

**Prof. Dr. Manfred DURZAK**  
Universität Paderborn

## DIE ZWEITE PHASE DER DEUTSCHEN NACHKRIEGSLITERATUR

Der Kritiker Karl Ludwig Arnold schrieb 1973 in den «Akzenten» einen kleinen Aufsatz über die deutsche Gegenwartsliteratur, dem er den Titel gab «Die drei Sprünge der westdeutschen Literatur»<sup>1</sup>. Sicherlich hat er dabei an den 1915 erschienenen berühmten expressionistischen Roman Alfred Döblins «Die drei Sprünge des Wang-lun» gedacht, der in das China des 18. Jahrhunderts führt und den Aufstand einer taoistischen Sekte unter ihrem Führer Wang-lun darstellt, der sich zur Lehre des Nichthandelns bekennt. Nun, die Analogie, mit der Arnold in seinem gleichlautenden Titel spielt, ist rein formaler Natur. Die deutsche Nachkriegsliteratur wird eher unfreiwillig mit einer taoistischen Sekte verglichen. Das Bild von den drei Sprüngen bezieht sich auf die wechselnden Einstellungen Wang-luns zur Welt, auf bestimmte Zäsuren, die sich in seinem Verhalten und Handeln abzeichnen. Der Doppelsinn von Sprung ist dabei durchaus impliziert. Denn Sprung bedeutet einerseits Riß, Bruch, Zerstörung und andererseits der spontane Aufbruch zu Neuem : der Sprung in eine neue Situation, die mit der Vergangenheit gebrochen hat.

In der Tat hat dieses Bild Plausibilität, wenn man es auf die Entwicklungszäsuren der deutschen Nachkriegsliteratur bezieht und das meint hier im engeren Sinne die westdeutsche Nachkriegsliteratur. Der erste Sprung vollzieht sich unmittelbar nach 1945. Die uns vertrauten Namen sind Nullpunkt und Kahlschlag dafür. Wegmarken, die Wolfgang Weyrauch in einer berühmt gewordenen, 1949 erschienenen Anthologie von deutschen Kurzgeschichten der frühen Nachkriegszeit, «Tausend Gramm», gesetzt

<sup>1</sup> In : «Akzente» 20/1 (1973), S. 70-80.

hat. Ein anderes Bild, das er für diese einschneidende Ausgangssituation gebraucht hat, ist das der Anabasis. Ein Begriff, der auf den Titel einer berühmten Schrift des griechischen Historikers und Schriftstellers Xenophon verweist: «Kyru Anabasis», zwischen 370 und 390 v. Chr. entstanden. Xenophon beschreibt in einer nüchternen Prosa, die sich allen rhetorischen Ausschmückungen verweigert, den mühseligen Rückzug einer griechischen Söldnertruppe, die sich 401 v. Chr. für einen persischen Provinzkrieg ansich ganz auf sich gestellt, unter unvorstellbaren Entbehrungen aus Zentralanatolien in die 2000 Kilometer entfernte Heimat durchschlagen mußte. Es ist der schiere, von permanenten Katastrophen belastete Überlebenskampf in einer Situation, in der alles aufgehört hat zu existieren, was Herkunft, kulturelle Tradition, ethnische Geborgenheit einmal ausgemacht haben. Kahlschlag, Nullpunkt und Anabasis treffen sich in dem Befund, daß man von aller Vergangenheit getrennt ist, keinen Rückhalt mehr in dieser Vergangenheit hat und auf einer Schwundstufe, auf der es nur noch um das nackte Überleben geht, neu anfangen muß. Anabasis ist sicherlich auch eine Metapher für die Situation der jungen deutschen Autoren, die im Krieg ihren anfänglichen Glauben an Hitler verloren hatten und, in die Kriegsgefangenenlager auf dem amerikanischen Kontinent zwangsexiliert, aus dem Zustand der völligen Desillusion einen Neuanfang versuchten. Die vom März 1945 bis zum April in 26 Nummern erschienene Kriegsgefangenen-Zeitschrift der «Ruf» begann in der ersten Nummer mit dem folgenden Appell:

«Euch alle erreicht nun DER RUF. Es ist der Ruf von Camp zu Camp, weit über den nordamerikanischen Kontinent, vom Michigansee bis zum Mexikanischen Golf, vom Atlantischen bis zum Stillen Ozean. Es ist der Ruf aller Deutschen hier, die ein schweres Schicksal tragen. Es ist der Ruf der Heimat, die, unerreichbar fern und von finsternen Wolken verhängt, doch in uns allen hier stark und lebendig bleiben soll.»

Alfred Andersch und Hans Werner Richter, zwei der wichtigsten Gründungsväter der neuen deutschen Literatur, deren zentrales Anfangskapitel dann in der Geschichte der Gruppe 47 ge-

schrieben wird, haben schon damals im «Ruf» ihre Stimme erhoben. Freilich darf man nicht vergessen, daß dieser Sprung in einen Neuanfang von allerlei Ballast beschwert blieb. Aus der heutigen Perspektive -und das bedeutet gut vierzig Jahre später- wird zu Recht die junge deutsche Literatur, die in der Gruppe 47 ihr Forum fand, als die repräsentative Literatur der frühen Nachkriegszeit angesehen. Aus dem Kontext der damaligen Zeit betrachtet, sah das freilich ganz anders aus. Die Autoren, in deren poetischen Stimmen sich ein breites Publikum wiedererkannte, sahen ganz anders aus. Da war vom Nullpunkt und Kahlschlag nicht die Rede. Da hatte man sich auf die Bibel, das christliche Humanum zurückgezogen, die poetischen Weihrauchfässer wurden eifrig geschwenkt, andachtsvolle Stimmung war hoch im Kurs. Werner Bergengruen, einer der hochanerkannten Schriftsteller der frühen Nachkriegszeit; beschwor 1945 im Titel eines Gedichtbandes zwar den «Dies Irae», den Tag des Zorns und der Strafe des Herrn, aber besang 1950 -so im Titel eines anderen Gedichtbandes- bereits wieder «Die heile Welt». Er war keineswegs ein Einzelsänger, sondern sang gleichsam im Chor, und zu diesem Chor gehörten Autoren wie Rudolf Alexander Schröder, Reinhold Schneider, Hans Carossa, Ernst Wiechert, Stefan Andres, von den vielen kleineren im Hintergrund ganz zu schweigen. Sie alle hatten Pegasus gesattelt, mit der Bibel untem Arm und waren poetische Kronzeugen für Zerknirschung, aber vor allem für christlichen Trost.

