

1951	Gottfried Benn <i>Probleme der Lyrik</i> (Vortrag/Essay)
1952	Paul Celan <i>Mohn und Gedächtnis</i> (L.)
1953	Ilse Aichinger <i>Der Gefesselte</i> (P.)
1953	Ludwig Wittgenstein <i>Philosophische Untersuchungen</i> (philos. Studie)
1953	Spirale (Zs. gegr. von Eugen Gomringer, Dieter Roth und Marcel Wyss)
1954	Max Frisch <i>Stiller</i> (R.)
1955	Erste documenta-Ausstellung in Kassel
1956	Max Bense <i>Aesthetica II Ästhetische Information</i> (Essay)
1957	Ingeborg Bachmann <i>Anrufung des großen Bären</i> (L.)
1957	Max Frisch <i>Homo faber</i> (R.)
1959	Martin Heidegger <i>Unterwegs zur Sprache</i> (philos. Studie)
1959	Paul Celan <i>Sprachgitter</i> (L.)
1959	Heinrich Böll <i>Billard um halbzehn</i> (R.)
1959	Günter Grass <i>Die Blechtrommel</i> (R.)
1961	Gründung der Dortmunder Gruppe 47
1962	Friedrich Dürrenmatt <i>Die Physiker</i> (Dr.)
1962	Alexander Kluge <i>Lebensläufe</i> (P.)
1963	Heinrich Böll <i>Ansichten eines Clowns</i> (R.)
1963	Rolf Hochhuth <i>Der Stellvertreter</i> (Dr.)
1964	Heinar Kipphardt <i>In der Sache J. Robert Oppenheimer</i> (Dr.)
1964	Max Frisch <i>Mein Name sei Gantenbein</i> (R.)
1965	Peter Weiss <i>Die Ermittlung</i> (Dr.)
1966	Ernst Jandl <i>Laut und Luise</i> (L.)

Die 1950er Jahre

Die (kultur-)politische Situation: Der Marshall-Plan zur wirtschaftlichen Unterstützung Westeuropas und besonders Westdeutschlands, die Währungsreform mit der Einführung der D-Mark 1948 und endgültig die formale Gründung der Bundesrepublik 1949 besiegelten die Teilung Deutschlands. Der Antikommunismus in den USA und die Maxime der Adenauer-Ära, »keine Experimente zu wagen«, konnten die Entwicklungen der Literatur jedoch nicht lähmen. So wie die erste Kasseler »documenta« 1955 eine Orientierung auf die klassische internationale Moderne gab, versuchten auch junge Autor/innen um 1950, an den Höhenkamm internationaler Literatur anzuknüpfen (vgl. Schnell 2001, S. 580–608). Erste Beispiele dafür liefert das Aufgreifen der amerikanischen *short story*, die in Deutschland als »unschuldige«, unbelastete Form genutzt wird, mit der sich qua Aussparungstechnik an einem kleinen Alltagsgegenstand größere Zusammenhänge andeuten lassen.

Gruppe 47: In karger Sachlichkeit nach dem Gründungsjahr benannt, ist der knappe, puristische Stil auch zunächst Programm eines literarischen Neubeginns, das sich freilich bald diversifizierte. Im Lauf der 1950er Jah-

re gesellten sich etwa Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Heinrich Böll, Wolfgang Hildesheimer, Walter Jens, später Günter Grass, Walter Höllerer oder Martin Walser hinzu, und schon durch die stets zunehmende Mitgliederschar bildete man eine fast unumgängliche Kulturstanz, die kritisch orientiert war oder eine literarische Gegenwelt aufbauen wollte. Realismus im Kleinen kennzeichnete die Prosa, Kühle im Detail war zunächst das Stilprinzip. Das Medium des Radios begünstigte die Gattung des **Hörspiels**, das in den 50er Jahren starke Konjunktur entfaltete: Günter Eichs *Träume* (1951), das Wortwelten aus fünf Kontinenten montiert, wirkte vorbildlich; andere wie Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Walter Jens oder Heinrich Böll folgten dem Beispiel. In den 60er Jahren besannen sich Hörspielautor/innen zunehmend auf die technischen Möglichkeiten jenseits der Sprache und experimentierten mit Klangwelten, Montagetechniken und akustischen Versatzstücken (s. Kap 5.6).

