konfusen Unmittelbarkeit der aufgetragenen Sinne.

Ebenso wie die klinische Schizophrenie ohne die Dimension des reflektierenden Denkens der hilflosen Bewußtlosigkeit des archaischen Erlebens verhaftet bleibt, ganz zu schweigen davon, daß sich daraus noch ein dialektisch Produktives entfalten sollte, kann auch die mittels psychedelischer Drogen induzierte Wahnsinnserfahrung ohne die „Anstrengung des Begriffs“ und daraus abzuleitender Handlung nicht die atomisierte Wirklichkeit magisch einen, geschweige denn daraus eine konsistente Identität hervorbringen. Auch bei den Indianern Nordamerikas, die gerne als Vorbild zitiert werden, ist das Auftreten des Peyote-Kults oder anderer mit der Einnahme von bewußtseinsverändernden Drogen verbundener Kulte Zeichen gerade eben einer zerfallenden Identität gewesen, das historisch mit der Krise der kulturellen Selbstverständlichkeiten unter dem verstärkten Druck der weißen Kolonialisierung in den späten achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts einherging. (14) Wo der Medizinmann sein Ritual praktizierte, diente die Droge dazu, die Gemeinschaft wieder auf jenen allgemeinen Konsensus einzustimmen, der konkret längst verlorengegangen war. Das Ritual übernahm dabei die Funktion, sowohl mimetischer Bezugsrahmen als auch Verlängerung in die traditionelle Ebene zu sein. Genau dieser Bezugsrahmen fehlt jedoch weitgehend in der westlichen Kultur. Morrisons Schamanismus war nur als ästhetischer zu verstehen gewesen, und damit auch seine

psychmythischen Dramen, die psychologische Einsichten und indianische Mythen auf die Ebene primärprozeßhaften Erlebens projizierten. Wo diese Unterscheidung nicht getroffen wird und der Fortfall kultureller Selbstverständlichkeiten im Alleingang durch deren psychische Introjekte und archaische Vorformen gelöst werden soll, wird die freigesetzte Phantasie zum Zauberesen, der sich gegen den Lehrling kehrt, wie dies Zahlen aus der amerikanischen Hippiebewegung nur zu deutlich zeigen: Im Sommer 1967 mußten sich an die 13000 Personen allein im Haight-Ashbury District in medizinische Behandlung begeben, weil sie ihre halluzinogenen Experimente nicht mehr kontrollieren konnten. (15) Unreflektierter Drogengebrauch, der meint, im privaten Eigenversuch anderes zu Tage zu fördern als die verinnerlichten Brüche des Systems, endet im harmlosesten Fall im Abgleiten der Erfahrung in billige Formen des Amusements oder aber in der nun alles andere als politisch wirksamen Selbsterstörung. Dem wäre entgegenzuhalten, daß es gerade Aufgabe einer experimentierfreudigen Bewegung wie der alternativen wäre, den Prozeß der Abdrängung der gesellschaftlichen Widersprüche in die Einzelpsyche umzukehren und das Innen zum Außen zu machen, das der Aufklärung und Lösung harrt.

Wo der utopische Impuls sich also in der trügerischen Unmittelbarkeit des Erlebten bereits verwirklicht meint, ist seine Aufhebung im Leben tatsächlich erst noch in der reflexiven Rekonstruktion der Bruchstücke der Lebendigkeit herzustellen. Die Differenz zwischen bereits möglicher ästhetischer Ansicht eines besseren und ihrer Realisierung im Leben muß ausgehalten und in politisches Handeln umgesetzt werden, das die Dialektik von Theorie und Praxis nicht in einer falschen Unmittelbarkeit aufgehen läßt, deren fatale Folgen sich in Amerika gezeigt haben.

3.2. *Subjektivität und politische Ersatzidentität*

Ein zentrales Moment der amerikanischen Gegenkultur war die Entdeckung des eigenen Ichs gewesen - vom hedonistischen Narzißmus der Hippies bis zur Weigerung der Studenten, sich nur noch als Lochkarten in der Maschinerie der "Multiversity" wiederzufinden. Cohen hatte das Ich in hoffnungsloser Isolation und Handlungshemmung, nur aufhebbar in der mystisch-fleischlichen Lust des Geschlechtsakts, dargestellt, Ginsbergs "Kaddish" war die Rekonstruktion der eigenen Geschichte aus der seiner Mutter gewesen, und auch Dylans Lieder der Jahre 1964 - 1966 kreisten letztlich in magischer Verzückung um das im psychedelischen Prozeß zerfallende und sich wiederfindende Ich. Zugleich hatten sich in diesen Tendenzen deutliche Züge eines Narzißmus gezeigt, der einer auf morgen vertröstenden Arbeits- und Leistungsethik überdrüssig bewußt dem Lustprinzip folgend ein Leben im „Hier und Jetzt“ mit unmittelbarer Bedürfnisbefriedigung betonte. In sympathischer Interpretation waren die sich dabei ausbildenden Verkehrsformen mit Marcuses „polymorph-perversen Narziß“ in Verbindung zu bringen gewesen, der ein repressives Realitätsprinzip desavouierte und einen erotisch-lustbetonten Wirklichkeitszusammenhang anstrebte.

Heute hat sich dieses Bild deutlich geändert. Zwar zeigen sich oberflächlich in der ständigen Betonung eigener Befindlichkeiten und narzißtischem Selbstbezug ähnliche Züge,

nach der Diskussion um den „Neuen Sozialisationstyp“ jedoch gewinnt dieses Verhalten eine vom amerikanischen Pendant deutlich unterschiedene Perspektive

Fast erscheint es so, als würde Umwelt von einer neuen Generation der Verweigerung aus einer Art Baby-Perspektive wahrgenommen, mit infantilem Trotz eine passende Welt als quasi-mütterliche Zuwendung fordernd. Wenn dieser Eindruck nicht täuscht, dann verbirgt sich hinter diesem Perspektivenwechsel nicht einfach nur eine politische Akzentverschiebung, vielmehr eine gravierende soziopsychische Veränderung, die die Gegenstrukturen der Szene in einem völlig anderen Licht erscheinen lassen müssen. Von einem zutiefst regressiven Zustand aus würde Subjektivität geradezu von seinem genauen Gegenteil, vom Objektstatus, einzuklagen versucht. (16)

Was bei den Hippies noch aus der historischen Situation als Insistieren auf lebendig subjektive Kerne gegenüber dem „naturwüchsig um sich greifende[n] Prozeß der ‚Vergesellschaftung der Produktion‘, d. h. der widersprüchlichen Unterordnung aller gesellschaftlichen Lebensbereiche unter die Logik des Profits“ (17) verstanden werden konnte, kann heute teilweise nur noch als hilfloser Gestus vor einer subjektiv empfundenen „Übermacht der Verhältnisse“ (18) gewertet werden. Subjektivität hätte sich hier erst wieder jene aktive, progressive Bedeutung zu erobern, die sie ehemals im Emanzipationskampf des aufsteigenden Bürgertums gehabt hatte und die noch in ihrer Stellung in der Kulturproduktion der Counterculture nachklingt.

Entsprechend ist auch jene bundesdeutsche „Literatur der Selbsterfahrung“ seit der zweiten Hälfte der siebziger Jahre mit Vorsicht anzugehen, in der jeder einzelne für sich: / auf glückliche Weise / verschollen in seinem Stuhl“ ist (19) Allzuleicht kann dies in einen „sanfte[n] Narzißmus, ein sanftes Selbstmitleid“ ausarten, das „nur sich selbst sieht und keine Fluchtlinien, kaum eine Richtung (des) Denkens mehr hat, weder nach innen noch nach draußen oder gar in die Zukunft, auch über die kleine In-Group von ähnlich Denkenden gar nicht weit hinausieht“, wie dies Jörg Drews der Lyrik dieser Richtung vorwirft. (20) Peter Brückner hat diesen Vorgang als „Herrschaft von Zuständen über das Subjekt“ definiert:

Viefach trat damit an die Stelle einer ursprünglichen Tendenz zur ‚Politisierung des Privaten‘ eine Tendenz zur Intimisierung von Öffentlichkeit ... Die ad hoc geforderte ‚Nähe‘ der Individuen zueinander war begleitet von einem Sonderfall von Herrschaft, der weitgehend unreflektiert blieb: der Herrschaft von Zuständen über das Subjekt. Die Chance sich von der eigenen Zuständigkeit zu emanzipieren, ist an Prozesse der Vergegenständlichung, an Arbeit, an (Sach-) Interesse, an gesellschaftlichen Austausch gebunden. Dieses Festkleben an der eigenen Zuständigkeit (ans Zumutesein im Sinne von Frustration, Isolierung, Entfremdung) wurde - und wird noch - vielfach als ‚Orientierung an den eigenen Bedürfnissen‘ mißverstanden. (21)

Auch hier wäre aus dem amerikanischen Beispiel zu lernen. Cohens Lyrik macht mehr als deutlich, wie das in sich selbst ge- und befangene Individuum aller Handlungsmöglichkeiten verlustig gehen kann bis schließlich die einzige noch mögliche Verweigerung die der Subversion extrovertierter Aktivität überhaupt ist - paralyisierende Melancholie. Dylans solipsistischer Subjektivismus war schließlich in eine politisch allenfalls noch negativ faßbare Religiosität übergegangen und das „Do your own thing“ der Hippies hatte schließlich zu gesellschaftlicher Beziehungs- und damit Wirkungslosigkeit geführt. „Politik in der ersten Person“ kann sich nur vor einem Hintergrund entfalten, der eigene Bedürfnisse und Absehen von sich selbst zugunsten solidarischen Handelns vereint. Wo allein die eigene Interessenorientiertheit zählt, kommt es entweder zu egozentrischer Abkoppelung oder aber in der Gruppe zwecks Gruppenidentität individuell zur rigiden Ausklammerung aller widerspenstigen, nichtintegrierten Aspekte von

Subjektivität und kollektiv zum Lobbyismus. Das allgemeine Klima in diesem Lebenszusammenhang unterscheidet sich dann von der herrschaftsbestimmten Atmosphäre in der Gesellschaft, die dem Individuum abverlangt, ganz von sich abzusehen und fremdbestimmten Sachverhalten zu folgen, nur noch durch sein Vorzeichen - Neuproduktion von Herrschaft ist es allemal.

Unter diesen Bedingungen gerät Subjektivität dann auch schnell zum Naturgesetz, das einer Identität, die sich politisch nicht zu bilden weiß, einen naturhaften Anstrich gibt. Subjektivität entwickelt sich dann nicht mehr als dialektisches Produkt an der Gesellschaft, sondern leitet sich direkt von einer ursprünglichen Beschaffenheit des Individuums ab. Ob dies nun als Wiederentdeckung einer "original intelligence" gefaßt wird, nachdem "For thousands of years mankind ... has forgotten to trust his own organism", wie bei Alan Watts, (22) oder als "post-urban kind of ruralism" (23) der Hippies und bundesdeutschen Landfreaks, bleibt sich letztlich gleich. Indem Natur hier Fluchtpunkt aller Umwälzung wird, erhält die sich daraus ableitende Identität einen ontologischen Stellenwert, der sich quasi automatisch von dem Fundamentalkriterium Natur abschält. Damit aber geht nicht nur wie schon erwähnt der utopische Impuls einer reflektiert ästhetischen Aneignung der Natur verloren, sondern auch die mögliche Ausrichtung des Lebens an ästhetischen Kriterien selbst wie Marcuse sie antizipiert gesehen hatte. Indem Natur als Träger gesellschaftlicher Zustände zur Legitimation herhalten muß, kann eine Ausrichtung nach einem ästhetischen Logos nicht mehr als politisch herstellbar gedacht werden, sondern gerinnt zum zur Darstellung verholten Naturschönen, in dem freilich die ästhetische Anschauungsform bewußtlos weiterlebt.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß sowohl die amerikanische Counterculture der sechziger Jahre als auch die neuere bundesdeutsche Bewegung vor allem mangelnde reflexive Distanz gegenüber den von ihnen hervorgebrachten Lebensformen aufweisen. Der Bruch zwischen emotionaler und rationaler Fraktion der Gegenbewegung ist nach wie vor ungeschmälert vorhanden: auf der einen Seite theoriefeindlicher Verzicht auf Reflexion auf politische Organisationsformen und eine Massenstrategie überhaupt, und auf der anderen Seite der ebenso in sich selbst befangene Vorwurf des Irrationalismus bzw. der Rückkehr zu den starren Dogmen des orthodoxen Marxismus-Leninismus wie es in der Endphase die SDS in den USA oder in der BRD die K-Gruppen zeigten. Das Dilemma, in dem eine sozialistische Politik, die sich als kulturevolutionäre versteht, im Augenblick ohnehin schon steht, kann durch derlei Abgrenzungswut jedoch nur verschärft werden. Hier ist der unterbrochene Dialog jenseits ideologischer Unterschiedlichkeiten und Empfindlichkeiten wieder aufzunehmen und auf eine gegenseitige Befruchtung hinzuarbeiten.

V. ANMERKUNGEN

Einleitung

- 1) O. Negt/A. Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit (Frankfurt/M. 4. Aufl. 1976), 107.
- 2) H. Marcuse, Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud (Frankfurt/M. 8. Aufl. 1973), 142.
- 3) E. Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Gesamtausgabe Bd. 5 (Frankfurt/M. 1959), 198.
- 4) H. Marcuse, Versuch über die Befreiung (Frankfurt/M. 3. Aufl. 1972), 51f, H. Marcuse, Konterrevolution und Revolte (Frankfurt/M. 2. Aufl. 1973), 41f.
- 5) Vgl. in diesem Zusammenhang R. D. Brinkmann, „Der Film in Worten“, in R. D. Brinkmann, R. R. Rygulla (Hrsg.), Acid. Neue amerikanische Szene (Frankfurt/M. o. J.), 381ff.
- 6) A. Klönne, „Zur Klassenanalyse der Subkultur. Polit-ökonomische Anmerkungen zur hedonistischen Jugendbewegung“, in D. Krebs (Hrsg.), Die hedonistische Linke. Beiträge zur Subkultur-Debatte (Neuwied u. Berlin 1971), 110-123.
- 7) s. insbesondere L. Clarke, Jugendkultur als Widerstand, Milieus, Rituale und Provokationen (Frankfurt/M. 1979), J. Clarke/T. Jefferson, „The Politics of Popular Culture: Culture and Sub-Culture“ (Stencilled Occasional Paper No. 14 Birmingham 1973), P. Willis, Spaß am Widerstand. Gegenkultur in der Arbeiterschule (Frankfurt/M. 1979), P. Willis, „Profane Culture“. Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur (Frankfurt/M. 1981) und auch D. Hebdige, Subculture. The Meaning of Style (London u. New York 1979).

I.

- 1) K. Marx, „Zur Kritik der Politischen Ökonomie (Vorwort)“, Marx-Engels-Werke Bd. 13 (Berlin 1978), 9.
- 2) K. Marx/F. Engels, „Die deutsche Ideologie“, Marx-Engels-Werke Bd. 3 (Berlin 1978), 26.
- 3) K. Marx, „Zur Kritik der Politischen Ökonomie (Einleitung)“, Marx-Engels-Werke Bd. 13, 640.
- 4) G. Lukacs, Ästhetik, 2 Bde. (Neuwied u. Berlin 1972), 1, 565.
- 5) s. D. Kliche, „Kunst gegen Verdinglichung. Berührungspunkte im Gegensatz von Adorno und Lukacs“, in B. Lindner/W.M. Lüdke (Hrsg.), Materialien zur ästhetischen Theorie W. Adornos. Konstruktion der Moderne (Frankfurt/M. 1980), 225 f.
- 6) s. dazu auch den Briefwechsel Lukacs-Seghers in F. J. Raddatz (Hrsg.), Marxismus und Literatur, 3 Bde. (Reinbek 4. Aufl. 1974), 11, 110-138.
- 7) im Hegelschen Sinne von Aufhebung.
- 8) P. Gorsen, „Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst?“, in C. Bezzel/P. Brückner/G. Dischner/M. Eckelt/P. Gorsen/A. Krovoza/G. Ricke/M. Sell/A. Sohn- Rethel, Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik (Berlin 1975), 136.
- 9) W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Frankfurt/M. 10. Aufl. 1977), 9.
- 10) a.a.O., 15.
- 11) a.a.O., 33.
- 12) dies gilt auch für die Arbeiten Benjamins über die Lyrik Baudelaires, in denen er zu zeigen versucht, daß die Konstitutions- und Rezeptionsbedingungen von Lyrik untergegangen sind und in der Moderne eine Verfassung der Wahrnehmung und Erfahrung eingesetzt hat (s. dazu W. Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, hrg. R. Tiedemann, (Frankfurt/M. 1969), 56, 72, 130).
- 13) W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 32.
- 14) a.a.O., 148.
- 15) K. Marx, „Zur Kritik der Politischen Ökonomie (Einleitung)“, 624.
- 16) K. Marx, „Thesen über Feuerbach“, Marx-Engels-Werke Bd. 3, 5.

