

BLITZKRIEG

Slavo Šerc

Literatura po smrti literature

(O nekaterih značilnostih nemške proze od študentskega gibanja do ponovne združitve)

Morda bi lahko naslov našega eseja koga zbežal in vznemiril, zato ga poskušajmo takoj na začetku obrazložiti. Sredi 19. stoletja se je z Lautréamontom pojavila metafora o smrti umetnosti oziroma literature. Še posebej je vzplamtela med študentskim gibanjem leta 1968, ko so se po Parizu pojavili grafiti: "*L'art est mort!*" To geslo so hitro prevzeli nemški književniki in poskušali na novo določiti smisel in vlogo umetnosti in literature v družbi. Diskusija o smrti literature je kmalu postala metafora za spremembe v estetski teoriji umetnosti, dandanes pa je že zdavnaj mi(s)tificirana, saj nikakor ni šlo za smrt literature, čeprav so nekateri to geslo hoteli dobesedno razumeti. V pričujočem zapisu nam gre torej za dogodka, smeri in značilnosti v nemški literaturi po študentskem gibanju, ki po svoje vendarle pomeni zarézo – tako v družbenem kot tudi literarnem življenju. Razvoj nemške literature – pri tem se bomo omejili na prozo – bomo poskušali spremljati do drugega velikega političnega dogodka – padca berlinskega zidu ob koncu 80. let, ko se je s formalnega gledišča dogodila tudi združitev nemške literature.

Urednik kulturne priloge Frankfurter Allgemeine Zeitung in literarni kritik Frank Schirrmacher je s prispevkom z naslovom *Idyllen in der Wüste oder das Versagen von der Metropole* v prilogi ob frankfurtskem knjižnem sejmu 10. oktobra 1989 krepko razburkal sicer dokaj mirno gladino nemške literature in posledice tega – lahko bi rekli – viharja, bučanja in lomljenja valov ter še vedno zaznavnega pljuskanja je mogoče občutiti še do danes. Kaj se je pravzaprav zgodilo? V članku je Schirrmacher očital nemški literaturi in njenim avtorjem vsakršno nepomembnost: zastoj, dolgočasje,

uniformnost, izkustveno praznino, nenadarjenost, neproduktivnost, pomanjkanje imaginacije in kar je še podobnih oznak. Prepričan je, da so zadnja velika dela nemške literature napisali avtorji, kot so H. Böll, T. Bernhard, P. Weiss, U. Johnson, pravih naslednikov pa ne vidi, zato se njegova diagnoza na kratko glasi: propad.

Popolnoma drugačno sliko o sodobni nemški ustvarjalnosti ima V. Hage, ki je v tedniku *Die Zeit* istega dne priobčil esej o literaturi ob koncu 80. let in ga naslovil *Zeitalter der Bruchstücke*. Meni, da Böll, Frisch in Grass nimajo naslednikov, ker naj bi literatura svojo družbeno vlogo oddala, zato pa naj bi bil tudi angažirani avtor 60. let anahronizem. Za 80. leta meni, da je bilo to eno najpomembnejših desetletij v nemški literaturi nasploh.

Navaja tudi nekaj imen in knjig, ki so dosegle sloves in velik prodajni uspeh. Omenimo samo Süskindov *Parfum* (1986), Ransmayrov *Poslednji svet* (1989), pa tudi dela Endeja, Jelinekove, Sterna, Wolfve in še bi lahko navajali iz Hagejevega – lahko bi rekli – zagovora nemške literature. Pomembnejše se mi tu zdi vprašanje, kako je mogoče, da dva odlična poznavalca nemške literature in nemškega literarnega življenja lahko prideta do tako diametralno nasprotnih spoznanj in sklepov. Kdo ima prav? Je nemška literatura tako neznansko slaba ali neverjetno dobra?

Za ustrezen odgovor na zastavljeno vprašanje si je treba v spomin priklicati še nekaj dejstev. Najprej moramo seveda ugotoviti, da ima Schirmacherjev članek veliko predhodnikov. Tako je že Marcel Reich-Ranicki 70. leta označil za čas, ko naj bi izhajale knjige, manjkala pa naj bi literatura (Marcel Reich-Ranicki: *Entgegnung; Zur deutschen Literatur der 70. Jahre*, 1979). To pomeni, da je podvomil o možnosti oziroma izključil možnost, da bi v tem času nastala "velika dela" – torej dela z veliko umetniško vrednostjo. To tezo je literarna zgodovina rada ponavljala in citirala. Še več: poskušala jo je celo dokazati. Tako debata o nemški literaturi ob koncu 80. let – Schirmacherjevo in Hagejevo stališče so kasneje analizirali še R. Baumgart, H. Winkels, J. Ortheil in drugi – ni kaj presenetljivo novega, temveč samo znak, da so se v zvezi z literaturo v obdobju elektronskih medijev dogodile spremembe, saj se spreminja položaj, prostor, t. i. "Stellenwert" književnosti v družbi. Revija *Neue Rundschau* v tretji številki iz leta 1993 na primer objavlja tezo, da naj ne bi bila samo pravica, temveč tudi dolžnost bralca literature zabavati. Na to mnenje se je usul pravi plaz protestov številnih teoretikov, ki so avtorju prispevka očitali, da hoče literaturo spraviti na raven satelitske televizije. Omenjeni primer

je tudi zgovoren dokaz, da je v zvezi z literaturo marsikdo vznemirjen oziroma negotov. Seveda, literatura ne sme izgubiti bralca izpred oči – s tem stavkom se lahko marsikdo poistoveti. Potem pa se že pojavi vprašanje: Mora biti literatura težko razumljiva in dostopna samo ozkemu krogu ljudi? (Če zanemarimo možnost, da tudi t. i. veristična literatura ni brezpogojno in vedno razumljiva že vsakomur.) Ali ni nemška literatura prej težka za branje, celo temačna in marsikdaj svetu odtujena? Se ni takšno mnenje razširilo že po tujini – v Franciji, Angliji, Združenih državah? Mar ni mogoče opaziti, da je presenetljivo malo sodobnih nemških avtorjev našlo prostor na policah knjigarn po svetu? Če na vsa ta vprašanja odgovorimo pritrdilno, si moramo priznati še eno značilnost: nemški bralci v zadnjem času na veliko spoznavajo tuje avtorje: Kundero, Nootebooma, Márqueza, Calvina, Pynchona, Brodkeyja, Rotha, Atwoodovo in druge. Sem spada na primer tudi očitek pisateljice Helge Königsdorf na germanističnem kongresu septembra 1994 v Aachnu, ko je dejala, da germanisti nimajo pravega razmerja do živega, polnokrvnega literarnega procesa.