Nähe zum Existenzialismus: Der Stil der Gruppe 47 entsprach einem Lebensgefühl, das auch in der Philosophie artikuliert wurde: Einflüsse des französischen Existenzialismus von Camus und Sartre sind es, die weit hin rezipiert wurden, weil sie auf den Transzendenzverlust des Menschen, Kommunikationsprobleme oder Sprachzerstörung hinweisen und die Einsamkeit des Ich im Wirtschaftswunder bewusst machen. Ingeborg Bachmanns Gedicht *Reklame* (1956), das die Stimmen der existenziellen Sorge und des falschen Trostes durch Reklametexte eng führt, hinterlässt in der einsamen Schlusszeile nur Totenstille – Motive, in denen auch Heideggers Modernekritik Spuren hinterlassen hat. Gerade das Gedicht macht aber deutlich, dass Impulse der Montage-Technik die strengen Schreibweisen auflösen, die zunehmend einem Pluralismus der Stile weichen.

Experimentelle Haltungen

Sprache als Lebensform: Der zunehmende Einfluss der **analytischen Sprachphilosophie** begünstigte mit ihrer Leitfrage, wie sich Kulturen durch Sprache oder Symbole selbst prägen, eine stärker experimentelle Orientierung von Literatur.

Sprachspiele konstruieren Weltbilder

Der österreichische (und nach England emigrierte) Philosoph Ludwig Wittgenstein hat in seinen späten *Philosophischen Untersuchungen* (1953) diese Idee maßgeblich formuliert: Sprache bildet nicht die Welt mehr oder weniger richtig ab, sondern konstruiert überhaupt erst unsere Wahrnehmung der Welt, und zwar durch kulturelle Ausdrucksformen. Diese bezeichnet er allgemein als **Sprachspiele**, deren Regeln nicht vorab definiert sind, sondern erst im Vervollständigen etabliert werden. Wörter, Bilder, aber auch Spiele (Schach z. B.) können als kulturelle Praxis Lebensformen bilden.

Zur Vertiefung

Wittgenstein, der mit dem Sprachspielkonzept eine moderne literarische Hoffnung in ein philosophisches System gebracht hat, konnte wiederum viele jüngere Autor/innen zu der Frage anregen, wie man aus der Sprache heraus neue Wahrnehmungsbereiche schaffen kann, die auch Kulturen und ihr Weltverständnis verändern können. Dabei kann es sich um Alleingänger handeln wie **Arno Schmidt**, der im *Leviathan* (1949) damit beginnt, Sprachwelten zu zerlegen und sie aus den Bestandteilen neu zusammenzusetzen – am radikalsten in *Zettels Traum* (1970), das im großformatigen, auf mehreren Spalten verteilten Typoskriptabdruck Assoziationen mit bewussten Sprachkombinationen verbindet und mehrere Weltsprachen sowie Vorlagetexte, z.B. Joyce' *Ulysses* oder Shakespeares *Sommernachtstraum*, verknüpft.

Lyrik: Dazu sind auch jene Gruppen von Sprachspielern zu zählen, die in der experimentellen Lyrik für Veränderungen sorgten. Die **Stuttgarter Schule** um Max Bense, der in den 50er Jahren etwa Eugen Gomringer, Helmut Heissenbüttel oder der spätere Erzähler Ludwig Harig angehörten,

hat die **Konkrete Poesie** vorangetrieben, Gedichte also, die auch im Druckbild den Inhalt reflektieren bzw. die Optik der Buchstaben in den Vordergrund stellen.