- 17) K. Marx, „Zur Kritik der Politischen Ökonomie (Einleitung)“, 633.
- 18) K. Marx, „Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie (Berlin 1953), 26 f.
- 19) K. Marx, „Das Kapital III“, Marx-Engels-Werke Bd. 25 (Berlin 1978), 219.
- 20) G. Lukacs, Geschichte und Klassenbewußtsein (Neuwied u. Berlin 5. Aufl. 1978), 69.
- 21) a.a.O., 71.
- 22) a.a.O., 76.
- 23) E. Bloch, Erbschaft dieser Zeit, Gesamtausgabe Bd. 4 (Frankfurt/M. 1962), 113 f.
- 24) a.a.O., 122.
- 25) a.a.O., 126.
- 26) E. Bloch, Die Kunst, Schüler zu sprechen (Frankfurt/M. 1969), 65.
- 27) B. Lindner, „Der Begriff der Verdinglichung und der Spielraum der Realismus-Kontroverse“, in H. J. Schmitt (Hrsg.), Der Streit mit Georg Lukacs (Frankfurt/M. 1978), 119.
- 28) S. Freud, Die Traumdeutung, Studienausgabe Bd. II (Frankfurt/M. 4. Aufl. 1977), 473 f.
- 29) a.a.O., 526 ff.
- 30) S. Freud, „Der Dichter und das Phantasieren“, in S. Freud, Bildende Kunst und Literatur, Studienausgabe Bd. X (Frankfurt/M. 5. Aufl. 1975), 171.
- 31) a.a.O., 174.
- 32) E. Bloch, Das Prinzip Hoffnung, 170, 176 ff.
- 33) K. Marx, „Brief an Ruge 1843“, zit. n. E. Bloch, a.a.O., 177.
- 34) E. Bloch, Das Prinzip Hoffnung, 336 f.
- 35) a.a.O., 341.
- 36) a.a.O., 357ff.
- 37) a.a.O., 168f.
- 38) a.a.O., 275.
- 39) a.a.O., 357f.
- 40) a.a.O., 198.
- 41) H. Paetzold, Neomarxistische Ästhetik, 2 Bde. (Düsseldorf 1974), I, 69f.
- 42) a.a.O., 47, 69f.
- 43) E. Bloch, Das Prinzip Hoffnung, 184.
- 44) E. Bloch, Erbschaft dieser Zeit, 169.
- 45) E. Bloch, Das Prinzip Hoffnung, 187, 813.
- 46) a.a.O., 337.
- 47) a.a.O., 337.
- 48) a.a.O., 201.
- 49) H. Marcuse, Triebstruktur und Gesellschaft, 7.
- 50) a.a.O., 40.
- 51) H. Marcuse, zit. n. B.W. Reimann, Psychoanalyse und Gesellschaftstheorie (Neuwied u. Berlin 1973), 129.
- 52) H. Marcuse, Triebstruktur und Gesellschaft, 177.
- 53) a.a.O., 175.
- 54) H. Marcuse, Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft (Neuwied u. Berlin 8. Aufl. 1976), 82.
- 55) H. Marcuse, Versuch über die Befreiung, 69.
- 56) a.a.O., 70.
- 57) H. Marcuse, „Über den affirmativen Charakter der Kultur“, in H. Marcuse, Kultur und Gesellschaft I (Frankfurt/M. 11. Aufl. 1973), 64.
- 58) M. Horkheimer/Th.W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (Frankfurt/M. 6. Aufl. 1978), 142.
- 59) a.a.O., 123.
- 60) a.a.O., 148.
- 61) H. Marcuse, Triebstruktur und Gesellschaft, 19, und auch Versuch über die Befreiung, 17f.
- 62) H. Marcuse, Triebstruktur und Gesellschaft, 188.
- 63) H. Paetzold, Neomarxistische Ästhetik, 11, 120ff.
- 64) H. Marcuse, Der eindimensionale Mensch, 251.
- 65) K. Marx, zit. n. H. Marcuse, a.a.O., 251.

- 66) H. Marcuse, Versuch über die Befreiung, 72f.
67) a.a.O., 83.
68) a.a.O., 75f.
69) a.a.O., 74.
70) a.a.O., 75.
71) a.a.O., 67.
72) zur Spezifikation dieser „Großen Weigerung“ siehe auch die Diskussion zu „Ende der Utopie“ 1967 in H. Marcuse, Das Ende der Utopie. Vorträge und Diskussionen in Berlin 1967 (Frankfurt/M. 1980), 19f.
73) s. dazu in H. Marcuse, Konterrevolution und Revolte, 94ff, insbesondere 96f und 120ff.
74) H. Marcuse, Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik (München u. Wien 1977), 39, 54 f, 74.
75) O. Negt/A. Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung, 290, Anm. 21.
76) a.a.O., 290.
77) D. Prokop, Massenkultur und Spontaneität. Zur veränderten Warenform der Massenkommunikation im Spätkapitalismus (Frankfurt/M. 1974), 166.
78) O. Negt/A. Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung, 271.
79) D. Prokop, Massenkultur und Spontaneität, 159.
80) O. Negt/A. Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung, 107.
81) Th. W. Adorno, zit. n. C. Bezzel u. a., Das Unvermögen der Realität, 133.
82) T. Metscher, Kunst und sozialer Prozeß. Studien zu einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis (Köln 1977), 175.
83) leider vermag auch Metschers 1978 erschienener Aufsatz „Literatur als ideologische Form“ diesen Vorwurf nicht völlig zu entkräften. Zwar konstituiert die künstlerische Aneignung von Realität „je spezifische Horizonte ästhetischer Weltentdeckung“, jedoch ist der Prozeß der literarischen Produktion „eine Transformation faktisch gegebener, materiell existenter Wirklichkeit in eine ästhetische Welt, in der und durch die die ‚widergespiegelte‘ Wirklichkeit ... dem rezipierenden Bewußtsein in wesentlichen Strukturen erkennbar wird.“ (T. Metscher, „Literatur als ideologische Form“, Weimarer Beiträge 1 (1978), 152f). Antizipierte gesellschaftliche Weiterentwicklung ist hier nur schwer unterzubringen.
84) H.-T. Lehmann, Beiträge, zu einer materialistischen Theorie der Literatur (Frankfurt/M. u. Berlin 1977), 92.
85) T. Metscher, Kunst und sozialer Prozeß, 172.
86) auch „Literatur als ideologische Form“ bringt hier nichts wesentlich Neues, wenn Metscher die künstlerische Aktivität vage darin sieht, daß „die ursprünglich in sinnlicher Spontaneität sich bestätigende ästhetische Aktivität zu einem Vehikel der (im weitesten Sinne) geistigen Aneignung der Realität und damit zu einem Modus ihrer Erkenntnis wird.“ (T. Metscher, „Literatur als ideologische Form“, 149).
87) H.-T. Lehmann, Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur, 10f.
88) a.a.O., 17.
89) G. Ammon, zit. n. M. Curtius (Hrsg.), Seminar: Theorien der Künstlerischen Produktivität (Frankfurt/M. 1976), 30.
90) H.-T. Lehmann, Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur, 14.
91) a.a.O., 24.
92) E. Fromm, Analytische Sozialpsychologie und Gesellschaftstheorie (Frankfurt/M. 4. Aufl. 1976), 31.
93) A. Lorenzer, Über den Gegenstand der Psychoanalyse oder: Sprache und Interaktion (Frankfurt/M. 1973), 104.
94) S. Goepfert, Grundkurs Psychoanalyse (Reinbek 1976), 166f.
95) H. R. Jauß, Literaturgeschichte als Provokation (Frankfurt/M. 1970), 189.
96) a.a.O., 193f.
97) H.-T. Lehmann, Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur, 48.

II.

- 1) s. dazu z. B. J. Masserman, "Hippies and their Future. A Look Ahead", U.S. News and World Report v. 17.7.1967.
- 2) E. Durkheim, Regeln der soziologischen Methode (Neuwied u. Berlin 1965), 156.
- 3) W. Hollstein, Der Untergrund, 157.
- 4) R. Schwendter, Theorie der Subkultur (Frankfurt/M. 1978), 37f.
- 5) H. Marcuse, Konterrevolution und Revolte, 149.
- 6) J. Kerouac, "The Origins of the Beat Generation", in F. J. Hoffman (Hrsg.), Marginal Manners. The Variants of Bohemia (New York 1962), 145.
- 7) B. Cook, The Beat Generation (New York 1971), 152.
- 8) E. J. Bacciocco, The New Left in America. Reform to Revolution 1956 to 1970 (Stanford 1974), 13.
- 9) J. Newfield, A Prophetic Minority (New York 1966), 44.
- 10) S. Hall, "The Hippies: An American 'Moment'", in J. Nagel (Hrsg.), Student Power (London 1969), 199.
- 11) C. Anderson, "Notes for the New Geology", in J. Kornbluth (Hrsg.), Notes from the New Underground, 63.
- 12) Zahlen aus W. Hollstein, Der Untergrund, 68.
- 13) aa.O., 72.
- 14) Zahlen aus W. Hollstein, aa.O., 74.
- 15) San Francisco Oracle v. 6.10.1967, 3.
- 16) s. dazu S. Hall, "The Hippies: An American 'Moment'" (Stencilled Occasional Paper No. 16 Birmingham 1968), 22 f.
- 17) R. zur Lippe, Naturbeherrschung am Menschen, 2 Bde. (Frankfurt/M. 1981), I, 57.
- 18) aa.O., 62.
- 19) D. Baacke, Jugend und Subkultur (München 1972), 102.
- 20) Th. W. Adorno, „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, in Th. W. Adorno, Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften Bd. 11 (Frankfurt/M. 1974), 53.
- 21) In Betracht der Überlegungen Benjamins zur Lyrik Baudelaires wäre hier zu fragen, ob hier nicht geradezu eine rückläufige Tendenz stattfindet, die gerade den unmöglich gewordenen Ort von Lyrik als letzten Zufluchtsort aufsucht, um einer affirmativen Vermassung zu entgegen.
- 22) W. Hollstein, Der Untergrund, 86.
- 23) E. J. Bacciocco, The New Left in America, 213.
- 24) J. Rubin, zit. n. W. Hollstein, Der Untergrund, 91.
- 25) A. Hoffman, Revolution for The Hell of It (New York 1967), 49.
- 26) zit. n. D. Herms, Agitprop USA. Zur Theorie und Strategie des politisch-emanzipatorischen Theaters in America seit 1960 (Kronberg 1973), 42.
- 27) W. Essbach/J. Gutmann/B. Jany/U. Jany/U. Kreuzer, "Yippies and Provos: Anarchistische Momente in der hedonistischen Linken", in D. Kerbs (Hrsg.), Die hedonistische Linke, 92.
- 28) J. Rubin, Do it! Szenarios für die Revolution (München 1977), 146.
- 29) aa.O., 140.
- 30) Rubin erschien zu einer Anhörung vor dem House Un-American Activities Committee z.B. mit entblößter Brust und in Uniform.
- 31) J. Rubin, Do it!, 132 f.
- 32) W. Essbach u. a., „Yippies and Provos: Anarchistische Momente in der hedonistischen Linken“, 95.
- 33) J. Peper, „Der heruntergekommene Surrealismus oder Regression als Fortschritt: Amerikas Youth Counter Culture in zwei Manifesten“, Amerikastudien 19 (1974), Nr. 1, 9 - 29.
- 34) J. Newfield, A Prophetic Minority, 178.
- 35) s. dazu E. J. Bacciocco, The New Left in America, 118 ff.
- 36) "Founding Manifesto of Students For A Democratic Society", zit. n. J. Newfield, A Prophetic Minority, 115.
- 37) als wichtigste Diskussionsgegenstände wären hier zu nennen: Black Power, Vietnam,

- Revolutionstheorien, Kuba, Bürgerrechte, gewaltloser Widerstand, Women's Lib, alternative Ökonomie, Ökologie, Ideologiekritik, Machtelite und Wirtschaftsstruktur, Funktion der Universität im "military-industrial complex".
- 38) C. Davidson, zit. n. E. J. Bacciocco, *The New Left in America*, 184f.
- 39) H. Marcuse, *Der eindimensionale Mensch*, insbesondere 159ff.
- 40) H. Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, 80.
- 41) O. Negt/A. Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, 294.
- 42) s. dazu E. J. Bacciocco, *The New Left in America*, 120f, und „Dossier 2: Sozialrevolutionäre Gruppen in den USA“, in *Kursbuch 22. Nordamerikanische Zustände* (Berlin 1970), 87ff.
- 43) R. Dutschke, zit. n. K. Hartung, „Versuch, die Krise der antiautoritären Bewegung wieder zur Sprache zu bringen“, in *Kursbuch 48. Zehn Jahre danach* (Berlin 1977), 26.
- 44) vgl. dazu E. J. Bacciocco, *The New Left in America*, 229f.
- 45) J. O'Neill, *Revolution oder Subversion?* (Reinbek 1978), 38f.
- 46) R. Schwendter, *Theorie der Subkultur*, 169f, 176f, 182f.
- 47) S. Levine, in L. Wolf, *Voices From The Love Generation* (Boston u. Toronto 1968), 55.
- 48) F. Fanon, *Die Verdammten dieser Erde* (Frankfurt/M. 1966).
- 49) J. Huhn, „Die Stadtindianer auf dem Kriegspfad“, in W. Kraushaar (Hrsg.), *Autonomie oder Getto? Kontroversen über die Alternativbewegung* (Frankfurt/M. 1978), 134f.
- 50) s. dazu auch die Ausgabe des *San Francisco Oracle* v. Januar 1967.
- 51) „Call to Celebration“, *San Francisco Oracle* v. Oktober 1967.
- 52) J. Morrison, „Queen Of The Highway“, auf *The Doors*, Morrison Hotel. *Hard Rock Cafe* (EKS 75007 1970).
- 53) G. Snyder, „Why Tribe“, 116.
- 54) L. Cohen, „Suzanne“, in L. Cohen, *Selected Poems 1956 - 1968*, 209.
- 55) W. Hedgepeth/D. Stock, *The Alternative. Communal Life In New America* (New York 1970), 30.
- 56) J. Morrison, „Queen Of The Highway“.
- 57) S. Hall, „The Hippies: An American 'Moment'“, in J. Nagel (Hrsg.), *Student Power*, 179.
- 58) W. Hedgepeth/D. Stock, *The Alternative*, 23.
- 59) K. Melville, *Communes In The Counterculture. Origins, Theories, Styles of Life* (New York 1972), 145.
- 60) R. Pine, „The Diggers' Creative Society“, in J. Hopkins (Hrsg.), *The Hippie Papers. Notes From The Underground Press* (New York 1968), 26f.
- 61) W. Hollstein, *Der Untergrund*, 111.
- 62) H. Marcuse, *Der eindimensionale Mensch*, 64.
- 63) R. Pine, „The Diggers' Creative Society“, 27.
- 64) vgl. dazu A. Giunta, „The Morality of the Immoral“, in J. Kornbluth (Hrsg.), *Notes from the New Underground*, 212.
- 65) vgl. dazu H. Monroe, „Bom Bom Mahadev: A Mantra for Marijuana“, in J. Hopkins, *The Hippie Papers*, 55ff.
- 66) H. Bergson, *Denken und schöpferisches Werden* (München 1963).
- 67) W. Hedgepeth/D. Stock, *The Alternative*, 25.
- 68) A. Huxley, *Die Pforten der Wahrnehmung/Himmel und Hölle* (München 2. Aufl. 1970).
- 69) B. Nitzschke, *Die Zerstörung der Sinnlichkeit*, 202f.
- 70) C. Castaneda, *Der Ring der Kraft. Don Juan in den Städten* (Frankfurt/M. 4. Aufl. 1976), 266.
- 71) zit. n. W. Müller, *Indianische Welterfahrung* (Stuttgart 1976), 53.
- 72) s. dazu T. Wolfe, *The Electric Kool-Aid Acid Test* (New York 1968).
- 73) T. Leary, *The Politics of Ecstasy* (New York 1968), 159, 219.
- 74) a.a.O., 353.
- 75) a.a.O., 353.
- 76) a.a.O., 236.
- 77) W. La Barre, *The Peyote-Cult* (New York 4. Aufl. 1969), xvi.
- 78) P. MacKanes, zit. n. L. Wolf, *Voices From the Love Generation*, 15f.
- 79) T. Roszak, *Person/Planet. The Creative Disintegration of Industrial Society* (New York 1978), xxiii.