Die beiden Autoren wiederum, die die literarischen Traditionen, die während der Nazizeit abgeholt worden waren, zu verbürgen schienen -und das sind die Literaturen des Expressionismus und der Weimarer Republik- und in jener Zeit auch ihr Comeback erlebten, waren problematische, in sich gebrochene Autoritäten, die, zumindest zeitweise mit den Machthabern des Dritten Reiches sympathisiert hatten und deren Konversion, die sie noch während der zwölfjährigen Herrschaft der Nazis vollzogen hatten, höchst zwiespältig wirkte. Ich meine Gottfried Benn und Ernst Jünger, die sich beide zu Einzelgängern stilisierten. Die beiden anderen literarischen Überväter dieser ersten Phase der deutschen Nachkriegsliteratur, nämlich Hermann Hesse und Thomas Mann, hatten Schwierigkeiten anderer Art. Der eine, Hermann

Hesse, hatte in seinem 1943 veröffentlichten Altersroman «Das Glasperlenspiel» von der Zeitgeschichte völlig abgehoben, eine kulturgeschichtliche Allegorie geschrieben, in der die Gegenwart als «feuilletonistisches Zeitalter» dem Orkus überantwortet wird und die abstrakte Utopie einer elitären Bildungswelt, die Ordensprovinz Kastalien, in der die Glasperlenspieler sich fernab von aller Realität perfektionieren, als Antwort auf die Katastrophenerfahrung der Zeit konzipiert wird. Das steht in der elitären Grundeinstellung Ernst Jünger gar nicht so fern, und es wäre schon interessant, einmal den strukturellen Ähnlichkeiten nachzugehen, die zwischen Jüngers allegorischem Roman «Auf den Marmorklippen» und Hesses «Glasperlenspiel» bestehen. Der andere, Thomas Mann, der sich im amerikanischen Exil vehement gegen den Nationalsozialismus eingesetzt hatte und mit seinen während des Krieges von der BBC ausgestrahlten Reden gegen das Hitler-Regime agitiert hatte, fand mit seinem 1947 erschienenen Roman «Doktor Faustus» eine äußerst zwiespältige Aufnahme im Deutschland der Nachkriegszeit. Der Roman, der die Lebensgeschichte des Tonsetzers Adrian Leverkühn in Analogie setzte zu dem Schicksal Deutschlands, das dem nationalsozialistischen Rausch verfallen war, stieß in Deutschland auf heftige Ablehnung. Bezeichnenderweise warf man Thomas Manns Roman, der Adrian Leverkühn als rettungslos Verdammtem keinen Ausweg, sondern im paralytischen Schock verdämmern ließ, eine «Welt ohne Transzendenz» (Holthusen) vor, denn die Transzendenz, vor allem die christlich definierte, war als trostspendendes Refugium über der kruden Politik angesiedelt. In dieses Refugium hatte man sich zurückgezogen. Thomas Manns Roman stellte es gleichsam in Frage. Der, wie es im Rückblick scheint, bedeutendste westdeutsche Romancier der fünfziger Jahre, Wolfgang Koeppen, der mit den drei Romanen «Tauben im Gras», «Das Treibhaus» und «Tod in Rom» die damals wichtigsten zeitgenössischen deutschen Romane schrieb, blieb damals weitgehend wirkungslos. Ich will es bei dieser andeutenden Skizze der ersten Phase der deutschen Nachkriegsliteratur belassen und den Blick auf die nächste Bruchstelle richten, als etwas neues einsetzte: der zweite Sprung der deutschen Nachkriegsliteratur sozusagen, der Beginn der zweiten Phase der deutschen Nachkriegsliteratur.

Die Bruchstelle läßt sich exakt bestimmen. Es ist der Übergang zwischen altem und neuem Jahrzehnt : 1959 ist das Schlüsseljahr. 1959 war das Jahr, in dem Heinrich Bölls «Billard um halbzehn», Günter Grass' «Die Blechtrommel» und Uwe Johnsons «Mutmaßungen über Jakob» erschienen. Drei Romane, zwei davon Debüts, die die Namen der Autoren zu einem Dreigestirn verbanden, das die literarische Himmelskarte der Bundesrepublik nachhaltig veränderte. Es waren, um im Bild zu bleiben, Sterne erster Größe, die mit von Jahr zu Jahr intensivierter Leuchtkraft (den Büchern, die in den folgenden Jahren erschienen) eine dauerhafte literarische Konstellation begründeten, die bis in die jüngste Gegenwart andauerte.

So verheißungsvoll das neue literarische Jahrzehnt begann, es endete in einem Scherbenhaufen. Die von der Studentenbewegung ausgelöste Protestbewegung machte vor der Literatur nicht halt. Die als literarische Repräsentationsakademie auch im Ausland -1954 in Rom, 1964 in Sigtuna/Schweden, 1966 in Princeton/USA-brillierende Gruppe 47 löste sich faktisch bereits im Oktober 1967 auf, als die Studenten des Erlanger SDS die Autoren zu einer Gruppenresolution gegen die Zeitungen des Springer Konzerns veranlassen wollten. Die literarische Repräsentanz der Gruppe 47 ging in der politischen Diskrepanz der einzelnen Flügel unter, die damals gegeneinander antraten.

Einer der führenden publizistischen Köpfe der Gruppe 47, Hans Magnus Enzensberger, zog Ende 1968 im «Kursbuch» daraus eine vielbeachtete Konsequenz, die man allgemein als Aufforderung zum Läuten des Sterbeglöckleins für jegliche Literatur auslegte. Er sezierte jedoch -als vermeintlichen Leichnam- eigentlich nur die im Kontext der frühen Nachkriegszeit bürgerliche deutsche Literatur, der er jegliche gesellschaftliche Funktion absprach :

«Wer Literatur als Kunst macht, ist damit nicht widerlegt, er kann aber auch nicht mehr gerechtfertigt werden.»