herum
 gezogen flanken lauf zum
 gassen ball und stoßen durch mit ab
 satz trick im freien raum und kombiniert der
 stelle paß zum rechten halb und außen links mit reih
 und spann im mittel kreis herumgezogen flanken ball zum gas
 sen durch und stoßen trick mit absatz raum im freien paß und kom
 biniert der stelle halb zum rechten links und außen spann mit reih
 und kreis im mittel lauf herumgezogen flanken durch zum gassen trick
 und stoßen raum mit absatz im freien halb und kombiniert der stelle
 links zum rechten spann und außen kreis mit reih und lauf mit mittel ball
 herumgezogen flanken trick zum gassen raum und stoßen paß mit absatz halb
 im freien links und kombiniert der stelle spann zum rechten kreis und zu
 ben lauf mit reih und ball im mittel durch herumgezogen flanken raum
 zum gassen paß und stoßen halb mit absatz links im freien spann und
 kombiniert der stelle kreis zum rechten lauf und außen ball mit
 reih und durch im mittel trick herumgezogen flanken paß zum
 gassen halb und stoßen links mit absatz spann im freien
 kreis und kombiniert der stelle lauf zum rechten
 ball und außen durch mit reih und trick im
 mittel raum herumgezogen flanken halb
 zum gassen links und stoßen spann
 mit absatz kreis im freien
 lauf

Ludwig Harig:
*herum gezogen
flanken lauf zum
lauf*
(1968)

menfand und der Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Friedrich Achleitner, H.C. Artmann und Oswald Wiener angehörten. Ein Grund für die öffentliche Beachtung mag – neben den sprachlichen Innovationen – auch die Deutlichkeit der politischen Stellungnahmen sein.

Andere Gattungen: Dieser experimentelle Ansatz (vgl. Schmidt-Dengler 2001) zieht sich auch in anderen Gattungen bis heute durch. Dafür ließen sich zahlreiche Beispiele anführen, seien es Peter Handkes Drama *Kaspar* (1968) oder sein Roman *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970), Rolf Dieter Brinkmanns Wort-Bild-Collagen, die Montagen von Fotos und Nachrichtenzeilen bei Rainald Goetz oder die Sprachlabore des Romanciers Reinhard Jirgl bis hin zur gegenwärtigen digitalen Literatur.

Politische Orientierungen

Möglichkeiten, sich mit politischen Problemen auseinanderzusetzen, wurden in konträren Perspektiven gesucht, nämlich in engagierter wie auch hermetischer Kunst.

Auch wenn experimentelle Literatur durchaus fähig ist zur politischen Kritik, wurden Ende der 50er Jahre noch direktere Wege zur → **engagierten politischen Stellungnahme** gesucht, zum Beispiel in knapper Benennung des Themas, möglichst einfacher Aussage und ggf. Aufforderung zum Handeln. Gegenüber jener Literatur, die auf spielerische Formen setzte, auch gegenüber hermetischer Literatur wurde der Vorwurf der Wirkungslosigkeit oder gar des Eskapismus geäußert. → **Hermetische Lyrik** ist dagegen bewusst rätselhaft und entzieht sich dem schnellen Deutungszugriff, um politischen Einflüssen gegenüber resistent zu sein. Mit hermetischer Kunst soll eine widerständige Welt geschaffen werden, um z.B. die historischen Katastrophen zu verarbeiten und ihnen einen Gedächtnisort zuzuweisen.

Insbesondere **Paul Celan** gilt als Vertreter der hermetischen Schreibhaltung. Seine *Todesfuge* (1945) ist ein Eingedenken der Judenvernichtung, die einerseits allgemein verstehbar, andererseits in privater Chiffrierung dargestellt wird. Dies mündet in die Entwicklung stärker verschlüsselter Bilder; später entstehen aus den Chiffren wiederum spielerische Nuancen (*Sprachgitter*, 1959; *Lichtzwang*, 1968). Dabei ist die Hoffnung leitend, den Gefahren der Politik zumindest die Bildkraft der Gedichte entgegensetzen zu können. In diesem Sinne hat Adorno sein strenges Diktum abgewandelt, dass nach Auschwitz keine Lyrik mehr möglich sei. Eine Perspektive sieht er in der radikalen bzw. ins Rätsel getriebenen Kunst. Sie sei die einzige Möglichkeit, autonom zu bleiben und die Texte vor der Vereinnahmung zu bewahren – und in diesem Sinne besser als engagierte Texte dazu geeignet, ein Gedächtnis der Katastrophen zu schaffen (vgl. Schnell 2008, S. 608–635).