- 80) W. Hollstein, Die Gegengesellschaft. Alternative Lebensformen (Reinbek 1981), 47.
- 81) H. Marcuse, „Zur Kritik des Hedonismus“, in H. Marcuse, Kultur und Gesellschaft 1 (Frankfurt/M. 11. Aufl. 1973), 132, 136.
- 82) J. Morrison, „When The Music's Over“.
- 83) D. Kerbs, „Das Ritual und das Spiel. Bemerkungen über die politische Relevanz des Ästhetischen“, in D. Kerbs (Hrsg.), Die hedonistische Linke, 29.
- 84) S. Hall, „The Hippies: An American 'Moment'“ (Stencilled Occasional Paper No. 16), 12.
- 85) H. Marcuse, Triebstruktur und Gesellschaft, 167f.
- 86) L. Fiedler, „Die neuen Mutanten“, in R. D. Brinkmann/R. R. Rygulla, Acid. Neue amerikanische Szene, 26.
- 87) J. Morrison, „Awake“, auf J. Morrison/The Doors, An American Prayer (ELK 52111 1978).
- 88) M. Vester, „Solidarisierung als historischer Lernprozeß. Zukunftsperspektiven systemverändernder Praxis im neueren Kapitalismus“, in D. Kerbs (Hrsg.), Die hedonistische Linke, 147.
- 89) a.a.O., 153.
- 90) s. dazu G. Wartberg, „Als Stigma brauchbar. Vom ‚neuen Sozialisationstyp‘ zu neuen Bewältigungsstrategien desorganisierender Sozialisation“, in H. Häsig/H. Stubenrauch/T. Ziehe (Hrsg.), Narziß. Ein neuer Sozialisationstypus? (Bensheim 1979), 65ff.
- 91) D. Baacke, Beat - die sprachlose Opposition (München 1970), 67ff.
- 92) T. Ziehe, Pubertät und Narzißmus. Sind Jugendliche entpolitisiert? (Frankfurt/M. u. Köln 3. Aufl. 1979), 195.
- 93) a.a.O., 195.
- 94) a.a.O., 241.
- 95) D. Baacke, Jugend und Subkultur, 26.
- 96) D. Prokop, Massenkultur und Spontaneität, 45.
- 97) J. Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (Neuwied u. Berlin 8. Aufl. 1969).
- 98) D. Prokop, Massenkultur und Spontaneität, 157.
- 99) a.a.O., 159.
- 100) s. dazu auch unter etwas anderer Fragestellung das Vorwort zur deutschen Ausgabe in P. Willis, „Profane Culture“. Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur.
- 101) W. Hollstein, Der Untergrund, 117.
- 102) vgl. dazu auch R. J. Glessing, The Underground Press in America (London 1971), 69ff.
- 103) vgl. J.A. Nelson, „The Underground Press“, Freedom of Information Report 226 (1969), 4.
- 104) J. Broughton, „Manifesto for a Concurrent Theater“, Berkeley Barb v. 27.10.1967, o. S.
- 105) E. Billeter, The Living Theatre. Paradise Now (Bern 1968), 12f.
- 106) W. Hollstein, Der Untergrund, 108f.
- 107) vgl. dazu L. Wolf, Voices From The Love Generation, 116f.
- 108) a.a.O., 188.
- 109) G. Snyder, „Four Changes“, 98.
- 110) zit n. R. U. Kaiser, Underground? Pop? Nein, Gegenkultur! (Köln u. Berlin 1969) 102f.
- 111) R. Schwendter, Theorie der Subkultur, 262.
- 112) W. Kraushaar, „Thesen zum Verhältnis von Alternativ- und Fluchtbewegung“, in W. Kraushaar (Hrsg.), Autonomie oder Getto?, 17f.
- 113) vgl. dazu J. Jerome, Families of Eden. Communes and the New Anarchism (New York 1974), 69ff.
- 114) Gespräch d. Verf. mit L. Ferlinghetti am 12.9.1981.
- 115) Gespräch d. Verf. mit L. Ferlinghetti.
- 116) G. Snyder, The Real Work: Interviews & Talks, 1964 - 1979 (New York 1980).
- 117) S. Frith, The sociology of rock (London 1978), 77.
- 118) a.a.O., 77.
- 119) s. dazu A. Scaduto, Bob Dylan (New York 1979), 164.
- 120) vgl. dazu auch S. Chapple/R. Garofalo, Wem gehört die Rockmusik. Geschichte und Politik der Musikindustrie (Reinbek 1977), 83f, 256ff.
- 121) s. dazu J. Hopkins/D. Sugerman, No One Here Gets Out Alive, 318.

- 122) vgl. dazu S. Chapple/R. Garofalo, *Wem gehört die Rockmusik*, 123.
- 123) S. Krieger, *Hip Capitalism* (Los Angeles u. London 1979).
- 124) N. von Hoffman, "The Acid Affair XIII", *Washington Post* v. 27.10.1967, 26.
- 125) zit. n. S. Krieger, *Hip Capitalism*, 19.
- 126) vgl. dazu S.W. Head, *Broadcasting in America. A Survey of Television and Radio* (Boston 1957), 302ff.
- 127) vgl. dazu H. Stith Bennett, *On Becoming A Rock Musician* (Amherst 1980), 158ff.
- 128) vgl. J. Hopkins/D. Sugerman, *No One Here Gets Out Alive*, 230f.
- 129) B. Dylan, "All Along The Watchtower", auf B. Dylan, *Bob Dylan At Budokan* (DBS 96004 1978).
- 130) vgl. J. Hopkins/D. Sugerman, *No One Here Gets Out Alive*, 143.
- 131) s. dazu J. Batten/M. Harris/D. Owen, "Leonard Cohen: The Poet As Hero", 32.
- 132) B. Dylan, zit. n. B. Miles, *Bob Dylan In His Own Words*, 74, s. dazu auch J. Zimmer, *Rock-Soziologie. Theorie und Sozialgeschichte der Rock-Musik* (Hamburg 1981), 194ff, und R. Dollase/M. Rösenberg/H.J. Stollenwerk, *Rock People*, 249.

III.

- 1) s. dazu eingehend B. G. Myerhoff, "Shamanistic Equilibrium: Balance and Mediation in Known and Unknown Worlds", in W. D. Hand (Hrsg.), *American Folk Medicine: A Symposium* (Berkeley 1976), 100f.
- 2) J. Halifax, *Shamanic Voices. A Survey of Visionary Narratives* (New York 1979), 21.
- 3) C. Levi-Strauss, *The Savage Mind* (Chicago 1967), 10.
- 4) T. Henighan, "Shamans, Tribes, and the Sorcerer's Apprentices. Notes on the Discovery of the Primitive in Modern Poetry", *Dalhousie Review* 59 (1979/80), 605 - 620.
- 5) s. dazu R. Finnegan, *Oral Poetry. Its nature, significance and social context* (Cambridge 1979), 34.
- 6) W. Wordsworth, "Preface to lyrical ballads", in N. C. Smith (Hrsg.), *Wordsworth's Literary Criticism* (London 1905), 15.
- 7) zur Soziologie dieser Theorie des Lyrischen s. B.-P. Lange, „Wordsworth und die literarischen Gattungen: Revolution in der Sprache“, in P. Drexler/B.-P. Lange/V. Link, *Braunschweiger Anglistische Arbeiten 7. Literatur, Geschichte, Bewußtsein. Studien zum 18. Jahrhundert* (Braunschweig 1981), 111 - 125.
- 8) A. Ginsberg, "How Kaddish Happened", in D. Allen/W. Tallman (Hrsg.), *The Poetics of the American Poetry* (New York 1973), 347.
- 9) J. Morrison, "The Celebration Of The Lizard", auf *The Doors, Absolutely Live* (EKS 2-9002 1970).
- 10) W. Wordsworth, "Preface to lyrical ballads", 14.
- 11) M. Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik* (Frankfurt/M. 1978), 14.
- 12) G. Snyder, "Poetry and the Primitive. Notes on Poetry as an Ecological Survival Technique", in G. Snyder, *Earth House Hold. Technical Notes & Queries To Fellow Dharma Revolutionaries* (New York 8. Aufl. 1969), 118.
- 13) A. Ginsberg, "The Art of Poetry VIII", in *The Paris Review* 37 (1966), 55.
- 14) *The Village Voice* 20 (1969), 4.
- 15) E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, 396.
- 16) E. Bloch, *Experimentum Mundi, Gesamtausgabe Bd. 15* (Frankfurt/M. 1975), 223.
- 17) a.a.O., 219.
- 18) A. Ginsberg, zit. n. T. F. Merrill, *Allen Ginsberg* (Boston 1969), 40.
- 19) A. Ginsberg, "The Art of Poetry VIII", 34ff.
- 20) a.a.O., 36.
- 21) a.a.O., 37.
- 22) a.a.O., 37.
- 23) A. Ginsberg, zit. n. P. Portuges, *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg* (Santa Barbara 1978), 23.
- 24) M. Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, 23.

- 25) J. Halifax, *Shamanic Voices*, 4f, W.Z. Park, *Shamanism in Western North America. A Study in Cultural Relationships* (Evanston u. Chicago 1938), 109f.
- 26) C. Castaneda, *Sorcery: A Description of the World* (Diss., Los Angeles 1973) vi.
- 27) a.a.O., vi.
- 28) A. Ginsberg, zit. n. P. Portuges, *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*, 56.
- 29) s. dazu im einzelnen A. Ginsberg, "Note for Howl and Other Poems", 318, und "Some Metamorphoses of Personal Prosody", 349, beide in D. Allen/W. TaUman, *The Poetics of the New American Poetry*.
- 30) A. Ginsberg, Interview in E. Lucie-Smith, *Mystery in the Universe. Notes on an interview with Allen Ginsberg* (London 1965), 5.
- 31) A. Ginsberg, "Howl", in A. Ginsberg, *Howl and Other Poems* (San Francisco, 29. Aufl. 1978), alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 32) A. Ginsberg, "Notes for Howl and Other Poems", 320.
- 33) N. Mailer, "The White Negro", in N. Mailer, *Advertisements For Myself* (New York 1959), 339.
- 34) a.a.O., 342f.
- 35) a.a.O., 343.
- 36) A. Ginsberg, "Poetry, Violence and The Trembling Lambs", in D. Allen/W. Tallman, *The Poetics of the New American Poetry*, 333.
- 37) a.a.O., 331.
- 38) T. F. Merrill, *Allen Ginsberg*, 96f.
- 39) R.A. Durr, *Poetic Vision and the Psychedelic Experience* (Syracuse 1970), 51.
- 40) F. Swain, "Tour Psilocybin Experiences", *Psychedelic Review* 1 (1963), 225.
- 41) A. Ginsberg, "The Art of Poetry VIII", 28f.
- 42) S. Hahn, "The Prophetic Voice of Allen Ginsberg", *Prospects of American Cultural Studies* 2 (1976), 23.
- 43) s. dazu A. Ginsberg, "Me Art of Poetry VIII, 47f.
- 44) A. Ginsberg, "Notes for Howl and Other Poems", 320.
- 45) vgl. dazu auch A. Ginsberg in E. Faas (Hrsg.), *Towards A New American Poetics. Essays & Interviews* (Santa Barbara 1978), 277f.
- 46) A. Ginsberg, "Notes for Howl and Other Poems", 320.
- 47) A. Ginsberg, "The Art of Poetry VIII", 38.
- 48) zum biographischen Hintergrund der Entstehung von "Kaddish" s. J. Breslin, "Allen Ginsberg, The Origins of 'Howl' and 'Kaddish'", *Iowa Revim*, 8 (1977), Nr. 2, 82 - 108.
- 49) A. Ginsberg, "Kaddish", in A. Ginsberg, *Kaddish and Other Poems 1958 - 1960* (San Francisco 16. Aufl. 1978), alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 50) K. Malkoff, *Crowell's Handbook of Contemporary American Poetry* (New York 1973), 131.
- 51) N. Mailer, "The White Negro", 339.
- 52) W. Seiler, *Grenzüberschreitungen. Zur Sprache des Wahnsinns* (Giessen 1980), 23.
- 53) A. Ginsberg, "The Art of Poetry VIII", 49.
- 54) G. Deleuze/F. Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* (Winterthur 1974).
- 55) a.a.O., 11, 13.
- 56) a.a.O., 22.
- 57) a.a.O., 26.
- 58) a.a.O., 28.
- 59) a.a.O., 29.
- 60) a.a.O., 425.
- 61) W. Seiler, *Grenzüberschreitungen*, 31, vgl. dazu auch K. Wapnick "Mysticism and Schizophrenia", in J. White (Hrsg.), *The Highest State of Consciousness* (New York 1972), 153 - 194.
- 62) A. Ginsberg, "Laughing Gas", in A. Ginsberg, *Kaddish and Other Poems*. 69.
- 63) A. Ginsberg, "Mescaline", in A. Ginsberg, a.a.O., 83.
- 64) A. Ginsberg, "Lysergic Acid", in A. Ginsberg, a.a.O., 86.
- 65) A. Ginsberg, "Laughing Gas", 66.
- 66) A. Ginsberg, "Lysergic Acid", 86.
- 67) A. Ginsberg, "How Kaddish happened", 347.

- 68) A. Ginsberg, "Poetry, Violence, and The Trembling Lambs", 331.
69) nach T. F. Merrill, Allen Ginsberg, 108.
70) M. Eliade, Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, 37.
71) A. Ginsberg, "Kral Majales", in A. Ginsberg, Planet News 1961 - 1967 (San Francisco 3. Aufl. 1974), alle Seitenangaben aus dieser Ausgabe.
72) A. Ginsberg, "Who Be Kind To", in A. Ginsberg, Planet News.
73) W. Hollstein, Der Untergrund. Zur Soziologie jugendlicher Protestbewegungen (Neuwied u. Berlin 1970), 67, 69.
74) A. Ginsberg, "Wichita Vortex Sutra", in A. Ginsberg, Planet News.
75) H. Marcuse, Versuch über die Befreiung, 110f.
76) A. Ginsberg, "The Art of Poetry VIII", 32.
77) A. Ginsberg, Allen Verbatim- Lectures on Poetry, Politics, Consciousness (New York 1974), 67.
78) A. Ginsberg, "When the Mode of the Music Changes the Walls of the City Shake", in D. Allen/W. Tallman, The Poetics of the New American Poetry, 327.
79) A. Ginsberg, "Some Metamorphoses of Personal Prosody", 349.
80) a.a.O., 350.
81) A. Ginsberg, Songs Of Innocence And Experience, By William Blake tuned by A. Ginsberg (FTS 3083 1969), zit. n. E. Faas (Hrsg.), Towards A New American Poetics, 267.
82) s. dazu auch A. Ginsberg, "Pentagon Exorcism", in A. Ginsberg, Planet News.
83) A. Ginsberg, The Fall Of America. poems of these states 1965 - 1972 (San Francisco 4. Aufl. 1976), Seitenangaben aus dieser Ausgabe.
84) A. Ginsberg, "Friday the Thirteenth", in A. Ginsberg, The Fall Of America.
85) P. Portuges, The Visionary Poetics of Allen Ginsberg, 160.
86) A. Ginsberg, "Prose Contribution to Cuban Revolution", in D. Allen/W. Tallman, The Poetics of the New American Poetry, 340.
87) A. Ginsberg, "Cabin in the Rockies", in A. Ginsberg, Mind Breaths. Poems 1972 - 1977 (San Francisco 2. Aufl. 1978), alle Seitenangaben aus dieser Ausgabe.
88) A. Ginsberg, zit. n. P. Portuges, The Visionary Poetics of Allen Ginsberg, 141.
89) a.a.O., 145.
90) M. Foucault, Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft (Frankfurt/M. 1978).
91) „primärprozeßhaft“ bezeichnet im Jargon der Psychoanalyse Einheits- und Verschmelzungsgefühle wie sie sich phylogenetisch in der symbiotischen Dualunion von Mutter und Kind zeigen, auch „ozeanisches Gefühl“ (Freud) genannt.
92) B. Nitzschke, Die Zerstörung der Sinnlichkeit (München 1974).
93) A. Ginsberg, "Footnote for Howl", in A. Ginsberg, Howl and Other Poems, 15.
94) s. dazu A. Ginsberg, Allen Verbatim, 18.
95) a.a.O., 10.
96) M. Foucault, Von der Subversion des Wissens (München 1974), 54ff.
97) A. Ginsberg, Allen Verbatim, 18.
98) A. Ginsberg, "Notes Written on Finally Recording Howl" (FTS 7006 1959).
99) s. Seite 5.
100) H. Marcuse, „Die Gesellschaft als Kunstwerk“, Neues Forum 167/68 (1967), 866.
101) H. Marcuse, „Repressive Toleranz“, in R. P. Wolff/B. Moore/H. Marcuse, Kritik der reinen Toleranz (Frankfurt/M. 7. Aufl. 1970), 125.
102) A. Ginsberg, "Wichita Vortex Sutra", 127f.
103) A. Ginsberg, "Pentagon Exorcism", 143.
104) s. dazu auch H. Munn, "The Mushrooms of Language", in M. Harner (Hrsg.), Hallucinogens and Shamanism. (New York 1973), 94ff.
105) H. Marcuse, Konterrevolution und Revolte, 120.
106) a.a.O., 149.
107) A. Ginsberg, "The Art of Poetry VIII", 23.
108) a.a.O., 23.
109) a.a.O., 30.

