

III Verlagspraktiken im geteilten Deutschland

Die Beziehungen in die DDR pflegte der Verlag mit dem erklärten Ziel, während der staatlichen Teilung an der Aufrechterhaltung der ‚Kulturnation‘ mitzuwirken, also aktives Mitglied einer auf Grundlage der gemeinsamen Sprache und Geschichte von geteilten kulturellen Traditionen und Erinnerungen geformten Gemeinschaft zu sein. Anteil an einer solchen Gemeinschaft hatte der Verlag als ein personelles, materielles und institutionelles Netzwerk von Autor:innen, ihren westdeutschen Ausgaben sowie den ostdeutschen Verlagen, und stand dabei immer auch in Wechselwirkung mit den west- und ostdeutschen politischen Entscheidungsträger:innen. Es ging dem Verlag aber nicht nur darum, eine kulturelle Einheit zu fördern. Vielmehr herrschte die Vorstellung, dass die westdeutsche Gesellschaftsordnung der ostdeutschen überlegen war und die DDR durch westdeutsche Bücher und im Hinblick auf eine nationalstaatliche Vereinigung liberalisiert werden könnte. Aufgrund dieser Vorgeschichte ließ sich der Literaturaustausch gerade nach dem Zusammenbruch der DDR als Beitrag zur Mobilisierung der Bevölkerung und damit zum Einigungsprozess deuten.

In der Selbstdarstellung des Verlags waren die Ideen der nationalen Einheit und der gesellschaftlich-kulturellen Konkurrenz schon während der deutschen Teilung, aber auch rückblickend nach der Wiedervereinigung unmittelbar mit den Praktiken und Prozessen der Literaturproduktion verbunden. Tatsächlich entwickelte sich mit den Literatur- und Kulturschaffenden der DDR – nicht nur rhetorisch – eine Produktionsgemeinschaft über Staatsgrenzen hinweg, die zwar programmatisch dem SED-Regime gegenüberstand, für die Realisierung ihrer Ziele aber auf die Kooperation mit den Behörden und der Regierung der DDR angewiesen war. Hierin liegt die Ambivalenz der Verlagspraxis im geteilten Deutschland: Um den Literaturaustausch langfristig zu ermöglichen, musste der Verlag mit den rechtlichen, politischen und institutionellen Bedingungen des literarischen Felds der DDR umgehen und so gesehen dieses anerkennen. Gleichzeitig stellte der Verlag den Literaturaustausch als Beitrag zur nationalen Einigung dar, der auf die Abschaffung der DDR (bis Ende der siebziger Jahre auch noch der BRD) zielte, vermarktete aber die Literatur der DDR unter eigenen Labels, die wiederum eine Differenz zu einer als solche nicht explizit benannten, aber implizierten Literatur der BRD markierten und somit die proklamierte kulturelle Einheit aufhoben. Die erklärten Ziele, Ideen und Haltungen des Verlags – Erhalt der ‚Kulturnation‘, Überlegenheit der westdeutschen Gesellschaftsordnung, Liberalisierung der DDR-Gesellschaft, Umgang vor allem mit Autor:innen – gehören zur Selbstdarstellung des Verlags und bilden zusammen mit ökonomischen Interes-

sen den vom Verlag proklamierten Interpretationszusammenhang der Verlagspraktiken, mit denen sie in einem wechselvollen Verhältnis stehen.

Praktiken sind nach Jaeggi „gewohnheitsmäßige, regelgeleitete, sozial bedeutsame Komplexe ineinander greifender Handlungen, die ermöglichen Charakter haben und mit denen Zwecke verfolgt werden“.⁹⁷³ Sie bilden also einen Zusammenhang von mehreren Handlungen und werden wiederholt und gewohnheitsmäßig nach bestimmten Regeln ausgeführt. Die Verlagstätigkeiten lassen sich als Praktiken auffassen, weil sich in den Prozessen der Text- und Autor:innenauswahl, des Lektorats, der Herstellung, Vermarktung usw. Teilaktivitäten identifizieren lassen, deren Vollzug nicht oder nicht vollständig durch explizite Regeln angeleitet sind.⁹⁷⁴ Diese Praktiken sind dann meist quer zu den Abteilungen des Verlags zu fassen. Eine Praktik wie die des Assoziierens kann zum Beispiel sowohl in der Begutachtung von Manuskripten, als auch in der Buchgestaltung, in der Werbung usw. betrachtet werden. Praktiken sind sozial verfasst, d. h. sie stehen „in einem Kontext sozial geprägter Bedeutungen“ und werden im Fall des Verlags gemeinsam ausgeführt bzw. als Teil einer kollektiven Praxis aufgefasst, auch wenn sie von Individuen ausgeführt werden.⁹⁷⁵

Verlagspraxis ist auf interpersonelle, schriftlich verfasste Kommunikation angewiesen – gerade bei den räumlich entfernten Autor:innen der DDR, aber auch in Bezug auf den Vertrieb und Verkauf von Büchern –, anhand derer die verschiedenen Praktiken rekonstruiert werden können. Am Beispiel der Kollektivierung und Kohärenzbildung, der Wertungskriterien, der Informationsbeschaffung und der Kommunikation des Verlags habe ich im vorangehenden Untersuchungsteil veranschaulicht, dass Praktiken in einem stetigen Erfahrungs- und Lernprozess entwickelt und umgestaltet werden. Mir geht es in der hier anschließenden praxeologischen Analyse vor allem um die Funktion und das Zusammenwirken einzelner Praktiken innerhalb der Lebensform, die Jaeggi als variablen Zusammenhang von geteilten Praktiken und deren Interpretations-schemata definiert.⁹⁷⁶ An Fallbeispielen werde ich die Funktion der Verlagspraktiken für den Praxiszusammenhang und in Bezug auf die Autor:innen sowie ihre Werke analysieren. Wir wirken sie zusammen? Inwiefern kooperieren Praktiken miteinander, geraten in Konflikte oder ermöglichen einander? Dabei interessiert mich auch die Wechselwirkung der Praktiken und ihrer Interpretation.

⁹⁷³ Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 102f.

⁹⁷⁴ Vgl. Andrea Albrecht u.a.: Einleitung: Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens. In: A.A. (Hg.): Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens. Berlin u.a. 2015, S. 1–20, hier S. 2.

⁹⁷⁵ Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 96f.

⁹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 106.

Welche Rolle spielen also Einstellungen und Orientierungen, die mit der Verlagspraxis im geteilten Deutschland verbunden waren?

Ziel der Untersuchung ist die Entwicklung eines vorläufigen Katalogs von Verlagspraktiken, die ich in ihrer Form und Funktion verdeutlichen will, und die gleichermaßen spezifisch für die Verlagspraxis im geteilten Deutschland als auch transferierbar auf andere Praxiszusammenhänge sein können. Meine Studie ist der erste Versuch einer Beschreibung von Verlagspraktiken im 20. Jahrhundert und versteht sich als Grundlagenforschung mit der Absicht, den Praktiken „einen Teil ihrer Selbstverständlichkeit“ zu nehmen.⁹⁷⁷ Sie liefert ein differenziertes Bild davon, was Verlage tun, wenn sie Texte auswählen, bewerten, lektorieren, herstellen, vertreiben, bewerben und mit Autor:innen umgehen.

Da die Publikationsgeschichten der jeweiligen Werke bzw. die Beziehungs geschichten der jeweiligen Autor:innen zum Suhrkamp Verlag noch gar nicht oder nur ansatzweise beschrieben worden sind, werde ich diese rekonstruieren und als Kontext der Verlagspraxis in die Analyse einbeziehen. Welche Bedeutung hatte einerseits die Publikation im Suhrkamp Verlag für Autor:innen der DDR und ihre Werke? Welche Rolle spielten Text- und Ausgabenvarianten, die ästhetisch-politische Gesellschaft des Suhrkamp-Programms, der finanzielle Gewinn, die westdeutsche Leserschaft, die Möglichkeit in den Westen zu reisen usw.? Inwiefern wirkte sich andererseits die Position der Autor:innen in der DDR auf die Verlagspraktiken aus? Der Verlag operierte mit Labels, unter denen er die Literatur bzw. die Autor:innen der DDR zusammenfasste. Inwiefern lässt sich vor diesem Hintergrund von einem Suhrkamp-Netzwerk sprechen, das sich institutionell, ideell und finanziell förderte? Welche Rolle spielten dabei die ‚älteren‘ Suhrkamp-Autoren wie Johnson oder Brecht? Welche Vorstellungen verbanden sich mit der Literatur der DDR und welchen Stellenwert hatten die Autor:innen im Suhrkamp Verlag?

Ein weiteres Ziel der Untersuchung ist also die Materialerschließung – vorrangig aus dem SUA – für den Forschungsbereich der Literatur im geteilten Deutschland und die Literaturbetriebsforschung, die Verlage nicht als feindliches Gegenüber, sondern als Teil des literarischen Produktionsprozesses in Kooperation mit den Autor:innen versteht.⁹⁷⁸ Die vielfältigen Prozesse und Praktiken des Verlags, die hier zum Ausdruck kommen, belegen dabei immer wieder das im vorhergehenden Teil konstatierte Spannungsverhältnis von literarischen, ökonomischen, sozialen, ethischen, politischen und gesellschaftlichen Faktoren, zwischen denen der Verlag vermitteln muss(te).

⁹⁷⁷ Albrecht u. a.: Einleitung, S. 5.

⁹⁷⁸ Vgl. exempl. Porombka: Literaturbetriebskunde; Theisohn/Weber: Literatur als/statt Betrieb.

Die Praktiken beziehen sich wie gezeigt auf alle Bereiche der Verlagsarbeit, sie wirken in einem Ensemble von Praktiken,⁹⁷⁹ die sich gegenseitig bedingen, ermöglichen oder auch behindern. Indem sie also eine Funktion innerhalb des Praxiszusammenhangs des Verlags erfüllen, wirken sie sich auch auf die Biographie der Autor:innen, auf die Text- und Ausgabengestalt der literarischen Werke und ihre Rezeption aus. Die praxeologische Perspektive auf Prozesse und Praktiken der Rezeption, Produktion und Vermittlung von Literatur tangiert somit zentrale Fragestellungen der Literaturwissenschaft, zum Beispiel zur Materialität von Literatur, zur Theorie und Praxis des literarischen Werks und zu Werkeditionen, zu literarischer Wertung und Kanonisierung, zur Theorie und Praxis des Interpretierens, zur Produktions- und Rezeptionsästhetik. Ich werde deshalb stellenweise aufzeigen, wie die mit diesen Forschungsbereichen verbundenen Fragen und Konzepte mit Blick auf verlegerische Praktiken und Prozesse neu bewertet werden können. Besonders hervorheben will ich hierbei zum einen die Assoziation von Autor:innen und Werken, die den Verlag als kooperierendes Netzwerk und das Programm als transtextuelles Textgeflecht erscheinen lassen. Im Praxis- und Interpretationszusammenhang des Verlags entstehen aus scheinbar kontingenzen Koexistenzen – Autor:innen, Texte, Bücher – literarische Beziehungsverhältnisse und Zusammenhänge, deren epistemologisches Potential für die Transtextualitäts- bzw. Intermedialitätsforschung zu überprüfen wäre.⁹⁸⁰ Welche interpretatorischen Konsequenzen ergeben sich zum Beispiel aus den paratextuellen Zusammenhängen von Ausgaben, die im selben zeitlichen oder produktionsästhetischen Kontext entstanden sind? Hieran anschließend liegt zum anderen ein weiterer Schwerpunkt auf dem Erkenntniswert von Ausgaben für die Materialästhetik von Autor:innen, die Deutungsmodelle von Texten sowie die Werkpolitik der Produktionsgemeinschaft von Verlag und Autor:in.

Michael Cahn hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Geschichte des Buchs in eine Geschichte der Bücher umgewandelt werden muss, um deren Komplexität zu begreifen.⁹⁸¹ Im Anschluss an diese Kollektivierung und Plurali-

⁹⁷⁹ Vgl. Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 65.

⁹⁸⁰ Auf den Zusammenhang von Verlagspraxis und transtextuellen Beziehungen hat bereits Malik hingewiesen (vgl. Malik: Horizons of the Publishable, S. 725). Aufschlussreich für diese Perspektive sind außerdem die Überlegungen von Madleen Podewski u.a. zum Verhältnis von Koexistenz und Kohärenz medialer Formen in Kulturzeitschriften (vgl. exempl. Gustav Frank/Madleen Podlewski/Stefan Scherer: Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ‚kleine Archive‘. In: IASL 34 (2010), 2, S. 1–45, hier S. 13).

⁹⁸¹ Vgl. Michael Cahn: Vom Buch zu Büchern. Wissenschaftliche Verlagsserien im 19. Jahrhundert. In: Christof Windgätter (Hg.): Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung. Wiesbaden 2010, S. 140–164.

sierung des Gegenstands lässt sich aus der hier eingenommenen Perspektive auf die Verlagspraxis im geteilten Deutschland konstatieren: Produkt der Verlagspraxis ist die Ausgabe eines Werks in einer bestimmten Auflage, in den meisten Fällen in Lizenz einer ‚Originalausgabe‘ – ein begriffliches Konzept, das ich vor dem Hintergrund der komplexen Produktionsprozesse im Literaturaustausch kritisch betrachten werde.⁹⁸² Texte sind keine Produkte eines autonom schaffenden Individuums. Vielmehr beeinflussen andere Personen, Texte, Orte den Entstehungsprozess eines Texts mit Hinweisen, Korrekturen, Wortmaterial, Bildern, Eindrücken etc. Ebenso lässt sich die verlegerische Produktion von Ausgaben nicht getrennt vom Entstehungsprozess des Texts verstehen. Autor:innen schreiben zwar Texte (und keine Bücher),⁹⁸³ in die Produktion von deren Ausgaben sind sie aber auf unterschiedliche Art und Weise involviert. Mehr noch: Praktiken und Prozesse der Literaturproduktion wirken zurück auf den Entstehungsprozess eines Texts.⁹⁸⁴ Von diesen Beobachtungen im Verlagsarchiv ausgehend hat Amslinger das Konzept der Verlagsautorschaft entwickelt.⁹⁸⁵ Weiterhin lässt sich aus praxeologisch-editorischer Sicht die Kategorie der ‚Ausgabe‘ zur Differenzierung des Werkbegriffs, der in den letzten Jahren vermehrt zur Diskussion stand,⁹⁸⁶ konturieren und etablieren.⁹⁸⁷

Auch wenn die Forderung danach auf eine lange Tradition blicken kann,⁹⁸⁸ hat sich das literaturwissenschaftliche Interesse für Praktiken erst im Kontext des *practice* und *material turn* der Literaturwissenschaft entwickelt.⁹⁸⁹ Die Praxeologie der Literatur – als Abgrenzung zu einer Praxeologie der Literaturwissenschaft – interessiert sich für die Prozesse und Praktiken der Rezeption, Produktion und Vermittlung von Literatur und verortet Literatur somit in sozialen Zusammen-

⁹⁸² Vgl. Kapitel 1 und 3.

⁹⁸³ Vgl. Roger Chartier: Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit. Aus dem Franz. von Brita Schleinitz und Ruthard Stäblein. Frankfurt a. M. 1990, S. 12.

⁹⁸⁴ Vgl. hierzu auch Teil IV.