Die bengalischen Feuer der damals beschworenen Kulturrevolution sind heute nur noch als schwacher Widerschein sichtbar. Die Frage bleibt, ob sich damit auch die Polarisierungen, die, im Zeichen einer -zumindest im Appell- umfassenden Politisierung

der Literatur Ende der 60er Jahre entstanden, als historische Staubwolke abgelagert haben und ob sich aus der zugegeben geringen Distanz von knapp zwei Jahrzehnten andere, wichtigere Konturen abheben?

Läßt sich aus dem widersprüchlichen historischen Puzzle der 60er Jahre schon so etwas wie die bleibende «kanonische» Literatur herauslesen, die voraussichtlich für das Gedächtnis der Zukunft lebendig bleiben wird? Ansätze in dieser Richtung gibt es gewiß. Ich will versuchen, einige davon zu skizzieren. Doch vorher will ich nochmals zum Ausgangspunkt zurückkehren und die in hartem Schnitt gegeneinandergestellten Fakten von literarischem Höhenflug zu Beginn und literaturpolitischem Sturzflug am Ende des Jahrzehnts auf ihre vorhandene oder auch nicht vorhandene historische Kausalität hin ein wenig genauer zu befragen.

Auf den ersten Blick ist es ja eher überraschend, daß die literarische Legitimation, die sich Autoren wie Böll, Grass oder Johnson Anfang der 60er Jahre mit ihren Büchern erwarben, und der moralisch-politische Impuls der Aufbruchsbewegung innerhalb der Studentenrevolte so auseinanderstrebten. Die junge Literatur hatte sich in den Anfangsjahren nach 1945 vor allem im Zeichen der umfassenden Ideologiefindlichkeit zu Wort gemeldet. Das war eine verständliche Reaktion auf die ideologische Verseuchung während der NS-Zeit. Primär war diese Haltung vom Widerstand gegen die offiziell abgesehenen Spielarten konformistischer Literatur während dieser Phase geprägt. Aber sie richtete sich auch gegen die aus dem imaginären Kulturmuseum hervorgeholten, die Heilungskräfte der Kunst und eines christlichen Humanismus in traditionellen Formen verkündenden Klassizisten einer zeitüberwindenden Poesie. Auch das fällt unter die Kategorie Ideologiefindlichkeit bei den jungen Autoren. Abgeschlagen in der kulturellen Einöde, die das Dritte Reich und der Krieg hinterlassen hatten, befanden sich diese Autoren am Ausgangspunkt einer literarischen Expedition zurück in das bewohnte Gelände einer europäischen, einer kosmopolitischen Literatur. Die Berührungsangst vor jeglicher Ideologie war der Schutzschild, hinter dem sie sich zurückzogen.

Ende der 50er Jahre hatte sich die Situation bereits verändert. Die Traumatisierung durch das Dritte Reich nahm eine andere Qualität an. Es stand nicht mehr so sehr der psychische und physische Verstörungsschock, der vor jeder neuen ideologischen Festlegung zurückschreckte, im Vordergrund, sondern die literarische Aufarbeitung der historisch-moralischen Schuld-Geschichte, die mit dem Dritten Reich und der Generation dieser Autoren verbunden war, setzte ein. Ein Moralismus, dem sicherlich schon einzelne Autoren vorgearbeitet hatten -der frühe Böll, die Erzähler Wolfgang Koeppen und Alfred Andersch sind zu erwähnen-, brach sich jetzt Bahn. Er ließ die ökonomische und politische Konsolidierung der jungen Republik im Zeichen der Restauration und die damit verbundenen Lebensformen einer sich von der Vergangenheit abschließenden neuen Bequemlichkeit nicht gelten. Der Verdrängungsmechanismus, der das Dritte Reich als kollektiven Verkehrsunfall dem Vergessen anheimgeben wollte, wurde außer Kraft gesetzt.

Die die zweite Phase der deutschen Nachkriegsliteratur einleitenden Romane «Billard um halbzehn» von Böll, «Die Blechtrommel» von Grass und «Mutmaßungen über Jakob» von Johnson waren Akte der Erinnerungsarbeit, auf künstlerischem Weg eingeleitete Therapien zu einer Gesundung der noch immer lädierten moralischen Integrität, die sich nach außen hin längst mit Wohlstand und neuem Selbstbewußtsein gepanzert hatte. Bölls hochkomplizierte Leitmotivtechnik, die mitunter künstlich wirkenden Symbolfelder, mit denen er seine Darstellung aufzuladen versuchte und vielfach überlud, die vielschichtige Ineinanderblendung von verschiedenen Ebenen des inneren Monologs bezeichnen im Rückblick eher die Schwächen von «Billard um halbzehn». Was bleibt und zählt, ist der Versuch, in der zum Epochenporträt verdichteten Familiengeschichte der Fähmels den historischen Ursachen für den Verlust von moralischer Widerstandskraft und Rückgrat im Dritten Reich analytisch auf die Spur zu kommen. Die von dem hochangesehenen alten Architekten Fähmel erbaute Abtei, die ihn berühmt machte und die sein Sohn, gleichfalls Architekt, im Krieg zerstörte (als Strafe für die ideologische Erblindung der Menschen) und die sein Enkel wiederaufbauen soll, ist ein Inbild für diesen Prozeß seiner Schuldarbeitung.

Böll hat diesen Prozeß auch in anderen, in den 60er Jahren erschienenen Erzählerarbeiten, «Ansichten eines Clowns» (1963), «Entfernung von der Truppe» (1964) oder «Ende einer Dienstfahrt» (1966) fortgeführt. Es sind wohl in erster Linie diese beharrlichen erzählerischen Akte der künstlerischen Bewußtmachung und nicht so sehr seine als Einzelkämpfer geführten publizistischen Einmischungen zugunsten von Sündenböcken der öffentlichen Meinung, was zu seiner als Lust und Last empfundenen Position geführt hat, so etwas wie eine personale Gewissensinstanz dieser Republik zu werden, freilich als Gegeninstanz zur herrschenden Meinung und deshalb so überzeugend, weil sie sich auf keinen Gruppenkonsens, auf keinerlei Macht stützen konnte, nur auf die Integrität des eigenen Beispiels.