- 110) a.a.O., 46.
- 111) A. Ginsberg, "Notes for Howl and Other Poems", 319.
- 112) A. Ginsberg, "The Art of Poetry VIII", 51f.
- 113) A. Ginsberg, zit. n. E. Faas (Hrsg.), *Towards A New American Poetics*, 267.
- 114) A. Ginsberg, "Notes for Howl and Other Poems", 319.
- 115) s. daz auch A. Ginsberg, *Allen Verbatim*, 27ff.
- 116) H. Munn, "The Mushrooms of Language", 89.
- 117) R. Finnegan, *Oral Poetry*, 91.
- 118) A. Ginsberg, "Some Metamorphoses of Personal Prosody", 349.
- 119) A. Ginsberg, "Poetry, Violence, and The Trembling Lambs", 331.
- 120) A. Ginsberg, "The Art of Poetry VIII", 38.
- 121) s. dazu auch B. Nitzschke, *Die Zerstörung der Sinnlichkeit*, 17f.
- 122) G. Snyder, "Piute Creek", in G. Snyder, *Riprap & Cold Montain Poems* (San Francisco 4. Aufl. 1977).
- 123) G. Snyder, "Nooksack Valley", in G. Snyder, *Riprap & Cold Montain Poems*, 15.
- 124) G. Snyder, "Poetry and the Primitive", 119.
- 125) G. Snyder, *He Who Hunted Birds in His Father's Village. The Dimensions of a Haida Myth* (Bolinás 1979).
- 126) G. Snyder, "Buddhism and the Coming Revolution", 92.
- 127) a.a.O., 92.
- 128) G. Snyder, "Four Changes", in G. Snyder, *Turtle Island* (New York 7. Aufl. 1974), 99.
- 129) G. Snyder, "Passage to more than India", in G. Snyder, *Earth House Hold*, 104f.
- 130) Slogan der IWW.
- 131) G. Snyder, "Revolution in the Revolution in the Revolution", in G. Snyder, *Regarding Wave* (New York 4. Aufl. 1970).
- 132) G. Snyder, "Poetry and the Primitive", 122.
- 133) G. Snyder, "Introduction", in G. Snyder, *Myths & Texts* (New York 1978), viii.
- 134) G. Snyder, "The Wilderness", in G. Snyder, *Turtle Island*, 107.
- 135) G. Snyder, "Introduction", vii.
- 136) G. Snyder, "Milton by Firelight", in G. Snyder, *Riprap & Cold Montain Poems*, 7.
- 137) G. Snyder, "Piute Creek", G. Snyder, a.a.O., 6.
- 138) G. Snyder, "Logging No. 1", in G. Snyder, *Myths & Texts*, 7.
- 139) G. Snyder, "The Incredible Survival of Coyote", in G. Snyder, *The Old Ways. Six Essays* (San Francisco 1977), 75.
- 140) G. Snyder, "Sixth-Month Song in the Foothills", in G. Snyder, *The Back Country* (New York 1971).
- 141) G. Snyder, "Tanker Notes", in G. Snyder, *Earth House Hold*, 57.
- 142) G. Snyder, "What you should know to be a Poet", in G. Snyder, *Regarding Wave*, 40.
- 143) G. Snyder, "The Incredible Survival of Coyote", 79.
- 144) G. Snyder, "This poem is for bear", in G. Snyder, *Myths & Texts*, 24f.
- 145) G. Snyder, *He Who Hunted Birds in His Father's Village*, 28, 73.
- 146) s. dazu ausführlich W. Müller, *Geliebte Erde. Naturfrömmigkeit und Naturhaß im indianischen und europäischen Nordamerika* (Bonn 1979), 8f, 13, und auch G. Snyder, "The Wilderness", 109.
- 147) G. Snyder, "The Call of the Wild", in G. Snyder, *Turtle Island*, 21ff.
- 148) s. dazu W. Müller, *Geliebte Erde*, 10f.
- 149) zu einer Deutung der Figur des Coyoten in der indianischen Mythologie s. F. J. Dobie, *The Voice of the Coyote* (Lincoln 1961), zur Rolle des Coyoten bei Snyder s. auch B. Steuding, *Gary Snyder* (Boston 1976), 82f.
- 150) G. Snyder, *Gaia* (San Francisco, 1980).
- 151) G. Snyder, "The Wilderness", 106.
- 152) E.P. Odum, *Ecology, the link between the natural and the social sciences* (New York 1975), und R.F. Dasmann, *Ecological principles for economic development* (New York 1973).
- 153) G. Snyder, "The Wilderness", 108.
- 154) G. Snyder, "The Politics of Ethnopoetics", in G. Snyder, *The Old Ways*, 21.

- 155) G. Snyder, "The Wilderness", 107.
 156) a.a.O., 108.
 157) a.a.O., 108.
 158) G. Armanski, „Geschichte und Naturbewußtsein“, in *Marxismus und Naturbeherrschung. Beiträge zu den Ersten Ernst-Bloch-Tagen Tübingen 1978* (Offenbach 1979), 88.
 159) a.a.O., 90.
 160) G. Snyder, "Buddhism and the Coming Revolution", 92.
 161) E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 810.
 162) s. dazu auch B. Schmidt, „Zur Naturphilosophie von Ernst Bloch“, in *Marxismus und Naturbeherrschung*, 13.
 163) G. Snyder, "Buddhism and the Coming Revolution", 93.
 164) G. Snyder, "Why Tribe", in G. Snyder, *Earth House Hold*, 116.
 165) G. Snyder, *The Old Ways*, Umschlagtext.
 166) G. Snyder, "Poetry and the Primitive", 123.
 167) M. Horkheimer/Th.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 12, 30ff, 38f.
 168) G. Snyder, "Piute Creek".
 169) G. Snyder, "Mid-August at Sourdough Mountain Lookout", in G. Snyder, *Reprap & Cold Mountain Poems*.
 170) D.T. Suzuki, *Essays in Zen Buddhism* (London 1933), zit. n. E. Benz, *Zen in westlicher Sicht. Zen-Buddhismus - Zen-Snobismus* (Weilheim 1962), 23.
 171) A.W. Watts, *Beat Zen, Square Zen and Zen* (San Francisco 1959), 4.
 172) zit. n. H. Munsterberg, *Zen-Kunst* (Köln 1978), 11.
 173) G. Snyder, "Why Log Truck Drivers rise earlier than Students of Zen", in G. Snyder, *Turtle Island*.
 174) W. Seiler, *Grenzüberschreitungen*, 43.
 175) E. Herrigel, zit. n. H. Munsterberg, *Zen-Kunst*, 32.
 176) s. dazu auch H. Munsterberg, a.a.O., 33.
 177) G. Snyder, "Hiking in the Tosugawa Gorge", in G. Snyder, *Regarding Wave*.
 178) G. Snyder, "Burning the Small Dead", in G. Snyder, *The Back Country*.
 179) G. Snyder, in E. Faas (Hrsg.), *Towards A New American Poetics*, 122.
 180) C. G. Jung, „Geleitwort“, in D. T. Suzuki, *Die große Befreiung. Einführung in den Zen-Buddhismus* (Frankfurt/M. 2. Aufl. 1978), 21.
 181) s. dazu auch E. Fromm/D. T. Suzuki/R. de Martino, *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse* (Frankfurt/M. 6. Aufl. 1977), 21ff, 123ff, 173f.
 182) C. G. Jung, „Geleitwort und psychologischer Kommentar“, in Lama Kazi Dawa-Samdup/W. Y. Evans-Wentz, *Das Tibetische Totenbuch oder Die Nachtod-Erfahrungen auf der Bardo-Stufe* (Olten u. Freiburg 3. Aufl. 1978), 51f.
 183) s. dazu auch E. Fromm/D. T. Suzuki/R. de Martino, *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*, 13.
 184) G. Snyder, "Poetry and the Primitive", 122.
 185) D. T. Suzuki, in E. Fromm/D. T. Suzuki/R. de Martino, *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*, 23.
 186) s. dazu auch G. Snyder in E. Faas (Hrsg.), *Towards A New American Poetics*, 125.
 187) G. Snyder, "Riprap", in G. Snyder, *Riprap & Cold Mountain Poems*, 30.
 188) L. Bartlett, "Interview: Gary Snyder", *California Quarterly* 9 (1975), 46.
 189) a.a.O., 47.
 190) a.a.O., 49.
 191) a.a.O., 49.
 192) a.a.O., 49.
 193) a.a.O., 49.
 194) a.a.O., 49.
 195) a.a.O., 50.
 196) G. Snyder, "Poetry and the Primitive", 118.
 197) a.a.O., 118.
 198) L. Bartlett, "Interview: Gary Snyder", 47.
 199) G. Snyder, zit. n. E. Faas (Hrsg.), *Towards A New American Poetics*, 120.

- 200) G. Snyder, a.a.O., 128.
- 201) G. Snyder, in D. Allen (Hrsg.), *On Bread & Poetry. A Panel Discussion With Gary Snyder, Lew Welch & Philip Whalen* (Bohnas 1977), 12.
- 202) G. Snyder, zit. n. E. Faas (Hrsg.), *Towards A New American Poetics*, 129.
- 203) s. dazu das Interview von N. Tarn, "From Anthropologist to Informant: A Field Record of Gary Snyder", *Alcheringa* 4 (1972), 104 - 113.
- 204) a.a.O., 109.
- 205) s. dazu auch G. Snyder in D. Allen (Hrsg.), *On Bread & Poetry*, 20.
- 206) C. Altieri, "Gary Snyder's Turtle Island: The Problem of Reconciling the Roles of Seer and Prophet", *Boundary* 4 (1977), 769.
- 207) L. Bartlett, "Interview: Gary Snyder", 50.
- 208) G. Snyder, "Poetry and the Primitive", 129.
- 209) G. Snyder, "What happened here before", in G. Snyder, *Turtle Island*, 80, s. auch C. Altieri, "Gary Snyder's Turtle Island", 766.
- 210) s. dazu auch J. Tytells Interview mit J. C. Holmes in A. W. Knight/G. Knight, *The Beat Book* (Pennsylvania 1974), 37 - 51, und W. Hollstein, *Der Untergrund*, 34.
- 211) W. Hollstein, a.a.O., 34.
- 212) T. Parkinson, "The Poetry of Gary Snyder", *The Southern Review* 4 (1968), 631.
- 213) G. Snyder, "Why Tribe", 113.
- 214) G. Snyder, "Passage to more than India", 111.
- 215) a.a.O., 111.
- 216) G. Snyder, in E. Faas (Hrsg.), *Towards A New American Poetics*, 113.
- 217) G. Armanski, "Geschichte und Naturbewußtsein", 93.
- 218) M. Gray, *Song & Dance Man/The Art of Bob Dylan* (New York 1972), 3.
- 219) vgl. dazu genauer A. Lommel, *Die Welt der frühen Jäger. Medizinmänner, Schamanen, Künstler* (München 1965), 132, 170 L
- 220) J. Landau, *It's too late now* (San Francisco 1972), 40.
- 221) N. Leonard, *Jazz and the White Americans. The Acceptance of a New Art Form* (Chicago 1962), 116.
- 222) G. Oakley, *The Devil's Music. A History of the Blues* (New York 1977), 49ff.
- 223) vgl. dazu auch L. Jones, *Blues people* (New York 1963), 78ff.
- 224) E. Burdon, "Rock'n'Roll ist Sex", in *Konkret - Sexualität* (Hamburg 1979), 86.
- 225) vgl. dazu J. Grissim, *Country Music: White Man's Blues* (New York 1970).
- 226) S. Frith, *The sociology of rock* (London 1978), 183.
- 227) a.a.O., 183.
- 228) J. L. Rodnitzky, "Popular Music as a Radical Influence", in L.B. Blair (Hrsg.), *Essays On Radicalism In Contemporary America* (Austin 1972), 12.
- 229) D. Laing "Troubadours and Stars", in D. Laing (Hrsg.), *The electric muse* (London 1975), 78f.
- 230) a.a.O., 78.
- 231) J. Landau, *It's too late to stop now*, 40.
- 232) Th. W. Adorno, „Zeitlose Mode - Zum Jazz“, in Th. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (Frankfurt/M. 1969), 160f.
- 233) H. Marcuse, *Konterrevolution und Revolte*, 120.
- 234) H. Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, 63.
- 235) S. Frith, *The sociology of rock*, 199.
- 236) A.L. Lloyd, zit. n. S. Fritz, a.a.O., 197.
- 237) J. Sinclair, "Motor City Music", in J. Sinclair/R. Levin, *Music & Politics* (New York u. Cleveland 1971), 24.
- 238) H. Marcuse, *Der eindimensionale Mensch*, 7.
- 239) vgl. auch dazu M. Lydon, "Rock for sale", in J. Eisen (Hrsg.), *The age of rock*, 2 Bde. (New York 1969/70), 11, 56, 60.
- 240) vgl. dazu T. Palmer, *Born under a bad sign* (London 1970), W. Mellers, *Twilight of the gods* (London 1973), oder individuelle Studien wie M. Gray, *Song & Dance Man/The Art of Bob Dylan*.
- 241) H. Stith Bennett, *On Becoming A Rock Musician* (Amherst 1980), 125.

- 242) R. J. Gleason, "The Times They Are A-Changin': The Changing Message of America's Young Folk Singers", *Ramparts* 4 (165), 37ff.
- 243) J. L. Rodnitzky, "Popular Music as a Radical Influence, 1945 - 1970", 11.
- 244) B. Dylan, "The Death of Emmett Till", in B. Dylan, *Writings and Drawings* (London 1973), alle Seitenangaben der Lieder Dylans beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 245) B. Dylan, "The Ballad of Donald White", in B. Dylan, *Writings and Drawings*.
- 246) B. Dylan, "Let Me Die In My Footsteps", in B. Dylan, *Writings and Drawings*.
- 247) B. Dylan, "John Brown", in B. Dylan, *Writings and Drawings*.
- 248) B. Dylan, *Bob Dylan* (CBS 62022 1962).
- 249) J. Rodnitzky, *Minstrels of the Dawn. The Folk-Protest Singer as a Cultural Hero* (Chicago 1976), 107.
- 250) B. Dylan, zit. n. N. Hentoff, "The Crackin', Shakin', Breakin' Sounds", *New Yorker* 40 (1964), 65f.
- 251) B. Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan* (CBS 62193 1963).
- 252) B. Dylan, "Blowing in the Wind", auf B. Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan*.
- 253) M. Gray, *Song & Dance Man*, 15.
- 254) B. Dylan, "Talking New York", auf B. Dylan, *Bob Dylan*.
- 255) B. Dylan, "Train A-Travelin'", in B. Dylan, *Writings and Drawings*.
- 256) S. Frith, *The sociology of rock*, 205.
- 257) B. Dylan, "A Hard Rain's A-Gonna Fall", auf B. Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan*.
- 258) A. Scaduto, *Bob Dylan*, 150.
- 259) B. Dylan, zit. n. M. Gray, *Song & Dance Man*, 158.
- 260) B. Dylan, zit. n. B. Miles, *Bob Dylan In His Own Words* (London 1978), 48.
- 261) A. Scaduto, *Bob Dylan*, 134f, 218.
- 262) B. Dylan, "The Times They Are A-Changin'", auf B. Dylan, *The Times They are A-Changin'* (CBS 62251 1964).
- 263) B. Dylan, "Restless Farewell", auf B. Dylan, *The Times They Are A-Changin'*.
- 264) A. Scaduto, *Bob Dylan*, 247f.
- 265) B. Dylan, zit. n. A. Scaduto, a.a.O., 160.
- 266) R. McGuinn, zit. n. M. Jahn, *Rock. From Elvis Presley to the Rolling Stones* (New York 1973), 109.
- 267) a.a.O., 127.
- 268) B. Dylan, *Bringing It All Back Home* (CBS 62515 1965), auf dem europäischen Markt als *Subterranean Homesick Blues*.
- 269) B. Dylan, *Highway 61 Revisited* (CBS 62572 1965).
- 270) B. Goldberg, "Bob Dylan and the Poetry of Salvation", *Saturday Review* 5 (1970), 45.
- 271) W.N. Pahnke, "Drugs and Mysticism", in J. White (Hrsg.), *The Highest State of Consciousness*, 261f.
- 272) B. Dylan, "Gates of Eden", auf B. Dylan, *Bringing It All Back Home*.
- 273) s. dazu U. Olvedi, *LSD-Report* (Frankfurt/M. 197 2), 52f, 5 7.
- 274) B. Dylan, "Desolation Row", auf B. Dylan, *Highway 61 Revisited*.
- 275) B. Dylan, "It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)", auf B. Dylan, *Bringing It All Back Home*.
- 276) B. Dylan, *John Wesley Harding* (CBS 63252 1968).
- 277) W. Schmitt, *Bob Dylan. halb & halb*, 2 Bde. (Trier 1979), 11, 195.
- 278) A. Scaduto, *Bob Dylan*, 175.
- 279) B. Dylan, "It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)", in B. Dylan, *Writings and Drawings*, 173.
- 280) s. z. B. "Down Along the Cove" (269) oder "I'll Be Your Baby Tonight" (270).
- 281) B. Dylan, *Nashville Skyline* (CBS 63601 1969).
- 282) B. Dylan, *New Morning* (CBS 69001 1970).
- 283) B. Dylan, "Knockin' on Heaven's Door", auf B. Dylan, *Pat Garrett & Billy The Kid. Sondtrack* (CBS 69042 1973).
- 284) B. Dylan, "Forever Young", auf B. Dylan, *Planet Waves* (ILPS 9261 1974).
- 285) B. Dylan, "Oh Sister", auf B. Dylan, *Desire. Songs of Redemption* (CBS 86003 1976).