⁹⁸⁵ Vgl. Amslinger: Verlagsautorschaft, S. 14.

⁹⁸⁶ Vgl. Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin/New York 2007; Spoerhase: Was ist ein Werk?; Danneberg/Gilbert/Spoerhase: Das Werk. Siehe auch die Diskussion auf dem Symposium zur Gegenwart des literarischen Werkbegriffs unter dem Titel *Wiederkehr des Werks?* im Oktober 2015 in Hannover: <https://wiederkehrdeswerks.wordpress.com/> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022).

⁹⁸⁷ Vgl. mit einem ähnlichen Ansatz bereits Kurbjuhn/Martus/Spoerhase: Editoriale Aneignung.

⁹⁸⁸ Vgl. exempl. Benjamin: Kritik der Verlagsanstalten.

⁹⁸⁹ Zur Diskussion über einen *practice turn* in der Literaturwissenschaft vgl. Albrecht u.a.: Einleitung, S. 3–9. Zum *material turn* in den Philologien vgl. Christine Heibach/Carsten Rohde: Material turn? In: C.H./C.R. (Hg.): Ästhetik der Materialität. Paderborn 2015, S. 9–30.

hängen. Damit erweitert sich auch die Aufmerksamkeit vom literarischen Text auf seine materiellen und paratextuellen Bedingungen, also den Prozessen und Praktiken, die die Rezeption, Produktion und Vermittlung von Literatur überhaupt erst ermöglichen.⁹⁹⁰ Die literarischen Texte sind also zunächst „eher Analyseanlass als Analysegegenstand“.⁹⁹¹ Die Produktionsgemeinschaft von literarischem Verlag und Autor:in, die über Deutungen, Inhalte und Formen von Literatur verhandelt, erweist sich diesbezüglich als ergiebiger Forschungsgegenstand. Ich werde darüber hinaus aber zeigen, wie sich der praxeologische Ansatz sinnvoll mit hermeneutisch-transtextuellen Interpretationsverfahren literarischer Texte verbinden lässt.

Wegweisend für meine praxeologischen Analysen sind die Arbeiten von Steffen Martus und Carlos Spoerhase,⁹⁹² die durch die Erstellung eines Begriffsrepertoires, durch Materialerschließung und exemplarische Analysen auf die Etablierung einer Praxeologie der Literaturwissenschaft bzw. Philologie im Spannungsfeld von Schule und Literaturbetrieb abzielen.⁹⁹³ Im Hinblick auf den Transfer und die Transformation von Praktiken verstehen sich die folgenden Ausführungen auch als Beitrag zu diesem Forschungsbereich. Denn die hier angeführten und analysierten Praktiken stellen keinen abschließenden Katalog dar; sie sind aus praxeologischer Perspektive auch nicht zwingend Suhrkamp- oder verlagsspezifisch bzw. historisch spezifisch. An den Beispielen der Marke ‚DDR-Literatur‘ und der Ausgabengestaltung bei Krauß lässt sich zeigen, dass sich die Assoziation von Werken oder Autornamen in der Verlagswerbung in Literaturkritik und Literaturwissenschaft fortsetzt.⁹⁹⁴ Ebenso lässt sich behaupten, dass die Selektion von einzelnen Werken aus einem Gesamtwerk (im Gegensatz zur verbindlichen Übernahme aller Werke) zu einer grundlegenden Praxis von Verlagen nicht nur im geteilten Deutschland gehört. Die hier ausgewählten Praktiken sind in ihrer Funktion und Wirkung für den spezifischen Untersuchungszusammenhang aber insofern von herausragender Bedeutung, als sie die Rezeption von Literatur, die Produktion von Ausgaben sowie das Autor:in-Verlags-Verhältnis im geteilten Deutschland besonders geprägt haben. Sie haben sich mehrfach und

⁹⁹⁰ Vgl. ähnlich Porombka: Literaturbetriebskunde, S. 80.

⁹⁹¹ Ulmer: VEB Luchterhand, S. 26.

⁹⁹² Vgl. Martus/Spoerhase: Praxeologie der Literaturwissenschaft; Martus: Wandernde Praktiken; Steffen Martus: Literaturwissenschaftliche Kooperativität aus praxeologischer Perspektive – am Beispiel der ‚Brüder Grimm‘. In: Vincent Hoppe/Marcel Lepper/Stefanie Stockhorst (Hg.): Symphilologie. Formen der Kooperation in den Geisteswissenschaften. Göttingen 2016, S. 47–72.

⁹⁹³ Vgl. Praxeologie der Philologie: https://fheh.org/?page_id=58 (zuletzt eingesehen am 5.05.2022).

⁹⁹⁴ Vgl. Kapitel 1.1 und 1.4.

teilweise explizit ausformuliert im Verlagsarchiv niedergeschlagen. Die Spezifität der Verlagspraxis im geteilten Deutschland ergibt sich allerdings erst aus dem Interpretationszusammenhang der Praktiken, der auf ein Arsenal von Einstellungen und Orientierungen zurückgreift, die ich im vorhergehenden Untersuchungsteil beschrieben habe. Von einer Verlagspraxis im geteilten Deutschland lässt sich nur insofern sprechen, als Praktiken miteinander und mit Diskursen verbunden sind, die für diese Phase der Verlags- und Literaturgeschichte spezifisch sind. Im Folgenden werde ich an den jeweiligen Fallanalysen außerdem verdeutlichen, inwiefern die Praktiken spezifisch für den Suhrkamp Verlag sind, so zum Beispiel die Traditionsbildung der Marke ‚Brecht‘.

Die Verlagspraktiken sind folglich das strukturgebende Element meiner Untersuchung. Der Fokus der einzelnen Kapitel liegt also nicht auf den behandelten Autor:innen oder Texten, die als Beispiele der Veranschaulichung dienen, sondern auf einer bestimmten Praktik und ihren verschiedenen Facetten und Funktionen. Dadurch ergeben sich Wiederholungen der Autornamen, Werktitel, Text- und Materialsorten im Text, denen ich durch die historische Einbettung der Praktiken in individuelle Publikationsgeschichten und mit einem Verweissystem begegne. Als Leitbegriffe verwende ich Verben – assoziieren, selektieren, variieren, konspirieren, investieren – um den Fokus auf Handlungen zu unterstreichen. Die Begriffe habe ich aus der Analyse der Fallbeispiele entwickelt. Sie sind deshalb in der literaturwissenschaftlichen Forschung noch nicht etabliert und werden hier erstmals zur Diskussion gestellt.

Der Untersuchungszeitraum umfasst die Zeit von 1957 bis Mitte der neunziger Jahre. Auf Vermittlung von Hans Mayer hatte der Verlag 1957 zum ersten Mal mit Johnson Kontakt, d.h. mit einem ‚DDR-Autor‘, der damals in seinen schriftstellerischen Arbeiten vorrangig von den Erfahrungen in und mit der DDR und weder von der Weimarer Republik oder dem Zweiten Weltkrieg noch von Erfahrungen in der BRD geprägt war. Der Endpunkt liegt Mitte der neunziger Jahre, weil zu diesem Zeitpunkt das Thema DDR in der Verlagspraxis in den Hintergrund tritt. Indiz dafür, dass der Verlag kurze Zeit nach der staatlichen Vereinigung nicht seine Praktiken, aber deren Interpretation und Darstellung veränderte, ist die Tatsache, dass die Herkunft der Autor:innen sowie die ehemalige Teilung Deutschlands in den Paratexten der Ausgaben ostdeutscher Autor:innen, wozu auch die Materialien im SUA zu zählen sind, nicht mehr thematisiert werden. Deshalb lässt sich nicht nur aus historischer, sondern auch aus praxeologischer Perspektive nicht mehr von einer ‚Verlagspraxis im geteilten Deutschland‘ sprechen. Unterstützt wird diese These von neueren Untersuchungen, die aus literaturwissenschaftlicher Sicht dafür argumentieren, statt 1989/90 das Jahr 1995 als Wende zu ver-

stehen, weil in dieser Zeit auffällig viele Transformationen im literarischen Feld festzustellen sind.⁹⁹⁵ Die Autor:innen der DDR geraten dann aus dem Fokus der Untersuchung, wenn die Person wie im Fall von Johnson oder Brasch noch im geteilten Deutschland aus der DDR in die BRD emigrierte, sich damit ihre Lebens- und Arbeitsumstände wie auch das Verhältnis zum Verlag änderte und die DDR-Thematik zumindest in den Verlagspraktiken in den Hintergrund trat.

1 Assoziieren

Die Kollektivierung von Werken und Autor:innen unter der Verwendung von Labels sowie die Verbindung von zwei Autoren, Bloch und Johnson, in der Verlagswerbung sind Formen der Praktik des Assoziierens. Darunter fasse ich im Folgenden die paratextuelle Verbindung von Autornamen bzw. von Werken auf der Grundlage von Gemeinsamkeiten (Herkunft der Autor:innen, Erscheinungszeitraum des Werks, Textgattung, Thematik usw.). In der medialen Form ist diese Praktik sehr variabel. Namen oder Titel, Autor:innenporträts, Bucheinband, Klappentexte oder die Personen selbst werden in Verbindung gebracht. Der Begriff ‚assoziiieren‘ eignet sich, weil er zum einen neben dem verbindenden auch den Aspekt des Sozialen in sich trägt und somit nicht nur die paratextuelle, sondern auch die reale Kopräsenz der Personen, zum Beispiel bei Lesungen oder anderen (Verlags-)Veranstaltungen, fassen kann. Zum anderen bringt der Begriff zum Ausdruck, dass sich mit dieser Assoziation Vorstellungen verbinden, die es zu erkunden gilt.

Das erste Kapitel widmet sich der Verwendung und Funktion des Labels ‚DDR-Literatur‘, ausgehend von dessen Etablierung auf der Lektoratsversammlung 1969. Die Archivrecherche hat gezeigt, dass der Verlag das Label vorrangig und verstärkt dann nutzte, wenn politische Ereignisse im geteilten Deutschland – der Grundlagenvertrag 1972, die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976, der Mauerfall 1989 – auch eine Aufmerksamkeit für Literatur der DDR erwarten ließen. Darauf aufbauend zeige ich am Beispiel von Becker im zweiten Kapitel, in welcher Wechselwirkung das Labeling mit der Biographie und dem Werk des Autors stand. In der Werbung zu Becker lässt sich parallel zu dessen biographischer Entwicklung und der Thematik seiner Werke ein Prozess des Re-Labelings als ‚DDR-Autor‘, ‚deutscher Autor‘ und ‚jüdisch-deutscher Autor‘ beobachten. Ich will daran zum einen die flexible Verwendung von Labels und zum anderen deren Fähigkeit

⁹⁹⁵ Vgl. Heribert Tommek: Wendejahr 1995 – Einleitung. In: Tommek/Galli/Geisenhanslüke (Hg.): Wendejahr 1995, S. 1–7.

verdeutlichen, gleichzeitig identitätsstiftend wie -einschränkend zu wirken. Am Beispiel Becker lässt sich außerdem das Konfliktpotential dieser Praktik sowie deren Auswirkung auf die Rezeption von Autor und Werk veranschaulichen. Um die Assoziation bei der Begutachtung von Manuskripten geht es im dritten Kapitel. Hervorheben werde ich ihre Funktion für die Profilierung des Programms und der Kanonisierung von Autormarken, die auf generischen bzw. architextuellen und hypertextuellen Bezügen beruhte.⁹⁹⁶ Die in den Gutachten nur angedeuteten inter- und hypertextuellen Beziehungen der Werke junger Lyriker der DDR zu Beginn der sechziger Jahre, untersuche ich an Karl Mickels Gedicht *Friedensfeier*. Die Gedichtanalyse belegt, dass die Praktik der Assoziation nicht allein Textbeziehungen konstruierte, die auf außerliterarischen Kriterien basierten, sondern die bestehenden transtextuellen Zusammenhänge vermittelte und verstärkte bzw. bestimmte Aspekte daran hervorhob. Wer mit wem und welcher Text mit welchem Text in Verbindung gebracht wurde, war somit gleichzeitig kontingent und nicht-kontingent. So konnte der Anlass für Assoziationen zwar eine zeitgleiche Begutachtung oder ein geteiltes Erscheinungsdatum sein; die Realisierung der Praktik basierte darüber hinaus aber auf realen Gemeinsamkeiten wie biographischen Kriterien, unter die die DDR-Herkunft zu rechnen ist. Das vierte Kapitel handelt schließlich von der Form und Funktion des Assoziierens in der Buchgestaltung, die ich als Deutungsmodell des Verlags verstehe. Am Beispiel der frühen Texte von Krauß zeige ich, wie der Verlag eine Werkeinheit herstellte und verdeutlichte deren interpretatorische Konsequenzen an einem motivischen Vergleich von Text und Peritext der Taschenbuchausgabe von *Das Vergnügen*.

Die Häufigkeit der Praktik des Assoziierens, die sich zudem im gesamten Untersuchungszeitraum beobachten lässt, verweist darauf, dass es sich um eine Praktik handelt, die über den hier behandelten Praxiszusammenhang hinaus wirksam ist. Sie begründet auch die Untersuchung von Buchreihen, die auf der Grundlage eines dynamischen Reihenkonzepts einen Zusammenhang von Texten, Paratexten, Autor:innen und Materialitäten schaffen.⁹⁹⁷ Mit dem Blick auf die peritextuellen Gestaltungsmöglichkeiten erscheint der Suhrkamp Verlag, dessen Design jahrzehntelang von Fleckhaus und seinen Schüler:innen geprägt wurde, als vielversprechender Forschungskontext. Dort, wo in meinen Analysen eine

⁹⁹⁶ Hypertextualität ist nach einem Modell von Gérard Genette eine Form des transtextuellen Bezugs von Texten. Gemeint sind alle Beziehungen zwischen einem früheren Text (Hypotext) und einem vorliegenden Text (Hypertext) sowie die Verfahren der Ableitung voneinander, die Transformation und die Nachahmung des Hypotextes. Architextualität bezeichnet die taxonomische Zugehörigkeit eines Textes, die ggf. im Paratext zum Ausdruck kommt (vgl. Genette: Palimpseste, S. 13–16).

⁹⁹⁷ Vgl. Michalski: Die edition suhrkamp, S. 3f.

Wechselwirkung der Verlagspraktiken mit anderen Praxiszusammenhängen zu vermuten ist, zum Beispiel mit der Literaturkritik oder der literaturwissenschaftlichen Diskussion, werde ich diese anmerken.