Ortheil je poskušal začrtati značilnosti sodobne nemške literature. V članku z naslovom *Zum profil der neuen und der jüngsten deutschen Literatur (Spätmoderne und Postmoderne; Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, ur. P. M. Lützerer, 1991) je razpravljal o problemih sodobnega pisanja v primerjavi s prejšnjimi generacijami. Tako naj bi Böll, Richter, Andersch po vojni začenjali popolnoma na novo: brez tradicije, ki jo je fašizem prekinil ali postavil pod vprašaj. Literatura povojnih avtorjev naj bi zato prispevala tudi k demokratizaciji Nemčije, zato ni imela samo literarno, temveč tudi kulturno-politično vlogo. Böll je napadal filistrstvo in nekatere negativne pojave katolicizma v novi družbi. Andersch je poskušal prenesti francosko literarno-filozofsko debato med Sartrom in Camusem o eksistencializmu, humanizmu in marksizmu z revijo *Texte und Zeichen* v Nemčijo ... V 50. letih so izšla dela – ob zadnjih knjigah Benna, Brechta, T. Manna – Frischa (*Stiller*), Koeppna (*Der Tod in Rom*), Enzensbergerja (*Verteidigung der Wölfe*), Johnsona (*Mutmaßungen über Jakob*), Dürrenmatta (*Der Besuch der alten Dame*), Bölla (*Billard um Halbzehn*) in Grassa (*Die Blechtrommel*). Njihov družbeni vpliv je bil ogromen, saj so imele te knjige največkrat vlogo družbeno-političnega diskurza. Ortheilu se, skratka, ne zdi potrebno in primerno današnjih avtorjev primerjati z velikimi imeni povojne literature, in sicer iz preprostega razloga: zaradi drugačnih okoliščin ustvarjanja. Prav tako

ugotavlja, da naj bi se avtorji, ki trenutno prevladujejo na literarni sceni, zavestno obrnili od modelov Skupine 47, svoje vzornike naj bi iskali med avtorji, ki predstavljajo t. i. trdo jedro postmodernistične ustvarjalnosti v svetu – pri Pynchonu, Barthesu, Calvinu, Ecu, Cortazarju – v tem vidi novo fazo razvoja klasične moderne in njen prehod k postmodernizmu.

V tem kontekstu ne moremo spregledati Enzensbergerjevega eseja *Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend* in članka *Ein Kranz für die Literatur* Karla Markusa Michela – oba sta bila objavljena v petnajsti številki revije Kursbuch novembra leta 1968. Michel razvija v svojem prispevku sliko o literaturi, ki stoji na robu družbenega dogajanja, želi si pa natančne definicije literature v smislu Adornove estetske teorije. Leslie Fiedler, "the wild man of literary criticism", je junija 1968 v svojem predavanju v Nemčiji razglasil modernistično literaturo za mrtvo, Enzensberger pa gre pravzaprav še veliko dlje, ko ni razglasil samo neko obdobje, temveč vse leposlovje za preživeto. Želi novo določitev literature in možnost pisanja vidi v splošnem političnem opismenjevanju in pisanju dokumentacij, reportaž in stolpcev o političnih zadevah. Zanimivo je, da se Enzensberger lastnih načel ni držal (na srečo) in da je v tistih časih pisal odlično literaturo – če natančno premislimo, mu je šlo v njegovih izvajanjih za to, da bi dokazal politično (ali družbeno) irelevantnost takratne literature. Z izgubo te vloge, je prepričan, je literatura lahko namenjena samo sama sebi: ko (če) pišem literaturo, si ne smem delati iluzij, da bi lahko z njo neposredno kaj dosegel, spremenil. Tudi v Böllovem govoru 2. maja 1973 ob podelitvi Nobelove nagrade bremo o strogi razmejitvi literature, ki naj bi ji pripadala (samo) estetska in poetična vloga. Böll je bil prepričan, da dobiva literatura novo mesto v družbi, tako naj bi se osvobodila tudi dileme: čista ali pa angažirana literatura (*littérature pure* ali *littérature engagée*), zato bi se lahko posvetila tudi bolj estetskimi kot pa političnim vprašanjem (Böll: *Versuch über die Vernunft der Poesie; Essayistische Schriften und Reden* 1973–1978, 1985/86).

Že na t. i. "zasedanjih" Skupine 47 se je v obdobju po študentskem gibanju pojavila diskrepanca med literarnimi teksti, ki so bili apolitični, in med literarno debato, nabito z aktualnimi političnimi vprašanji. Še več: politično angažirani avtorji so prinesli s seboj megafone in pisali transparente in tako hoteli vplivati na pisatelje, še posebej, ko je šlo za vprašanje politične angažiranosti in pogostega očitka, da so pisatelji premalo levo usmerjeni. Leta 1968 je nestrpnost, ki je vladala v literarnih krogih v zvezi z moderno, izbruhnila navzven, na ulice, ko so se pojavljali grafiti, da

je umetnost "sranje", poezija pa naj bi bila na ulicah ("*La Poésie est dans la rue*"). Vendarle ni šlo za kako krizo literature; ne, literatura še zdaleč ni bila na koncu. Razblinila se je samo iluzija, da je sredstvo za prosvetljevanje in razreševanje družbenih problemov.

Leta 1968, v času pariškega maja, blokad na bulvarju Saint Michel in tudi drugod okrog Sorbone, demonstracij v Berlinu in drugod po Nemčiji, so izšle tri knjige, ki so danes že domala pozabljene, govorijo pa o spremembah v literaturi, da je namreč nastopila (nova) svoboda fiktivne fantazije in da je pripovedna snov tista, ki govori sama zase. Gre za Fichtejev roman *Palette*, Chotjewitzev *Die Insel* in Innerungen Brandnerjeve.

Ko torej pišemo o nekaterih smereh in značilnostih nemške literature v 70. letih – torej po študentskem gibanju in študentski revoluciji – se temu obdobju približujemo z zavestjo, da so se v tem času v literaturi dogodili pomembni preobrati. Ti pričajo o tem, da imamo opraviti z novo razvojno fazo, ki jo literarna zgodovina označuje običajno kot "*Neue Subjektivität*", "*Neue Sensibilität*" oziroma "*Neue Innerlichkeit*" in ki jo je pospešila ravno zahteva po politizaciji literature, na katero so mnogi reagirali ravno narobe – teoriji in ideologiji so namreč obrnili hrbet. Nasploh je bilo moč čutiti nezaupljivost do tistih, ki so mislili, da so spoznali patentne recepte in dokončne rešitve za družbene probleme. Nastopil je čas posameznika, individuum, trpečega človeka z njegovim intimizmom in čustvenostjo. To stanje je lepo opisal Grass: "*Es ist ganz gut, wieder bei sich selbst anzufangen, zu fragen, wo stehe ich, wo ist mein Punkt,*" iz sociološke perspektive pa je 70. leta odlično predstavil Michael Rutschky v knjigi *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre* (1980), v kateri opisuje številne pojave takratnega časa: iskanje in odkritje nove subjektivnosti, identitete in avtentičnosti, piše o alternativnih kulturah ter subkulturah – skratka, o potrebi doživeti in preskusiti čim več izkušenj, vse to pač, kar se skriva za oznako "*Erfahrungshunger*".