Auch die Geschichte des trommelnden und glaszersingenden, sich dem Erwachsenwerden verweigernden Jungen Oskar in den Wechselfällen und Wirrnissen des Dritten Reiches, das in seinen Normen und Wertzuordnungen ständig aus der Froschperspektive seines als Erkenntnissonde eingesetzten Infantilismus satirisch entlarvt wird, ist in Grassens «Blechtrommel» ja mehr als ein sich in naiv-epischer Genußfreude ergehender Fabulier-Bilderbogen, als der das Buch sicherlich auch aufgefaßt werden kann. Oskar, der in seiner kleinbürgerlichen Umgebung und auch in der als Meister verehrten Figur Bebras, des Künstlers (der das kommende Unheil voraussieht, aber nichts dagegen unternimmt, sondern sich stets nur persönlich arrangiert) Anpassung und Rückgratlosigkeit zum Überlebensprinzip geworden sieht, ist nicht nur personifiziertes Kunstmittel, nämlich ein katalytisch wirkendes Medium für die satirische Entlarvung der Zeitgeschichte, sondern wird glaubhaft als Person durch die Schuldverflechtung seiner eigenen Lebensgeschichte und die Entdeckung einer verschütteten Gewissensinstanz in seinem Ich. Er hat seinen leiblichen Vater Jan Bronski seiner dort vergessenen Trommel wegen in die polnische Post gelockt, wo Bronski bei dem Überfall der Deutschen zugrundegeht. Er hat seinen Vater vor dem Gesetz Alfred Matzerath auf dem Gewissen. Als er beim Eindringen der Russen in die Langfuhrer Wohnung dessen zuvor verstecktes Parteiabzeichen in Gegenwart eines Russen ans Tageslicht fördert, ist Matzerath bereits halb an der Nadel, die er verängstigt verschlucken will, erstickt, bevor der Russe

ihn in einer Reflexhandlung erschießt. Oskar bekennt seine Schuld, zuletzt in der Begegnung mit Meister Bebra am Ende. Er begräbt reumütig seine Trommel in Matzeraths Grab.

In «Katz und Maus» (1961) und in «Hundejahre» (1963) hat Grass die Verflechtung von Anpassung und Schuld, von Opportunismus und heimlicher Komplizenschaft im Umfeld des Dritten Reiches, wenn freilich auch erzählerisch weniger eindringlich, fortzusetzen versucht. Das gilt selbst noch für den heute weitgehend vergessenen Roman «örtlich betäubt» (1970), der mit der Vorgeschichte des Helden Starusch die Verbindung zu den Danzig-Büchern herstellt und bis in die unmittelbare Gegenwart der späten 60er Jahre, die Gegenwart der großen Koalition unter einem Kanzler Kiesinger, die Gegenwart der Studentenrevolte, reicht. Die Gestaltung der politischen Identitätskrise Ende der 60er Jahre, in der von pragmatischen Gründen diktierten Zusammenarbeit des ehemaligen Emigranten Brandt mit Kiesinger wie in einem Personengleichnis zusammenfaßt, ist freilich widersprüchlicher, auch angesichts des konkreten politischen Engagements des Sozialdemokraten Grass.

Thematisch, wenn auch nicht stofflich ist gleichfalls in Johnsons erstem Roman «Mutmaßungen über Jakob» die Frage nach der Aufrechterhaltung der persönlichen Integrität in einer Gesellschaft, deren Normen Unterordnung und Anpassung fordern, gestellt, hier freilich im Wirklichkeitsraum des anderen Deutschlands. Das vielschichtig montierte epische Reflexionssystem wird ausgelöst von dem rätselhaften Tod des Eisenbahners Jakob Abs. Die Frage nach den möglichen Gründen für seinen Tod erweitert sich zu der Frage nach dem Leben, das er in dieser Gesellschaft geführt hat und hat führen können. Johnson hat dieses Thema im «Dritten Buch über Achim» (1961) ein weiteres Mal aufgenommen und dann erneut in seiner vierbändigen Romanreihe «Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl», die ab 1970 zu erscheinen begann und ihn mehr als ein Jahrzehnt beschäftigte. Am Beispiel der Vorgeschichte von Gesines Vater und von Gesines Kindheit im nationalsozialistisch gewordenen Mecklenburg öffnet sich dieser großangelegte Roman auch stofflich zur Darstellung des Lebens im Dritten Reich.

In diesen Romanen, die hier beispielhaft stehen und die sich durch die Bücher anderer Autoren ergänzen ließen, durch Alfred Anderschs «Sansibar oder Der letzte Grund», Hans Erich Nossacks «Der Fall d'Arthez» oder «Die Deutschstunde» von Siegfried Lenz, ist ja, so könnte man sagen, vieles von dem bereits auf den künstlerischen Prüfstand gebracht worden, was die Studentengeneration den Vätern Ende der 60er Jahre vorwarf: Versagen und Opportunismus im Dritten Reich, Anpassung um jeden Preis, auch um den des eigenen Gesichtes, Konsumbetäubung und Verdrängungsmanie, Autoritätsgläubigkeit, Restaurierung überlebter Hierarchien und Mashtstrukturen, Untertanengesinnung, Politik als pragmatische Machtphysik nicht nur unter Verleugnung der eigenen Geschichte und Prinzipien, sondern zugleich im Schlepptau einer politischen Großmacht, den USA, die in einen zweifelhaften, mit ideologischer und militärischer Verbitterung in Südostasien geführten Krieg verstrickt waren und politische Solidarität von ihrem Verbündeten Bundesrepublik einforderten.