- 286) P. Beaver, "Interview", in Bob Dylan. 3. Interviews (Hamburg 1978), o.S.
- 287) B. Dylan, "Isis", auf B. Dylan, Desire.
- 288) B. Dylan, "Sara", auf B. Dylan, Desire.
- 289) auf dem Albumcover heißt es denn auch, "to sing praise to the king of those dead streets, to grasp and let go in a heavenly way - streaming into the lost belly of civilization at a standstill. Romance is taking over ..."
- 290) R. Farina, zit. n. J. L. Rodnitzky, Minstrels of the Dawn, 114.
- 291) B. Dylan, Blood On The Tracks (CBS 69079 1975).
- 292) B. Dylan/The Band, Before The Flood (IBDB 1 1974).
- 293) J. Cott, "Interview", in Bob Dylan. 3 Interviews, o.S.
- 294) J. Gruen, The New Bohemia: The Combine Generation (New York 1966), 12.
- 295) J. L. Rodnitzky, Minstrels of the Dawn, 33.
- 296) L. Cohen, Let Us Compare Mythologies (Toronto 1956).
- 297) S. Djwa, "Leonard Cohen: Black Romantic", Canadian Literature 34 (1967), 32ff.
- 298) W. Lepenies, Melancholie und Gesellschaft (Frankfurt/M. 1969), 34ff
- 299) hier wäre vor allem die Projektion von eigentlich Äußerem in die „Seelenlandschaft“ des sich seiner Innerlichkeit zuwendenden Individuums zu nennen, ferner die auch der romantischen Melancholie typische Paralyse des politischen Handlungstriebes, der sich bei Cohen analog auf das hilflose Beobachten der Ereignisse beschränkt, selbst wenn sie zum Eingreifen geradezu auffordern.
- 300) G. Betz, Die Beatgeneration als literarische und soziale Bewegung. Untersucht am Beispiel von Jack Kerouac: The Subterraneans, The Dharma Bums und Desolation Angels (Frankfurt/M. u. Bern 1977), 15, s. auch J. Tytell, Naked Angels - the lives & literature of the Beat Generation (Neu, York 1976), 6f.
- 301) S. Scobie, Leonard Cohen (Vancouver 1978), 5.
- 302) D. G. Jones, Butterfly on Rock (Toronto 1970), 7.
- 303) S. Scobie, Leonard Cohen, 7, s. dazu auch S. Scobie, "Scenes from the Lives of the Saints: a hagiology of Canadian literature", The Lakehead University Review 7 (1974), Nr. 1, 3ff.
- 304) L. Cohen, "I am invisible to night..." in L. Cohen, The Energy of Slaves (London 1972).
- 305) L. Cohen, "It Swings, Jocko", in L. Cohen, The Spice-Box of Earth (London 3. Aufl. 1973).
- 306) L. Cohen, "The Cuckold's Song", in L. Cohen, The Spice-box of Earth.
- 307) S. Scobie, Leonard Cohen, 29.
- 308) L. Cohen, "Teachers", auf L. Cohen, Songs Of Leonard Cohen (CBS 63241 1968), die Seitenangaben der Lieder Cohens beziehen sich auf L. Cohen, Songs of Leonard Cohen (London 1969).
- 309) W. Seiler, Grenzüberschreitungen, 42.
- 310) L. Cohen, Parasites of Heaven (Toronto 1966), 57.
- 311) L. Cohen, Beautiful Losers (London 3. Aufl. 1970).
- 312) L. Cohen, "This is a threat..." in L. Cohen, The Energy of Slaves.
- 313) L. Cohen, "Stories of the Street", auf L. Cohen, Songs Of Leonard Cohen.
- 314) L. Cohen, "I Have no talent left", in L. Cohen, The Energy of Slaves.
- 315) L. Cohen, "The poems dont love us anymore", in L. Cohen, The Energy of Slaves.
- 316) s. ausführlich dazu L. Hutcheon, "Beautiful Losers. All the Polarities", Canadian Literature 59 (1974), 42 - 56.
- 317) L. Cohen, "One Of Us Cannot Be Wrong", auf L. Cohen, Songs Of Leonard Cohen.
- 318) S. Scobie, Leonard Cohen, 9.
- 319) L. Cohen, Beautiful Losers, 154.
- 320) S. Scobie, Leonard Cohen, 11.
- 321) S. Freud, „Trauer und Melancholie“, in S. Freud Psychologie des Unbewußten, Studienausgabe Bd. III (Frankfurt/M. 4. Aufl. 1975), 198.
- 322) W. Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, 162.
- 323) a.a.O., 177.
- 324) a.a.O., 177f.
- 325) L. Cohen, The Favorite Game (Vancouver 1963), 51.

- 326) L. Cohen, "Owning Everything", in L. Cohen, *The Spice-Box of Earth*.
- 327) L. Cohen, "One of the Nights I Didn't Kill Myself", in L. Cohen, *Flowers for Hitler* (London 3. Aufl. 1976).
- 328) L. Cohen, "I had It for a Moment", in L. Cohen, *Flowers for Hitler*, 97f.
- 329) L. Cohen, "Credo", in L. Cohen, *The Spice-Box of Earth*, 33f.
- 33) L. Cohen, "Song", in L. Cohen, *The Spice-Box of Earth*, 70.
- 331) M. Ondaatje, *Leonard Cohen* (Toronto 1970), 21.
- 332) L. Cohen, "You Have the Lovers", in L. Cohen, *The Spice-Box of Earth*.
- 333) L. Cohen, "Alone the Master and the Slave Embrace", in L. Cohen, *The Spice-Box of Earth*, 27.
- 334) L. Cohen, "You Know Who I Am", auf L. Cohen, *Songs From A Room* (CBS 63587 1969).
- 335) L. Cohen, "So Long, Marianne", auf L. Cohen, *Songs Of Leonard Cohen*.
- 336) L. Cohen, "Hey, That's No Way To Say Goodbye", auf L. Cohen, *Songs Of Leonard Cohen*.
- 337) W. Kloman, "Leonard Cohen", in L. Cohen, *Songs of Leonard Cohen*, 5.
- 338) L. Cohen, "Suzanne", auf L. Cohen, *Songs Of Leonard Cohen*.
- 339) s. dazu M. Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, 25ff.
- 340) S. Freud, "Trauer und Melancholie", 204.
- 341) L. Cohen, "Oh love...", in L. Cohen, *The Energy of Slaves*, 31.
- 342) J. Batten/M. Harris/D. Owen, "Leonard Cohen: The Poet As Hero", 3 Teile, *Saturday Night 6* (1969), 24.
- 343) L. Cohen, zit. n. S. Djwa, "After the wipe-out, a renewal", *The Ubyssy 2* (1967), 8.
- 344) s. dazu F. Davey, "Leonard Cohen", in *From Here To There* (Erin 1974), 68, und W. Kloman, "Leonard Cohen", 4.
- 345) D. Claessen, „Angst, Furcht und gesellschaftlicher Druck“, in D. Claessen, *Angst, Furcht und Gesellschaftlicher Druck und andere Aufsätze* (Dortmund 1966), 88ff.
- 346) s. dazu auch L. Cohen, "Letter", in L. Cohen, *Selected Poems 1956 - 1968* (New York 1968), 16.
- 347) L. Cohen, "Folk", in L. Cohen, *Flowers for Hitler*.
- 348) L. Cohen, "All There Is to Know about Adolph Eichmann", in L. Cohen, *Flowers for Hitler*, 78.
- 349) L. Cohen, "A Migrating Dialogue", in L. Cohen, *Flowers for Hitler*.
- 350) L. Cohen, "Stories Of The Street", in L. Cohen, *Songs of Leonard Cohen*, 45.
- 351) L. Cohen, "Destiny", in L. Cohen, *Flowers for Hitler*.
- 352) L. Cohen, "The killers that run the other countries", in L. Cohen, *The Energy of Slaves*, 102.
- 353) L. Cohen, "The Only Tourist in Havana Turns His Thoughts Homeward", in L. Cohen, *Flowers for Hitler*, 42.
- 354) L. Cohen, "Any system you contrive without us" in L. Cohen, *The Energy of Slaves*.
- 355) T. Wayman, "Cohen's Women", *Canadian Literature* 60 (1974), 92.
- 356) s. H. Marcuse, *Der eindimensionale Mensch*, 14, und zur Verbindung von „linker Melancholie“ und Übermacht des Systems auch W. Busch, „Machtstaatsideologie und linke Melancholie“, *Das Argument* 115 (1979), 382 - 387.
- 357) W. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, 184.
- 358) L. Cohen, "Each man...", in L. Cohen, *The Energy of Slaves*.
- 359) J. Morrison, zit. n. D. Pichaske, *A Generation In Motion. Popular Music and Culture in the Sixties* (New York 1979), 197.
- 360) N. O. Brown, *Life Against Death* (Middletown 1959).
- 361) zur weiteren Erläuterung und Kritik dieses Ansatzes s. auch H. Marcuse, "Love mystified: A Critique of Norman O. Brown", *Commentary* 43 (1967), Nr. 2/3, 71 - 84.
- 362) s. dazu J. Hopkins/D. Sugeran, *No One Here Gets Out Alive* (New York 1980), 18, 34f, 150.
- 363) J. Morrison, *The Lords and The New Creatures. Poems* (New York 1971), 70.
- 364) a.a.O., 72.
- 365) D. Pichaske, *A Generation In Motion*, 198.
- 366) J. Morrison, "When The Music's Over", auf *The Doors, Absolutely Live* (EKS 2-9002

- 1970), soweit nicht anders durch Seitenangabe vermerkt, sind die Texte der Lieder diesem Album entnommen und nicht dem Songbook.
- 367) J. Morrison, *The Lords and The New Creatures*, 17.
- 368) M. Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, 103.
- 369) s. dazu auch das Interview Morrisons von J. Hopkins in *The Rolling Stone Interviews*, Vol. 1 (New York 1974), 207 - 234.
- 370) J. Morrison, *The Lords and The New Creatures*, 71.
- 371) a.a.O., 79.
- 372) s. dazu J. Hopkins/D. Sugeran, *No One Here Gets Out Alive*, 17, 44ff.
- 373) H. Peer, zit. n. D. Pichaske, *A Generation In Motion*, 198.
- 374) M. Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, 23.
- 375) a.a.O., 88.
- 376) s. dazu Autorenkollektiv, *Der Ödipuskomplex und seine politischen Folgen* (Freiburg 1978).
- 377) a.a.O., 65.
- 378) G. Snyder, zit. n. *Communication Company*, "Trip Without A Ticket", in J. Kornbluth (Hrsg.), *Notes from the New Underground. An Anthology* (New York 1968), 102.
- 379) H. P. Duerr, *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation* (Frankfurt/M. 1978), 61.
- 380) a.a.O., 58.
- 381) J. Morrison, "The End", auf *The Doors, The Doors* (EKS 74007 1967), die Seitenangaben beziehen sich wie auch im folgenden auf *The Doors, The Doors Complete*. Songbook (New York 1972).
- 382) J. Morrison, "Celebration Of The Lizard", auf *The Doors, Absolutely Live*.
- 383) J. Morrison, "L'America", auf *The Doors, L. A. Woman* (EKS 75011 1971).
- 384) R. A. Heinlein, *Stranger In A Strange Land* (New York 1968).
- 385) s. dazu Autorenkollektiv, *Der Ödipuskomplex und seine politischen Folgen*, insbesondere 72ff.
- 386) s. dazu S. Freud, „Der Untergang des Ödipuskomplexes“, in S. Freud, *Sexualleben*, Studienausgabe Bd. V (Frankfurt/M. 1969), 244 - 252, und S. Freud, „Über Triebumsetzungen, insbesondere der Analerotik“, in S. Freud, *Zwang, Paranoia und Perversion*, Studienausgabe Bd. VII (Frankfurt/M. 1969), 124 - 132.
- 387) M. Dobkin de Rios, "Curing with Ayahuasca in an Urban Slum", in M. J. Harner (Hrsg.), *Hallucinogens and Shamanism*, 79, vgl. auch M. J. Harner, "The Question of a Transcultural Experience", in M. J. Harner (Hrsg.), a.a.O., 153.
- 388) J. Morrison, "Not To Touch The Earth", auf *The Doors, Waiting For The Sun* (EKS 74024 1968).
- 389) M. Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, 48.
- 390) H. Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft*, 197ff.
- 391) O. Negt/A. Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, 73.
- 392) H. Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, 51.
- 393) a.a.O., 51.
- 394) J. Morrison, *The Lords and The New Creatures*, 89.
- 395) a.a.O., 29.
- 396) a.a.O., 89.
- 397) J. Morrison, *The Lords and The New Creatures. Poems/Gedichte, Gesichte und Gedanken*. Nachdichtung von Uve Schmidt (Frankfurt/M. 1977), 47.
- 398) J. Morrison, *The Lords and The New Creatures*, 45.
- 399) a.a.O., 39.
- 400) a.a.O., 44.
- 401) a.a.O., 72.
- 402) s. dazu auch R. Dollase/M. Rösenberg/H. J. Stollenwerk, *Rock People oder Die befragte Szene* (Frankfurt/M. 1974), 49f, und Kap. III. 2.3., 259, in der vorliegenden Arbeit.
- 403) J. Hopkins/D. Sugeran, *No One Here Gets Out Alive*, 220.
- 404) s. dazu J. Didion, "Waiting For Morrison", in J. Eisen (Hrsg.), *The age of rock*, 2 Bde. (New York 1969/70), 1, 386.
- 405) a.a.O., 386.
- 406) H. Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft*, 168.

IV.

- 1) R. Schwendter, Theorie der Subkultur, 169ff.
- 2) a.a.O., 176.
- 3) J. Rubin, zit. n. D. Horowitz/M. Lerner/C. Pyes (Hrsg.), *Counterculture and Revolution*, 17.
- 4) A. Hoffman, zit. n. E. J. Bacciocco, *The New Left in America*, 215.
- 5) B. Dylan, "Subterranean Homesick Blues", auf B. Dylan, *Bringing It All Back Home*.
- 6) G. Snyder, in E. Faas (Hrsg.), *Towards A New American Poetics*, 113.
- 7) vgl. S. Stern, "Altamond: Pearl Harbor to the Woodstock Nation", in D. Horowitz/M. Lerner/C. Pyes (Hrsg.), *Counterculture and Revolution*.
- 8) M. Lerner, "Youth culture and social revolution", in D. Horowitz/M. Lerner/C. Pyes (Hrsg.), *Counterculture and Revolution*, 189.
- 9) P. Brückner, „Thesen zur Diskussion der ‚Alternativen-, in W. Kraushaar (Hrsg.), *Autonomie oder Getto?*, 68.
- 10) M. Schneider, „Von der alten Radikalität zur neuen Sensibilität“, in *Kursbuch 49. Sinnlichkeiten* (Berlin 1977), 182.
- 11) H. P. Dreitzel, „Der politische Gehalt der Kultur“, in A. Touraine (Hrsg.), *Jenseits der Krise. Wider das politische Defizit der Ökologie* (Frankfurt/M. 1976), 66.
- 12) a.a.O., 68.
- 13) T. Schmid, „Stämme und Stammtisch oder Bescheidener Vorschlag, die alternativen Institutionen wieder abuschaffen“, in W. Kraushaar (Hrsg.), *Autonomie oder Getto?*, 94.
- 14) vgl. dazu W. La Barre, *The Peyote-Cult*, 113.
- 15) W. Hollstein, *Der Untergrund*, 75.
- 16) W. Kraushaar, „Thesen zum Verhältnis von Alternativ- und Fluchtbewegung“, 34.
- 17) C. Offe, *Strukturprobleme des kapitalistischen Staates. Aufsätze zur politischen Soziologie* (Frankfurt/M. 1972), 160.
- 18) P. Walter, „Realität als Herausforderung. Das Bedeutungsspektrum des Narzißmusbegriffes“, in H. Häsig/H. Stubenrauch/T. Ziehe (Hrsg.), *Narziß. Ein neuer Sozialisationstypus?*, 53.
- 19) R. Malkowski, *Was für ein Morgen. Gedichte* (Frankfurt/M. 1975), 44.
- 20) J. Drews, „Selbsterfahrung und Neue Subjektivität in der Lyrik“, *Akzente 1* (1977), 92.
- 21) P. Brückner, „Thesen zur Diskussion der ‚Alternativen-, 85.
- 22) A. Watts, in A. Ginsberg/T. Leary/G. Snyder/A. Watts, "Changes", *Diskussion in J. Kornbluth (Hrsg.), Notes from the New Underground*, 154.
- 23) P. Goodman, "The Diggers in 1984", in J. Kornbluth (Hrsg.), *Notes from the New Underground*, 12.