Dogodki študentske revolte so seveda našli svoj prostor v literaturi. Še nekaj let po nemirih se je pisalo o lastnih vtisih, spominih in doživljajih. Šlo je torej za subjektivno konfrontacijo z minulim in obvladovanje takratnih dogodkov na literarni način – ob čisto biografskih in političnih zapisih voditeljev takratne zunajparlamentarne opozicije, ki so jih objavili Daniel Cohn-Bendit ali Bommi Baumann, so nastale številne, vendar danes že pozabljene knjige Gerda Fuchsa *Beringer und die lange Wut* (1973), Timmova *Heißer Sommer* (1974), Petra Henischa *Der Mai ist vorbei* (1978) – če

omenimo samo nekaj naslovov. Z estetskega vidika je nedvomno najpomembnejše delo, vezano na študentsko gibanje, pripoved Petra Schneiderja z naslovom *Lenz* (1973). V njej so izoblikovana osnovna vprašanja študentskega radikalizma in doktrinarnega marksizma. Schneider se je motivno naslonil na nemško literarno tradicijo, na Büchnerjevo povest *Lenz* iz leta 1835, s tem tudi na dramatika iz obdobja viharništva Jakoba Michaela Reinholda Lenza, ki mu je Büchner s svojo pripovedjo postavil spomenik. Protagonist Schneiderjeve povesti je mlad berlinski študent, ki si mora študij financirati s priložnostnimi deli v tovarnah, delavske množice pa poskuša razsvetliti in jih poučiti o njihovih pravicah. Potem ko propade ljubezensko razmerje z dekletom iz proletariata in ko tudi drugače ne uspe premostitev med delavstvom in inteligenco, se Lenz odpravi v Italijo in tam spozna in odkrije možnosti povezave med mišljenjem in resničnostjo, politiko in čustvovanjem. Schneiderjeva netendenciozna pripoved, ki je izšla v več kot sto tisoč izvodih, je odsev duševnega stanja mladega intelektualca po študentski revolти. Govori o njegovih dvomih in izkustvenem procesu, verzi na začetku knjige delujejo kot lajtmotiv: "*People are strange, when you're stranger, faces look ugly, when you're alone.*" Gre torej za neskončno žalost ob ugotovitvi, da ljudje živijo drug poleg drugega in si nimajo kaj povedati.

Drugo pomembno delo z začetka 70. let, ki se navezuje na nemško klasiko (parafrazira Goetheja), seveda tudi na Salingerja, je pripoved Ulricha Plenzdorfa *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973 knjižno, 1972 v reviji *Sinn und Form*), prvotno zamišljena kot filmski projekt, žal zaradi stroge cenzure v takratni Vzhodni Nemčiji neuresničen. Knjiga je bila predmet živahne diskusije – tako na Vzhodu kot tudi Zahodu – in v marsičem resda nenavadna. Plenzdorfova zgodba o življenju (in smrti), uporništvo odraščajočega Edgarja Wibeauja je psihološko motivirana. Prav psihološko motiviranost poudarja Marcel Reich-Ranicki tudi v Böllovem romanu *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974), kjer gre za protagonistine odzive na okolje, a pri tem ne trpi zaradi katoliških razmer v Kölnu ali Nemčiji, temveč zaradi lastne frigidnosti.

Literarni zgodovinar Fritz J. Radatz je v svoji knjigi *Die Nachgeborenen* (1983) 70. leta v literaturi posrečeno označil v poglavju z naslovom *Vom Neo-Marxismus zum Neo-Narzißmus*. Oznaka se kar naravnost vsiljuje: Frankfurter Rundschau je 3. avgusta 1979 objavil članek "*Narziß, Gott der siebziger Jahre*", že prej pa je v Ameriki izšla uspešnica Christopherja Lascha *The Culture of Narcissism*, v nemški izdaji z naslovom *Narzißmus als*

Selbstzerstörung. Seveda obstaja nevarnost – in to vemo najkasneje od Freuda naprej – da se narcizem konča v samopomilovanju.

Omenjenega senzualizma, psihologizma in narcizma v 70. letih v literaturi kar mrgoli. Max Frisch je 1975 objavil povest *Montauk*, ki govori o ljubezni do trideset let mlajše ženske. Pravzaprav gre od vsega začetka bolj kot za ljubezen za slovo, poslavljanje, pravzaprav tudi odtujevanje in ločevanje – nekakšno rezanje popkovine. Frisch seveda v knjigi obnavlja svojo znano tematiko: iskanje lastne identitete, pa tudi hrepenenje, trpljenje in obup. O sebi in odnosu do žensk govori kar se da odkrito, svojo preteklost nam naravnost razkrije, zato pa je Lynn oziroma Alice Locke-Carey v knjigi bolj ali manj silhueta v ozadju, v ospredju so osebe iz preteklih let: prijatelj, ki mu je financiral študij, njegova prva in druga žena, I. Bachmann, s katero je preživel intenzivna in turbulentna leta v Rimu, spominja se abortusov pri treh ženskah, ki jih je ljubil, potem še umirajoče matere ... Vse to je povezano z občutkom krivde, greha in strahom pred samim seboj.

Tako kot pri Frischu je tudi pri Bernhardu v ospredju posameznik, oba pa pripovedujeta o preteklem. To še posebej velja za novo fazo Bernhardove proze v sedemdesetih, ki jo literarna zgodovina običajno zamejuje z letnico 1975, ko sta izšli knjigi *Korrektur* in *Die Ursache*. Le-ta pomeni prvi del avtobiografske trilogije, prav tako tudi novo kakovost Bernhardovega ustvarjanja. V njej in v knjigah *Der Keller* (1976) in *Der Atem* (1978) pripoveduje Bernhard o trpljenju in trnovi poti ogroženega, nekakšnega "izobčenca nad prepadom" (Ranicki). Protagonist njegove trilogije je sprva fant, kasneje mladenič, poznejši pisatelj Thomas Bernhard, ki piše o tem, kaj je takrat občutil in doživljal – torej iz zornega kota odrasčajočega mladeniča. Prva knjiga je obračun z nacističnim vzgojnim zavodom, ki se po vojni brez težav spremeni v katoliški internat (*Die Ursache*). Učenje za trgovskega pomočnika omogoči Bernhardu spoznanstvo z "drugačnimi ljudmi" – z brezupneži, pregnanimi in ljudmi z družbenega obrobja nasploh (*Der Keller*), bivanje v bolnišnici, kjer se kot bolnik znajde med umirajočimi, pa ga tako pretrese, da zbere nove življenjske moči in premaga hudo bolezen (*Der Atem*). V teh, za Bernharda in za celo desetletje značilnih romanih prevladujejo nedvomno samopredstavitveni elementi, saj je domala sočasno izšel še Koeppnov roman *Jugend* (1976), ki je črnogled in sugestiven, jezikovno izredno močan prikaz (pisateljeve) mladosti na začetku 20. stoletja. Ob številnih avtobiografskih delih v 70. letih – ob imenovanih avtorjih so od bolj znanih imen pisali avtobiografsko obarvano