Romane als Geschichtsaufarbeitung: Die sporadischen frühen Bewältigungsromane zur nationalsozialistischen Geschichte (**Siegfried Lenz**: *Es waren Habichte in der Luft*, 1951) werden um 1960 durch den direkten Gegenwartsbezug erweitert, wenn etwa **Heinrich Böll** mit *Billard um halbzehn* (1959) oder den *Anichten eines Clowns* (1963) nationalsozialistische Schuld und die heuchlerische Doppelmoral der Nachkriegszeit sowie gesellschaftliche Institutionen (etwa die Ehe) kritisiert. Stilistisch opulent ist dagegen **Günter Grass'** *Blechtrommel* (1959), das aus der Sicht des zwergwüchsigen Oskar die Beteiligung des Kleinbürgertums an den Katastrophen des 20. Jahr-

Engagierte vs.
hermetische Ku

Günter Grass:
Die Blechtrommel,
Umschlag



hunderts zeigt, aber auch Lebenseinstellungen der Adenauer-Ära kritisiert.

Dokumentarismus im Drama: Das Dokumentartheater formuliert konkret seine politischen Stellungnahmen, indem es sich direkt auf juristische oder historische Dokumente bezieht – als Kirchenkritik in Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963), als Kritik der entfesselten Naturwissenschaften in Heinrich Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) und Dürrenmatts *Die Physiker* (1962) sowie historisch in der Darstellung des Frankfurter Auschwitz-Prozesses von 1963–65 in Peter Weiss' *Die Ermittlung* (1965).

Neuer Realismus als Darstellungsprinzip: Wurden in der *Blechtrommel* noch groteske Elemente verwandt, um übertreibend auf die Wirklichkeit zu zeigen, ist es in den 60er Jahren der Neue Realismus von Dieter Wellershoffs Kölner Schule, deren Autoren ähnlich wie Heinrich Böll die Wirklichkeit ohne viel künstlerisches Beiwerk abbilden wollen.

In Dortmund hatte sich bereits die **Gruppe 61** zusammengefunden, die, angestoßen vom »Bitterfelder Weg« der DDR, eine Art Basisliteratur begründete: Nicht Literatur für Arbeiter, sondern von Arbeitern geschriebene Texte sollen die Produktionswirklichkeit darstellen und zu einem gestärkten Selbstbewusstsein führen (Max von der Grün, Josef Reding). Erika Runge's *Bottroper Protokolle* (1968), die mit Tonband aufgezeichnete Erzählungen von Arbeitenden wiedergeben, und der 1970 von der Gruppe 61 abgespaltene **Werkkreis Literatur der Arbeitswelt** zeigen das Bemühen, Literatur für alle zu öffnen – eine Politisierungstendenz der Kunst, die sich auch im Konzept einer »sozialen Plastik« von Joseph Beuys spiegelt, wonach jeder Mensch ein Künstler ist, der seine Dinge durch sich selbst bestimmt und sich emanzipieren kann. Was an politischen Umwälzungen kam – die große Koalition ab 1966, die Notstandsgesetze, die die Befugnisse des Staates stärkten, erste ökonomische Schwierigkeiten, der Vietnam-Krieg und die Studentenrevolten 1968 – hat die weitere Entwicklung der Literatur begleitet.

Konflikte: Neue Subjektivität gegen Politisierung

Literatur
und Politik
1966 bis 1981

- 1966 Notstandsgesetze der Bonner Großen Koalition
- 1966 Peter Handke | *Publikumsbeschimpfung* (Dr.); Skandal bei der Tagung der Gruppe 47 in Princeton
- 1967 Letzte Tagung der Gruppe 47 (formelle Auflösung 1977)
- 1968 Paul Celan | *Lichtzwang* (L.)
- 1969 Dieter Wellershoff | *Wahrnehmung und Praxis* (Essay)
- 1968 ff. Studentenunruhen in Europa (bes. in Paris, Berlin, Frankfurt, Prag)
- 1968 Peter Handke | *Kaspar* (Dr.)
- 1968 Erika Runge | *Bottroper Protokolle* (Erz.)