VI. LITERATURVERZEICHNIS

- Aaronson, Bernhard/Osmond, Humphrey (Hrsg.), *Psychedelics. The Uses and Implications of Hallucinogenic Drugs* (New York 1970).
- Adler, Nathan, *The Underground Stream. Nem, Life Styles and the Antinomian Personality* (New York 1972).
- Adelman Clifford, *Generations. A Collage on Youthcult* (New York 1972).
- Adorno Theodor W., „Zeitlose Mode - Zum Jazz“, in Th. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. (Frankfurt/M. 1969).
- , *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften Bd. 7* (Frankfurt/M. 1972).
- , „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, in Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften Bd. 11* (Frankfurt/M. 1974).
- Allen, Donald, *On Bread & Poetry. A Panel Discussion With Gary Snyder, Lew Elch & Philip Whalen* (Bollinas 1977).
- /Tallman, William, *The Poetics of the New American Poetry* (New York 1973).
- Altieri, Charles, „Gary Snyder’s Lyric Poetry: Dialectic As Ecology“, *The Far Point* 4 (1970), 55-65.
- , „Gary Snyder’s Turtle Island: The Problem of Reconciling the Roles of Seer and Prophet“, *Boundary* 4 (1977), 761 - 777.
- Anderson, Chester, „Notes for the New Geology“, in J. Kornbluth (Hrsg.), *Notes from the New Underground. An Anthology* (New York 1968).
- Armanski, Gerhard, „Geschichte und Naturbeherrschung“, in *Marxismus und Naturbeherrschung. Beiträge zu den Ersten Ernst-Bloch-Tagen Tübingen 1978* (Offenbach 1979), 83 - 95.
- Arnason, Johann Pall (Hrsg.), *Zwischen Natur und Gesellschaft. Studien zu einer kritischen Theorie des Subjekts* (Frankfurt/M. u. Köln 1976).
- Autorenkollektiv, *Der Ödipuskomplex und seine politischen Folgen* (Freiburg 1978).
- Baacke, Dieter, *Beat - die sprachlose Opposition* (München 1970).
- , *Jugend und Subkultur* (München 1972).
- Bacciocco, Edward J., *The Neu, Left in America. Reform to Revolution 1956 to 1970* (Stanford 1974).
- Bartlett, Lee, „Interview with Gary Snyder“, *California Quarterly* 9 (1975), 43 - 50.
- Batten, Jack/Harris, Michael/Owen, Don, „Leonard Cohen: The Poet As Hero“, 3 Teile, *Saturday Night* 6 (1969), 23 - 32.
- Baudelaire, Charles, *Die künstlichen Paradiese* (München o.J.).
- Beaver, Phil, „Interview“, in *Bob Dylan. 3 Interviews* (Hamburg 1978), o.S.
- Benjamin, Walter, Charles Baudelaire. *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hrg. T. Tiedemann (Frankfurt/M. 1969).
- , *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (Frankfurt/M. 10. Aufl. 1977).
- , *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstages von Walter Benjamin*, hrg. S. Unseld (Frankfurt/M. 1972).
- Benz, Ernst, *Zen in westlicher Sicht. Zen-Buddhismus - Zen-Snobismus* (Weilheim 1962).
- Betz, Gertrude, *Die Beatgeneration als literarische und soziale Bewegung. Untersucht am Beispiel von Jack Kerouac: The Subterraneans, The Dharma Bums und Desolation Angels* (Frankfurt/M. 1977).
- Bergson, Henri, *Denken und schöpferisches Werden* (München 1963).
- Billeter, Erika, *The Living Theatre. Paradise Now* (Bern 1968).
- Blakeley, John D., *The Mystical Tower Of The Tarot* (London 1974).
- Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung, Gesamtausgabe Bd. 5, 2 Bde.* (Frankfurt/M. 1959).
- , *Erbschaft dieser Zeit, Gesamtausgabe Bd. 4* (Frankfurt/M. 1962).
- , *Die Kunst, Schüler zu sprechen* (Frankfurt/M. 1969).
- , *Experimentum Mundi, Gesamtausgabe Bd. 15* (Frankfurt/M. 1975).
- , *Ernst Bloch zum 90. Geburtstag: Es muß nicht immer Marmor sein*, hrg. D. Horster/ T. Leithäuser/O. Negt/J. Perels/J. Peters (Berlin 1975).
- , *Revolution der Utopie. Texte von und über Ernst Bloch*, hrg. H. Reinicke (Frankfurt/M.

- u. New York 1979).
- Breines, Paul (Hrsg.), *Critical Interruptions. New Left Perspectives on Herbert Marcuse* (New York 1970).
- Breslin, James, "Allen Ginsberg, The Origins of 'Howl' and 'Kaddish'", *Iowa Review* 8 (1977), Nr. 2, 82 - 108.
- Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, R. R. (Hrsg.), *Acid. Neue amerikanische Szene* (Frankfurt/M. 0.J.).
- Breuer, Stefan, *Die Krise der Revolutionstheorie. Negative Vergesellschaftung und Arbeitsmetaphysik bei Herbert Marcuse* (Frankfurt/M. 1971).
- Broughten, Jaines, "Manifesto for a Concurrent Theater", *Berkeley Barb* v. 27.10.1967, o.S.
- Brückner, Peter/Bezzel, Chris/Dischner, Gisela/Eckelt, Michael/Gorsen, Peter/Krovoza, Alfred/Ricke, Gabriele/Sell, Mathias/Sohn-Rethel, Alfred, *Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik* (Berlin 1975).
- , „Thesen zur Diskussion der ‚Alternativen‘“, in W. Kraushaar (Hrsg.), *Autonomie oder Getto? Kontroversen über die Alternativbewegung* (Frankfurt/M. 1978).
- Bürger, Peter (Hrsg.), *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie* (Frankfurt/M. 1978).
- , *Vermittlung - Rezeption - Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft* (Frankfurt/M. 1979).
- Burdon, Eric, „Rock'n'Roll ist Sex“, in *Konkret - Sexualität* (Hamburg 1979), 86 - 89.
- Busch, Walter, „Machtstaatsideologie und linke Melancholie“, *Das Argument* 115 (1979), 382 - 389.
- Butler, E.M., *Ritual Magic* (o.O. 1949).
- „Call to Celebration“, *San Francisco Oracle* v. Oktober 1967
- Castaneda, Carlos, *Sorcery: A Description of the World* (Diss. University of California at Los Angeles 1973).
- , *Die Lehren des Don Juan. Ein Yaqui-Weg des Wissens* (Frankfurt/M. 3. Aufl. 1975).
- , *Reise nach Ixtlan. Die Lehre des Don Juan* (Frankfurt/M. 4. Aufl. 1978).
- , *Eine andere Wirklichkeit. Neue Gespräche mit Don Juan* (Frankfurt/M. 4. Aufl. 1977).
- , *Der Ring der Kraft. Don Juan in den Städten* (Frankfurt/M. 1978).
- , *Der zweite Ring der Kraft* (Frankfurt/M. 1980).
- Chapple, Steve/Garofalo, Reebee, *Wem gehört die Rockmusik? Geschichte und Politik der Musikindustrie* (Reinbek 1977).
- Charters, Ann, "Allen Ginsberg and Jack Kerouac, Columbia Undergraduates", *Columbia Library Columns* 20 (1970), Nr. 1, 10 -17.
- Claessen, Dieter, *Angst, Furcht und gesellschaftlicher Druck und andere Aufsätze* (Dortmund 1966).
- Claussen, Detlev (Hrsg.), *Spuren der Befreiung. Herbert Marcuse. Ein Materialienbuch zur Einführung in sein politisches Denken* (Darmstadt u. Neuwied 1981).
- Clarke, John, *Jugendkultur als Widerstand, Milieus, Rituale und Provokationen* (Frankfurt/M. 1979).
- /Jefferson, Tony, "The Politics of Popular Culture: Culture and Sub-Culture (Stencilled Occasional Paper No. 14 des CCCS Birmingham 1973).
- Cohen, H.-Robert, "Bob Dylan: His Generation and his protest", *Des Langues Modernes* 66 (1972), 73 - 77.
- Cohen, Leonard, *Let Us Compare Mythologies* (Toronto 1956).
- , *The Spice-Box of Earth* (London 3. Aufl. 1978).
- , *Flowers for Hitler* (London 3. Aufl. 1973).
- , *Selected Poems 1956 - 1968* (New York 1968).
- , *Poems 1956 - 1968* (London 15. Aufl. 1969).
- , *Parasites of Heaven* (Toronto 1966).
- , *The Energy of Slaves* (London 1972).
- , *Death of A Lady's Man* (London 1979).
- , *The Favorite Game* (Vancouver 1963).
- , *Beautiful Losers* (London 3. Aufl. 1970).
- , *Songs of Leonard Cohen. Songbook* (London 1969).

- , Songs Of Leonard Cohen (CBS 632411968).
 - , Songs From A Room (CBS 63587 1969).
 - , Songs Of Love And Hate (CBS 64090 1971).
 - , Leonard Cohen: Live Songs (CBS 65224 1973).
 - , New Skin For The Old Ceremony (CBS 69087 1974).
 - , Death Of A Ladies Man (BS 3125 1977).
 - , Recent Songs (CBS 86097 1979).
- Combecker, Hans, „Allen Ginsberg’s in back of the real. Ein Stück Beat Poetry“, *Die Neueren Sprachen* 22 (1973), 74 - 76.
- Cook, Bruce, *The Beat Generation* (New York 1971).
- Cott, Jonathan, „Interview“, in Bob Dylan. 3 Interviews (Hamburg 1978), o.S.
- Crowcroft, Andrew, *Der Psychotiker. Zum Verständnis des Wahnsinns* (Frankfurt/M. 1972).
- Crunk (Wright, James), „The Work of Gary Snyder“, *Sixties* 6 (1962), 25 - 42.
- Curtius, Mechthild (Hrsg.), *Seminar: Theorien der Künstlerischen Produktivität* (Frankfurt/M. 1976).
- Davey, Frank, „Leonard Cohen“, in *From Here To There* (Erin 1974).
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* (Winterthur 1974).
- de Rudder, Helmut, „Gesellschaft und Intellektuelle in den Vereinigten Staaten“, in D. Riesman, *Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters* (Reinbek 1965).
- de Venster, Dagmar, „Leonard Cohen’s Women“, in M. Nedersen (Hrsg.), *Mother Was Not A Person* (Montreal 1972), 96 - 97.
- Dickstein, Morris, *Gates of Eden. American Culture in the Sixties* (New York 1977).
- Didion, Joan, „Waiting for Morrison“, in J. Eisen (Hrsg.), *The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution*, 2 Bde. (New York 1979/80).
- Djwa, Sandra, „After the wipe-out, a renewal“, *The Ubyssy* 2 (1967). „Leonard Cohen: Black Romantic“, *Canadian Literature* 34 (1967), 32 42.
- Dobie, F. J., *The Voice of the Coyote* (Lincoln 1961).
- Dollase, Rainer/Rosenberg, Michael/Stollenwerk, Hans J., *Rock People. Die befragte Szene* (Frankfurt/M. 1974).
- Dobkin de Rios, Marlene, „Curing with Ayahuasca in an Urban Slum“, in M. J. Harner (Hrsg.), *Hallucinogens and Shamanism* (New York 1973).
- „Dossier 2. Seize The Time. Sozialrevolutionäre Gruppen in den USA. Eine Dokumentation“, in *Kursbuch* 22. Nordamerikanische Zustände (Berlin 1970), 87 - 116.
- Dreitzel, Hans, Peter, „Der politische Gehalt der Kultur“, in A. Torraine (Hrsg.), *Jenseits der Krise. Wider das politische Defizit der Ökologie* (Frankfurt/M. 1976).
- Drews, Jörg, „Selbsterfahrung und Neue Subjektivität in der Lyrik“, *Akzente* 1 (1977), 89 - 95.
- Duerr, Hans Peter, *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Widlnis und Zivilisation* (Frankfurt/M. 1978).
- , (Hrsg.), *Der Wissenschaftler und das Irrationale*, 2 Bde. (Frankfurt/M. 1981).
- Duerr, R.A., *Poetic Vision and the Psychedelic Experience* (Syracuse 1970).
- Durkheim, Emile, *Regeln der soziologischen Methode* (Neuwied u. Berlin 1965).
- Dylan, Bob, *Writings and Drawings* (London 1973).
- , *Tarantula* (Harmondsworth 1977).
 - , *Bob Dylan* (CBS 62022 1962).
 - , *The Freewheelin’ Bob Dylan* (CBS 62193 1963).
 - , *The Times They Are A-Changin’* (CBS 62251 1964).
 - , *Another Side Of Bob Dylan* (CBS 62429 1964).
 - , *Bringing It All Back Home* (CBS 62515 1965).
 - , *Highway 61 Revisited* (CBS 62572 1965).
 - , *Blonde On Blonde* (CBS 66012 1966).
 - , *John Wesley Harding* (CBS 63252 1968).
 - , *Nashville Skyline* (CBS 63601 1969).
 - , *Self Portrait* (CBS 77250 1970).

- , New Morning (CBS 69001 1970).
 - , Pat Garrett & Billy The Kid. Soundtrack (CBS 69042 1973).
 - , Dylan (A Fool Such As I) (CBS 69049 1973).
 - , Planet Waves (ILPS 9261 1974).
 - , Blood On The Tracks (CBS 69079 1975).
 - , The Basement Tapes (CBS 88147 1975).
 - , Desire. Songs Of Redemption (CBS 86003 1976).
 - , Hard Rain (CBS 86016 1976).
 - , Street Legal (CBS 86067 1978).
 - , Bob Dylan At Budokan (CBS 96004 1978).
 - , Slow Train Coming (CBS 86095 1979).
 - /The Band, Before The Flood (IBDB 1 1974).
- Ebeling, Hans (Hrsg.), Subjektivität und Selbsterhaltung. Beiträge zur Diagnose der Moderne (Frankfurt/M. 1976).
- Eisen, Jonathan (Hrsg.), The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution, 2 Bde. (New York 1969/70).
- Eliade, Mircea, Schamanismus und archaische Ekstasetechnik (Frankfurt/M. 1978).
- Erikson, Erik H., Identität und Lebenszyklus (Frankfurt/M. 1976).
- Essbach, Wolfgang/Gutmann, Joachim/Jany, Brigitte/Jany, Ulrich/Kreuzer, Uschi, „Yippies und Provos: Anarchistische Momente in der hedonistischen Linken“, in D. Kerbs (Hrsg.), Die hedonistische Linke. Beiträge zur Subkultur-Debatte (Neuwied u. Berlin 1971).
- Faas, Ekbert (Hrsg.), Towards A New American Poetics. Essays & Interviews (Santa Barbara) 1978).
- Fanon, Frantz, Die Verdammten dieser Erde (Frankfurt/M. 1966).
- Fiedler, Leslie, „Die neuen Mutanten“, in R. D. Brinkmann/R. R. Rygulla (Hrsg.), Acid. Neue amerikanische Szene (Frankfurt/M. o. J.), 16 - 31.
- Finnegan, Ruth, Oral Poetry. Its nature, significance and social context (Cambridge 1979).
- Flippo, Chet, “Hurricane’s Night-. Thunder in the Garden”, Rolling Stone v. 15.1.1976, 10-11, 18.
- Foucault, Michel, Von der Subversion des Wissens (München 1974).
- , Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft (Frankfurt/M. 1978).
- Fong-Terres, Ben, “Bob Dylan: ‚What Do You Want Me To Say?-, in The Rolling Stone Interviews Vol. 2 (New York 4. Aufl. 1973).
- Freud, Sigmund, „Trauer und Melancholie“, in S. Freud, Psychologie des Unbewußten, Studienausgabe Bd. 111 (Frankfurt/M. 4. Aufl. 1975).
- , „Der Untergang des Ödipuskomplexes“, in S. Freud, Sexualleben, Studienausgabe Bd.III (Frankfurt/M. 1969).
 - , „Über Triebumsetzungen, insbesondere der Analerotik“, in S. Freud, Zwang, Paranoia und Perversion, Studienausgabe Bd. VII (Frankfurt/M. 1975).
 - , „Der Dichter und das Phantasieren“, in S. Freud, Bildende Kunst und Literatur, Studienausgabe Bd. X (Frankfurt/M. 5. Aufl. 1975).
 - , Die Traumdeutung, Studienausgabe Bd. II (Frankfurt/M. 4. Aufl. 1977).
- Frith, Simon, The sociology of rock (London 1978).
- Fromm, Erich, Analytische Sozialpsychologie und Gesellschaftstheorie (Frankfurt/M. 4. Aufl. 1976).
- /Suzuki, Daisetz Taitaro/de Martino, Richard, Zen-Buddhismus und Psychoanalyse (Frankfurt/M. 6. Aufl. 1977).
- Gallas, Helga, Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (Frankfurt/M. 1978).
- Gaskin, Stephan, Sunday Morning Services on the Farm (Summertown 1977).
- Gibson, Graeme, “Two Troubled Young Men”, Saturday Night 78 (1963), Nr. 11, 40 -41.
- Ginsberg, Allen, Howl and Other Poems (San Francisco 29. Aufl. 1978). Kaddish and Other Poems (San Francisco 16. Aufl. 1978).
- , Planet News 1961 - 1967 (San Francisco 3. Aufl. 1974).