Und auch Hochhuths «Stellvertreter» (1963), das wohl wirkungsmächtigste Theaterstück der 60er Jahre, das die Passivität der Institutionen von Kirche und Papst während der nationalsozialistischen Judenverfolgungen enthüllend anklagt, gehört ja in diesen Kontext einer moralischen Aufarbeitung der Verdrängungen der Vergangenheitsgeschichte mit hinein. Max Frisch hatte in «Andorra» (1961), wenn auch in der poetischen Abstraktion einer Parabel, ähnliche Wege beschritten, das gilt erst recht für das vom Frankfurter Auschwitz-Prozeß ausgelöste Stück «Die Ermittlung» (1965) von Peter Weiss, das die in den Konzentrationslagern perfektionierte Massenvernichtung vom Dokumentarischen her in eine künstlerische Darstellung übertrug, die den emotionalen Schock der unmittelbaren Betroffenheit in mögliche Einsicht zu verwandeln versuchte.

Die Bühne war in solchen Stücken wieder zu einer moralischen Anstalt geworden, zur therapeutischen Stätte einer Geschichtsdurchleitung, die vor den Tabus, mit denen sich die Institutionen des restaurierten gesellschaftlichen Lebens ihr reibungsloses Funktionieren gesichert hatten, nicht halt machte und Sand ins Getriebe streute.

Peter Schneider, einer der wichtigen Autoren der Studentenbewegung, der durch sein intensives Beteiligtsein an dem Aufbruchbewußtsein erst eigentlich seine literarische Identität als Autor gewann, hat dem Peter Weiss des «Marat/de Sade»-Stückes von 1964 denn auch bescheinigt :

«Die Wünsche und Alpträume, die dann in der Revolte von 68 hervorbrachen, wurden hier auf der Bühne zum erstenmal vorgeführt.»

Es ist sicherlich ein Schlüsselstück jenes Jahrzehnts, das ich als zweite Phase der westdeutschen Nachkriegsliteratur charakterisiert habe. Unter differenzierter Verwendung aller Formen szenischer Verfremdung und bei gleichzeitigem Einsatz eines Formenarsenals von seltener theatralischer Vitalität reflektiert Weiss in den beiden Protagonisten Marat und de Sade (der zugleich der Arrangeur des Spiels ist), von denen der eine an die revolutionäre Veränderung der Wirklichkeit glaubt, während der andere, de Sade, nur sinnlose Grausamkeit im geschichtlichen Prozeß erkennt, den Sinn der Geschichte. Dieser vielschichtige, szenisch umgesetzte Reflexionsvorgang dient dabei der dramatischen Explikation einer einzigen Situation, die leitmotivisch das Stück durchzieht, die, immer wieder unterbrochen, erst gegen Ende abgeschlossen wird : die Ermordung Marats durch Charlotte Corday. Weiss bietet im Unterschied zu seiner eigenen politischen Haltung im Stück keine Lösung an. Doch die dialektische Offenheit des Stückes, die es schwer macht, sich zwischen dem Doktrinär Marat und dem Zyniker de Sade, dem Visionär und dem Glaubenslosen, dem verblendeten Idealismus und der Mechanik der Gewalt, zu entscheiden, ist eher ein Vorzug als ein Nachteil des Stückes : Es repräsentiert die widersprüchlichen Optionen und nimmt den Leser und Zuschauer in den Reflexionsprozeß als aktiven Teilnehmer mit hinein.

Stand also die erste Phase der jungen westdeutschen Nachkriegsliteratur im Zeichen einer umfassenden Ideologiefreudlichkeit und das bedeutet ja auch die Berührungsangst vor einer eigenen moralischen Position, so gilt für die zweite Phase dieser Nachkriegsliteratur, daß sie von einer ganz dezidiert moralisch-politischen Position aus die politischen und moralischen Sündenfälle des

Dritten Reiches aufarbeitet, gegen die Restauration und den Verdrängungssog der Adenauerzeit ankämpft. Warum hat sich also angesichts solcher literarisch vorangetriebenen Brückenköpfe der Erkenntnis und Einsicht nicht schon bei Anbruch der Studentenrevolte jener Akt der Wiedererkennung vollzogen, von dem Peter Schneider rückblickend spricht? Warum blieb die Erkenntnissumme der Literatur ungenutzt, warum hat man sie, die ja zumeist von Angehörigen einer anderen, älteren Generation stammte, mit der drohend emporgereckten Plastik-Keule «bürgerliche Ästhetik» und «bürgerliche Literatur» in ihre eigenen Grenzen zurückgetrieben?

Der Grund lag sicherlich nur zum Teil darin, daß bei den Jungen Momente der eigenen unmittelbaren Wirklichkeitserfahrung zur Irritation und Ablehnung führten: die hierarchische Verkrustung der Universitäten, die Wirklichkeitsparzelle der studentischen Sozialisation mit ihren perspektivischen Einengungen, die Notstandsgesetzgebung, der Vietnam-Krieg, die publizistische Manipulation der Öffentlichkeit, die Konsumideologie der Erwachsenen. Der Grund lag vor allem darin, daß man sich nicht mit kompensatorischen Erkenntnisakten zufriedengeben, sondern über die mögliche Einsicht hinaus zur verändernden Tat kommen wollte, ein Weg, auf dem die wenigsten Schriftsteller zu folgen bereit waren.

Peter Schneider hat selbst in einem historischen Dokument, seiner «Rede an die deutschen Leser und Schriftsteller» - auf dem Kursbogen zum «Kursbuch» 16 - diesen Begründungszusammenhang entwickelt:

«Ja, die bürgerliche literatur, die die verzweiflung der ungeheuren mehrzahl von ihren erklärbaren und bekennbaren ursachen ablöst und sie zu einer genießbaren erfahrung verformt, die literatur, die ohne irgendein zeichen der überraschung mitten im überfluß nichts weiter artikuliert als verzicht, entsagung und verlust, die literatur, die den massen ihr elend nur zeigt, um sie daran zu gewöhnen, diese literatur ist tot und muß zu grabe getragen werden. wenn immer einer seine unterdrückung schildert, dann soll er sie in ihrer verwechselbarkeit zeigen und die strategie der befreiung. zwei aufgaben kann man sich für

die literatur in der kulturrevolutionären phase vorstellen:  
ich nenne sie die agitatorische und propagandistische  
funktion der kunst.»