prozo še Grass, Handke, Kempowski, Hildesheimer in drugi, tako da bi lahko govorili še o "rojstvu pripovedi iz duha biografije" – se seveda postavlja vprašanje o vzrokih za avtobiografijo. V *Montauku* citira Frisch Montaigna in pravi, da predstavlja samega sebe. Bernhard piše v delu *Ursache*: "Ich bin begierig darauf, mich erkennen zu lassen, in welchem Maße, ist mir gleichgültig, wenn es nur wirklich geschieht ... Es gibt nichts Schwieriges, aber auch nichts Nützlicheres als die Selbstbeschreibung." (Prim.: Marcel Reich-Ranicki: *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der 70. Jahre*, 1979.) Če zanemarimo možnost, da bi lahko bilo avtobiografsko pisanje "koristno", bi lahko za Ranickim ponovili, da se za avtobiografskim pisanjem skriva resignacija oziroma omejena (z)možnost zaobseči sedanjost. Na povečano število avtobiografske proze so vplivali morda tudi pisci priljubljenih spominov (Curd Jürgens, Lili Palmer), predvsem pa to, da je po letih intenzivnega družbeno-političnega angažiranja prišel čas, ko so se avtorji začeli bolj osredotočati na lastno subjektivnost in individualnost. Vse to zasledimo tudi v Handkejevi prozi 70. let, v knjigah *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) in *Wunschloses Unglück* (1972). Avtor je z obema deloma presenetil kar dvakrat: z osebnim, skorajda intimnim "poročilom" v prvem in biografičnostjo v drugem romanu, prav tako tudi z jezikom, ki je osvobojen plemičnosti, agresivnosti – vsega tistega torej, kar je bilo značilno za Handkejeva dela v 60. letih.

Od številnih avtobiografskih del v 70. letih izstopajo še dela Hermanna Lenza (*Neue Zeit*, 1975, *Tagebuch vom Überleben und Leben*, 1978), Eliasa Cannettija, Nobelovega nagrajenca za literaturo za leto 1981, ki je v drugi polovici 70. let napisal prvo knjigo svoje "življenjske zgodbe" (*Die gerettete Zunge*, 1977), predvsem pa omenjenega, leta 1986 umrlega Huberta Fichteja (roj. 1935), ki je sam sebe označil za "poskusno osebo" ("Ich bin die mir am besten bekannte Versuchsperson"). Fichte hoče z literaturo odkriti to, kar je sam doživel. In doživel je nedvomno veliko! Fichte, obremenjen zaradi lastne homoseksualnosti, judovskega porekla in nesrečnega otroštva, se je iz brezupnega stanja, kakor se mu je življenje pogosto prikazovalo, vedno znova reševal z literaturo: z branjem in pisanjem, da bi tako relativiral ogroženost, ki se je tako vedno bolj spreobračala v (za)upanje. Lastno sliko o svetu si je ustvaril predvsem sam s pomočjo knjig, ki jih je prebiral, prav tako pa tudi s tistimi, ki jih je napisal sam. Fichtejeva literatura je skozi in skozi prežeta z eksotičnimi doživljaji z njegovih potovanj. Leta 1968 se je, s honorarjem za roman *Palette*, prvič odpravil po svetu, "novim erotičnim

doživljam, estetskimi stimulacijami in antropološkimi izkušnjami" naproti (prim. Spiegel 1987/31). Vsega skupaj je preživel kakih sedem let v Braziliji, Venezueli, Kolumbiji, Burkini Faso, Togu, Beninu in na Karibih: v eksotiki, revščini in vročini. Vendar se avtopsija tropskega in eksotičnega sveta pri Fichteju, na primer v romanu *Versuch über die Pubertät* (1974), ne pojavlja zaradi senzacionalnosti, temveč zaradi možnosti prikazati svoje otroštvo v "realni eksotiki" nemškega velemesta (Hamburga) v primerjavi z "resnično eksotiko" dežel tretjega sveta. Fichtejev poskus o puberteti pomeni torej odkrivanje in razvoj lastne homoseksualnosti, spoznavanje lastne osebnosti na ozadju antropoloških spoznanj v tujini in stvari, ki jih je doživljal in videval v okolju St. Paulija, v svetu podzemlja in subkulture med prostitutkami, zvodniki, kriminalci, berači, potepuhi, pijanci, lezbijkami, homoseksualci in narkomani. Ne samo zato je Fichtejeva literatura nekaj posebnega v nemškem prostoru. Njegova ekscentričnost se kaže tudi v mamutskem, žal nedokončanem projektu z naslovom *Die Geschichte der Empfindlichkeit*. Gre verjetno za najambicioznejši in najpogumnejši načrt v povojni nemški književnosti: vsega skupaj sedem romanov, pa še dve knjigi glos, številne reportaže, poročila, radijske igre in etnografski zapiski – vse to je na približno osem tisoč straneh ostalo v zapuščini, ki jo je založba Fischer od leta 1987 naprej natisnila v sedemnajstih knjigah.

Eden najpomembnejših avtorjev nemške literature od srede 70. let in tja v 80. leta, skupaj s Handkejem tudi že domala kultni avtor, je nedvomno Botho Strauß, zato ne preseneča, da se v zvezi s spremembami po študentskem gibanju in v povezavi s pojmom "nova subjektivnost" pojavlja njegovo ime. Strauß je vzbudil pozornost najprej z dramatikom (*Die Hypochonder*, 1972), kasneje pa je težišče njegovega dela (tudi pri tem je mogoče spoznati vzporednice s Handkejem) postala proza.

Podobno kot pri Frischu imajo tudi pri Straußu ženski liki na sebi avro nečesa izgubljenega, saj je v središču pravzaprav erotičnost v svoji "izgubljeni obliki", na primer v povesti *Die Widmung* (1977), kjer napetost zgodbe raste iz vprašanja, zakaj je protagonista, prvoosebnega pripovedovalca Richarda, zapustila prijateljica Hannah. Odgovora na to vprašanje ni. Enaintridesetletni knjigarar Richard, ki pusti službo, je sedem do osem ur na dan zaposlen samo še s pisanjem svojih vtisov ob ločitvi, vse seveda v upanju, da bi prijateljica ta njegov "protokol" kdaj prebrala in da bi moč njegovih besed spremenila njeno odločitev ter da bi se končno vrnila k njemu. Ko se res oglasi, vzame Richard rokopis in ga namenoma pusti v

taksiju. Trdno prepričan, da se bo začelo zanj novo življenje, si poišče novo službo, preureja stanovanje, potem pa zve, da je neki taksist prinesel zaprt, torej neprebran rokopis. Še zadnji upi se torej razblinijo; ljubezen ostane monolog, Richard pa "Werther brez Charlotte".