- , The Fall Of America. Poems of these States 1965 - 1971 (San Francisco, 4. Aufl. 1976).
- , First Blues, Rags, Ballads & Harmonium Songs 1971 - 1974 (New York 1975).
- , Mind Breaths. Poems 1972 - 1977 (San Francisco 2. Aufl. 1978).
- , Indian Journals (San Francisco 3. Aufl. 1974).
- , Allen Verbatim. Lectures On Poetry, Politics, Consciousness (New York 1975).
- , "Notes on Finally Recording 'Howl'", auf A. Ginsberg, Howl and Other Poems (FTS 7006 1959).
- , "The Art of Poetry VIII",. The Paris Review 37 (1966), 13-104.
- , "How Kaddish happened", in D. Allen/W. Tallman (Hrsg.), The Poetics of the New American Poetry (New York 1973).
- , "Note for Howl and Other Poems", in D. Allen/W. Tallman (Hrsg.), a.a.0.
- , "Poetry, Violence and The Trembling Lambs", in D. Allen/W. Tallman (Hrsg.), a.a.0.
- , "Prose Contribution to Cuban Revolution", in D. Allen/W. Tallman (Hrsg.), a.a.0.
- , "Some Metamorphoses of Personal Prosody", in D. Allen/W. Tallman (Hrsg.), a.a.0.
- , "When the Mode of the Music Changes the Walls of the City Shake", in D. Allen/W. Tallman (Hrsg.), a.a.0.
- /Burroughs, William, The Yage Letters (San Francisco 8. Aufl. 1978).
- /Leary, Timothy/Snyder, Gary/Watts, Allen, "Changes", in J. Kornbluth (Hrsg.), Notes from the New Underground. An Anthology (New York 1968).
- Giunta, Aldo, "The Morality of the Immoral", in J. Kornbluth (Hrsg.), Notes from the New Underground. An Anthology (New York 1968).
- Gleason, Ralph J., "The Times They Are A-Changin': The Changing Message of America's Young Folk Singers", Ramparts 4 (1965).
- Glessing, R. J., The Underground Press in America (London 1971).
- Gnarowski, Michael (Hrsg.), Leonard Cohen. The Artist and His Critics (Toronto 1976).
- Göbel, Eberhard/Guthke, Beate, „Die tägliche Revolution in den Oasen der Freiheit - eine gesellschaftliche Alternative?“, Das Argument 118 (1979), 865 - 870.
- Goeppert, Sebastian, Grundkurs Psychoanalyse (Reinbek 1976).
- Goldberg, Steven, "Bob Dylan and the Poetry of Salvation", Saturday Reviv 5 (1970), 43 - 46, 57.
- Goodman, Paul, "The Diggers in 1984", in J. Kornbluth (Hrsg.), Notes from the New Underground. An Anthology (New York 1968).
- Gorsen, Peter, „Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst?“, in C. Bezzel/P. Brückner u. a., Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik (Berlin 1975).
- , Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie (Reinbek 4. Aufl. 1977).
- Graves, B. F./McBain, D. J., Lyric Voices. Approaches to the Poetry of Contemporary Song (New York 1972).
- Gray, Michael, Song & Dance Man/The Art of Bob Dylan (New York 1970).
- Green, Gil, The New Radicalism. Anarchist or Marxist? (New York 1971).
- Grissem, John, Country Music. White Man's Blues (New York 1970).
- Gruen, John, The New Bohemia. The Combine Generation (New York 1966).
- Habermas, Jürgen, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (Neuwied u. Berlin 8. Aufl. 1976).
- , Erkenntnis und Interesse (Frankfurt/M. 3. Aufl. 1975).
- , Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus (Frankfurt/M. 1973).
- , „Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?“, in J. Habermas, Zwei Reden. Aus Anlaß des Hegel-Preises (Frankfurt/M. 1974).
- Hahn, Stephan, "The Prophetic Voice of Allen Ginsberg", Prospects: Annual of American Culture Studies 2 (1976), 527 - 567.
- Halifax, Joan, Shamanic Voices. A Survey of Visionary Narratives (New York 1979).
- Hall, Stuart, "The Hippies: An American 'Moment'" (Stencilled Occasional Paper No. 16 des Centre for Contemporary Cultural Studies Birmingham 1968).
- , "The Hippies: An American Moment" (neu überarbeitet), in L. Nagel (Hrsg.), Student

- Power (London 1969).
- Harner, Michael J. (Hrsg.), Shamanism and Hallucinogens (New York 1973).
- Hartung, Klaus, „Versuch die Krise der antiautoritären Bewegung wieder zur Sprache zu bringen“, in Kursbuch 48. Zehn Jahre danach (Berlin 1977).
- Hauser, Arnold, Kunst und Gesellschaft (München 1973). -, Sozia]geschichte der Kunst und Literatur (München 1976).
- Hazel, Hazel E., „Die alte und die neue Sensibilität. Erfahrungen mit dem Subjekt, das zwischen die Kulturen gefallen ist“, in Literaturmagazin 4 (197 5), 129 - 142.
- Head, Sydney W., Broadcasting in America. A Survey of Television and Radio (Boston 1957).
- Hebdige, Dick, Subculture. The Meaning of Style (London 1979).
- Hedgepeth, William/Stock, Dennis, The Alternative. Communal Life In New America (New York 1970).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Vorlesungen über die Ästhetik, Gesammelte Werke Bd. 13 (Frankfurt/M. 1979).
- Heilmeyer, Jens/Fröhlich, Pea, Now. Theater der Erfahrung. Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung (Köln 1971).
- Heinlein, Robert A., Stranger In A Strange Land (New York 1968).
- Henighan, Tom, „Shamans, Tribes, and the Sorcerer’s Apprentices: Notes on the Discovery of the Primitive in Modern Poetry“, Dalhousie Review 59 (1979/80), Nr. 4, 605 - 620.
- Hentoff, Nat, „The Crackin’, Shakin’, Breakin’ Sounds“, New Yorker 40 (1964).
- Hermes, Dieter, Agitprop USA. Zur Theorie und Strategie des politisch-emanzipatorischen Theaters in Amerika seit 1960 (Kroberg 1973).
- Hoffman, Abie, Revolution for The Hell of It (New York 1967).
- Hofman, Albert, „Vorwort“ zu A. Estrada, Maria Sabina. Botin der heiligen Pilze (München 1980).
- Hollstein, Walter, „Hippies im Wandel“, Frankfurter Hefte 9 (1968), 637 - 646.
-, Der Untergrund. Zur Soziologie jugendlicher Protestbewegungen (Neuwied u. Berlin 1970).
-, Die Gegengesellschaft. Alternative Lebensformen (Reinbek 1981).
- Holz, Hans Heinz, Utopie und Anarchismus. Zur Kritik der kritischen Theorie Herbert Marcuses (Köln 1968).
- Hopkins, Jerry (Hrsg.), The Hippie Papers. Notes From The Underground Press (New York 1968).
-, „Interview with Jim Morrison“, in The Rolling, Stone Interviews Vol. 1 (New York . 2. Aufl. 1974).
-/Sugerman, Daniel, No One Here Gets Out Alive (Nem, York 1980).
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (Frankfurt/M. 1978).
- Huxley, Aldous, Die Pforten der Wahrnehmung/Himmel und Hölle (München 2. Aufl. 1970).
- Jahn, Mike, Rock. From Elvis Presley to the Rolling Stones (New York 1973).
- Jauß, Hans Robert, Literaturgeschichte als Provokation (Frankfurt/M. 1970).
- Jefferson, Tony/Hall, Stuart, Resistance through Rituals. Youth Subculture in Post-War Britian (Hutchinson 1976).
- Hutcheon, Linda, „Beautiful Losers. All the Polarities“, Canadian Literatur 5 9 (1974), 42 - 5 6.
- Jerome, Judson, Families of Eden. Communes and the New Anarchism (New York 1974).
- Johnson, Thomas S., „Desolation Row Revisited“, Southwest Review 62 (1977).
- Jones, D. G., Butterfly on Rock: A Study of Themes & Images in Canadian Literature (Toronto 1970).
-, „In Search of America“, Boundary 2/3 (1974), 227 - 246.
- Jones, Leroi, Blues people (New York 1963).
- Jung, Carl Gustav, WGeleitwort“ zu D. T. Suzuki, Die große Befreiung. Einführung, in den Zen-Buddhismus (Frankfurt/M. 2. Aufl. 1978).
-, „Geleitwort und psychologischer Kommentar zum Bardo Thödol“, in Lama Kazi DawaSamup/Evans-Wentz, W. Y., Das Tibetische Totenbuch oder Die Nachtd-Erfahrungen der Bardo-Stufe (Olten u. Freiburg 3. Aufl. 1978).
- Kaiser, Rolf Ulrich, Underground? Pop? Nein, Gegenkultur! (Köln u. Berlin 1969). Kerbs, Diethard

- (Hrsg.), Die hedonistische Linke. Beiträge zur Subkultur-Debatte (Neuwied u. Berlin 1970).
- Kern, Robert, "Recipes, Catalogues, Open Form Poetics: Gary Snyder's Archetypal Voice", *Contemporary Literature* 18 (1977), 173 - 197.
- Kerouac, Jack, "The Origins of the Beat Generation", in F. J. Hoffman (Hrsg.), *Marginal Manners. The Variants of Bohemia* (New York 1962).
- Kirby, David K., "Interview with Gary Snyder", *Notes of Contemporary Literature* 1 (1971), 9-10.
- Kliche, Dieter, „Kunst gegen Verdinglichung. Berührungspunkte im Gegensatz von Adorno und Lukács“, in B. Lindner/W. M. Lüdke (Hrsg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th.W. Adornos. Konstruktion der Moderne* (Frankfurt/M. 1980).
- Klönne, Arno, „Zur Klassenanalyse der Subkultur. Polit-ökonomische Anmerkungen zur hedonistischen Jugendbewegung“, in D. Kerbs (Hrsg.), *Die hedonistische Linke. Beiträge zur Subkultur-Debatte* (Neuwied u. Berlin 1970).
- Kloman, William, "Leonard Cohen", in L. Cohen, *Songs of Leonard Cohen. Songbook* (London 1969).
- Klüver, Heinrich, *Mescal and Mechanisms of Hallucinations* (Chicago 2. Aufl. 1969).
- Knight, Arthur W./Knight, Glen (Hrsg.), *The Beat Book* (Pennsylvania 1974).
- /Knight, Kit (Hrsg.), *The Beat Diary* (Pennsylvania 1977).
- , *The Beat Journey* (Pennsylvania 1978).
- Kofler, Leo, *Haut den Lukacz. Realismus und Subjektivismus. Marcuses ästhetische Gegenrevolution* (Lollar 1977).
- Kohut, Heinz, *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen* (Frankfurt/M. 2. Aufl. 1979).
- Kornbluth, Jesse (Hrsg.), *Notes from the Nem. Underground. An Anthology* (New York 1968).
- Kramer, Jane, *Allen Ginsberg in America* (New York 1969).
- Kraushaar, Wolfgang, "Thesen zum Verhältnis von Alternativ- und Fluchtbewegung“, in W. Kraushaar (Hrsg.), *Autonomie oder Getto? Kontroversen über die Alternativbewegung* (Frankfurt/M. 1978).
- Kreuzer, Helmut, *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung* (Stuttgart 1968).
- Krieger, Susan, *Hip Capitahsm* (Los Angeles u. London 1979).
- La Barre, Weston, *The Peyote-Cult* (Neu, York 4. Aufl 1972).
- Landau Jon, *It's too late now* (San Francisco 1972).
- Lange, Bernd-Peter, „Wordsworth und die literarischen Gattungen: Revolution in der Sprache“, in Drexler, Peter/Lange, Bernd-Peter/Link, Victor, *Braunschweiger Anglistische Arbeiten 7. Literatur, Geschichte, Bewußtsein, Studien zum 18. Jahrhundert* (Braunschweig 1981).
- Lehmann, Hans-Thies, *Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur* (Frankfurt/M. & Berlin 1977).
- Lepenes, Wolf, *Melancholie und Gesellschaft* (Frankfurt/M. 1969).
- Levi-Strauss, Claude, *The Savage Mind* (Chicago 1967).
- Lindner, Burkhardt, „Der Begriff der Verdinglichung und der Spielraum der Realismus-Kontroverse“, in Schmitt, Hans-Jürgen (Hg.), *Der Streit mit Georg Lukacs* (Frankfurt/M. 1978).
- Lommel, Andreas, *Die Welt der frühen Jäger, Medizinmänner, Schamanen, Künstler* (München 1965).
- Lukacs, Georg, *Ästhetik*, 2 Bde. (Neuwied & Berlin 1972).
- , *Geschichte und Klassenbewußtsein* (Neuwied u. Berlin 1978).
- Lydon, Michael, "Rock for sale", in J. Eisen (Hrsg.), *The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution*, 2 Bde. (New York 1969/70), 1.
- Lyon, Thomas J., "Gary Snyder, a Western Poet", *Western American Literature* 3 (1968), 207 - 216.
- Mailer, Normal, "The White Negro", in N. Mailer, *Advertisements For Myself* (New York 1959).
- , *The Armies of the Night* (Harmondsworth 1972).
- , *The Siege of Chicago* (Harmondsworth 1975).
- Malcolm, Henry, *Generation of Narcissus* (Boston u. Toronto 1971).
- Malkoff, Karl, *Cromwell's Handbook of Contemporary American Poetry* (New York 1973).
- Malkowski, Reiner, *Was für ein Morgen. Gedichte* (Frankfurt/M. 1975).