1.1 Das Label ‚DDR-Literatur‘

Der Suhrkamp Verlag operierte ab 1969 mit dem Label ‚DDR-Literatur‘ zur Bezeichnung von Text- und Autor:innenensembles. An einem Protokoll der Lektoratsversammlung aus diesem Jahr wird sichtbar, welche Vorstellungen sich damit verbanden und wie sich das Label daran anschließend produktiv auf die Unternehmensstruktur und in der Verlagswerbung auswirkte. Die Lektoratsversammlung war nach dem ‚Aufstand der Lektoren‘ eine neu etablierte Form der kooperativen Programmarbeit im Suhrkamp Verlag. Verleger und Lektor:innen evaluierten vorausgegangene Aktivitäten und besprachen zukünftige Projekte und Verfahren. Anlass der Besprechung im September 1969 war die Teilnahme an der Leipziger Buchmesse, die Unseld im Sommer 1968 abgesagt hatte. Es ging darum, wie der Verlag in den darauffolgenden Jahren mit der Literatur der DDR umgehen sollte:

Es bestand Konsensus darüber, daß wir nicht mehr, wie bisher, gewisse DDR-Autoren, weil sie nicht unter einen rigorosen (westlichen) Literaturbegriff einzuordnen sind, ignorieren können und dürfen. Noch keine Übereinstimmung wurde erzielt über die Art und Weise, wie derartige Literatur in unserem Programm zu präsentieren sei; jedenfalls nicht innerhalb eines Gettos, auch nicht einfach als „Dokumente aus einem fernen Land“. Auch die Möglichkeit eines Jahrbuchs, das wichtige literarische und andere Texte vorlegt, scheint nicht glücklich [handschriftlich am Rand: nicht realisierbar, A.J.] zu sein (Lizenzschwierigkeiten; vor allem aber wäre eine solche Anthologie in gewissem Sinn „unfair“ in der jetzigen Situation).⁹⁹⁸

Aus dem Protokoll Michels geht die Abgrenzung der Literatur der DDR eindeutig hervor. Auffallend ist, dass er eine Binnendifferenzierung der „DDR-Autoren“ vornahm und den Autor-Begriff metonymisch verwendete. Er verweist hier auf das Werk, das nicht länger an einem feststehenden Literaturbegriff gemessen, also normativ nach Form, Funktion und Qualität eines literarischen Textes bewertet werden sollte. Ob Texte und damit auch ihre Autor:innen ins Verlagsprogramm passten, lag demnach bis zu diesem Zeitpunkt an der Vorstellung des Verlags und dem wahrgenommenen Transformationspotential der Texte und Autor:innen,

⁹⁹⁸ Michel: Protokoll der Lektoratsversammlung am 9.09.1969. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 13.

nicht an deren eigener Ästhetik. Es gab also Texte und Autor:innen, die sich für den Literaturaustausch eigneten, und andere, die zumindest nicht in den Suhrkamp-Kontext passten. Um diese Auswahl zu erweitern, schloss Michel, musste der Verlag seinen Literaturbegriff, der die Begutachtung von Manuskripten und die Entscheidung über deren Annahme oder Ablehnung beeinflusste, erweitern. Seine drängende Formulierung, manche Teile der Literatur der DDR nicht länger ignorieren zu können und zu dürfen, verweist meines Erachtens zum einen auf deren ebenso produktive wie politisch gefährdete Entwicklung in den sechziger Jahren mit den Werken von Wolf Biermann, Stephan Hermlin, Peter Huchel, Hermann Kant, Sarah Kirsch, Günter Kunert, Reiner Kunze, Helga M. Novak, Christa Wolf und anderen, die alle nicht bei Suhrkamp publizierten, und zum anderen auf die Nachfrage nach diesen Texten in der Bundesrepublik.

Aus den Formulierungen Michels spricht, dass mit der Literatur der DDR Vorstellungen des Andersartigen und Fremden verbunden waren. Die Metapher des „Gettos“ warnte nicht nur vor einer abgrenzenden, quasi benachteiligenden Behandlung der Texte innerhalb des Verlagsprogramms, sondern ließ auch den politischen Hintergrund des deutsch-deutschen Literauraustauschs durchblicken. Sie veranschaulicht, dass die Lektoratsversammlung mit der Möglichkeit kalkulierte, dass die Verlagspraxis potentiell immer politisch bzw. ideologisch interpretiert werden könnte. Hier verdeutlicht sie vor allem die Schwierigkeit des Lektorats eine angemessene Praxis im Umgang mit Literatur der DDR zu finden. Die Bezeichnung „Dokumente aus einem fernen Land“ drückte nicht nur die Vorstellung räumlicher Distanz aus. Sondern gleichzeitig verweist die Textsorte des Dokuments auf die als dominant wahrgenommene Funktion der darunter subsumierten Literatur, nämlich im Sinne einer literarischen Reportage verlässliche Informationen über die DDR, einer Erfahrungswelt, die weit entfernt von denjenigen der BRD zu sein schien, zu vermitteln. Lektor Michel betonte damit das hybride Verhältnis des Verlags zur DDR, das sich dadurch auszeichnete, dass die DDR, obwohl formal-rechtlich zum Ausland gehörend, einerseits als Teil einer deutschen ‚Kulturnation‘ angesehen wurde, mit der die Westdeutschen Geschichte, Sprache und Traditionen teilte. Andererseits hatten sich 20 Jahre nach der deutschen Teilung zwei verschiedene Gesellschaften entwickelt, die einander wenig kannten und fremd gegenüberstanden. Diese Wahrnehmung spiegelte sich auch in den Verlagspraktiken wieder: Literatur der DDR wurde zwar gestalterisch in den Verlagskontext integriert, durch das Marketing aber von einer impliziten ‚BRD-Literatur‘ abgegrenzt.

Schließlich zeigen die Publikationsformen eines Jahrbuchs oder einer Anthologie, dass es dem Verlag darum ging, der Leserschaft anhand einer Auswahl von Texten und deren Autor:innen einen Überblick über die literarische Produktion in der DDR zu bieten, wie es gängige Praxis bei der Erschließung fremd-

sprachiger Literaturen war und ist. Auch andere westdeutsche Verlage verfuhren so, zum Beispiel mit den Sammlungen *Deutsche Lyrik auf der anderen Seite. Gedicht aus Ost- und Mitteldeutschland* (hg. von Ad den Besten, Hanser 1960) oder *Nachrichten aus Deutschland, Lyrik, Prosa, Dramatik. Eine Anthologie der neueren DDR-Literatur* (hg. von Hildegarde Brenner, Rowohlt 1967). Das Interesse schien hier auch im Fall Suhrkamp weniger auf der Herausgabe bestimmter Werke oder dem literarischen Schaffen einer bestimmten Autor:in zu basieren, ganz entgegen dem ethischen Selbstverständnis des Verlags, der die Realisierung von Gesamtwerken in Kooperation mit Autor:innen zu seinem Ziel erklärt hatte.⁹⁹⁹ Auch hierin drückt sich eine Wahrnehmung der Literatur der DDR als kollektiv aus.

Der Verweis auf die Lizenzschwierigkeiten verdeutlicht, dass die Entscheidungen über Programminhalte und Publikationsformen auch von den rechtlichen Bedingungen im Literaturaustausch abhängig war. Wollte der Verlag Texte nach eigenen Vorstellungen zusammenstellen, benötigte er für jeden Text von unterschiedlichen Autor:innen und Verlagen eine Lizenz – zumal auch die jeweilige Zusammenstellung ein Diskussionspunkt mit der HV Verlage war, im Gegensatz zur Übernahme von Einzeltexten oder bereits in der DDR bestehenden Anthologien, die in einer Lizenz zusammengefasst wurden. Bei der Erstellung eines Jahrbuchs, das außerdem noch regelmäßig hätte erscheinen müssen, oder einer Anthologie musste der Verlag also mit langwierigen und intransparenten Verhandlungsprozessen zwischen Autor:in, Verlag und Behörden der DDR rechnen, um Beiträge in einer westdeutschen Textsammlung veröffentlichen zu können.¹⁰⁰⁰ Mit dem Aspekt der mangelnden Fairness verwies Michel vermutlich auf das Ungleichgewicht in der ost- und westdeutschen Publikationspolitik und -praxis, die erst mit dem Grundlagenvertrag von 1972 zumindest als politische Willenserklärung eine gemeinsame Grundlage erhielt.

Zwar etablierte der Verlag in der Folge keine eigene Publikationsform wie ein Jahrbuch oder eine Anthologie, aber mit einer eigenen Programmsparte und einem korrespondierenden Lektorat Verlagsstrukturen, die die Vorstellung eines Text- und Autor:innenensembles widerspiegeln. Aufgrund von Borchers' teils

999 Das Spannungsverhältnis aus einer proklamierten Zugehörigkeit ostdeutscher Literatur und ihrer Autor:innen zu einer deutschen Nationalliteratur und der Praxis, Texte aus dem Gesamtwerk von Autor:innen auszuwählen, hat mehrfach zu Konflikten mit den Autor:innen der DDR geführt. Vgl. Teil III, Kapitel 3 und 5.1 sowie hier Kapitel 2.1.

1000 Zum Lizenzhandel im geteilten Deutschland in den sechziger Jahren vgl. Frohn: Literaturaustausch, S. 108–138.

freundschaftlichen Beziehungen zu den Autor:innen des „VEB Luchterhand“¹⁰⁰¹ musste der Verleger Otto F. Walter Sorge haben, dass diese ihre Lektorin beim Verlagswechsel begleiten würden.¹⁰⁰² Zu Suhrkamp wechselten allerdings nur Becker und Fühmann.

Der Verlag nutzte fortan das Label ‚DDR-Literatur‘ auch in der Werbung, so dass sich die einstige Bezeichnung zu einer Marke entwickelte, mit der sich Namen und Texte sowie gewisse Attribute und Vorstellungen über deren Beschaffenheit verbanden und bis heute verbinden.¹⁰⁰³ Anders gesagt: Mit der Verlagspraktik des Labelings entstand das Image der Marke ‚DDR-Literatur‘.¹⁰⁰⁴ Drei Formen dieses Brandings im Kontext von Grundlagenvertrag, Biermann-Ausbürgerung und Mauerfall will ich zur Veranschaulichung beschreiben und auf ihre Form, Funktion und Wirkung hin analysieren.

Die Hinstorff-Autoren

Nach dem Regierungswechsel in der DDR, seit Mai 1971 war Erich Honecker Erster Sekretär des ZK der SED, und im Zuge der Verhandlungen über den Grundlagenvertrag zwischen beiden deutschen Staaten verstetigte sich ab den siebziger Jahren der innerdeutsche Literaturaustausch. Borchers erhielt nun regelmäßig Lizenzangebote, zum Beispiel aus dem Rostocker Hinstorff Verlag. Im Mai 1972 informierte sie Unseld über neue Texte von Ulrich Plenzdorf und Manfred Jendrysik sowie Beckers zweiten Roman *Irreführung der Behörden*. Borchers hatte Beckers ersten Roman *Jakob der Lügner*, der zum internationalen Erfolg wurde, im Luchterhand Verlag betreut. Da beide ihre Zusammenarbeit mit dem Wechsel der Lektorin zu Suhrkamp nicht aufgeben wollten, veröffentlichte auch Becker fortan bei Suhrkamp. Über das neue Manuskript des Autors urteilte die Lektorin: „Obwohl das Buch den Vergleich mit ‚Jakob der Lügner‘ nicht standhält und in sich sehr unterschiedlich ist, plädiere ich für die Aufnahme bei uns [...].“¹⁰⁰⁵ Aus-

1001 So bezeichnete man den Luchterhand Verlag umgangssprachlich aufgrund seines Programmschwerpunkts mit Titeln aus der DDR (vgl. Frohn: Literaturaustausch, S. 333; Ulmer: VEB Luchterhand, S. 10).

1002 Vgl. Ulmer: VEB Luchterhand, S. 169. Zu den unterschiedlichen Funktionen der Autor:in-Lektor:in-Beziehung im Fall Borchers vgl. Sprengel: Der Lektor und sein Autor, S. 23–103.

1003 Zum Begriff ‚DDR-Literatur‘ vgl. zuletzt Roland Berbig: DDR-Literatur – archiviert. Neues zu einem alten Thema? und R. B.: Ein Rundbrief und 32 Antworten. In: Berbig (Hg.): Auslaufmodell, S. 17–44 und S. 415–501.

1004 Vgl. Lemma „Marke“. In: Erhard Schütz u.a. (Hg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen. Reinbek bei Hamburg 2010, S. 257.

1005 Elisabeth Borchers an Siegfried Unseld, Notiz vom 29.05.1972. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

schlaggebende Faktoren bei der Entscheidung über Aufnahme oder Ablehnung waren demnach nicht nur die Qualität des einzelnen Textes, sondern auch dessen Vergleichbarkeit mit und Anschlussfähigkeit an vorhergegangene Werke des Autors. Die Aufnahme von *Irreführung der Behörden*, so argumentierte Borchers, würde außerdem demonstrieren, dass Becker nun und auch mit zukünftigen Texten zu Suhrkamp gehöre, ein strategischer Zug, der im Kampf um langfristige Beziehungen zu Autor:innen, die regelmäßig neue Werke für die Veröffentlichung lieferten und somit als Verlags- und Autormarken aufgebaut werden konnten, von Bedeutung war. So hielt sie im Arbeitsbericht des Jahres 1972 fest: „Wichtig zu wissen, dass Becker und Plenzdorf an Neuem schreiben.“¹⁰⁰⁶ Außerdem sei die Publikation „im Zusammenhang zu sehen mit den anderen Publikationen aus der DDR“,¹⁰⁰⁷ schrieb sie an den Verleger. Sie war der Meinung, der Roman sollte im Frühjahr 1973 gemeinsam mit den Texten von Plenzdorf und Jendryschik erscheinen, die zum ersten Mal in der BRD veröffentlichten. Es ging um Plenzdorfs Erzählung *Die neuen Leiden des jungen W.* und einen Band mit Erzählungen von Jendryschik unter dem Titel *Frost und Feuer ein Protokoll*. Borchers erklärte:

Becker ohne Plenzdorf, das wäre zu riskant gewesen.

Becker und Jendryschik allein, das wäre ein braver, aber nicht überwältigend neuer Akzent für DDR-Literatur geworden.

Alle drei Titel – von verschiedenen Standorten ausgehend – ergeben ‚Panorama‘, das stellt Literatur zur Diskussion.¹⁰⁰⁸

Die Assoziation basierte zunächst auf der Herkunft der Autoren, ihrem DDR-Verlag und dem Erscheinungsdatum der Werke. Borchers argumentierte darüber hinaus, dass eine Kombination der Texte im Verlag einen Beitrag zur (westdeutschen) Diskussion über „DDR-Literatur“ leisten würde. Sie antizipierte also, dass die paratextuelle Assoziation dazu führen könnte, über transtextuelle Zusammenhänge der Texte nachzudenken und somit das Bild („Panorama“) des westdeutschen Publikums von Literatur der DDR zu erweitern und zu differenzieren.

Borchers’ Metapher des Panoramas zeigt, wie unterschiedlich die hier assoziierten Texte wahrgenommen wurden und welche Intention die Lektorin verfolgte: Neben der Beziehung zu Becker argumentierte sie auch damit, einzelne Texte als aktuelle Entwicklung in der ‚DDR-Literatur‘ präsentieren und literarische Einblicke ermöglichen zu wollen. Der Begriff ‚Panorama‘ vermittelt außerdem die Vorstellung einer repräsentativen und breiten Auswahl durch den Verlag

¹⁰⁰⁶ Elisabeth Borchers: Arbeitsbericht. In: Jahresbericht 1972. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁰⁰⁷ Borchers an Unseld, Notiz vom 29.05.1972.