S Straušovim prvim romanom *Rumor* (1980) se naravnost fantastično začnejo osemdeseta leta v nemški literaturi in morda ima kritik Reimhard Baumgaret prav, ko označuje to delo za eno najbolj odločilnih in samozavestnih jezikovnih umetnin sodobne nemške književnosti. V knjigi gre za odnos med očetom in hčerko v tehnologizirani družbi, kjer individuum počasi izginja in ga nadomeščajo informacijski kodi. Radikalizacija Straubovega pisanja se kaže v samorazgaljenju k suicidnosti nagnjenega protagonista Bekkerja, ki pa po drugi strani pomeni že tudi vsesplošno mizantropičnost.

Občinstvo je Strauß osvojil z delom *Paare Passanten* (1981), kjer je povezal prozne zapiske, poročila, pisma in refleksije ter ustvaril mojstrsko prozo med dnevnikom in leposlovjem ("trenutno stanje resničnosti" oziroma "prerez skozi sedanost"). Ta postopek je – sicer v manj radikalni obliki – uporabil tudi v delu *Niemand anderes* (1987), že prej pa je napisal svoj drugi in najbolj znameniti roman *Der junge Mann* (1984), ki je čudovit kalejdoskop z vedno novimi, fantastičnimi barvami in oblikami, saj Strauß nenehno preskuša možnosti pisanja, podobno kot Frisch, ki pravi, "da preskuša zgodbe kot obleke ...". Odveč je poudariti, da se je literarna kritika odzvala na roman zelo deljeno in da je bil roman – še bolj kot siceršnje Straußovo ustvarjanje – deležen kontroverzne debate in najrazličnejših razlag. Govorilo se je o "čarobni gori brez Davosa", "romanu brez sredine", in sicer najbrž zato, ker komajda lahko podamo fabulo romana. Literarnim kritikom so se zapisovale tele oznake: fantastična literatura, umetniška pravljica, mit, filmski ekspeze, meščanski roman, fotografski realizem, alegorija, romantični refleksijski roman itd. Vse to potrjuje torej tezo, da poskuša Strauß s svojim pisanjem kar najbolj radikalizirati estetske (z)mogućnosti literature.

Čeprav je nesporno, da je Strauß v svoje delo posrkal poglavitno problematiko 70. let z novo subjektivnostjo in tudi kritiko odtujenosti v družbi nasploh, bi bilo preveč enostavno, če bi njegovo prozo poistovetili s subjektivnostjo, ki se kaže v drugih delih. Nedvomno je namreč, da se subjektivnost Straušovih protagonistov že "razkraja", nikakor pa ne uresničuje. Zdi se torej, da Strauß ne verjame v samouresničitveno moč subjekta, ki jo je

moč zaslediti pri drugih avtorjih v 70. letih. In prav v tem tiči posebnost njegove proze, ki je – grobo rečeno – mnogo bolj kompleksna.

S Straußom smo sicer že zašli v 80. leta, vendar s pisanjem o 70. letih še daleč nismo pri kraju. Ustavimo se na kratko pri Adolfu Muschgu, saj je recepcija njegovih del prav tako kontroverzna. V romanu *Albissers Grund* (1974) poskuša najti (tudi) odgovor na politične provokacije, ki so se sprožile s študentskim gibanjem. Skratka, gre za poskus združiti politične in družbene probleme z izkušnjami protagonistov; pri tem so politični elementi zakriti v pripovedni obliki, ki dviguje delo daleč nad raven aktualnega političnega dogajanja. Muschga zanima povezava med duševnim obolenjem in družbenim življenjem (vprašanje, zakaj je Albisser ustrelil tujca Zerutta, ki ga zdravi), rezultat pa je odlična psihološka in družbena analiza.

Na moderno psihologijo se naslanjata tudi Gerhard Roth in Martin Walser, ki izkazujeta izredno občutljivost za duševne procese in jih povezuje z vsakdanjim življenjem. Prvi opisuje kar se da natančno duševne procese v romanu *Winterreise* (1978), kjer protagonist Nagl ni sposoben obdržati partnerstva in premagovati težav. Pri Walserju gre v noveli oziroma kratkem romanu *Ein Fliehendes Pferd* (1978) za dva zakonska para oziroma življenjska vzorca. Poosebljata ju protagonista, mladostna prijatelja, ki vsak po svoje bežita pred resničnostjo.

Eden najpomembnejših odzivov na študentsko gibanje in revolto ob koncu 60. let je prav gotovo feminizem, ki se je v Nemčiji razmahnil v 70. letih, sprva tesno povezan z imenoma Susan Sonntag in Simone de Beauvoir, saj so prvi impulzi in vzori prihajali iz Združenih držav in Francije. Trditev Sonntagove, da so moški in ženske izpostavljeni zatiranju ljudi in da vse ženske dodatno zatirajo že moški, je postalo vodilo pri boju za pravice žensk in znak nove ženske (samo)zavesti. To samozavest v Nemčiji že od srede sedemdesetih pooseblja Alice Schwarzer – neumorna borka proti seksističnemu izkoriščanju žensk. Marcuse je leta 1974 označil žensko gibanje celo za "morda najpomembnejše in potencialno najradikalnejše politično gibanje po 1968". Tako ne preseneča, da je v takšni družbeni klimi nastala cela vrsta knjig, ki zelo intimno pripovedujejo o iskanju (ženske) identitete. Karin Struck, ki z romanom *Die Klassenliebe* (1973) stoji na začetku "ženske pisave", piše, da pomeni zanjo "literarno ukvarjanje s seboj poskus postati oseba, ki lahko odide v svet in ima lasten obraz" (*Lieben*, 1977, str. 449). Leta 1975 je izšla knjiga Verene Stefan z naslovom *Häutungen* in kmalu postala uspešnica, hkrati pa tudi

najpomembnejši identifikacijski tekst zahodnonemškega feminizma. Verena Stefan odkrito in senzibilno piše o izkušnjah z moškimi, in sicer s prijateljem Samuelom, ki so končno obtičale v spoznanju, da se – zaradi dominantne vloge moških v družbi – sama sebi vedno bolj odtuja in da to ni tisto življenje, ki si ga želi. Skupno življenje s Samuelom in spolnost opisuje takole (uporablja samo male črke): "slepo in gluho nemo, bebljavo iščeva izhod iz labirinta, se drug drugemu vesiva na ustnice. sesanje, ki nama je domače. penis slepo caplja v vagino. do tega časa, pol ure okrog polnoči, sva ločena, obstaja v najinem življenju komajda kaj skupnega. to pa nujno zahteva skupen orgazem. mora nama dati občutek, da spadava skupaj, da naju veliko stvari združuje."

Kritika je *Häutungen* Verene Stefan označila s kategorijo "nove subjektivnosti" in pri tem zanemarila dejstvo, da gre za "žensko subjektiviteto" – vsekakor za novum v nemški literaturi. Da je orala ledino pri iskanju novih estetskih oblik, se je dobro zavedala, saj je v nekem pogovoru izjavila, da je bila njena knjiga pomembna tudi z literarnega stališča, ne samo feminističnega.