Die Kunst, die Literatur soll mehr sein als ein Reservoir der Befreiungswünsche und Freiheitsräume, der unbequemen Erkenntnisse und Einsichten, sie sollte zugleich den Anspruch auf deren Verwirklichung deutlich machen, ja die Strategie zur Verwirklichung mitliefern. Wie sehr man Kunst und Literatur damit überforderte, hat Schneider später selbst eingeräumt. Ich zitiere ihn als Pilotfigur der damaligen Situation, nicht als Konvertiten, sondern als-auch aus heutiger Sicht -wichtigen Schriftsteller der seine Widersprüche und Narben nicht wegretuschiert und der heute die entscheidenden Anregungen, die die Literatur zu vermitteln vermag, eben nicht auf der agitatorischen oder propagandistischen und das hieße ja auf einer rational kalkulierten Wirkungsebene sieht. So schreibt er :

«Immer noch, wenn auch mit anderen Stöcken, prügeln die Seminare aus ihren Teilnehmern alles heraus, was vital an ihrem Kunstinteresse ist [...] den Prozeß seiner (ihrer) Wahrnehmung. Was immer an Energien und Botschaften in einem künstlerischen Produkt stecken mag, sie teilen sich mit und wirken genau während der zwei oder drei Stunden, in denen ein Buch gelesen, ein Film gesehen, ein Theaterstück angeschaut wird. Wird dieser Wahrnehmungsprozeß nicht beschrieben, so bleiben auch die Ergebnisse fad...»

Dieser Wahrnehmungsprozeß der von der ästhetischen Beschaffenheit des Kunstwerks ausgelöst wird und die genaue Beobachtung und Beschreibung seiner auf den Rezipienten einwirkenden formalen Struktur bedeutet, wurde damals übersprungen. Die Prügelstöcke, die Schneider erwähnt, hießen seinerzeit agitatorische und propagandistische Funktion der Kunst.

Gewiß, manche Schriftsteller sind damals auf den in Richtung Zukunft rumpelnden «Bandwagon» aufgesprungen, manche -ich denke an Martin Walser oder Franz Xaver Kroetz- haben es unter Selbstverleugnungsritualen zumindest zeitweise versucht. Aber die meisten haben sich, so wie es Enzensberger in einem rückblicken-

den Gespräch mit Alfred Andersch an dessen Beispiel beschrieben hat, antizyklisch verhalten. Das heißt : selbst wenn sie wie Andersch in ihrer politischen Vita über die besten Voraussetzungen verfügten, zur Phalanx der neuen Aufbruchbewegung zu werden, haben sie sich zurückgezogen und aus der allgemeinen Aufbruchstimmung ausgeblendet.

Dieses 1979 veröffentlichte Gespräch zwischen Enzensberger und Andersch ist eines der aufschlußreichen Dokumente, das die mit der Aufbruchbewegung verbundenen, aber häufig verdeckten Widersprüche deutlich macht. Das hat sicherlich auch mit der Repräsentanz der Gesprächspartner zu tun : Enzensberger, der wie das intellektuelle Wasserzeichen der Bewegung auf allen Pamphleten, Erklärungen, Dekreten, Programmen ständig durchschimmert und sicherlich, nicht nur durch das Instrument des «Kursbuches», zu einer der eloquentesten Stimmen der damaligen neuesten Stimmung im Westen wurde; Andersch, der mit der Beharrlichkeit, seiner marxistischen Überzeugungen, die sich bereits am Widerstand gegen das Dritte Reich gehärtet hatten, und mit der -auch künstlerischen- Kompromißlosigkeit seines Romanwerks zu einem der glaubwürdigsten und zentralen Schriftsteller der neuen deutschen Literatur geworden war, zudem gegen das juste milieu der deutschen Restauration unermüdlich zu Felde zog.

Die Frage, die sich Enzensberger und Andersch gegenseitig stellten, trifft den Nerv der damaligen Situation : «Warum sind die Schriftsteller in ihrer Mehrzahl in den 60er Jahren nicht mit den Studenten gegangen?» Für Enzensberger ist das Teil einer allgemeinen deutschen Misere. Die Schriftsteller hätten sich schon im Jahrzehnt davor nur mit einer Ersatzfunktion abgefunden, die Restauration nur auf den Feuilletonseiten bekämpft und sie damit unfreiwillig aus einem politischen zu einem literarischen Phänomen gemacht. Sie seien damit, auch in ihrer Kritik, wirkungslos geworden. Hinter dem Rückzug des marxistischen Schriftstellers Andersch aus den politischen Turbulenzen der späten 60er Jahre vermutet er ein strategisches Manöver, eine Reaktion des Ekels und des Enttäuschtseins auf Grund der ausgebliebenen Solidarität.

Für Andersch selbst ist es jedoch ein Akt der Berufsmoral gewesen, notwendig geworden durch die Entscheidung, sich auf seine

eigentliche Aufgabe, das Schreiben von Büchern, zu konzentrieren. Er beschreibt seine Position im Gespräch mit Enzensberger so :

«Immer, wenn ich an eine große Arbeit gehe, erwarte ich von mir als Schriftsteller, daß ich mich dabei nicht auf die gängigen Sprachregelungen und Alternative einlasse, sondern neue Strukturen schaffe. Die werden dann, wenn die Arbeit gelingt, Folgen haben -nicht sofort, aber vielleicht auf längere Sicht.»

Es ist die Entscheidung für ein mit ästhetischen Materialien arbeitendes Erkenntnissystem, das sich nicht in ein theoretisches auflösen läßt, so wie -so führt Andersch aus- Marx nie einen Zweifel an der künstlerischen Gegenwärtigkeit eines Sophokles hatte, auch wenn diese Gegenwärtigkeit zu den gesellschaftlichen Sachverhalten der historischen Situation des Autors oder auch des später geborenen Lesers in Widerspruch stehen mag.

Peter Schneider hat diesen Sachverhalt einmal an der Reaktion des Autors Peter Weiss im Anschluß an eine Lesung in den 60er Jahren beschrieben. Er spricht von Weiss' «Unfähigkeit, sich an einem Diskussionsritual zu beteiligen, das darauf hinauslief, den intellektuellen Sieger zu ermitteln.» Was in den literarischen Texten an Erkenntnissen manifest wird, läßt sich nicht in Begriffen ablösen und als intellektueller Gebrauchswert weiterreichen, womöglich vervielfältigen.