¹⁰⁰⁸ Ebd.

und stellt den Versuch dar, die Texte und Autoren im Kontext einer Literatur der DDR zu kanonisieren. Ein Risiko sah sie darin, *Irreführung der Behörden* als Einzelpublikation zu bringen, vermutlich, weil die darin behandelte kritische Auseinandersetzung mit dem Schriftstellerleben in der DDR zwischen Opportunismus und Widerstand auf wenig Erfolg beim westdeutschen Publikum hoffen ließ. Auch war Borchers von der literarischen Qualität von Beckers zweitem Roman nicht überzeugt. Ebenso versprachen die Erzählungen von Jendryschik, dessen Texte zum ersten Mal in der BRD erschienen, wegen des geringen Erfolgs in der DDR keine hohen Verkaufszahlen. Erst in der Kombination mit dem bereits in der DDR Aufsehen erregenden Erstling von Plenzdorf, argumentierte Borchers, würden die Texte sowohl Erwartungen bedienen als auch neue Tendenzen darstellen, die sie vor allem in der Werther-Adaption und der sich schon seit Wolfs *Nachdenken über Christa T.* entwickelnden neuen Innerlichkeit der Literatur der DDR verwirklicht sah, und somit Anlass für eine Diskussion über Literatur der DDR geben und die erhofften Verkaufszahlen erreichen.¹⁰⁰⁹

Becker erhielt für seinen Roman 1974 den Bremer Literaturpreis, Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* entwickelte sich den Erwartungen entsprechend zum Bestseller, der sich positiv auf die Aufmerksamkeit für Literatur der DDR auswirkte. Bereits im Januar 1974, ein knappes Jahr nach Erscheinen, konnte die Erzählung (in der Buchform ohne Gattungsbezeichnung erschienen) in der sechsten Auflage beworben werden (Abb. 2). Die Werbeabteilung erstellte Einzelanzeigen, die den Autor mit einem Zitat aus einer *Spiegel*-Rezension innerhalb der „DDR-Literatur“ verortete. So habe sich Plenzdorf „...mit einem Schlag an die Spitze der deutschdemokratischen Literatur geschrieben“. Die Anzeige erwähnte außerdem die Auszeichnung mit dem Heinrich-Mann-Preis der Akademie der Künste in Ostberlin.



Abb. 2: Streifenanzeige für Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* in der FAZ von April 1973.

1009 Vgl. ebd.

Auf der einen Seite konstruierte der Verlag zwei deutsche Literaturen, die in der Darstellung des Verlags in beinahe diametral zueinanderstehenden literarischen Feldern hervortraten. Dementsprechend müssten auch die Kriterien für die Konsekration des Autors nicht auf westdeutsche Verhältnisse übertragbar gewesen sein. Erstaunlich ist aber auf der anderen Seite, dass der Verlag die ostdeutsche Konsekration mit einem Literaturpreis als werbendes Mittel einsetzte, der man anscheinend eine positive Wirkung auch in der BRD zusprach. Gerade dieses Beispiel bricht also die Trennung zwischen ost- und westdeutscher Literatur auf. Plenzdorfs Werk war sowohl in der DDR als auch in der BRD bei der Literaturkritik und der Leserschaft erfolgreich.¹⁰¹⁰ Der ursprünglich als Film geplante, von der DEFA aber abgelehnte und in einer Bühnenfassung 1972 in Halle uraufgeführte Text wurde nach dem internationalen Erfolg der Buchfassung in einer westdeutschen Produktion auch verfilmt und 1976 in der ARD ausgestrahlt.

Ein halbes Jahr nach dem Dreiergespann, im Herbst 1973, veröffentlichte Suhrkamp auch Fühmanns *22 Tage oder die Hälfte des Lebens*, ebenfalls eine Hinstorff-Übernahme. Das Budapester Tagebuch war die erste Suhrkamp-Veröffentlichung des Autors, der ebenfalls mit Borchers vom Luchterhand Verlag gewechselt hatte. Mit einer Streifenanzeige bewarb Suhrkamp 1974 drei der vier neuen Titel – und zwar die Einzeltexte – gemeinsam unter der Überschrift „Literatur aus der DDR“: Beckers *Ireführung der Behörden*, Fühmanns Budapester Tagebuch *22 Tage* sowie Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* (Abb. 3). Die Rezensionszitate einflussreicher Kritiker wie Rolf Michaelis („einer der besten Erzähler deutscher Sprache“) und Raddatz („Hier liegt ein Band meisterhafter Prosa vor“) loben die Erzählkunst von Becker und Fühmann, das Zitat von Reich-Ranicki („Dokumente ihrer Zeit“) verweist aber auch auf den dokumentarischen Charakter der Texte und deren Informationswert über das Zeitgeschehen in der DDR.

Aus der Korrespondenz der Lektorin lässt sich schließen, dass auch der Hinstorff Verlag den gemeinsamen Publikationstermin der vier Bücher und die Aufmerksamkeit für ‚DDR-Literatur‘ zu nutzen wusste. So informierte Becker seine Frankfurter Lektorin bereits im Dezember 1972 über die Pläne des Hinstorff-Verlegers Reich „mit einer Hinstorff-Equipe durch die BRD zu reisen, Plenzdorf, Fühmann, Fries, ich, er.“¹⁰¹¹ Das Beispiel der Hinstorff-Autoren bei Suhrkamp zeigt aber auch, dass die Möglichkeit der Assoziation, also der Bildung von En-

1010 Bis heute erwähnt der Verlag auf den Internetseiten seiner ostdeutschen Autor:innen sowohl die Preise der BRD als auch der DDR (vgl. exempl. https://www.suhrkamp.de/autoren/ulrich_plenzdorf_3752.html?d_view=preise#preise (zuletzt eingesehen am 5.05.2022)).

1011 Jurek Becker an Elisabeth Borchers, Brief vom 13.12.1972. In: J.B.: „Ihr Unvergleichlichen“, S. 22f., hier S. 23.



Abb. 3: Becker, Fühmann, Plenzdorf. Streifenanzeige in der FAZ von Januar 1974.

sembles unter dem Label ‚DDR-Literatur‘ in der Werbung, die Entscheidung des Lektorats beeinflusste und als Argument dafür verwendet wurde, einzelne Publikationen in das Programm aufzunehmen, um einen Schwerpunkt aufzubauen. Die Marke ‚DDR-Literatur‘ hatte somit nicht nur eine werbende Außenwirkung, sondern funktionierte auch bei der Durchsetzung von Programmentscheidungen der Lektorin und bei der Profilierung des Verlagsprogramms. Bemerkenswert ist, dass der Verlag – vermutlich in Abgrenzung zur Sprache in der DDR – den Begriff ‚DDR-Literatur‘ hier nicht verwendete, sondern die sich von ideologisch-politischer Konnotation distanzierende und den Entstehungs- und Herkunftsart betonende Wendung „Literatur aus der DDR“ oder Zitate nutzte.

Brasch und Braun

Die zweite Variante der Assoziationspraktik zeugt sowohl vom Zusammenhang mit politischen Entwicklungen als auch vom Wandel der multi-faktoriellen Bedingungen, die die Verlagspraxis prägten. Auf der Frankfurter Buchmesse von 1977 entschied sich der Verlag, erneut wie 1959 bei Bloch und Johnson, zwei individuelle Publikationen unter dem Label ‚DDR-Literatur‘ zu präsentieren: *Die Unvollendete Geschichte* von Braun und der Collageband *Kargo. 32. Versuch auf einem untergehenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen* von Brasch. Die Plakate am Verlagsstand zeigten Braun neben Brasch, der ein Jahr zuvor, nur wenige Tage nach der Ausbürgerung Biermanns, die DDR verlassen hatte. Beide Autoren waren außerdem persönlich auf der Messe in Frankfurt anwesend. Borchers hielt bezüglich der Messewerbung in ihren Verlagsnotizen fest: „Nie war die DDR-Literatur so en vogue wie zur Zeit.“¹⁰¹² – Die Verlagsplakate waren zum Zeitpunkt der Untersuchung nicht im Verlagsarchiv auffindbar. Es lässt sich also nicht mit Sicherheit sagen, ob sie nur Namen und Bild der Autoren zeigten, wie es

1012 Elisabeth Borchers an Siegfried Unseld, Notiz vom 22.09.1977. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Siehe Abb. 4.

die Archivdokumente nahelegen, oder ob der Verlag auch auf die Herkunft der Texte bzw. deren Autoren hinwies.

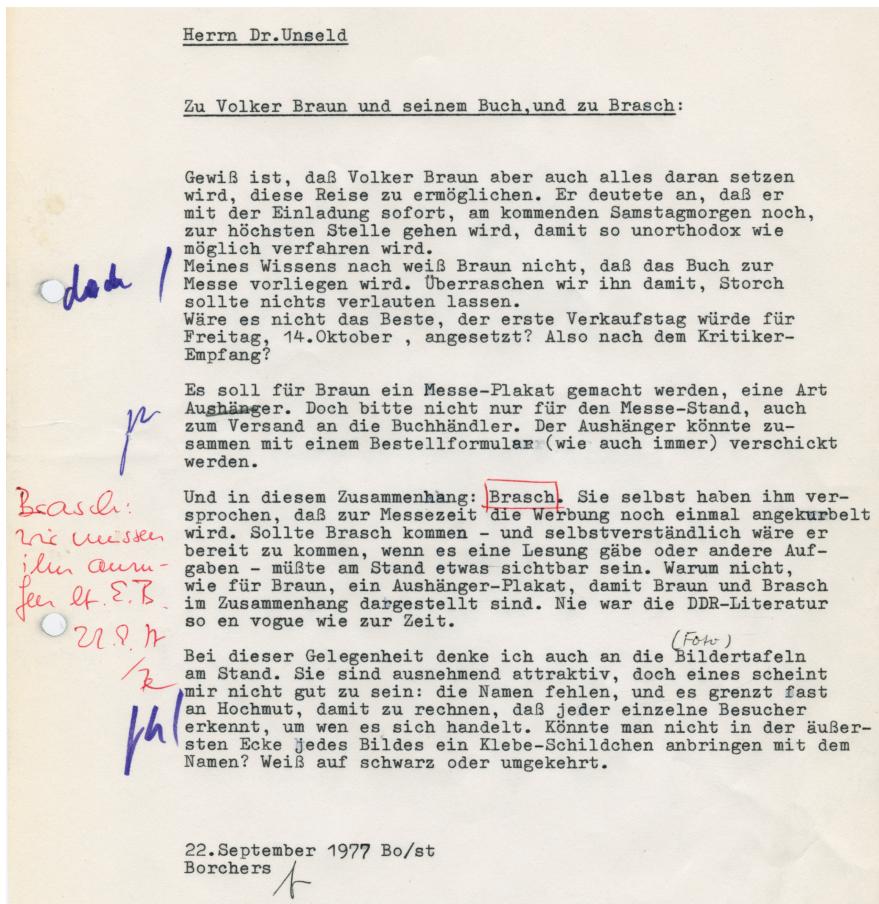


Abb. 4: Randgespräche über die Verlagswerbung zu Braun und Brasch.

Die Assoziation beruhte in diesem Fall neben der westdeutschen Verlagszugehörigkeit der Autoren auf dem Entstehungszusammenhang der Werke und deren Erscheinungstermin. Sie manifestierte sich in der Plakatgestaltung, die sich, davon ist auszugehen, am gängigen Format, einheitlicher Typography, Farbgebung etc. orientierte, und nahm die Aufmerksamkeit für die Ereignisse in der DDR und für die Emigration Braschs zum Anlass, um Werbung für die Bücher zu machen. Ebenso aufsehenerregend zu dieser Zeit war, dass Brauns Erzählung in der DDR nicht in Buchform, sondern nur in einer Ausgabe der Zeitschrift *Sinn und Form*

hatte erscheinen können, die innerhalb kürzester Zeit ausverkauft gewesen war. Der Verlag rechnete deshalb nicht nur mit der Aufmerksamkeit der informierten Leserschaft, sondern konnte auf ebensolche Verkaufserfolge hoffen. Beide Werke wurden als relevanter Teil einer ‚DDR-Literatur‘ präsentiert, für die ein starkes Interesse bestand. Literatur der DDR war in Mode, wie Borchers dem Verleger mitgeteilt hatte. Durch die Assoziation des in Ostberlin lebenden Braun mit dem nach Westberlin emigrierten Brasch ließ sich die Vorstellung davon, was der Begriff ‚DDR-Literatur‘ bezeichnete, außerdem erweitern: ob es sich um ‚DDR-Literatur‘ handelte, war, ähnlich wie bei Johnson, nicht vom Lebensmittelpunkt des Autors abhängig, sondern konnte sich auf den Erfahrungs- und Entstehungskontext des Textes bzw. auch auf dessen Thematik beziehen – eine Bedeutungsvielfalt, die der Begriff bis heute hat.¹⁰¹³

Im Vergleich zu der Assoziation von Bloch und Johnson im Jahr 1959 zeigt sich, dass ein Wandel in den Bedingungen dieser Praktik stattgefunden hatte, der zum einen mit den veränderten politischen Verhältnissen und zum anderen mit der Positionierung der beteiligten Autoren im literarischen Feld zusammenhang. Während Johnson die DDR unter den damaligen rechtlichen Bedingungen noch illegal verlassen hatte, reiste Brasch mit einer Genehmigung aus der DDR aus. Der Literaturaustausch verlief außerdem Ende der siebziger Jahre in mehr oder weniger geregelten Bahnen, während die Publikation eines jungen Autors der DDR im Jahr 1959 noch als Sensation erschien, die sich in der Begeisterung über den „Dichter der beiden Deutschland“ ausdrückte.¹⁰¹⁴ 1976 aber stellte die Assoziation des in der DDR lebenden Autors Braun mit dem emigrierten Brasch, im Gegensatz zu der Verbindung von Bloch und Johnson, keine existentielle Bedrohung für Braun dar. Zudem stand die DDR nach der Biermann-Affäre und der massiven Abwanderung der Kulturschaffenden unter starker Beobachtung und Kritik des Westens. Brauns Bekanntheitsgrad sowie seine internationalen Kontakte schützten ihn also zusätzlich.¹⁰¹⁵ Aus dieser Situation ergab sich für Suhrkamp und Braun, im Gegensatz zum Johnson-Bloch-Fall, ein gewisser Handlungsspielraum, ohne dass sie von politischer Seite außergewöhnlich negative Konsequenzen durch die Assoziation mit dem ausgereisten Brasch fürchten mussten. Während die beiden ‚DDR-Autoren‘ 1959 noch möglichst unabhängig voneinander präsentiert und beworben werden mussten, konnte ein ähnliches Paar 1976 miteinander in Verbindung gebracht werden. Der historische Vergleich belegt auch,

1013 Vgl. Roland Berbigs anregende und zukunftsweisende 17 Thesen zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚DDR-Literatur‘ in Berbig: DDR-Literatur – archiviert, S. 22–43.

1014 Vgl. Teil I, Kapitel 1959.

1015 Zur Emigration von Schriftsteller:innen nach der Biermann-Ausbürgerung vgl. Jäger: Schriftsteller aus der DDR, S. 65–136.

dass die Verlagspraxis im geteilten Deutschland auf der Grundlage einer Mischkalkulation beruhte, die, um im Sinne des Verlags erfolgreich zu sein, die Lebensumstände der Autor:innen, die publizistische Karriere und die politisch-gesellschaftliche Situation mitberücksichtigen musste.