Najti nov jezik, nove izrazne oblike in razvojne procese, vse te poskuse zasledimo že pri celi vrsti pisateljic, ki vse bolj ali manj izhajajo iz "ženskega gibanja" (*Frauenbewegung*) ali so mu vsaj blizu. Omenimo naj Caroline Muhr (*Freundinnen*, 1974), Margot Schröder (*Ich stehe meine Frau*, 1975), Brigitte Schwaiger (*Wie kommt das Salz ins Meer?*, 1977), Karin Petersen (*Das fette Jahr*, 1978). Umetniško najbolj prepričljiva med njimi je prav gotovo Elfriede Jelinek. Če je šlo pri zgoraj naštetih avtoricah za avtobiografsko naravnano literaturo, ki išče svojo žensko identiteto in jo večinoma tudi najde, če jo le hoče in če le spozna probleme, v katerih tiči, se Jelinekova odpove takšnim možnostim in razkrinka družbene strukture, ki delujejo na ženske odtujujoče in jim preprečujejo uresničitev lastne subjektivitete. Tako se v romanu *Die Liebhaberinnen* (1975) sarkastično razblinja v naslovu pričakovana ljubezenska idila o ljubimkah, kapitalistični proizvodni odnosi in odtujitev pa sta pomembna parametra pričujočega dela. V izmeničnih poglavjih pripoveduje Jelinekova zgodbo o Pauli in Brigitte; obe ženski se ne poznata in se tudi nikdar ne srečata, čeprav je njuna življenjska zgodba neposredno povezana: Brigitte na začetku romana šiva v vele mestni tovarni nedrčkov, na koncu pa s poroko doseže "družbeni vzpon".

Paula je na koncu akordna delavka v podeželski podružnici nedrčkov, za sabo ima prekinitev šolanja, nezakonskega otroka, zakon z alkoholikom,

prostitucijo in ločitev. Po vsem tem je torej prispela tja, kjer je začela Brigitte, tako se svojevrsten krog tudi sklene. Paula in Brigitte nista samo dva individuuma, marveč dve predstavnici, simbola za odnose med moškim in žensko. Skratka, Jelinekova skuša prikazati, da ima ljubezen v kapitalističnih odnosih blagovni značaj. Zakon z uspešnim podjetnikom Heinzem pomeni torej za Brigitte edino možnost, da uide tovarniškemu delu za tekočim trakom in se tako pravzaprav tudi prostituira. Telo je zanjo edini kapital in proizvodno sredstvo, zato hitro zavrže vse iluzije o ljubezni, da bi si zagotovila prihodnost ...

80. leta so bila v nemškem kulturnem prostoru v znamenju razprave o postmodernizmu in kaj bi lahko pomenil v nemški književnosti. V glavnem se je diskusija o postmoderni in postmodernizmu že izčrpala. S tem se je že tudi preselila v literarno zgodovino – iz razprav, esejev in zbornikov. Če smo že pred nekaj leti lahko brali v zborniku razprav *Spätmoderne und Postmoderne* o značilnostih sodobne nemške literature, lahko oba pojma danes, po treh letih, že zasledimo v obsežni literarni zgodovini z naslovom *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* (ur. Wilfried Barner, 1994), ki sega v najbližjo sodobnost. V pričujoči knjigi so namreč 80. leta dobila naslov *Postmoderne und Spätmoderne. Erzählerische Tendenzen der achtziger Jahre*.

Pomemben dokaz, da se diskusija o postmoderni vse bolj spreminja v literarno zgodovino, je tudi zbornik *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur* (ur. Uwe Wittstock, 1994) – izbor najpomembnejših prispevkov o postmodernizmu, ki ga uvaja Fiedler s predavanjem *The Case of Postmodernism*, objavljenim leta 1968 v dveh nadaljevanjih v tedniku *Christ und Zeit* z naslovom *Überquert die Grenzen, schließt die Graben*. Sprožil je namreč živahno debato o tem, kaj postmodernizem sploh je in kakšna naj bi bila literatura, nastajajoča ob "koncu moderne".

V leta 1986 izdani in leta 1994 dopolnjeni literarni zgodovini Ralfa Schnella *Die Literatur der Bundesrepublik* je postmodernizem uvrščen v poglavje z naslovom *Zwischen Post-Histoire und Widerstand Ästhetik* (1978–1989) – le-to je tesno povezano s Petrom Weissom (1916–1982), nemškim pisateljem, ki je 1939 emigriral na Švedsko in kasneje postal tudi švedski državljani, ter J. Habermasom, ki je Habermasovo monumentalno delo *Die Ästhetik des Widerstands* (kot trilogija izšlo v letih 1975, 1978 in 1981) označil za reprezentativno delo moderne. Tako bi lahko Schnellovo oznako simbolično razumeli tudi v tem smislu, da gre v 80. letih za prehod

od modernizma k postmodernizmu.

Tradicija nemškega postmodernizma sega sicer najmanj v 60. leta, ko se je zgodil Fiedlerjev zgodovinski nastop in ko so nastala prva Brinkmannova dela, kasneje Handkejeva, vendar je več kot na dlani, da so osrednja dela nemškega postmodernizma nastala v 80. letih, na primer Süskindov *Parfum* (1985), Ransmayrov *Poslednji svet* (1988), Modickov *Das Grau der Karolingen* (1986). (Prim.: Slavo Šerc, *O postmodernizmu v nemški literaturi*, Sodobnost 1992/12.) Še ene značilnosti ni mogoče spregledati v najznamenitejših romanih 80. let v nemški literaturi: domala vsi se zatekajo v zgodovino ali pa – kot da bi nanje delovala nekaka centrifugalna sila – največkrat daleč stran od Nemčije.

S prehodom v 80. leta se nam seveda vsiljuje tudi vprašanje, po čem vse se razlikujejo od 70. let. Mar ni tako, da je prehod med njima tekoč, brez večje zareze? In še več: ali ni literatura samo ena in nedeljiva, vse drugo pa so izmišljije literarne kritike in zgodovine? Vsekakor lahko na začetku 80. let zasledimo imena, ki so vtisnila pečat nemški literaturi v 70. letih: Handkeja, Strauša, Bernharda. Handke je leta 1980 objavil pripoved *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Strauß pa je z že imenovano knjigo *Paare Passanten* dal odločilen pečat literaturi 80. let. Z avtobiografskimi deli je v 80. letih nadaljeval Bernhard (*Die Kälte*, 1981, *Ein Kind*, 1982), leta 1984 pa je povzročil "razburjenje" z delom *Holzfällen. Eine Erregung*, v katerem se vrača v 50. leta, ko se je kot osamljeni salzburški študent pojavil na Dunaju in se hotel vključiti v umetniško življenje. Leto kasneje je ponovno razburlil avstrijsko javnost, tokrat z besedilom *Alte Meister* (1985).