- Marcus, Greil, *Mystery Train* (New York 1975).
- Marcuse, Herbert, „Über den affirmativen Charakter der Kultur“, in H. Marcuse, *Kultur und Gesellschaft 1* (Frankfurt/M. 11. Aufl. 1973).
- „Zur Kritik des Hedonismus“, in H. Marcuse, a.a.o.
 - „Die Gesellschaft als Kunstwerk“, *Neues Forum* 167/168 (1967), 8 - 10.
 - *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* (Frankfurt/M. 8. Aufl. 1973).
 - „Love Mystified: A Critique of Norman O. Brown“, *Commentary* 43 (1967), Nr. 2/3, 71-84.
 - *Das Ende der Utopie. Vorträge und Diskussionen in Berlin 1967* (Frankfurt/M. 1980).
 - „Liberation from the Affluent Society“, in D. Cooper (Hrsg.), *The Dialectics of Liberation* (Harmondsworth 1968).
 - *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft* (Neuwied u. Berlin 8. Aufl. 1976).
 - *Versuch über die Befreiung* (Frankfurt/M. 3. Aufl. 1972).
 - *Konterrevolution und Revolte* (Frankfurt/M. 2. Aufl. 1973).
 - *Five Lectures. Psychoanalysis, Politics, and Utopia* (Boston 3. Aufl. 1970).
 - *Zeit-Messungen* (Frankfurt/M. 1975).
 - *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische. Ästhetik* (München u. Wien 1977).
- Marx, Karl, *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie* (Berlin 1953).
- „Thesen über Feuerbach“, in Marx-Engel-Werke Bd. 3 (Berlin 1978).
 - „Zur Kritik der Politischen Ökonomie“ (Vorwort und Einleitung), in Marx-Engels-Werke Bd. 13 (Berlin 1978).
 - „Das Kapital III“, in Marx-Engels-Werke Bd. 25 (Berlin 1978).
 - „Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844“, in Marx-Engels-Werke Ergänzungsband (Berlin 1977). -/Engels, Friedrich, „Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik“, Marx-Engels-Werke Bd. 2 (Berlin 1976).
 - „Die deutsche Ideologie“ in Marx-Engels-Werke Bd. 3 (Berlin 1978).
 - *Über Kunst und Literatur*, 2 Bde (Berlin 1967).
- Marxismus und Naturbeherrschung. Beiträge zu den Ersten Ernst-Bloch-Tagen. Tübingen 1978 (Offenbach 1979).
- Masserman, J., „Hippies and their Future. A Look Ahead“, *U. S. News and World Report* v. 17.7.1967.
- Masters, Robert L./Houston, Jean, *Psychodelische Kunst* (München u. Zürich 1969).
- McGregor, Craig, *Bob Dylan: a Retrospective* (New York 1972).
- McKenna, Dennis J. und Terence K., *The Invisible Landscape. Mind, Hallucinogens, and the I Ching* (New York 1975).
- Meehan, Thomas, „Public Writer No. 1“, *New York Times Magazine* v. 12.12.1965, 44 - 45, 130ff.
- Mellers, Wilfred, *Twilight of the Gods* (London 1973).
- Meltzer, David (Hrsg.), *Interviews with 5 San Francisco Poets* (Berkeley 1976).
- Meltzer, R., *The Aesthetics of Rock* (New York 1970).
- Melville, Keith, *Communes in the Counterculture. Origins, Theories, Styles of Life* (New York 1972).
- Merrill, Thomas F., Allen Ginsberg (Boston 1969).
- Metscher, Thomas, *Kunst und sozialer Prozeß. Studien zu einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis* (Köln 1977).
- „Tendenzen materialistischer Ästhetik in der BRD“, in A. Giannaras (Hrsg.), *Ästhetik heute* (München 1974).
 - „Literatur als ideologische Form“, *Weimarer Beiträge* 1 (1978), 147 - 155.
 - *Geschichte, Humanität, Utopie. Überlegungen zum Wirklichkeitsverhältnis der Dramen Shakespeares*, *Gulliver. Deutsch-Englische Jahrbücher* 6 (1979), 14 - 47.
- Miles, Barry, *Bob Dylan In His Own Words* (London 1978).
- Mitscherlich, Alexander, *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zur Sozialpsychologie*

- (München 11. Aufl. 1976).
- und Margarete, Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens (München 11. Aufl. 1979).
- Mittenzwei, Werner, "Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukacs-Debatte", Das Argument 46 (1968), 12 - 43.
- Monroe, H., "Bom Bom Mahadev: A Mantra for Marijuana", in J. Hopkins (Hrsg.), The Hippie Papers. Notes from the Underground Press (New York 1968).
- Monteiro, Georp, "Dylan in the Sixties", South Atlantic Quarterly 73 (1974), 160 - 172.
- Mooney, H.F., "Popular Music since the 1920s: The Significance of Shifting Taste", in J. Eisen (Hrsg.), The Age of Rock. Sound of the American Cultural Revolution, 2 Bde. (New York 1969/70), 1.
- Morrison, Jim, The Lords and The New Creatures. Poems (New York 1971).
- , The Lords and The New Creatures. Poems/Gedichte, Gesichte und Gedanken. Nachdichtung von Uve Schmidt (Frankfurt/M. o.J.).
- , An American Prayer (ELK 52111978).
- /The Doors, The Doors Complete. Songbook (New York 1972).
- , The Doors (EKS 74007 1967).
- , Strange Days (EKS 74014 1967).
- , Waiting for the Sun (EKS 74024 1968).
- , The Soft Parade (EKS 75005 1969).
- , Morrison Hotel. Hard Rock Cafe (EKS 75007 1970).
- , Absolutely Live (EKS 2-9002 1970).
- , L. A. Woman (EKS 750111971).
- Müller, Michael u. a., Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie (Frankfurt/M. 2. Aufl. 1974).
- Müller, Werner, Indianische Welterfahrung (Stuttgart 1976). . Geliebte Erde. Naturfrömmigkeit und Naturhaß im indianischen und europäischen Nordamerika (Bonn 1979).
- Munn, Henry, "The Mushroom of Language", in M. J. Harner (Hrsg.), Hallucinogens and Shamanism. (New York 1973).
- Munsterberg, Hugo, Zen-Kunst (Köln 1978).
- Myerhoff, Barbara G., "Shamanic Equilibrium: Balance and Mediation in Known and Unknown Worlds", in W. D. Hand (Hrsg.), American Folk Medicine: A Symposium (Berkeley 1976).
- Naranjo, Claudio, The Healing Journey. New Approaches to Consciousness (New York 1973).
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit (Frankfurt/M. 4. Aufl. 1976).
- Nelson, Jack A., "The Underground Press", Freedom of Information Center Report 226 (1969)
- Newfield, Jack, A Prophetic Minority (New York 1966).
- Nitzsche, Bernd, Die Zerstörung der Sinnlichkeit (München 1974).
- Oakley Giles, The Devil's Music. A History of the Blues (Neu, York 1976).
- Offe, Claus, Strukturprobleme des kapitalistischen Staates. Aufsätze zur politischen Soziologie (Frankfurt/M. 1972).
- Oldfield, Howey M., The Encircled Serpent. A Study of Serpent Symbolism in all Countries and Ages (New York 1955).
- Olvedi, Ulli, LSD-Report (Frankfurt/M. 1972).
- Otto, Erwin, „Flucht aus der Trivialität. Intention und Wirkungsästhetik politischer Pop-Songs“, in anglistik & englisch-unterricht. Trivilliteratur (Trier 1977), 151 - 171.
- Ondaatje, Michael, Leonard Cohen (Toronto 1970).
- Paetzold, Heinz, Neomarxistische Ästhetik, 2 Bde. (Düsseldorf 1974).
- Pahnke, W. N., "Drugs and Mysticism" in J. White (Hrsg.), The Highest State of Consciousness (New York 1972).
- Palmer, Tony, Born under a bad sign (London 1970).
- Papus, The Tarot of the Bohemians - absolute key to occult science (New York 1962).
- Park, Willard Z., Shamanism in Western North America. A Study in Cultural Relationships (Evanston u. Chicago 1938).

- Parkinson, Thomas, "The Poetry of Gary Snyder", *The Southern Review* 4 (1968), 616 - 632.
- Paul, Sherman, "From Lookout to Ashram: The Way of Gary Snyder", *Iowa Review* 1 (1970), Nr. 3, 76 - 89, und Nr. 4, 70 - 85.
- Peach, Linda, "Earth House Hold: A Twentieth Century Walden?", *Anglo-Welsh Review* 55 (1975), 108 - 114.
- Peper, Jürgen, „Der heruntergekommene Surrealismus oder Regression als Fortschritt: Amerikas Youth Counter Culture in zwei Manifesten“, *Amerikastudien* 19 (1974), Nr. 1, 9-29.
- Pichaske, David, *A Generation In Motion. Popular Music and Culture in the Sixties* (New York 1979).
- Pine, R., "The Diggers Creative Society", in J. Hopkins (Hrsg.), *The Hippie Papers. Notes From the Underground Press* (New York 1968).
- Poague, Leland A., "Dylan As Auteur: Theoretical Notes, And An Analysis Of 'Love Minus Zero/ No Limit'", *Journal of Popular Culture* 8 (1974), 53 - 58.
- Portuges, Paul, *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg* (Santa Barbare 1978)
- Prokop, Dieter, *Massenkultur und Spontaneität. Zur veränderten Warenform der Massenkommunikation im Spätkapitalismus* (Frankfurt/M. 1974).
- Psychoanalytisches Seminar Zürich, *Die neuen Narzißmus-theorien: zurück ins Paradies?* (Frankfurt/ M. 1981),
- Purdy, A. W., "Leonard Cohen. A Personal Look", *Canadian Literature* 23 (1965), 7 - 16.
- Raddatz, Fritz J. (Hrsg.), *Marxismus und Literatur*, 3 Bde. (Reinbek 2. Aufl. 1969).
- Reich, Charles A., *The Greening of America* (Harmondsworth 1974).
- Reimann, Bruno W., *Psychoanalyse und Gesellschaftskritik* (Neuwied u. Berlin 1973).
- Rockett, W.H., "Leonard Cohen and the killer instinct", *Saturday Night* 87 (1972), 52 - 56.
- Rodnitzky, Jerome L., "Popular Music as a Radical Influence, 1945 - 1970", in L.B. Blair (Hrsg.), *Essays on Radicalism in Contemporary America* (Austin 1972).
- , *Minstrels of the Dawn. The Folk-Protest Singer as a Cultural Hero* (Chicago 1976).
- Rose, Stephen C., "Bob Dylan: 20th Century Poet", *The Intercollegian* 83 (1965), 14 - 19.
- Rozsak, Theodore, *The Making of a Counterculture. Reflections on the technocratic society and its youthful opposition* (Nem, York 1969).
- Unfinished Animal. *The Aquarian Frontier and the Evolution of Consciousness* (New York 1975).
- , *Person/Planet. The Creative Disintegration of Industrial Society* (New York 1978).
- Rothberg, Abraham, "A Passage to more than India. The Poetry of Gary Snyder", *Southwest Review* 61 (1977), 26 - 38.
- Rubin, Jerry, *Do it! Szenarios für die Revolution* (München 1977).
- Ruddy, Jon, "Is the World (or Anybody) Ready for Leonard Cohen?", *Maclean's* 79 (1966), Nr. 10, 18 - 19, 33 - 34.
- Sahmel, Karl-Heinz, *Vernunft und Sinnlichkeit. Eine kritische Einführung in das philosophische und politische Denken Herbert Marcuses* (Königstein 1979).
- Saltzman, Paul, "Famous Last Words From Leonard Cohen", *Maclean's* 85 (1972), Nr. 6, 6, 77-80.
- Scaduto, Anthony, *Bob Dylan. An Intimate Biography* (New York 1979).
- Schmid, Thomas, „Stämme und Stammtisch oder Bescheidener Vorschlag, die alternativen Institutionen wieder abzuschaffen“, in W. Kraushaar (Hrsg.), *Autonomie oder Getto? Kontroversen über die Alternativbewegung* (Frankfurt/M. 1978).
- Schmidt, Burghard, „Zur Naturphilosophie von Ernst Bloch“, in *Marxismus und Naturbeherrschung. Beiträge zu den Ersten Ernst-Bloch-Tagen, Töbingen 1978* (Offenbach 1979). 217
- Schmitt, Walter, *Bob Dylan. halb & halb*, 2 Bde. (Trier 1979).
- Schneider, Michael, „Von der alten Radikalität zur neuen Sensibilität“, in *Kursbuch 49. Sinnlichkeiten* (Berlin 1977).
- Schwender, Rolf, *Theorie der Subkultur* (Frankfurt/M. 1978).
- Scobie, Stephen, "Scenes from the Lives of the Saints: a hagiology of Canadian literature", *Lakehead University Review* 7 (1974), Nr. 1, 3 - 20.
- , *Leonard Cohen* (Vancouver 1978)
- Seiler, Wolfgang, *Grenzüberschreitungen. Zur Sprache des Wahnsinns* (Giessen 1980).

- Shepard, Sam, *Rolling Thunder Logbook* (Harmondsworth 1978).
- Sinclair, John, "Motor City Music", in J. Sinclair/R. Levin, *Music & Politics* (New York u. Cleveland 1971).
- Snyder, Gary, *He Who Hunted Birds in His Father's Village. The Dimensions of a Haida Myth* (Bolinás 1979).
- , *Riprap & Cold Mountain Poems* (San Francisco 4. Aufl. 1977). *The Back Country* (New York 1971).
- , *Earth House Hold. Technical Notes "Queries To Fellow Dharma Revolutionaries"* (New York 8. Aufl. 1969).
- , *Regarding Wave* (New York 4. Aufl. 1970). *Turtle Island* (New York 7. Aufl. 1974).
- , *The Old Ways. Six Essays* (San Francisco 1977). *Myths & Texts* (New York 1978).
- , *Six Sections from Mountains and Rivers without End. Plus one* (Bolinás 1977). *The Real Work: Interviews & Talks, 1964 1979* (Nem, York 1980).
- Stafford, Peter, *Psychedelics, Encyclopedia*, (Berkeley 1977).
- Stern, S., "Altamond: Pearl Harbor to the Woodstock Nation", in D. Horowitz/M. Lerner/C. Pyes (Hrsg.), *Counterculture and Revolution* (New York 1972).
- Steuding, Bob, Gary Snyder (Boston 1976).
- Stith Bennett H., *On Becoming A Rock Musician* (Amherst 1980).
- Swain, F., "Four Psilocybin Experiences", *Psychedelic Review* 1 (1963).
- Tarn, Nathaniel, "From Anthropologist to Informant: A Field Record of Gary Snyder", *Alcheringa* 4 (1972), 104 - 113.
- Tytell, John, *Naked Angels - the lives & literature of the Beat Generation* (New York 1976).
- Urban, Peter, *Rollende Worte - die Poesie des Rock. Von der Straßenballade zum Pop-Song* (Frankfurt/M. 1979).
- Vester, Michael, „Solidarisierung als historischer Lernprozeß. Zukunftsperspektiven systemverändernder Praxis im neueren Kapitalismus“, in D. Kerbs (Hrsg.), *Die hedonistische Linke. Beiträge zur Subkultur-Debatte* (Neuwied, u. Berlin 1970).
- Von Hoffman, Nicholas, "The Acid Affair XIII", *The Washington Post* v. 27.10.1967, 26.
- , *We are the people our parents warned us against* (Chicago 1968).
- Walter, Paul, „Realität als Herausforderung. Das Bedeutungsspektrum des Narzißmusbegriffs“, in H. Häsig/H. Stubenrauch/T. Ziehe (Hrsg.), *Narziß. Ein neuer Sozialisationstypus?* (Bensheim 1979).
- Wapnick, K., "Mysticism and Schizophrenia", in J. White (Hrsg.), *The Highest State of Consciousness* (New York 1972).
- Wartenberg, Gerd, „Als Stigma brauchbar. Vom ‚neuen Sozialisationstyp‘ zu neuen Bewältigungsstrategien desorganisierender Sozialisation“, in H. Häsig/H. Stubenrauch/T. Ziehe (Hrsg.), *Narziß. Ein neuer Sozialisationstypus?* (Bensheim 1979).
- Watts, Alan W., *Beat Zen, Square Zen and Zen* (San Francisco 1959).
- Wayman, Tom, "Cohen's Women", *Canadian Literature* 60 (1974), 89 - 93.
- Weinmann, Robert, "Allen Ginsberg und das geschlagene Glück Amerikas. Beat Lyrik zwischen Anarchie und Engagement", *Sinn und Form* 17 (1965), 718 - 732.
- Wenner, Jann, "Interview with Bob Dylan", in *The Rolling Stone Interviews Vol. 2* (New York 5. Aufl. 1974).
- White, John (Hrsg.), *The Highest State of Consciousness* (New York 1972).
- Willis, Paul E., *Spaß am Widerstand. Gegenkultur in der Arbeiterschule* (Frankfurt/M. 1979).
- Willis, Paul E., "Profane Culture". *Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur* (Frankfurt/M. 1981).
- Wilson, Milton, "Poetry", *University of Toronto Quarterly* 31 (1967), 432 - 437.
- Wolf, Leonard, *Voices From The Love Generation* (Boston 1968).
- Wolfe, Tom, *The Electric Kool-Aid Acid Test* (New York 1968).
- Wolff, Robert Paul/Moore, Barrington/Marcuse, Herbert, *Kritik der reinen Toleranz* (Frankfurt/M. 7. Aufl. 1970).
- Wordsworth, William, "Preface to lyrical ballads", in N.C. Smith, *Wordsworth's Literary Criticism* (London 1905).

- Zahniser, Ed, "Turtle Island", *Western American Literature* 10 (1975), Nr. 1, 67 - 72.
- Ziehe, Thomas, *Pubertät und Narzißmus. Sind Jugendliche entpolitisiert?* (Frankfurt/M. u. Köln 3. Aufl. 1979).
- Zimmer, Jochen, *Rock Soziologie. Theorie und Sozialgeschichte der Rock-Musik* (Hamburg 1981).
- zur Lippe, Rudolf, *Naturbeherrschung am Menschen*, 2 Bde. (Frankfurt/M. 1980).