Für die Autoren und ihre Werke hatte die Praktik des Assoziierens eine weitere Auswirkung. Der transmediale Zusammenhang der Autorenbilder verweist auch auf die Werke: „Das Fotoporträt des Autors erlangt eine symbolische Bedeutung, da es Authentizität verspricht und dazu tendiert, als prägnante Marke metonymisch für den Autor und sein Werk zu stehen und in dieser Funktion ein gewisses Eigenleben zu entfalten.“¹⁰¹⁶ Die Assoziation ermöglicht(e) also auch einen Vergleich der literarischen Texte. Durch die Kombination der Autoren Brasch und Braun und den metonymischen Verweis ihrer Porträts auf das jeweilige Werk entstand eine architextuelle Beziehung zum hier vermutlich nur implizierten Label ‚DDR-Literatur‘, das vermittelt darüber den Anschein eines literarischen Genres erhielt. In diesem Assoziationsdreieck werden nun – analytisch gesehen – Fragen nach literarischen Gemeinsamkeiten möglich: Was verbindet die beiden Texte miteinander und wie lassen sie sich literaturgeschichtlich, thematisch, formal, stilistisch usw. zuordnen? So unterschiedlich die Texte jedoch sind, so unterschiedlich war auch die Buchgestaltung im Hauptprogramm. Brauns Werk erhielt einen roten Einband, der neben Autorename und Titel die ersten Sätze der Erzählung zitiert, der blaue Einband der Erstausgabe von *Kargo* trägt neben Autor- und Verlagsname nur den langen Werktitel. Außerdem sind die typographischen Elemente auf dem Einband unterschiedlich angeordnet. Die Unterschiede in der Gestaltung sind im Vergleich zu einem weiteren Fallbeispiel bedeutend, bei dem nicht nur die politischen Ereignisse und der gemeinsame Erscheinungszeitpunkt, sondern die Reihe *edition suhrkamp* und deren Dispositiv den gemeinsamen Kontext stifteten.

edition suhrkamp

Bei meinem Beispiel für die dritte Variante der Assoziationspraktik handelt es sich erneut um eine Werbeanzeige, die unterschiedliche Bücher unter dem Titel „Neue Literatur aus der DDR“ versammelte (Abb. 5). Hinzu kam im Jahr 1990 aber der Reihenzusammenhang der *edition suhrkamp*.

¹⁰¹⁶ Reto Sorg: Pose und Phantom. Robert Walser und seine Autorenpoträts. In: Lucas Marco Gisi u. a. (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München 2013, S. 107–130, hier S. 127 f.

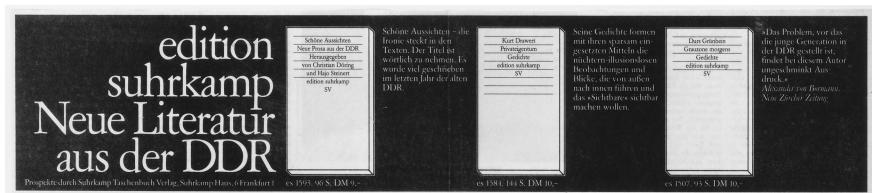


Abb. 5: Streifenanzeige für die *edition suhrkamp* in der *Zeit* vom 26.01.1990.

Im Gegensatz zu den vorangehenden Beispielen verstärkte sich die Assoziation also durch das Image der Reihe. Unter den Publikationen war ein Sammelband von Texten aus der DDR, herausgegeben u. a. von Suhrkamp-Lektor Döring unter dem Titel *Schöne Aussichten. Prosa aus der DDR*, der so unterschiedliche Autor:innen wie Wolfgang Hilbig, Angela Krauß oder Lutz Rathenow präsentierte. Außerdem bewarb die Anzeige zwei Gedichtbände der *edition suhrkamp*, die bereits in den Jahren zuvor erschienen waren: *Privateigentum* von Drawert aus dem Jahr 1989 und *Grauzone morgens* von Grünbein, bereits 1988 veröffentlicht. Unter dem Eindruck der politischen Ereignisse des Mauerfalls und des Einigungsprozesses assoziierte der Verlag die Bücher miteinander unter dem gemeinsamen Aspekt, dass die Autor:innen einen Teil ihres Lebens in der DDR gelebt hatten und die Texte vor diesem Hintergrund entstanden waren. Das Label wird hier wiederum in der Variante ‚Literatur aus der DDR‘ angeführt. Ich gehe davon aus, dass die Marke sich inzwischen durchgesetzt hatte, dass sich also mit der Veröffentlichung von Texten aus der DDR oder mit bestimmten Namen Vorstellungen und Attribute verbanden. Durch die Präposition ‚aus‘ wird deutlich, dass es um die Herkunft der Texte ging, die in der *edition suhrkamp* veröffentlicht wurden. Die Assoziation erweckt den Eindruck von Gemeinsamkeiten, ob bezogen auf die Inhalte, die Poetik oder die Biographie der Autor:innen bleibt dabei ungewiss. Gleichzeitig verstärkt die Anzeige auch das Image der Reihe, Texte junger Autor:innen zum politisch-gesellschaftlichen Zeitgeschehen zu versammeln, das wiederum in Wechselwirkung mit der Wahrnehmung der beworbenen Werke und Autor:innen steht.¹⁰¹⁷

Die Leistungen des Labels ‚DDR-Literatur‘ liegen, so lässt sich aus den Beispielen schlussfolgern, in der Abgrenzung und Bezeichnung eines Gegenstands, der damit greifbar und beschreibbar wird, sowie in der Zuschreibung von Attributen wie anders, fremd, informativ, die sich auf unterschiedliche Aspekte der Autorschaft oder des Werks beziehen können. In diesem Sinne entfaltet es eine rezeptions-

1017 Vgl. Michalski: Die *edition suhrkamp*, S. 348 f.

leitende Wirkung. Es ermöglicht darüber hinaus auch, Eigenheiten und Grenzphänomene zu erkennen, die sich vom Bedeutungskern des Labels unterscheiden. In der Verwendung durch den Verlag bezieht es sich vor allem auf die Herkunft der Autor:innen sowie den Entstehungsort des Textes, aber auch die formal-inhaltlichen Merkmale eines Textes. Die Virulenz des Labels im Verlag, in der Literaturkritik und in der Literaturwissenschaft lässt die Vermutung zu, dass das Labeling der ‚DDR-Literatur‘ durch den Verlag zur Etablierung einer Kategorie beigetragen hat, deren literarischer Gehalt bis heute diskutiert wird. Ganz ähnlich verweist auch Pabst auf die Bedeutungsvielfalt des Begriffs ‚DDR-Literatur‘ und problematisiert damit dessen Verwendung als literaturwissenschaftliche Kategorie zur Klassifizierung von literarischen Texten oder von Autor:innen. Er merkt außerdem an, dass in diesem pragmatischen Sinne der Begriff einer autonomen ‚DDR-Literatur‘ bereits in der Zeit vor 1989 problematisch war, „weil eben nicht alle Texte von Autoren aus der DDR in der DDR geschrieben werden, nicht alle, die in der DDR geschrieben werden, in der DDR erscheinen und sich nicht alle, die erscheinen, ausschließlich an Leser in der DDR richten.“¹⁰¹⁸ Auch in der Verlagspraxis lässt sich beobachten, dass Labels im Hinblick auf Entstehungs- und Publikationsort sowie primäre Leserschaft angepasst werden mussten. Wie Autormarken durch das Re-Labeling ins literarische Feld der BRD integriert werden konnten und das Markenimage sich dabei ausdifferenzierte, zeigt das nächste Kapitel.

1.2 Autormarken im geteilten Deutschland (*Becker*)

Am Beispiel der Assoziation von Autoren unter dem Label ‚DDR-Literatur‘ Anfang der siebziger Jahre ist deutlich geworden, dass Becker, der 1971 mit seiner Lektorin zu Suhrkamp gewechselt war, als ‚DDR-Autor‘ angesehen und vermarktet wurde. Nach *Irrführung der Behörden* im Jahr 1973 veröffentlichte der Verlag 1976 den Roman *Der Boxer*. Becker war seit 1973 Mitglied im Berliner Vorstand des Schriftstellerverbands. Hineingewählt wurde er, damit der Verband durch die „Integrationskraft der Institution“ auf seine kritischen Kommentare in der Öffentlichkeit einwirken konnte.¹⁰¹⁹ Folglich kam es zwischen dem Verband und Becker zu Differenzen wegen der Annahme des Bremer Literaturpreises 1974, der geplanten inoffiziellen Veröffentlichung der *Berliner Anthologie* 1976, die das

¹⁰¹⁸ Pabst: Post-Ost-Moderne, S. 16.

¹⁰¹⁹ Holger Jens Karlson: Jurek Becker. Bausteine zu einer Schriftstellerbiographie. In: Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens 3 (2000), S. 7–80, hier S. 53.

Ministerium für Staatssicherheit verhinderte,¹⁰²⁰ und schließlich aufgrund des Protests gegen die Restriktionen im Fall Reiner Kunze¹⁰²¹ und die Biermann-Ausbürgerung.¹⁰²² Für Becker resultierte daraus der Ausschluss aus der SED sowie dem Vorstand des Schriftstellerverbands, den er daraufhin ganz verließ. Außerdem geriet er ins Visier der Staatssicherheit, die ihn ab November 1976 unter dem Decknamen ‚Lügner‘ überwachte.¹⁰²³ Unter diesen Umständen waren seine Publikationsmöglichkeiten so sehr eingeschränkt, dass er ein Jahr später mit den DDR-Behörden zunächst ein zweijähriges Visum aushandelte und fortan in Westberlin leben, aber weiterhin regelmäßig seine Familie in Ostberlin besuchen konnte. Von diesem Zeitpunkt an erschienen alle seine Werke bei Suhrkamp. Becker war von einem Lizenzautor zum Verlagsautor geworden, dessen Texte nun in Erstausgabe beim westdeutschen Verlag erschienen. Sprengel hat dargelegt, wie akribisch Borchers bereits zuvor mit dem Autor an seinen Manuskripten arbeitete,¹⁰²⁴ teils, weil sie mit den schriftstellerischen Arbeiten nicht zufrieden war. Für „untauglich“¹⁰²⁵ erklärte sie den *Boxer* in ihren autobiographischen Aufzeichnungen, *Amanda herzlos* (1992) und *Wir sind auch nur ein Volk* (1994) bezeichnete sie als „Fehlritt[e]“¹⁰²⁶. In den Jahren nach seiner Emigration entwickelte Becker sich dennoch vor allem auf der Grundlage von *Jakob der Lügner* („dieses Wunderbuch, von dem ich befürchte, er hat es nicht geschrieben“¹⁰²⁷) zum Bestseller-Autor.

Beckers erste Publikation nach der Ausreise war der Roman *Schlaflose Tage*, der 1978 nur bei Suhrkamp erschien und die Geschichte des Lehrers Karl Simrock erzählt, der sein Leben ändert, Ehe, Beruf, Wohnung, und am Ende dennoch ein Suchender bleibt. Sprengel vermutet, dass Hinstorff, Beckers ostdeutscher Verlag, den Roman aufgrund seines system- und gesellschaftskritischen Inhalts nicht in Lizenz übernahm.¹⁰²⁸ Mit dem Landes- und Statuswechsel des Autors wandelte sich auch die Praktik des Suhrkamp Verlags. Dieser kombinierte Becker und sein Werk zwar weiterhin mit anderen Autoren, aber nicht mehr unter dem Label

1020 Vgl. Ulrich Plenzdorf/Klaus Schlesinger/Martin Stade (Hg.): *Berliner Geschichten. „Operativer Schwerpunkt Selbstverlag“*. Frankfurt a.M. 1995.

1021 Reiner Kunze hatte seine Prosa-Sammlung *Die Wunderbaren Jahre* 1976 ohne Druckgenehmigung im S. Fischer Verlag veröffentlicht.

1022 Vgl. Karlson: Jurek Becker, S. 53–70.

1023 Vgl. Zeittafel. In: Jurek Becker: Bronsteins Kinder. Text und Kommentar. (Suhrkamp BasisBibliothek 96) Frankfurt a.M. 2009, S. 305.

1024 Vgl. Sprengel: Der Lektor und sein Autor, S. 66f.

1025 Borchers: Nicht zur Veröffentlichung bestimmt, S. 41.

1026 Ebd., S. 43.

1027 Ebd.

1028 Vgl. Sprengel: Der Lektor und sein Autor, S. 67.

,DDR‘, sondern zielte nun darauf ab, nicht nur den Autor selbst, sondern auch dessen Marke in das literarische Feld der BRD zu integrieren. Ich werde zeigen, dass Becker vor dem Hintergrund seiner schriftstellerischen und biographischen Entwicklung drei Phasen des Labelings durchlief: Becker als ,DDR-Autor‘, Becker als deutsch-deutscher Autor und Becker als Erzähler deutscher Sprache oder jüdisch-deutscher Autor. Die Verlagspraxis war also daran beteiligt, multiple Identitäten des Autors zu erzeugen, die sich aus der Biographie des Autors, dessen Arbeits- und Wohnort sowie Form und Inhalt seiner Werke generierten. Verwendet wurden sie vor allem im Marketing. Damit lassen sich die Forschungsergebnisse Birgit Dahlkes ergänzen, die gezeigt hat, dass Becker nach der Emigration im westdeutschen Diskurs auf Grundlage der so genannten ‚Holocaust-Trilogie‘ mit den Werken *Jakob der Lügner*, *Der Boxer* und *Bronsteins Kinder* vor allem als deutsch-jüdischer Autor kanonisiert wurde.¹⁰²⁹ Das Beispiel Becker verdeutlicht damit die flexible Verwendung von Labels, die der Verlag im Sinne des Brandings der Autormarke für einen Imagetransfer bzw. eine Imageerweiterung nutzte und belegt die Multifunktionalität der Assoziationspraktik.

Becker erhielt nach seinem Wechsel zu Suhrkamp herausragende Konditionen für den Roman *Schlaflose Tage*: Er bekam 20.000 DM Honorar und ab dem 1. Januar 1978 eine monatliche finanzielle Unterstützung, die den Wechsel nach Westberlin erleichtern sollte. Unseld versprach ihm außerdem, sich in der Werbung besonders für das Buch einzusetzen.¹⁰³⁰ Aus einem Brief Unsels geht hervor, wie der Verlag den Autor bzw. seine Texte für den westdeutschen Markt positionieren wollte: durch Assoziation mit Walser, einem dem westdeutschen Publikum bekannten Suhrkamp-Erzähler. Unseld pries die geschalteten Anzeigen Becker gegenüber als Sonderaktion der Werbung an, die ein besonderes Maß an verlegerischem Einsatz und finanziellem Aufwand für die Durchsetzung seiner Werke in der BRD vermittelten:

[H]ier im Verlag wird alles getan, die „Schlaflosen Tage“ zu einem Erfolg zu machen. Sie haben ja auch das ihre für die Vorwerbung getan, das möchte ich festhalten.

Wir haben heute einen Werbe-Sonderplan vorgelegt, Sie werden dann sehen, daß wir in SPIEGEL, ZEIT, FAZ immer wieder in Anzeigen auf Becker und Walser, Walser und Becker hinweisen. Insofern sollen Sie also das Gefühl haben, daß Ihr Pferdchen hier für Sie läuft [...].¹⁰³¹

1029 Vgl. Birgit Dahlke: DDR-Autor, deutscher Autor oder deutsch-jüdischer Autor? Zur widersprüchlichen Kanonisierung Jurek Beckers in Ost und West. In: Matthias Aumüller/Erika Becker (Hg.): Zwischen literarischer Ästhetik und sozialistischer Ideologie. Zur internationalen Rezeption und Evaluation der DDR-Literatur. Berlin 2015, S. 109 – 122, hier S. 113.