- 1969 Leslie Fiedler | *Cross the Border, Close the Gap* (Essay)
- 1969–82 Sozialliberale Koalition
- 1969–71 Bernward Vesper | *Die Reise* (R.)
- 1970 Werkkreis Literatur der Arbeitswelt spaltet sich von der Gruppe 61 ab
- 1970 Peter Handke | *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (R.)
- 1970–80 Uwe Johnson | *Jahrestage* (R.)
- 1970 Theodor W. Adorno | *Asthetische Theorie* (kunstphil.-politische Fragmente)
- 1970 Arno Schmidt | *Zettels Traum* (R.)
- 1971 Ingeborg Bachmann | *Malina* (R.)
- 1971 Hans Magnus Enzensberger | *Gedichte 1955–1970*
- 1972 Max Frisch | *Tagebücher 1966–71*
- 1973 Günter Wallraff | *Ihr da oben, wir da unten* (Dokumentarr.)
- 1973 Peter Schneider | *Lenz* (R.)
- 1972 Berufsverbot für politische Extremisten (Radikalenerlass)
- 1975 Verena Stefan | *Häutungen* (Erz.)
- 1975 Rolf Dieter Brinkmann | *Westwärts 1&2* (L.)
- 1976 Walter Jens | *Republikanische Reden* (Vorträge, Essays)
- 1975–81 Peter Weiss | *Ästhetik des Widerstands* (R.)
- 1977ff. Jährlicher Ingeborg-Bachmann-Lesewettbewerb in Klagenfurt
- 1977 Wolfgang Hildesheimer | *Mozart* (Prosaessay)
- 1977 Günter Wallraff | *Der Mann, der bei Bild Hans Esser war* (Dokumentarr.)
- 1977 Peter Handke | *Das Gewicht der Welt* (Tb.)
- 1978 Hermann Lenz | *Tagebuch vom Überleben und Leben* (R.)
- 1979 R. D. Brinkmann | *Rom Blicke* (Text-Bild-Collagen)
- 1979 Ernst Jandl | *Aus der Fremde. Sprechoper in 7 Szenen*
- 1980 Günter Kunert | *Abtötungsverfahren* (L.)
- 1981 Jürgen Theobaldy | *Spanische Wände* (autobiogr. R.)

Kritik des Realismusprinzips wurde von mehreren Seiten geübt (vgl. Schnell 2001, S. 635–645). Peter Handke lancierte seinen fulminanten Protest gegen die impotente Beschreibungsliteratur, die nur das oberflächlich Sichtbare nachbuchstabiere, bei der vorletzten Tagung der Gruppe 47 in Princeton 1966 auf publikumswirksame Weise und leitete damit zunächst die Wende zur Neuen Subjektivität ein.

Aus Unbehagen an der engagierten, dokumentarischen und allgemein realistischen Literatur wurde ab Mitte der 60er Jahre der Blick auf die **Innenwelten** gelenkt, um die privaten **Stimmungslagen**, das Unbewusste und die eigene Vergangenheit auszuloten. Mit dieser Haltung verbindet die sogenannte → **Neue Subjektivität** meist

auch eine Reflexion der Sprache bis hin zu radikalen Spielen mit Sprach- oder auch Bildzeichen (Handkes *Kaspar*, 1968; *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1970). Von diesen ausgehend und vom gestärkten Subjekt her sollten schließlich neue Kunstwelten entworfen werden, um damit subjektive Kontrapunkte gegen die Gesellschaft zu setzen.