Ortheil ugotavlja v prispevku o literaturi 80. let (*Götzendienst. Ein Rückblick auf die Literatur der 80. Jahre*, 1990), da je od melanholičnega in hipersenzibilnega posameznika z literarne scene 70. let ostalo v 80. letih bolj malo; zgodil naj bi se preskok iz narcizma, subjektivizma, sentimentalizma v besedilni fetišizem, ki ga razlaga takole: fetiši so – kot je znano – maliki, ki se jim pripisujejo magične sile. Odnos do njih je ritualen, sestavljen predvsem iz rotenja, litanij in deklamacij, ki naj bi razkrili globljo erotično plast. In prav to naj bi se zgodilo z literaturo, ki naj bi na opisani način ponovno odkrila jezik – kot ritualno (pris)podobo. Začela naj bi prakticirati "ekskorcizem običajnega". Literatura je začela iskati tudi – ali predvsem – ekstremno: skurilno, odročno, eksotično, fantastično, skratka vse to, kar še ni bilo zapolnjeno in odkrito z jezikom. Ortheil govori o literaturi pararesničnosti (Pararealität), ki vse naravno zavrača, fascinira pa jo

umetno, suponirano, imitirano, zrcalno, veksatorično, halucinatorično, fantazmagorično; pri tem se naslanja na H. Burgerja (H. Burger, *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, 1986). Takšno literaturo, v kateri je resnično razvlečeno v nekakšno hiperresničnost, naj bi v 80. letih pisali Gert Hoffmann, Urs Widmer, Gerhard Köpf, Wolfgang Hilbig, Gert Jonke, Gerold Späth.

Zapriseganje fetišizaciji literature (izraz je povzel po Barthesu) Ortheilu lahko pomeni tudi njeno moč tako utesniti, da postanejo zakoni njenega delovanja bolj jasni. Literatura eksperimentirajočega raziskovanja je literatura metaresničnosti, v kateri ne gre za spreminjanje resničnosti v fantazijo ali skrite figure, temve razkroj resničnosti trenutka na edino resničnost – resničnost jezikovnega ustroja. Literaturo metaresničnosti (Metarealität), polno jezikovnih iger, eksperimentov, nejasnih relacij in ki se navezuje na konkretno poezijo, je mogoče najti v delih Paula Wühra, Friderike Roth, Gerharda Rühma.

Tretja frakcija, ki jo Ortheil odkriva pri svoji analizi sodobne nemške poezije, je označena z literaturo "divjega pogleda"; zanima jo odvrtno, ostudno, prepovedano, zavrženo, vse to, kar najdemo v delih Ludwiga Felsa, Reinalda Goetza, Josefa Winklerja, Elfriede Jelinek.

Pri Handkeju in Straußu opazuje Ortheil literaturo arhaičnih gest, ki se zarije v fetiš ali mu prisluškuje, s tem pridobiva mi(s)tične elemente, kriptičnost in vzvišenost in to ji daje svojevrstno skrivnostnost.

V zadnjo skupino uvršča avtorje, ki fetiš razdrobijo in soočajo z zgodbami, pripovedkami – s tem nastaja efekt Šeherezade: pretakanje in odkrivanje možnosti, epizod, cikličnosti, ki vedno znova sega po nedosegljivi celoti.

Prispevek končuje z ugotovitvijo, da bi lahko s karakteriziranjem še nadaljeval in z diferenciranjem naštel še več literarnih frakcij. Vsi ti njegovi primeri pisanja "po moderni" pa potrjujejo Baudrillardovo tezo o "agoniji realnega" v obliki jezikovno na novo izmišljene resničnosti, ki hkrati problematizira v resničnosti izgubljeno resničnost. Resnično je Ortheilovo impliciranje pretirano, saj se fenomeni, o katerih piše, običajno križajo in pokrivajo. To se dogaja tudi s pojmi post-histoire, postmoderna in poststrukturalizem, ki se v (nemški) literaturi odločilno povezujejo s postmodernizmom. Ortheilovo izvajanje je pa prav gotovo dokaz za obstajanje številnih avtopoetik in poetoloških smeri.

Glede na raznolikost literature, ki je nastajala v 80. letih, tako še zdaleč

ne velja Richterjeva sodba, da lahko vsi avtorji odlično pišejo, da pa nimajo kaj povedati. Richter je to tezo izrekel seveda ob primeru Skupine 47, ki ji je pripadal, ter zaradi odsotnosti angažirane literature, ki jo je morda pogrešal. V 80. letih je namreč debitirala cela vrsta novih in tudi mlajših avtorjev, ki so dokazali več kot samo nadarjenost. Precej pozno je objavil svoj prvenec Sten Nadolny (1942), medtem že več kot etabliran pisatelj. Leta 1981 je izšel roman *Netzkarte*, veliko več uspeha pa je požel Nadolny z romanom *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983), v katerem se dokaj zvesto drži zgodovinske resnice o angleškem polarnem raziskovalcu Johnu Franklinu iz prve polovice 19. stoletja. Vendar gre samo na prvi pogled za čisti zgodovinski roman, saj je pisan iz perspektive sedanjosti – lahko bi celo rekli, da se Nadolny ukvarja s sedanjostjo, ko prikazuje, kako tehnološki napredek vse bolj zmanjšuje sposobnost človeškega zaznavanja. Kot kaže, je Nadolny spoznal počasnost tudi pri svojem ustvarjanju, saj je minilo sedem let do izida novega dela z naslovom *Selim oder die Gabe der Rede* (1990). Tudi ta roman je v marsičem znamenit: prvič zaradi poskusa strniti petindvajsetletno zgodovino Zvezne republike Nemčije v časovnem romanu, drugič pa zato, ker stoji na prehodu iz 80. v 90. leta in so mnogi videli v njem že prototip romana za 90. leta.

Bodo Kirchhoff (1948) se v svojem delu naslanja na psihoanalitično teorijo Jaquesa Lacana. Že od konca 70. let vzbuja pozornost z gledališkimi in pripovednimi deli ter eseji. Odzivi na njegovo delo nihajo od brezpogojnega odobravanja do skrajnega zavračanja. Predvsem v dramah odkriva kritika sorodnosti z deli T. Bernharda in B. Strauša in mu zato očita epigonstvo. V poetološkem eseju *Body-Building – Versuch über den Mangel*, objavljenem v reviji Kursbuch 1978, razlaga Kirchhoff odločilne pojme za razumevanje njegovega dela: pomanjkanje (Mangel), izguba (Verlust), imaginarna identifikacija (Imaginäre Identifikation).

V zbirki šestih kratkih pripovedi *Die Einsamkeit der Haut* (1981) spoznavamo moža, ki se klati po četrti okrog frankfurtske železniške postaje in neusmiljeno opazuje. Pozornost prvoosebnega opazovalca vzbujajo številne prostitutke, ki jih opisuje do zadnje potankosti. Pri iskanju lastne harmonije se zateka v lokale in zaide tudi v pipšov, prav tako je priča poskusa samomora ... Izrazna moč jezika je še posebej prisotna v zbirki kratke proze *Ferne Frauen* (1987), dokončno uveljavitev kot pisatelj pa je Kirchhoff dosegel z romanom *Infanta* (1990).