Peter Rühmkorf hat das in einem polemischen Rundumschlag gegen die damals auf Gesellschaftsrelevanz und politischen Agitationsüberschuß der literarischen Texte fixierten «Damen und Herren Studierende der Literaturwissenschaft» lapidar auf den Nenner gebracht. Er schreibt :

«Man kann vom Ochsen nichts anderes als Rindfleisch und vom Gedicht kein Corned beef verlangen, es ist ja gerade die ästhetische Kompensation des nicht vorhandenen Rindfleisches [.....] der Glaube an eine direkte Hebelkraft von Kunst ist absolut und relativ absurd.»

Was die Studentenbewegung an Ansprüchen an die Schriftsteller, auch die linken Schriftsteller, in jenem Jahrzehnt herantrug, mußte ihre Position notwendig überfordern. Denn die gesellschaftliche Legitimation, die der Kunstausübung allein einen begründbaren Nutzen zuweisen sollte, stellte einen brennenden Reifen dar, durch den die wenigsten Autoren, auch bei bestem theoretischen Sprungvermögen, zu springen bereit waren. Enzensberger hat im nachhinein die Gründe dafür selbst formuliert: «[...] das Harakiri als politischen Ausdruck weiß ich ganz und gar nicht zu schätzen.»

Blickt man also auf dieses turbulente literarische Jahrzehnt zurück, so bilden sich nicht nur die darin angelegten Widersprüche schärfer ab, sondern es wird auch sichtbar, wie wenig rückblickend an neuer literarischer Legitimation damals entstanden ist für das, was die Auguren der Studentenbewegung als neue Literatur in ihren Appellen entwarfen. In diesem Sinne hat sich in der Tat manches als historische Staubwolke abgelagert, was sich seinerzeit als Spiralnebel sah, aus dem sich die neue literarische Galaxis formen würde.

Das dokumentarische Theater eines Hochhuth, Kipphardt und Weiss, das die Bühne aus einem Ort der musealen Kunst-Kontemplation wieder in ein Forum der gesellschaftlichen Aufklärung verwandelte, auch wenn die publizistische Wirkung dabei die künstlerische häufig überlagerte, hat seinen Stellenwert behalten. Aber wie wenig ist bei der Übertragung dieses künstlerischen Trends auf die erzählende und berichtende Prosa in diesem Bereich noch lebendig geblieben. Ich denke dabei nicht nur an Erika Runge «Bottroper Protokolle» (1968) -und ähnliches-, die hinter dem Schein des Authentischen ihre Arrangiertheit verbergen und die Versöhnung von Literatur und Leben suggerieren, sondern ich denke auch an ambitionierte Versuche wie Alexander Kluges «Schlachtbeschreibung - Der Untergang der 6. Armee» (1964) oder Enzensbergers aus dokumentarischen Versatzstücken montierten Roman «Der kurze Sommer der Anarchie» (1972). Lebendig geblieben ist Wallraff mit seinen «Industriereportagen» und gerade deshalb, weil er nicht auf die Integrationskraft von dokumentarischen Texten allein vertraute, sondern sie von vornherein als Begleittexte

zu eigenen Aktionen anlegte. Ihre Legitimation lag und liegt jenseits der Literatur.

Aber auch die experimentellen, von der Sprache ausgehenden Gegenentwürfe, etwa Brinkmanns «Keiner weiß mehr» (1968) oder Chotjewitz' «Die Insel» (1969), diese offenen Collagen von Prosa-partikeln, die sich als Schritte in Richtung auf einen kollektivistischen, vom Leser jederzeit assoziativ zu ergänzenden oder zu verändernden Roman empfanden, oder gar der von einer Imponierwolke eingehüllte Anspruch in Heißenbüttels Zitaten-Steinbruch «D'Alemberts Ende» (1970), wo sich nach den Worten Heißenbüttels eine neue «Prosa-Großform Roman» vorstellen sollte -alles inzwischen abgelagert und schon halb vergessen, Fußnoten zur literarischen Entwicklung jener Jahre, während ein so esoterisches, in seiner Radikalität, mit der Sprach- und Bewußtseinsnormen zersetzt werden, immer noch erschreckendes Buch wie Oswald Wieners «Die Verbesserung von Mitteleuropa» (1969) nach wie vor einen Pfahl im literarischen Fleisch jener Jahre darstellt, immer wieder beunruhigt und in seiner Entschlossenheit, mit den sprachlichen und literarischen Konventionen tabula rasa zu machen, die entsprechenden «Kursbuch»-Dekrete vom Ende der bürgerlichen Literatur als bemühte Pflichtübungen erscheinen läßt.

Und selbst da, wo die Aufbruchsappelle der Studentenbewegung, die Versuche, Literatur und Leben aufeinander zu bewegen, Resonanz und Nachwirkungen hatten, wie ferngerückt wirkt das bereits alles. Die programmatische Geste, mit der man die Literatur der Arbeitswelt entdeckte, hatte sicherlich ihre historischen Verdienste. Der traditionell so vernachlässigte Bereich der lohnabhängigen Arbeit, der als möglicher Stoff aus dem Raster einer bürgerlichen Literatur zumeist herausfiel, sollte, zum Gegenstand der Darstellung erhoben, das Bewußtsein von sozialer Abhängigkeit und Unterdrückung verdeutlichen und darüber hinaus das Wirklichkeitsumfeld einer von der Literatur traditionell ausgeschlossenen Bevölkerungsschicht literarisch fruchtbar machen.

Die Gruppe 61 entstand damals und, als sie nach der Meinung einiger Teilnehmer zu einer Agentur für die literarischen Arbeiten von einigen wenigen prominent gewordenen Autoren verkam, führ-

te das zur Gründung der verschiedenen regionalen Parzellen der Werkkreis-Literatur. Das hat in Einzelfällen sicherlich wichtige Informationslücken aufarbeiten können, aber nur selten in der künstlerischen Umsetzung jenen Rang erreicht, der die sozialhistorische Information nicht zur Bedingung des Leserinteresses erheben hätte. Einzelne Autoren wie Max von der Grün oder August Kühn haben sich aus solchen organisatorischen Zusammenhängen schon bald emanzipiert und ihren Weg als Autoren ohne den Gruppenkonsens gefunden. Schaut man aus heutiger Perspektive zurück, so ist diese Literatur der Arbeitswelt im Bewußtsein der Medien und der Leser längst wieder an die Peripherie gerückt. Die meisten Werkkreis-Literatur-Initiativen sind erloschen. Ein abgeschlossenes historisches Kapitel.