1030 Vgl. Sprengel: Der Lektor und sein Autor, S. 69.

1031 Siegfried Unseld an Jurek Becker, Brief vom 17.02.1977. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Die Streifenanzeige, die 1978 verwendet wurde, zeigt auf der linken Seite einen entspannt-lässig sitzenden Walser, der die Arme und Hände, mit den Handinnenflächen nach oben, fragend in die Höhe hält. Der Text der Anzeige lautet: „ein bißchen mehr Wirklichkeit und eine Hoffnung“ und wird als Zitat des Suhrkamp Verlags ausgegeben (Abb. 6). Es bezieht sich auf die beiden beworbenen Titel *Ein fliehendes Pferd* von Walser und *Schlaflose Tage* von Becker, der, mit versunkenem Blick und den Händen in den Hosentaschen vergraben, am rechten Bildrand gezeigt wird. Kein Element der Anzeige, weder Bild noch Text, lässt den Entstehungshintergrund des Romans bzw. die Herkunft Beckers erahnen. Mehrere Elemente lassen jedoch schließen, dass die Prominenz des arrivierten Autors einem jungen Autor zu Popularität verhelfen sollte.

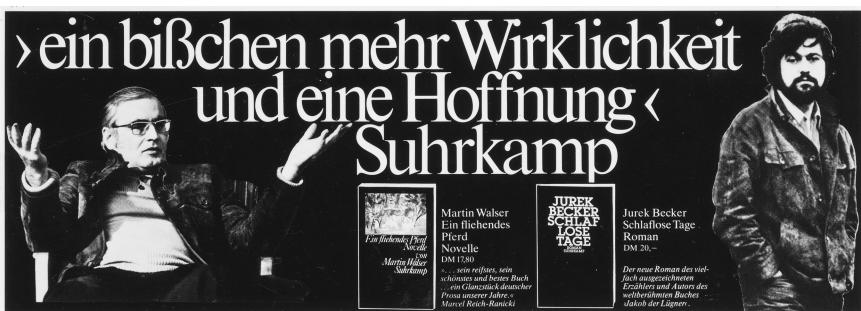


Abb. 6: Walser und Becker in der *Zeit* vom 10.03.1978.

Zunächst symbolisiert die Körperhaltung der Autoren ihre Stellung im literarischen Feld: Walser wirkt entspannt, mit seiner Geste reagiert er anscheinend auf einen Gesprächspartner. Die Darstellung vermittelt den Habitus eines erfahrenen Autors, dessen Werke von Erfolg gekrönt sind und der sich durch seine Erfahrung im literarischen Feld als kompetentes Gegenüber gibt. Unterstützt durch die Anordnung der Bilder in Leserichtung und das biologische Alter der Autoren vermittelt Walser den Eindruck eines Autors mit inkorporiertem kulturellen Kapital, das sich auf Becker überträgt. Becker hingegen wirkt durch den ernsten Gesichtsausdruck und die ablehnende Geste der versteckten Hände wie ein junger Rebell, der sich den Kämpfen im literarischen Feld vermeintlich entgegenstellt. Den Eindruck des jungen Autors verstärkt die Überschrift. Sie zielt zwar auf den Wert der Texte, die als Literatur mit Realitätsbezug und als zukunftsweisend dargestellt werden. Der Satzteil „und eine Hoffnung“ kann sich jedoch im Kontext der Anzeige auch auf Becker beziehen, der als neue Hoffnung für die (west-)deutsche Literatur vermarktet wird.

Schließlich etablieren auch die kurzen Werbetexte zu den Büchern die Hierarchie der Autoren. Für Walsers Novelle verwendete der Verlag ein Zitat von Reich-Ranicki, der als Leiter der Literaturredaktion der FAZ großen Einfluss hatte: „...sein reifstes, sein schönstes und bestes Buch...ein Glanzstück deutscher Prosa unserer Jahre“ (Abb. 6). Die Superlative des Zitats eignen sich als Werbetext. Sie verorten den Autor auf dem Höhepunkt seines Schaffens, markieren durch den impliziten Vergleich mit vorhergegangenen Werken die intensive Auseinandersetzung des Kritikers mit dem Gesamtwerk des Autors und unterstützen somit die Glaubwürdigkeit der Beurteilung. Mit der positiven Kritik des ‚Literaturpapsts‘ positionierte der Verlag Walser im Kanon der deutschen Gegenwartsliteratur. Prestige, Glaubwürdigkeit und Prominenz des Literaturkritikers übertrugen sich auf den Autor, der diese wiederum reflektierte. Die Kombination der Marken ‚Walser‘ und ‚Reich-Ranicki‘ verstärkte also die Werbewirkung.

Der Werbetext für Beckers Buch gibt hingegen eine Aussage des Suhrkamp Verlags wieder: „Der neue Roman des vielfach ausgezeichneten Erzählers und Autors des weltberühmten Buches ‚Jakob der Lügner‘“ (Abb. 6). Der Verlag wies selbst auf die Erfolge des Autors hin und berief sich nicht auf eine externe Quelle. Zu den Erfolgen zählte er Auszeichnungen, die allerdings unspezifisch blieben, sowie den Erstroman des Autors, der sich zum Bestseller entwickelt hatte, bereits in viele Sprachen übersetzt war und deshalb als „weltberühmt“ bezeichnet werden konnte. Becker erschien als erfolgreicher, kontinuierlich arbeitender Autor („der neue Roman“), auf dessen Bekanntheit sich der Verlag aber noch nicht verlassen konnte. Noch musste er Preise angeben, um die Leser von der Qualität des Buchs bzw. des Autors zu überzeugen, und auf einen früheren Erfolg verweisen, damit die Leser eine Verbindung zwischen jenem und diesem Roman herstellen und zum Kauf des neuen Buchs motiviert werden konnten.

Die Assoziation Beckers mit dem prominenten Walser war der Versuch der Werbeabteilung, den emigrierten Autor losgelöst von seiner DDR-Herkunft darzustellen und eine andere Rezeption seiner Texte vorzuschlagen: Beckers Erzählung vom Aufbegehren des Lehrers Simrock in der DDR und Walsers Novelle über zwei konkurrierende (westdeutsche) Lebensentwürfe geraten in der Kombination zu repräsentativen Texten einer zeitgenössischen (deutsch-)deutschen Literatur. Mit der Werbeanzeige in ihrer Funktion als Paratext für die literarischen Texte suggerierte der Verlag in diesem Fall vor allem einen architextuellen Zusammenhang zwischen *Ein fliehendes Pferd* und *Schlaflose Tage*.

Becker selbst missfiel die Assoziation mit Walser, allerdings nicht wegen des Labelings als DDR- oder deutsch-deutscher Autor. Seine Kritikpunkte werden aus einer Notiz Unselds zur Reaktion des Autors an den Leiter der Suhrkamp-Werbeabteilung Claus Carlé deutlich:

Er war sauer, beleidigt und verletzt wegen der dreifach wiederholten Spiegel-Anzeigen, in denen als prominente Autoren Frisch, Handke und Walser den unbekannten gegenübergestellt werden (hatte nich [...] auch Erica Pedretti protestiert?).[.] Wir haben aber auch einen Fehler gemacht, denn wir hätten dreimal die unbekannten Autoren erwähnen können, aber unter den Prominenten wechseln müssen.¹⁰³²

Becker, der seit den sechziger Jahren ein publizierter und zumindest in der DDR prominenter Autor war, störte die wiederholte Darstellung als unbekannter Autor neben Walser. An seiner Reaktion auf die Marketingpraxis wird zunächst der Unterschied zwischen der Eigenwahrnehmung des Autors und der Wahrnehmung durch den Verlag deutlich. Darin drückt sich auch die Autorenhierarchie bei Suhrkamp aus. Becker galt im Verlag als noch unbekannter Autor im Gegensatz zu Walser, der seit den fünfziger Jahren nicht nur Autor und Berater des Verlags, sondern auch als Intellektueller im literarischen Feld der BRD agierte. Unseld schien aber den Kritikpunkt Beckers nicht korrigieren zu wollen. Ihm leuchtete eher ein, dass die starke Bindung an Walser insofern ein Fehler gewesen sein könnte, als Becker stattdessen mit einer Reihe von bekannten Suhrkamp-Autoren in Verbindung hätte gebracht werden können. Dennoch sollte Beckers Roman *Der Boxer* als Wiedergutmachung, versicherte Unseld seinem Autor, aus Anlass der Literaturverfilmung im westdeutschen Fernsehen Einzelanzeigen erhalten.¹⁰³³ Beckers Reaktion verdeutlicht aber, wie unterschiedlich die Position der Autor:innen in beiden Teilen Deutschlands sein konnte, die nicht zuletzt vom Marketing der Verlage abhängig war, und wie dabei die Selbst- und Fremdwahrnehmung in Konflikt geraten konnte. Prägnanter und komplexer als bei Übersetzungen eines Autors ermöglicht die Perspektive auf Literatur im geteilten Deutschland doppelte, asymmetrisch verflochtene Werk- und Autor:innenbiographien zu rekonstruieren und analysieren, gerade im Fall Beckers, der wie Müller und andere mit „je einem Bein auf zwei Seiten der Mauer“ stand.¹⁰³⁴

Beckers Werke wurden Ende der siebziger Jahre in mehreren Einzelanzeigen beworben, ein Indiz auch dafür, dass sich sein Image unterdessen stabilisiert hatte. Eine weitere Differenzierung der Autormarke ‚Becker‘ lässt sich ab Mitte der achtziger Jahre beobachten. Eine Werbeanzeige des Suhrkamp Verlags brachte *Bronsteins Kinder* unter dem Titel „4 neue Romane deutschsprachiger Autoren“ erneut mit anderen Autoren des Verlags in Verbindung; es handelte sich um Thomas Bernhard (*Auslöschung*), Silvio Blatter (*Wassermann*) und Peter Handke

¹⁰³² Siegfried Unseld an Claus Carlé, Notiz vom 26.06.1979. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁰³³ Vgl. ebd.

¹⁰³⁴ Jan-Christoph Hauschild: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Berlin 2001, S. 369.

(*Die Wiederholung*).¹⁰³⁵ Die Assoziation der Autoren basierte auf dem gemeinsamen Erscheinungsdatum der Werke, der Gattungszuschreibung ‚Roman‘ und der deutschen Sprache, nicht der unterschiedlichen Herkunft der Autoren oder der Thematik ihrer Texte. Becker wurde also nicht mehr nur in einem nationalliterarischen Kontext, sondern als deutschsprachiger Vertreter einer bestimmten Gattung positioniert. Seine Marke hatte sich um das Image des deutschsprachigen Erzählers bzw. eines jüdisch-deutschen Autors erweitert, wie Dahlke anhand der literaturwissenschaftlichen Diskussion der achtziger Jahre darlegt.¹⁰³⁶ Die literaturwissenschaftliche Forschung setzte sich ab Mitte der achtziger Jahre mit den deutsch-jüdischen Elementen in Beckers Werken und seiner Biographie auseinander.¹⁰³⁷ In einer Abhandlung über den Roman *Der Boxer* stellte Caim Shoham 1986 fest: „Die Problematik des jüdischen Schicksals und jüdischer Identität ist in zwei seiner Werke – ‚Jakob der Lügner‘ und ‚Der Boxer‘ zentral[...].“¹⁰³⁸ Außerdem wandelte sich die Wahrnehmung vom Romanautor der siebziger und achtziger Jahre zum Drehbuchautor der neunziger Jahre durch den Erfolg der Fernsehserie *Liebling Kreuzberg*, die sich anscheinend im Bewusstsein des Publikums stärker verankerte als die Romane, obwohl sowohl *Jakob der Lügner* als auch *Bronsteins Kinder* zur Schulbuchlektüre gehörten.¹⁰³⁹

Auch wenn die Zuschreibungen unabhängig von der Selbstwahrnehmung des Autors waren,¹⁰⁴⁰ ging Becker doch offensiv damit um. In seiner Selbstauskunft *Mein Judentum* wies er im Jahr 1977 auf die variablen Identitäten seiner Person hin: „Ich gebe diesem Problem deswegen so viel Raum und werde aufgeregt und polemisch und am Ende gar ausfallend, weil schon so lästig oft über meinen Kopf hinweg entschieden wurde, was und wie ich bin: unter anderem eben Jude.“¹⁰⁴¹

1035 Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 42 (1986), 56, Titelblatt.

1036 Vgl. Dahlke: DDR-Autor, deutscher Autor oder deutsch-jüdischer Autor.

1037 Vgl. Waltraud Wende: Die verschmähte „Gnade der späten Geburt“. Versuche literarischer Vergangenheitsbewältigung bei Jurek Becker, Gert Heidenreich und Peter Schneider. In: Das Argument 29 (1987), 1, S. 44–49; Carolin Vestre: Geschichten und Geschichte bei Jurek Becker. Der Holocaust in den Romanen „Jakob der Lügner“, „Der Boxer“ und „Bronsteins Kinder“. Universität Hamburg, unveröffentlichte Magisterarbeit 1990.

1038 Chaim Shoham: Jurek Becker ringt mit seinem Judentum. „Der Boxer“ und Assimilation nach Auschwitz. In: Walter Röll/Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur – die Assimilationskontroverse. Tübingen 1986, S. 225–236, hier S. 225.

1039 Vgl. Dahlke: DDR-Autor, deutscher Autor oder deutsch-jüdischer Autor, S. 117 f.

1040 Vgl. ebd., S. 113 f.

1041 Jurek Becker: Mein Judentum. In: J.B.: Mein Vater, die Deutschen und ich. Aufsätze, Vorträge, Interviews. Hg. von Christine Becker. Frankfurt a.M. 2007, S. 13–23, hier S. 18.

Den Suhrkamp Verlag bat er zu Beginn der achtziger Jahre darum, in seinen biographischen Daten Kindheit und Ghetto nicht mehr zu erwähnen.¹⁰⁴²

Die Titel der Texte und Bücher, die sich nach Beckers Tod mit seinem Werk und seiner Autorschaft auseinandersetzen, zeugen im Vergleich dazu abschließend von der multiplen Identität des Autors und den vielfältigen Zuschreibungsmöglichkeiten seines Werks zwischen Ost und West, Deutschland und Judentum, an deren Erzeugung und Durchsetzung die Verlagspraxis erheblichen Anteil hatte. Sander L. Gilmans Biographie des Autors *Jurek Becker. A Life in Five Worlds* ist zum Beispiel anhand der Lebensabschnitte Beckers in Polen, im Ghetto, in der Sowjetischen Besatzungszone, in der DDR, in den USA, in Westberlin und im geeinten Deutschland strukturiert und vermittelt bereits im Titel den Eindruck eines Lebens, das diese Orte, Erfahrungen und Identitäten in sich vereint.¹⁰⁴³

1.3 Wertung und Kanon in der Gutachtenpraxis

Die folgenden Kapitel untersuchen die Praxis des Assoziierens bei der Begutachtung von Texten oder Textkonvoluten. Lektoratsgutachten im SUA belegen, dass der Verlag Autoren der DDR meist im Gattungszusammenhang oder bezogen auf eine literarische Tradition assoziierte. Die Gutachter identifizierten implizite und explizite Transtexte, in besonderem Maße lässt sich eine Assoziation mit dem Werk Brechts nachvollziehen. Die Herstellung von transtextuellen Bezügen gilt als „Methode der Traditionsbildung“¹⁰⁴⁴ und ist *per se* eine Form der Assoziation von Texten und Autor:innen miteinander. Sie bleibt in der Begutachtung durch den Verlag meist auf einer abstrakten Vorstellungsebene, lässt sich aber an den literarischen Texten ausdifferenzieren. Im Folgenden geht es deshalb darum, die spezifische Wahrnehmung und Bewertung des Verlags herauszuarbeiten und die Funktion der transtextuellen Assoziation im Verlag zu untersuchen. An der Gutachtenpraxis Enzensbergers zeige ich, dass dieser die transtextuellen Bezüge zu einer älteren literarischen Tradition, die vom 13. bis ins 19. Jahrhundert reichte, mit der Auseinandersetzung der Autoren der DDR mit dem Werk Brechts begründete. Eine Erklärung dafür fand er in den gesellschaftlichen Bedingungen der Textentstehung, genauer gesagt der restriktiven Literaturpolitik der DDR.