Prizorišče romana je filipinska vas Infanta, kjer se pojavi Kurt Lukas –

Nemec iz Rima. Zatočišče najde pri petih jezuitskih misijonarjih, ki vsi po vrsti ljubijo mlado gospodinjo in učenko Maylo. "Mister Kurt", kot ga imenujejo starci, je osrednja, že domala eksotična oseba v okolju, polnem revščine, korupcije, prahu in vročine. Kmalu se izkaže, da hočejo jezuiti naplesti ljubezen med Kurtom in Maylo, da bi njihovo razmerje do nje dobilo novo kakovost – sedaj v obliki opazovanja ljubezenske sreče. Kmalu se vendarle izkaže, da je Kurt za to njemu dodeljeno vlogo nesposoben, in jezuiti si morajo izmisliti nov scenarij ... Tako je proti koncu romana vedno bolj v ospredju vprašanje poetike romana nasploh: Kaj je zgodba? Kdo in kako se pripoveduje? Ali je dandanes sploh še mogoče pripovedovati zgodbe?

Hubert Winkels je že ob koncu 80. let poskušal analizirati značilne pojave v nemški literaturi 80 let. Svojo študijo je imenoval *Eischnitte. Zur Literatur der 80er Jahre* (1988) – knjiga je bila kasneje večkrat ponatisnjena in dopolnjena –, v njej pa v desetih poglavjih govori o enajstih avtorjih. V prvem delu knjige so literati, rojeni v štiridesetih letih (Markus Werner, Anne Duden, Elfriede Jelinek, Jochen Beyse, Bodo Kirchhoff), v drugem pa pisatelji, rojeni v petdesetih (Thorsten Becker, Bodo Morshäuser, Peter Glaser, Thomas Meinecke, Rainald Goetz). Winkels poudarja, da le-tem "politični pohod ni bil več neposredna biografska izkušnja", pri tem meri seveda na študentsko gibanje v šestdesetih letih. Druga značilnost bi bila ta, da so domala vsi v drugem delu knjige omenjeni avtorji s kulturno dejavnostjo začeli v alternativni, neelitni sceni. Bodo Morshäuser, na primer, je bil glasbeni urednik in diskdžokej pri berlinskem radiu. V pripovedi *Die Berliner Simulation* (1983) nam tudi podaja sliko berlinske scene z lokali, diskotekami in alternativnim načinom življenja. Berlin je tudi prizorišče njegove druge pripovedi z naslovom *Blende* (1985), časovno dogajanje pa je premaknjeno naprej v zgodnja 90. leta. Protagonist Morshäuserjeve pripovedi je preprodajalec mamil, kajti družbene razmere – Berlin je metropola države s totalno kontrolo – silijo človeka samo v depresijo ali v zasvojenost z mamili. V delu *Nervöse Leser* (1987) je takšna slika sveta še potencirana in človekova "notranjost" popolnoma izpraznjena. Telo je samo rezonančni trup za zunanje signale ...

Kot alternativni avtor je začel tudi Peter Glaser, in sicer z objavami v časopisu *Überblick* v Düsseldorfu, še z nekaterimi drugimi punk glasbeniki je posnel ploščo O.R.A.V. (Ohne Rücksicht auf Verluste). Thomas Meinecke je bil osem let sourednik kulturne revije *Mode und Verzweiflung*, pisal je tudi za druge kulturne revije, delal kot diskdžokej itd. Iz alternativne se je počasi prebil v elitno kulturo in začel objavljati v tedniku *Die Zeit*. Kratke zgodbe, tudi tiste iz revije *Mode und Verzweiflung*, je kasneje izdal

pri založbi Suhrkamp, ki je prav gotovo ena vodilnih in najbolj znanih nemških založb (*Mit der Kirche ums Dorf. Kurzgeschichten*, Frankfurt 1986).

Dejstvo, da so mlajši avtorji v Winkelsovi knjigi najprej pripadali alternativni kulturi in se šele kasneje začeli prebijati do elitne literature – ne meneč se za družbene standarde in vladajoči kulturni kanon – bi lahko bil že prepričljiv znak za postmodernistične tendence pri teh avtorjih. Vendar njihova dela nikakor niso reprezentativen primer nemškega postmodernizma, čeprav Winkels nedvomno meri na postmodernizem, ko pravi: "Povedano z enim stavkom, čeprav ne na kratko: o literaturi, ki se zaveda, da je izpostavljena sodobni hiperprodukciji znakov in podob, koncepcij in tolmačenj, vzpostavljena pomnoževanju smisla, zlomu politike in estetike, moči in morale, medijskih učinkov in izkušenj; o literaturi, ki se zaveda, da rez med realnim in imaginarnim, med resničnostjo in dozdevnostjo ni več kot le rez v enem filmu, na ploskvi, ki hoče drugačne reze. Zareze pač."

Pričujoči pregled nekaterih značilnosti nemške literature v 70. in 80. letih nam ne nazadnje dokazuje, da je razvoj literature vseskoz povezan tudi z zgodovinskim položajem in danostmi, v katerih nastaja. Prelom s študentsko revolto in nagel konec utopij je spravil literaturo v kratkotrajno krizo, iz katere se je rešila z begom v intimizem, psihologizem in avtobiografijo. Če torej vidimo 70. leta kot zarodek "nove nepreglednosti", kot označuje J. Habermas 80. leta, potem je osredotočenje na subjektivnost 70. let mogoče razumeti tudi kot izgubo orientacije, ki se – za nemško literaturo – potem v 80. letih razvije v (pretežno) postmodernistično držo in njeno formulo "anything goes".

V eni od zgodb francoskega pisatelja Borisa Viana stopi neki ameriški vojak, prvoosebni pripovedovalec, na mino. Zasliši, kako zaškrta sprožilec, in hipoma obstane, pritiskajoč z nogo na sprožilec. Zaveda se, kaj ta položaj pomeni: takoj ko bo dvignil nogo, bo z bombo vred zletel v nebo. Vse to skrbno zapiše v svoj zvezčič, v katerem je že cela pripoved, prav tako pa tudi, da bo kmalu odvrget svinčnik in zapiske daleč od sebe in dvignil nogo. S tem stavkom se pripoved konča in samo ugibamo lahko, kako je končal vojak. V tem smislu je naslov že omenjene nemške antologije o postmodernizmu, kjer je postavljeno vprašanje o romanu ali življenju, ne samo duhovit in pomenljiv, temveč tudi simboličen. Za prihodnost literature se nam torej ni treba bati, obsodba za pisatelje se namreč glasi: dosmrtno pisati! S tem dobi tudi Handkejev dvom, da je svet že odkrit, novo vrednost.