In der Betonung des Subjektiven liegt wiederum eine Verwandtschaft zur **Pop-Art**: Alles soll nun erlaubt sein, der künstlerische Höhenkamm soll mit der Alltagkultur verschmolzen werden, die Zeichen der schönen neuen Warenwelt kann man feiern oder kritisch vorführen. Die stärksten Experimente hat hier Rolf Dieter Brinkmann gewagt: Seine Lyrik (*Westwärts 1&2*, 1975) wie auch seine späten Collagen von Alltagsbildern und Tagebuchschriften verbinden das, was die Diskussion meist heillos gegeneinander stellte, nämlich Subjektivität und Dokumentarismus (*Rom Blicke*, 1979).

Interpretationsskizze: Die Schrift und das Ich

Rolf Dieter Brinkmann: *Einen jener klassischen* (1975, S. 25)

Einen jener klassischen
schwarzen Tangos in Köln, Ende des
Monats August, da der Sommer schon
ganz verstaubt ist, kurz nach Laden
Schluß aus der offenen Tür einer
dunklen Wirtschaft, die einem
Griechen gehört, hören, ist beinahe
ein Wunder: für einen Moment eine
Überraschung, für einen Moment
Aufatmen, für einen Moment
eine Pause in dieser Straße,
die niemand liebt und atemlos
macht, beim Hindurchgehen. Ich
schrieb das schnell auf, bevor
der Moment in der verfluchten
dunstigen Abgestorbenheit Kölns
wieder erlosch.

Die Stadtlandschaft Kölns ist in diesem Text weder schön noch prominent – sie wird zu Literatur, insofern sie von einem Subjekt wahrgenommen wird. Zweifellos geht es um einen gelebten Augenblick, der – in den Grenzen der Schrift – authentisch aufgezeichnet werden soll; ein momenthaftes Erlebnis scheint auf, das keine herausragende Quali-

tät an sich besitzt, sondern einem feindselig wahrgenommenen (verfluchten) Alltag abgewonnen ist. Das Aufblitzen dieses sinnlichen, optischen und akustischen Eindrucks, der ebenso rasch im grauen Kontinuum des Tages wieder verschwindet, entspringt der **Wahrnehmungsleistung des schreibenden Subjekts**. Obendrein entspricht dem das Muster einer religiösen Tradition, nämlich der göttlichen Erleuchtung, die den Saulus zum Paulus bekehrt. Die literarische Moderne mit Rilke, Joyce und Proust hat dieses Prinzip reanimiert, um es in die plötzliche, intensive Erfahrung eines an sich trivialen Moments oder Dinges zu wenden. Letztlich wird diese **Epiphanie** zur aktiven Sehweise des Ich, und das Mittel ihrer Überlieferung bleibt die Sprache. Und so bedient sich Brinkmann nicht nur einer religiös-literarischen Tradition, sondern er lässt die Sprache selbst zum epiphanischen Gegenstand werden.

Das Erstaunen an der Sprachform selbst röhrt von den kühnen **Schnitten**, die hier als Enjambements gesetzt sind. Sie durchtrennen die Syntax und an einer Stelle auch ein Wort ohne Bindestrich (»Laden/Schluß«). Bereits der Gedichttitel geht syntaktisch in den Fließtext über, dessen Leserichtung jedoch stets zum Standbild abgebremst wird, das in der nächsten Zeile weiterrutscht. Die beschriebene Pause, der Riss im Alltagkontinuum, spiegelt sich in der Sprachform. Brinkmann greift damit eine Strategie seines Vorbildes William Burroughs auf, dessen *cut-up*-Verfahren, Texte zu zerschneiden, ihre Flächen neu zusammenzusetzen oder auch mit Bildern zu kombinieren, die Pop-Art beeinflusst und auch Brinkmanns Wort- und Bildcollagen in seinen Tagebüchern inspiriert hat. Das Subjekt wendet seine Alltagserfahrung in die Form, es zerlegt den Alltagsablauf durch Filmschnitte und stellt die Einzelbilder aus. Dieser Eindruck wird auch durch die montiert wirkenden Wiederholungen erzeugt (»gehört, hören«, »Moment«). Die Leerzeilen des nur in Zwei- oder Vierzeilern lose angeordneten Gedichts ziehen den Blick an – auch das ist eine Strategie, die gelegentlich in der klassischen Moderne eingesetzt worden ist; der französische Symbolist Stéphane Mallarmé ging so weit, das Weiß der Buchseite selbst zum lyrischen Gegenstand zu machen.