Würde man im Kontext der 60er Jahre einer literarischen Gattung repräsentative Geltung zusprechen wollen, so wäre es sicherlich das Drama. Darauf wurde am Beispiel des dokumentarischen Theaters schon mit den Namen von Hochhuth, Kipphardt und Weiss aufmerksam gemacht. Gewiß, die Wirkungsenergie dieser Theaterrichtung hatte sich Ende der 60er Jahre schon abgenutzt, aber alle drei Autoren sind wichtige Vertreter der Gegenwartsliteratur geblieben. Für die damalige Dominanz des Theaters spricht auch die durch die Horváth-Renaissance vorbereitete Wiederentdeckung des Volksstückes, das in Martin Sperr und vor allem in Franz Xaver Kroetz zu einer wichtigen, mit sozialhistorischen Einsichten durchsetzten Spielart weiterentwickelt wurde. Auch die Wiederentdeckung der Volksstücke Marie Luise Fleissers gehört in diesen Zusammenhang.

Die seinerzeit emphatisch applaudierten Sprechstücke Peter Handkes hingegen, «Die Publikumsbeschimpfung» (1966) und selbst der «Kaspar» in der Theatersaison 1968/69 immerhin der meistgespielte Theatertext eines deutschsprachigen Autors, sind als sprachformalistische Ritualspiele merkwürdig verblaßt und scheinen, zumindest aus heutiger Sicht, kaum prädestiniert, Teil einer künftigen kanonischen Literatur jenes Jahrzehnts zu werden.

Die publizistische Öffentlichkeitsenergie eines realistischen Theaters, das zudem nicht auf isolierte Kunstrezeption angewiesen ist, sondern sich in einem kollektiven Teilhabeakt dem Publikum

erschließt, war mit daran beteiligt, daß die 60er Jahre vor allem die Stunde des Dramas, des Theaters waren. Auch die durch die Studentenbewegung ausgelöste Politisierung des literarischen Lebens hat ihr Teil dazu beigetragen, wenn schon in einer literarischen Gattung, dann am ehesten im Drama ein Instrument für die agitatorische und propagandistische Funktion der Kunst zu sehen.

Unter diesem Aspekt standen die Lyriker damals begrifflicherweise auf verlorenem Posten, zumindest soweit sie an einer monologischen Lyrik der Selbsterkundung und Selbstaussprache festhielten. Peter Schneider hat das anschaulich berichtet. Lyriker, die man einige Jahre vorher auf Dichterlesungen mit außerordentlicher Wertschätzung behandelt hatte, sahen sich Ende der 60er Jahre mit einer grundlegend veränderten Situation konfrontiert :

«Obwohl einige mit der politischen Entwicklung nicht nur Schritt hielten, sondern ihr weit vorausliefen, mußten sie ihre Gedichte oft vor zehn bis zwölf Leuten vortragen und sich anschließend beschimpfen lassen, daß sie schrieben, statt zu handeln.»

Nur eine Spielart der öffentlichen Lyrik, die auf kollektive Aufnahme hin angelegt ist - und hier ist Peter Rühmkorf durch seine öffentlichen Auftritte auf dem Markt, durch die Lesungen seiner Lyrik in Verbindung im Jazz-Musik die entscheidende Verbindungsfigur-, war die Ausnahme. Es war auch die Stunde des Songs, der politischen Ballade, des Protestliedes, das mit Wolf Biermann, Franz Joseph Degenhardt oder Dieter Süverkrüp zu einer die Musik nicht nur zur akustischen einsetzenden traditionellen Darbietungsform wurde, sondern ein traditionell eher elitäres Genre verlebendigte und ihm auf diese Weise ein neues Publikum erschloß.

Der von der deutschen Zeitgeschichte der 30er und 40er Jahre wahrlich geschundene österreichische Autor Hermann Broch hat einmal gemeint :

«Das wahre Kunstwerk braucht im allgemeinen eine Generationsspanne, um zur Wirkung zu gelangen [...] Ist das Resultat echt, so wird es von den Massen nach 25 Jah-

ren geschluckt werden. Ist es unecht, so wird es -trotz eines manchmal sofort eintretenden Sofort-Erfolges- früher oder später vergessen sein.»

Das war für Broch ein Hoffnungs-Strohalm für die Zukunft. Selbst wenn man bezweifelt, daß die voranschreitende Zeit in künstlerischen Dingen wie eine automatische Sortiermaschine funktioniert, und wenn gegenwärtig zudem im Hinblick auf das zur Diskussion stehende Jahrzehnt noch nicht die von Broch angesetzte Zeitspanne erreicht ist - alles das täuscht nicht darüber hinweg, daß der Blick aus der Gegenwartssituation zurück sich aus der historischen Vermittlung des Hier und Jetzt nicht ausklammern kann. Mit andern Worten : die mögliche «kanonische» Literatur, die wir aus heutiger Sicht rückblickend zu erkennen meinen, mag, aus einem künftigen Entwicklungsabschnitt heraus betrachtet, schon wieder anders zu gewichten sein. Verlässliche Maßstäbe, an denen sich der Pegelstand der Entwicklung ablesen ließe, gibt es kaum. Es wäre, so gesehen, nicht unbedingt falsch, die Geschichte der eigenen literarischen Wahrnehmung in jenem Jahrzehnt zur Voraussetzung einer Bestandsaufnahme zu machen. Die Bücher und Autoren, die in die eigene Erinnerung eingegangen sind, die Phantasie und Erkenntnisenergie aktiviert haben, unterscheiden sich, zum Teil wenigstens, von den üblichen Börsennotierungen auf den Literaturseiten der großen Blätter.