¹⁰⁴² Vgl. Claus Carlè: Notiz vom 15.01.1980. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁰⁴³ Vgl. Sander L. Gilman: *Jurek Becker. A Life in Five Worlds*. Chicago 2003.

¹⁰⁴⁴ Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013, S. 64.

Zur Veranschaulichung habe ich ein ablehnendes Gutachten von Enzensberger zu Karl Mickels erstem Gedichtband *vita nova mea* aus dem Jahr 1965 gewählt. Es eignet sich, weil der Gutachter seine Ablehnung ausführlich begründete. Außerdem ist ein zweites Gutachten zur Gedichtsammlung aus dem Rowohlt Verlag überliefert, der den Band schließlich veröffentlichte, das ich zum Vergleich heranziehen werde. Die Analyse der Gutachten liefert weniger Wissen über die begutachteten Texte als über die poetologischen Ansichten des Lyrikers Enzensberger sowie die literarischen Diskurse der Zeit. Ich gehe deshalb im Folgenden auch auf Enzensbergers Maßstäbe der Beurteilung ein. Sie illustrieren seine Rolle als Gutachter und Lektor, der seine eigenen poetologischen Vorstellungen, die Ansprüche des Verlags und das Zielpublikum als Faktoren bei der Bewertung miteinander abwog.¹⁰⁴⁵ Zum Vergleich ziehe ich ein weiteres seiner Gutachten zu Günter Kunerts Gedichtkonvolut *Aufforderung zum Zuhören* von 1960 heran.

Enzensberger war neben Walser, Johnson und anderen einer derjenigen Verlagsautoren, der dem Suhrkamp-Verleger als Partner mit unterschiedlichen Funktionen – als Autor, Lektor, Herausgeber, Literaturkritiker, Buchgestalter, Übersetzer, Scout, Rechteverwalter – zur Seite stand, und seine Autorschaft in enger Kooperation mit dem Verlag entwickelte. Amslinger vertritt die These, dass diese Art der Autor:in-Verlags-Beziehung paradigmatisch für Autorschaft im 20. Jahrhundert ist; sie ist außerdem Zweck und Ziel der Lebensform des Verlags.¹⁰⁴⁶ An diese Verlagsautoren konnte Unseld Aufgaben im Produktionsprozess verteilen, von ihnen erhielt er Informationen aus dem Literaturbetrieb, und sie waren „Anlaufstation“¹⁰⁴⁷ für jüngere Autor:innen, die nach Vermittlung suchten und die Begutachtung ihrer Texte von älteren Kolleg:innen wertschätzten. Zunächst diente die Assoziation der Orientierung für die verlegerische Entscheidung über Annahme oder Ablehnung eines Manuskripts. Darauf deutet auch die Tatsache, dass die Gutachter Autoren aus dem Verlagsnetzwerk miteinander assoziierten. Darüber hinaus konnte Enzensberger sich durch sein Votum im Verlag als Lyriker, Gutachter und Herausgeber von Gedichtsammlungen profilieren.

Das erste der folgenden Unterkapitel widmet sich anhand von Enzensbergers Gutachten zu Mickels und Kunerts Gedichtbänden den Assoziationspraktiken der Kollektivierung von Autoren. Sie verbinden sich in Kombination mit Enzensbergers poetologischen Maßstäben zum Bild einer DDR-Poetik der sechziger Jahre. Außerdem geht es um die Assoziation der Texte mit einer älteren, über das Werk Brechts vermittelten literarischen Tradition, der an einem Vergleich von Enzens-

1045 Zu den Praktiken Enzensbergers als Gutachter vgl. Amslinger: Verlagsautorschaft, S. 153 – 189.

1046 Vgl. ebd., S. 14.

1047 Unseld: Goethe und seine Verleger, S. 258.

bergers Werturteilen mit der Bewertung des Rowohlt-Lektors Bernt Richter besonders deutlich wird (1.3.1). Anschließend analysiere ich ausgehend von einem Hölderlin-Zitat aus Mickels Gedicht *Die Friedensfeier*, auf welchen transtextuellen Bezügen Enzensbergers Urteil gründete und erläutere daran Enzensbergers poetologische und politische Vorstellungen, zum Beispiel zur Rolle von Lyriker:innen und Lyrik in der Gesellschaft (1.3.2). Seine Gutachtenpraxis stellt somit ein paradigmatisches Beispiel für die Wahrnehmung von Literatur der DDR dar, die in Bezug zu den politischen Umständen der deutschen Teilung gesetzt wurde. Hierzu gehörte zum Beispiel die Vorstellung, dass zwischen den kulturpolitischen Vorgaben und dem literarischen Schaffen in der DDR ein direktes Bedingungsverhältnis bestand.

Die Assoziation mit Brecht erweist sich im Verlagskontext als Kanonisierungspraxis. Der Verlag baute durch die Akkumulation von literarischen (und theoretischen) Texten, die transtextuelle Bezüge zum Werk Brechts aufweisen, neben der Herausgabe der Primärwerke Brechts eine literarische Tradition bzw. ein Netzwerk von Texten und Autor:innen im Verlag auf, deren Funktion in der Kanonisierung der Marke ‚Brecht‘ zum Klassiker und der betroffenen (männlichen) Autoren als dessen Nachfolger bestand. In dieser Praxis, so die These, begründet sich auch die Wahrnehmung Suhrkamps als ‚Brecht-Verlag‘ (1.3.3).

1.3.1 Assoziative Bewertung. Lyrik der frühen sechziger Jahre bei Suhrkamp (Mickel, Kunert)

Unseld und Enzensberger hatten 1964 schon einzelne Gedichte des Ostberliner Dichters Mickel gelesen,¹⁰⁴⁸ Walser machte den Verleger außerdem auf dessen Erzählungen in der Zeitschrift *kürbiskern* aufmerksam.¹⁰⁴⁹ Mickel selbst wies Unseld zudem darauf hin, dass er noch an einer Oper arbeite.¹⁰⁵⁰ Ein Grund der Kontaktaufnahme war also noch vor der Begutachtung des Manuskripts die Produktivität des jungen Autors in unterschiedlichen literarischen Gattungen, so dass der Verlag mit einer fruchtbaren Kooperation rechnen konnte. Aus Sicht des Verlags, der nicht nur das einzelne Werk, sondern auch den Autor und die Aussicht auf ein Gesamtwerk evaluierte, versprachen beide Aspekte – ein produktiver

1048 Vgl. Siegfried Unseld an Karl Mickel, Brief vom 19.07.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Vgl. auch Karl Mickel: Lobverse & Beschimpfungen. Halle 1963; K.M.: Eine unbetonte Silbe. In: Weimarer Beiträge 10 (1964), 4, S. 542–544 und verschiedene Gedichte Karl Mickels in: ndl 13 (1965), S. 7 und 12.

1049 Vgl. Siegfried Unseld an Hans Magnus Enzensberger, Brief vom 20.12.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1050 Vgl. Karl Mickel an Siegfried Unseld, Brief vom 6.12.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Autor, der seine Themen zudem in unterschiedlichen Formen ausdrückte – vielfältige Publikations- und Verbreitungsmöglichkeiten. Über Hartmut Lange, mit dem der Verlag zur selben Zeit über dessen Suhrkamp-Debüt *Marski* in der *edition suhrkamp* verhandelte, kam schließlich der persönliche Kontakt zustande.¹⁰⁵¹ Sowohl in der DDR als auch in der BRD verfügte Mickel also bereits über ein Netzwerk von Autor:innen, Redakteur:innen, Verlagen und Theatern. So behauptete der damalige Rowohlt-Lektor Raddatz auf dem Treffen der Gruppe 47 im Jahr 1965 gegenüber Unseld, Mickel habe bereits mit seinem Verlag vertraglich abgeschlossen, obwohl dies nicht den Tatsachen entsprach.¹⁰⁵² Eine Pointe dieser Anekdote, die Unseld ein wenig empört Enzensberger erzählte,¹⁰⁵³ ist, dass Mickels Gedichtband nach dem Konkurrenzkampf der westdeutschen Verlage doch von Rowohlt veröffentlicht wurde.

Das Manuskript, bestehend aus Gedichten und drei poetologischen Essays unter dem Titel *vita nova mea*, erhielt Unseld schließlich über den Aufbau Verlag, dem Mickel die Rechte an den Texten übertragen hatte. Nach der Lektüre schrieb er an Enzensberger:

Einige Texte sind wirklich sehr schön, bei anderen zweifle ich, die Aufsätze halte ich für unergiebig. Bitte prüfe auch du diese Texte. wahrscheinlich ist es doch richtig, sie zu machen. Volker Braun im Frühjahr, Mickel im Herbst, ich glaube, dann hätten wir wohl die beiden produktivsten lyrischen Kräfte der DDR.¹⁰⁵⁴

Unseld kombinierte zwei Autoren der DDR, deren erste Gedichtbände dem Verlag zur gleichen Zeit vorlagen. Vorrangiges Kriterium war deren Produktivität, womit der Verleger auf eine längerfristige, ertragreiche Beziehung zu den Autoren spekulierte. Auch in den Verhandlungen mit Braun über seinen ersten Gedichtband spielte vor allem dessen Tätigkeit als Dramaturg am Berliner Ensemble eine entscheidende Rolle, weil Braun dadurch ständig an der Erarbeitung von Theaterstücken und deren Inszenierung mitwirkte.¹⁰⁵⁵ Anhand der Assoziation der Autoren und der Verteilung der Gedichtbände auf das Frühjahrs- und Herbstprogramm wird deutlich, dass sich die Verlagspraxis nicht nur an der Qualität der Texte oder dem Interesse an einem Autor orientierte. Es ging auch darum, re-

1051 Vgl. Hartmut Lange an Siegfried Unseld, Telegramm vom 16.07.1964. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1052 Vgl. Siegfried Unseld an Hans Magnus Enzensberger, Brief vom 20.12.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1053 Vgl. ebd.

1054 Ebd.

1055 Vgl. Briefwechsel zwischen Volker Braun und Siegfried Unseld im November 1964. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

gelmäßig repräsentative Werke der Gegenwartsliteratur der DDR zu veröffentlichen, zumal es sich hierbei um zwei Dichter handelte, die sich vielfältig auf Traditionen und Diskurse der deutschen Literatur bezogen.

Um dieses Ziel umzusetzen, war der Verlag auf Information und Beratung aus dem Verlagsnetzwerk in der DDR angewiesen. Fünf Jahre zuvor hatte Mayer Unseld den jungen Lyriker Kunert empfohlen. Als der Verleger im Februar 1960 dessen Manuskript *Aufforderung zum Zuhören* vom Aufbau-Lektor Benno Slupianek erhielt, notierte Unseld im Reisebericht Mayers Einschätzung: „Kunert und Huchel seien die beiden bedeutendsten lyrischen Vertreter der DDR.“¹⁰⁵⁶ Kunert war zu dieser Zeit in der Bundesrepublik noch unveröffentlicht. Suhrkamp ließ die Gedichte prüfen, noch bevor Kunerts langjährige Verlagsbindung zum Carl Hanser Verlag in München begann.¹⁰⁵⁷ Anhand des Gutachtens lassen sich nur einige der Gedichte ermitteln, die das Konvolut enthielt.¹⁰⁵⁸ Da es sich beim Titelgedicht *Aufforderung zum Zuhören* jedoch um einen bereits Ende der vierziger Jahre erstmal veröffenlichten Text handelt,¹⁰⁵⁹ gehe ich davon aus, dass Suhrkamp eine Zusammenstellung von Gedichten aus mehreren Jahren vorlag, zumal Kunert auch bei seiner Manuskripteinreichung für Hanser so vorging.¹⁰⁶⁰

Die Gutachten zu Mickel und Kunerts Gedichtkonvoluten lassen sich vergleichen, weil Unseld beide Male als Gutachter für Lyrik den Verlagsautor Enzensberger wählte, und sich die Assoziationspraktiken und Werturteile wiederholen und ergänzen. Enzensberger selbst brachte Autoren der DDR in Verbindung zueinander. Er gab 1960 das *Museum der deutschen Poesie*¹⁰⁶¹ heraus, in dem er Texte internationaler Lyriker vorstellte, befand sich also im Prozess der Begutachtung von Gedichten. Amslinger bewertet die Herausgabe der Anthologie als Teil von Enzensbergers Werk- und Kanonpolitik, die eigenen in den Kontext fremder Texte zu stellen. Das Ziel war, internationale, innovative Lyrik im Suhrkamp Verlag als Grundstock eines internationalen Verlagsprogramms zu etablieren, die auf den Traditionen der Moderne aufbaute und diese weiterentwickelte.¹⁰⁶² Ich gehe also davon aus, dass Enzensberger in den frühen sechziger

1056 Siegfried Unseld: Reisebericht Berlin, 7.–11.02.1960. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1057 Vgl. Roland Berbig: Günter Kunert – ein DDR-Schriftsteller? Recherchepfade im Deutschen Literaturarchiv Marbach. In: Ulrich von Bülow/Sabine Wolf (Hg.): DDR-Literatur. Eine Archiv-Expedition. Berlin 2014, S. 233–253, hier S. 241.

1058 Das Titelgedicht *Aufforderung zum Zuhören*, *Die uns Behausende* und ein weiteres Gedicht.

1059 Vgl. Günter Kunert: Aufforderung zum Zuhören. In: Neue Berliner Illustrierte 4 (1948), 49, S. 9.

1060 Vgl. Berbig: Günter Kunert, S. 242.

1061 Vgl. Hans Magnus Enzensberger (Hg.): Museum der deutschen Poesie. Frankfurt a. M. 1960.

1062 Vgl. Amslinger: Verlagsautorschaft, S. 197–199.

Jahren nicht nur umfassend über die internationale Gegenwartslyrik informiert war, sondern auch einen mal normativen, mal regulativen Standpunkt zu Form und Funktion des Dichtens, auch in seiner Rolle als Berater, Gutachter und Lektor im Suhrkamp Verlag entwickelt hatte.