Auch das einmal genannte lyrische Ich am Zeilenende ist derart typographisch ausgestellt – dies vor allem, um die Schlusspointe zu betonen. Denn den Moment aufzuschreiben – das ist nicht nur eine meta-poetische Selbstbeschreibung, sondern auch ein indirektes Rezept für den Leser. Diese Auffassung, dass auch der **Kunstrezipient als Künstler** auftreten kann, hat nicht nur zeitgenössisch Joseph Beuys vertreten. Sie geht bereits auf das romantische Kunskonzept Friedrich Schlegels zurück. Diskutieren mag man auch die Nähe zum Werkkreis Literatur der Arbeitswelt, doch zielt die Pointe Brinkmanns nicht auf Versöhnung von Kunst und Arbeit, sondern hier auf die Differenz von erhabenem Moment und Alltag unter den Bedingungen der Gedichtsschrift.

Identitätsbildung durch Schreiben: Für die Mehrzahl der Schreibenden wird nun das Verfassen von Literatur vor allem zum Selbstfindungsprozess. Dieses Motiv, die eigene Identität herauszufinden oder überhaupt erst zu erschreiben, steht in der langen abendländischen Tradition der Autobiographie. Als neueres Vorbild sind die Identitätsromane Max Frischs zu nennen: *Stiller* (1954) und *Mein Name sei Ganzenbein* (1964) kreisen um die Rollenhaftigkeit des subjektiven Standorts und stellen widerrufbare Entwürfe eines Ich auf Zeit dar, ähnlich die *Tagebücher 1966-71* (1972). Dasselbe Genre nutzt Handke dann mit schonungsloser Intimität (*Das Gewicht der Welt*, 1977) und macht damit, vorbildlich für viele Schreiber nach ihm, die Sinnlichkeit literaturfähig. Verena Stefan hat dieonsgedanken sowie die Suche nach einer weiblichen Sprache artikuliert. Ähnliches unternehmen Brigitte Kronauer, Anne Duden und andere, die aus reflektierten Sprachmustern neue Wirklichkeiten gewinnen wollen. Leitbild für sie sind wiederum die Selbstreflexionen Ingeborg Bachmanns in *Malina* (1971).

Die politisch radikalierte Linke sah in all dem vergebliche Protestbemühungen, die sich im privaten Raum erschöpften. Sie betonten dagegen den Gedanken, dass es kein richtiges Leben im falschen gibt, und um keine falsche Zufriedenheit und Saturiertheit aufkommen zu lassen, wurden ganz unterschiedliche kritische Ansätze mobilisiert. Den Dokumentarismus der 60er Jahre setzte Günter Wallraff fort, der etwa bei Großunternehmen Enthüllungsarbeit leistete (*Ihr da oben, wir da unten*, 1973) oder unter Pseudonym bei der Bild-Zeitung arbeitete und skandalöse journalistische Praktiken in einer Reportage aufdeckte (*Der Mann, der bei Bild Hans Esser war*, 1977). Ansonsten geht nun zunehmend der politische Anspruch mit dem subjektiven Erleben einher, bezieht aber das Unbehagen an der Welt deutlicher auf Gesellschaftsphänomene, z.B. im Agitprop- und Aktionstheater auf der Straße. Die politische Lyrik verbündet sich mit der Alltagssprache wie bei Erich Fried, Nicolas Born oder Brinkmann; im Erzählgenre nimmt sie wohl die radikalsten Positionen ein: Peter Schneider (*Lenz*, 1973), Bernward Vesper (*Die Reise*, 1969-71) oder etwa Jürgen Theobaldy (*Spanische Wände*, 1981) wollen in der Kollosion der subjektiven Ansprüche mit gesellschaftlichen Normen ein dauerndes Konfliktpotenzial schaffen. Der junge Botho Strauß hat mit seinen der Entfremdung in zwischenmenschlichen Beziehungen ausgearbeitet (*Paare, Passanten*, 1982). Diese Tendenz versiegt im Lauf der 80er Jahre, wird aber maßgeblich durch Rainald Goetz noch einmal forciert, der mit *Irre* (1983) und *Kontrolliert* (1988) Radikalauklärung betreibt: Literatur soll zur subversiven Störgröße werden, um Gesellschaft als einen Überwachungsapparat mit Zwangsmechanismen zu zeigen. Am ehesten hat sich dieser Gedanke in der Dramengattung erhalten, wo das Postdramatische Theater Heiner Müllers, Theresia Walsers, Elfriede Jelineks und anderer in den 80er und 90er Jahren gängige Wahrnehmungsmuster zerstören will (s. Kap. 3.3).

Dass die Gruppe 47 sich 1977 auflöste, nachdem bereits zehn Jahre keine Versammlung mehr stattgefunden hatte, ist ein wichtiges Indiz dafür, dass die unterschiedlichen Autoren sich nicht mehr unter ein Programm oder gar unter einen Begriff subsumieren lassen wollten. Eine prägende Institution der deutschsprachigen Literatur wurde damit verabschiedet, allerdings durch eine neue mit lebendigeren Formen ersetzt: Der seit 1977 bis heute jährlich stattfindende **Ingeborg-Bachmann-Lesewettbewerb in Klagenfurt** (heute: »Tage der deutschsprachigen Literatur«) ist die maßgebliche Bühne für den literarischen Nachwuchs geworden.

2.4.6 | Postmoderne:

1978	Hans Magnus Enzensberger <i>Der Untergang der Titanic</i> (Kom.)	Literatur, Kultur, Politik
1978	Martin Walser <i>Ein fliehendes Pferd</i> (R.)	1978 bis 1989
1979	Peter Handke <i>Die Lehre der Sainte-Victoire</i> (Erz.)	
1979	Max Frisch <i>Der Mensch erscheint im Holozän</i> (R.)	
1981	Botho Strauß <i>Paare Passanten</i> (P.)	
1982	Ende der sozialliberalen Ära; konservative »Wende«	
1983	Rainald Goetz <i>Skandalvortrag in Klagenfurt mit Subito</i> (Erz.); <i>Irre</i> (R.)	
1983	Elfriede Jelinek <i>Die Klavierspielerin</i> (R.)	
1985	Jürgen Habermas <i>Das unabgeschlossene Projekt der Moderne</i> (soz.phil. Studie)	
1987	Erich Fried <i>Am Rand unserer Lebenszeit</i> (L.)	
1987	Rainald Goetz <i>Kontrolliert</i> (R.)	
1987	Klaus Modick <i>Weg war weg</i> (R.)	
1988	Christoph Ransmayr <i>Die letzte Welt</i> (R.)	
1988	Thomas Bernhard <i>Heldenplatz</i> (Dr.)	
1989	Herta Müller <i>Reisende auf einem Bein</i> (R.)	
1989	Peter Waterhouse <i>Sprache Tod Nacht Außen</i> (Gedichtroman)	
1989	Fall der Mauer am 8. November	

Nicht nur im Namen der Subjektivität, sondern allgemein mehren sich um 1970 die Rufe nach vielseitigem, offenen Denken jenseits aller Dogmen - das zentrale Motto des *anything goes* (Leslie Fiedler 1969) erfreut sich nachhaltiger Beliebtheit. Dabei will man auch eingefahrene Hierarchien in der Kunst beseitigen: Höhenkamm- und Populätkultur sollen bis zur Unterscheidbarkeit verschmelzen, schließlich sollen auch die unterschiedlichen Lebensbereiche synthetisiert werden. Die weitreichenden Konsequenzen des neuen postmodernen Denkens werden allerdings erst etwas später greifbar.