Das Gutachten zu Mickels Gedichtband *vita nova mea* verfasste Enzensberger im Frühjahr 1966. Darin bezeichnete er das Konvolut zunächst als „Quodlibet“, ein polyphones Musikstück, das unabhängig voneinander entstandene Melodien miteinander verbindet: „es gibt keinen innern Zusammenhang, auch nicht den des Widerspruchs.“¹⁰⁶³ Er verweilte in der Metaphorik der Musik und verwies auf die fehlende Stimmigkeit der Zusammenstellung: „die Komposition hat nicht hand noch Fuß.“¹⁰⁶⁴ Einerseits hielt er die Gedichte für qualitativ heterogen. In diesem Eindruck stimmte er mit dem Verleger überein, auch Unseld hatte die Texte des Konvoluts unterschiedlich bewertet. Gleichzeitig äußert sich in Enzensbergers Kritik aber auch ein normatives Verständnis von der inneren Einheit einer Gedichtsammlung: Als mögliches Buch musste es mehr sein als die Summe seiner Gedichte. So, wie ein Gedicht einem Gestaltungsprinzip folgt, sollte auch die Zusammenstellung von Gedichten ein in sich bezügliches Ganzes ergeben.

Nicht nur in der Zusammenstellung des Konvoluts, auch in Stil und Syntax erkannte Enzensberger, der die kritische Auseinandersetzung mit der literarischen Moderne, deren gleichzeitige Aktualisierung und Historisierung forderte, einen Bezug zur Lyrik und den Veröffentlichungspraktiken des 18. Jahrhunderts, die ihm missfallen musste:

mickel teilt mit vielen Schriftstellern der DDR (von Hacks bis Braun) den klassizistischen Sprachgestus. Er orientiert sich stilistisch an der deutschen Tradition von Klopstock bis Hölderlin. (Dem entspricht auch die fiktive Gliederung, wie man sie in klassiker-Ausgaben findet.) Bis ins Einzelne lässt sich das an der Syntax nachweisen. Ich vermute, daß die Orientierung am 18. Jahrhundert, statt an der modernen Poesie, einerseits mit den kulturpolitischen Verhältnissen in der DDR, andererseits mit einer (vermutlich mißverstandenen) Brecht-Nachfolge zusammenhängt.¹⁰⁶⁵

Die Gruppenbildung der Autoren der DDR mit der Formel „von Hacks bis Braun“ ist kein Zufall. Brauns erster Gedichtband erschien zur gleichen Zeit und Hacks

1063 Enzensberger: Notiz zu Karl Mickel, *vita nova mea*, Gutachten von April 1966. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 8.

1064 Ebd.

1065 Ebd.

veröffentlichte seit einigen Jahren seine Theaterstücke im Suhrkamp Verlag.¹⁰⁶⁶ Bereits im Gutachten zu Kunerts *Aufforderung zum Zuhören* hatte Hacks Enzensberger als Vergleichsgröße gedient: „Kunert ist ein Brechtschüler in jenem ausgezeichneten Sinn wie das nur in Ost-Berlin anzutreffen ist. Man könnte ihn den lyrischen Peter Hacks nennen.“¹⁰⁶⁷ Enzensbergers Urteil zufolge trat Kunert in die lyrische Nachfolge Brechts, während Hacks das Brecht'sche Theater weiterentwickelte. Der Radius der Assoziation bezog sich also auf die mit dem Verlag verbundenen Autoren, bei denen Enzensberger hypertextuelle Bezüge zum Werk Brechts feststellte.

Zur Erklärung der Orientierung an literarischen Traditionen griff Enzensberger auf die politischen Umstände bzw. die ihm in Westdeutschland aus Medien und Politik bekannten Erklärungsmuster zurück: „auch mickel ist vermutlich, auf eine komplizierte art, ein opfer der zustände, von denen wir jede woche in der zeitung lesen.“¹⁰⁶⁸ Seine Wahrnehmung war korrekt in dem Sinne, dass Mickel wie auch Kunert unter den Bedingungen der DDR-Literaturpolitik schrieben. Er bewertete dies jedoch als passives Ausweichmanöver und nicht als eigensinnige Poetik und Kritik. Gerade weil er in die Beurteilung von Mickels Gedichten die Produktionsbedingungen literarischen Schreibens – von der offiziellen Kulturpolitik als Maßstab bis zur durch die staatliche Zensur bewirkten Selbstzensur – miteinbezog, verglich Enzensberger Autoren der DDR miteinander. In einem Brief an Unseld brachte er sein Urteil über die Mitte der sechziger Jahre schreibenden Lyriker zum Ausdruck:

schließlich habe ich nun noch ein paar Gedichte von biermann gelesen, und ich möchte nicht versäumen, vor einer buchpublikation zu warnen. das ist eine erscheinung zwischen politik und show-business, ähnlich wie neuß; dazu kommt ein starkes modisches moment; was das in unserm programm soll, kann ich nicht einsehen. da wäre v.braun bei weitem vorzuziehen!¹⁰⁶⁹

Enzensberger verband den noch unbekannten Biermann mit dem westdeutschen Kabarettisten Wolfgang Neuss, noch bevor ein Auftritt der beiden zu einem po-

1066 Es handelt sich um den Band *Vorläufiges* (1966) von Braun und mehrere Bände mit Stücken von Hacks: *Zwei Bearbeitungen* (1963), *Stücke nach Stücken* (1965), *Bearbeitungen 2* (1965) und *Fünf Stücke* (1965).

1067 Hans Magnus Enzensberger: Notiz zu dem Gedichtmanuskript „Aufforderung zum Zuhören“ von Kunert, Gutachten o.D. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 6.

1068 Enzensberger: notiz zu karl mickel, vita nova mea, Gutachten von April 1966. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 8.

1069 Hans Magnus Enzensberger an Siegfried Unseld, Brief vom 11.02.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

litischen Skandal führte: Biermann und Neuss gaben am 19. April 1965 ein gemeinsames Konzertgespräch im Gesellschaftshaus am Zoo in Frankfurt a. M., das im selben Jahr als Schallplatte *Wolf Biermann, Ost, zu Gast bei Wolfgang Neuss, West* erschien und in Kombination mit Biermanns in der DDR verbotenem und dann im Westberliner Verlag Klaus Wagenbach veröffentlichtem ersten Gedichtband *Die Drahtharfe* dazu führte, dass Biermann auf dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED ein Publikations- und Auftrittsverbot für die DDR und Neuss ein Einreiseverbot in die DDR erhielt.¹⁰⁷⁰ Zu Beginn des Jahres 1965 hatte noch keiner der von Enzensberger genannten Autoren der DDR einen Vertrag mit einem westdeutschen Verlag unterschrieben, aber alle waren auf der Suche nach einem möglichen Publikationsort. Braun ging im Westen zu Suhrkamp, Mickel veröffentlichte seinen ersten Band im Rowohlt Verlag und Biermann wurde Autor des Wagenbach Verlags.

Als Beispiel für den Brecht-Bezug nannte Enzensberger im Gutachten zu *vita nova mea* die erotischen Gedichte Mickels, die „wie imitationen der augsburger sonette wirken“.¹⁰⁷¹ Enzensberger interpretierte die transtextuellen Bezüge zu Friedrich Gottfried Klopstock, Friedrich Hölderlin oder auch Dante Alighieri,¹⁰⁷² die er im Titel sowie in der Gliederung, der Syntax und dem Versmaß erkannte, als Zeichen der Auseinandersetzung mit dem Werk Brechts. Eine Neuheit des Schreibens sah Enzensberger darin, dass „Wörter wie scheißen oder vögeln in klassizistischen Versmaßen vorgebracht werden“,¹⁰⁷³ wodurch für ihn allerdings ein formal-stilistischer Widerspruch entstand, den er negativ wertete. Brecht hatte in den Augsburger Gedichten durch die formale Imitation des Sonetts den hohen Stil Dantes ironisch dadurch gebrochen, dass er ihn mit einer Kritik an Dantes platonischer Liebe und dem sexuellen Verlangen nach einer fernen Geliebten in einem umgangssprachlich-vulgärem Duktus verbunden hatte.¹⁰⁷⁴ Jochen Vogt stellt zum Dante-Bezug bei Brecht fest: „[H]e reasons about the right poetic language that suits the true, and in his opinion very carnal, nature of love, and

1070 Vgl. hierzu das Gespräch mit Wolf Biermann über sein Verhältnis zu Wolfgang Neuss in: Berbig (Hg.): *Stille Post*, S. 290 – 309.

1071 Enzensberger: notiz zu karl mickel, *vita nova mea*, Gutachten von April 1966. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 8.

1072 Der Titel *vita nova mea* von Mickels Gedichtsammlung zitiert den Titel des Buchs *Vita nova* (oder: *La vita nuova*) von Dante Alighieri, auf das sich auch das Gedicht *Das zwölften Sonett* von Brecht bezieht (vgl. Brecht: Werke. Bd. 11, S. 190).

1073 Enzensberger: notiz zu karl mickel, *vita nova mea*, Gutachten von April 1966. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 8.

1074 Zum Dante-Bezug bei Brecht vgl. Ulrich Kittstein: *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*. Stuttgart 2012, S. 94 – 97.

criticizes the high idealistic tone of *Vita nuova* [...].¹⁰⁷⁵ Ebenso versteht Gerrit-Jan Berendse den Dante-Bezug bei Mickel als subversive, aber vor dem Hintergrund der totalitären Literaturästhetik auch avantgardistische Praxis: „Mickels Bezug auf Dante ist bemerkenswert, da der endlosen Kette des Sublimierungsaktes im so genannten ‚neuen süßen Stil‘ von Dante aggressive Entsublimierungsversuche entgegengesetzt sind.“¹⁰⁷⁶ Karen Leeder sieht in dieser Poetik der so genannten Sächsischen Dichterschule sogar den Grundstein für die Entwicklung der Prenzlauer Berg-Literatur in den achtziger Jahren.¹⁰⁷⁷

Genette hat in seinem Modell transtextueller Beziehungen zwischen zwei Formen der Hypertextualität, als Bezug eines Textes (Hypertext) auf einen zeitlich vorhergehenden (Hypotext) unterschieden.¹⁰⁷⁸ Bei der Nachahmung handelt es sich um eine Form der indirekten Transformation, die komplexer ist als eine einfache oder direkte Transformation, weil sie auf einer modellhaften Abstraktion des Hypotextes basiert.¹⁰⁷⁹ Enzensberger, der Mickels Stil am Paradigma der Innovation maß und mit dem Hypotext Brechts, nicht Dantes verglich, fehlte die kritische Distanz in den Gedichten, poetische Weiterentwicklung und Anwendung auf zeitgenössische Ereignisse oder Entwicklungen mit gesellschaftlicher Relevanz und wertete den transtextuellen Bezug deshalb als „stilistische[...] nachahmung“ ab.¹⁰⁸⁰ Neben der Gegenwärtigkeit ist Ironie als Distanznahme ein wichtiges Merkmal des Lyrikers Enzensberger und seiner Gutachterpraxis.¹⁰⁸¹ Enzensberger kritisierte jenes Verfahren der stilistischen Kombination bei Mickel insgesamt, weil es kein stimmiges Gedicht ergebe: „das pathos dient nicht dazu, neue verhältnisse, große verhältnisse zur rede zu bringen und zur rede zu stellen. es setzt nur persönliche umstände in ein allzu großes, allzu bedeutsames licht, wobei es die ironie kaum bis zur selbstironie bringt.“¹⁰⁸²

1075 Jochen Vogt: Unlikely Company: Brecht and Dante. In: Helen Fehervary/Bernd Fischer (Hg.): Kulturpolitik und Politik der Kultur/Cultural Politics and the Politics of Culture. Oxford u. a. 2007, S. 457–472, hier S. 461.

1076 Gerrit-Jan Berendse: Spiele der Revolte: Karl Mickel und die konspirative Poetik der Sächsischen Dichterschule. In: Neophilologus 91 (2007), 2, S. 281–298, hier S. 288.

1077 Vgl. Karen Leeder: Breaking Boundaries: a new generation of poets in the GDR. Oxford 1996.

1078 Vgl. Genette: Palimpseste, S. 14.

1079 Vgl. ebd., S. 15f.

1080 Enzensberger: notiz zu karl mickel, vita nova mea, Gutachten von April 1966. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 8.

1081 Vgl. Amslinger: Verlagsautorschaft, S. 171.

1082 Enzensberger: notiz zu karl mickel, vita nova mea, Gutachten von April 1966. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 8.

Die unterschiedliche Beurteilung der Textbeziehungen lässt auch auf einen Unterschied im normativen Umgang mit literarischen Traditionen zwischen Enzensberger und den von ihm begutachteten Lyrikern der DDR schließen. Berendse hat dargelegt, dass die Auseinandersetzung mit älteren Texten in den fünfziger und sechziger Jahren in der Lyrik der DDR einem Lernprozess von Schreibweisen, der Rehabilitierung von klassischen Autoren und nicht zuletzt als Tarnung gegenüber der literarischen Zensur diente.¹⁰⁸³ Er stuft die formalen, thematischen und stilistischen Ähnlichkeiten zur klassischen Lyrik als eine durch die ältere Generation der Lyriker – neben Brecht auch Fühmann, Johannes R. Becher und Erich Arendt – vermittelte Poetik ein. Die Reduktion auf den Brecht-Bezug bei Enzensberger lässt sich aus dem Praxiszusammenhang des Verlags erklären, der auf die Etablierung der Marke ‚Brecht‘ abzielte. Mickel selbst benannte ungefähr ein Jahrzehnt nach Enzensbergers Gutachten den Stil Brechts, der die universale Bedeutung alltäglicher, persönlicher Verhältnisse behauptet, als maßgebliche Beeinflussung seines frühen Werks. Auch inhaltlich fand er Anknüpfungspunkte bei Brecht:

Es mag auch damit zusammenhängen, daß mir besonders auffiel, daß Brecht über Leute schrieb oder Leute beschrieb, die nichts zu essen hatten: wir hatten damals nichts zu essen. Das ging mich unmittelbar an und war also nichts Höheres aus einer anderen Welt, sondern wirklich der Alltag. Aber mit Größe, so daß es als Weltereignis erschien, daß ich Hunger hatte.¹⁰⁸⁴

Enzensberger hielt die Verbindung von klassischem Stil, zum Beispiel die Inversion des Verbs, und klassischen Gedichtformen wie das Sonett mit privaten Themen hingegen nicht nur für unangemessen für die zeitgenössische Lyrik. Er selbst hatte in seiner frühen Lyrik die eigene Sprecherposition in Frage gestellt und sich somit von einer Lyrik abgegrenzt, die das persönliche Ich des Lyrikers, Erlebnis und Sentiment in den Fokus rückt. Im Gutachten kritisierte er außerdem, dass sich die Behauptung, Privates habe eine elementare und gesellschaftliche Bedeutung, gerade bei einem jungen Autor wie Mickel nicht plausibilisieren lasse. In diesem Fall bezog sich das „jung“ auf Mickels Eintritt ins literarische Feld, also dessen künstlerisches Alter. So schrieb Enzensberger: „mickel redet von sich und seinen freund- und liebschaften wie von etwas schon berühmten; es ist aber nicht einzusehen, was diesen ruhm rechtfertigen soll.“¹⁰⁸⁵ Enzensbergers gefühlsbe-

1083 Berendse: Spiele der Revolte, S. 289.

1084 Karl Mickel: Die Jubeljahre des toten B.B. In: K.M.: Gelehrtenrepublik. Beiträge zur deutschen Dichtungsgeschichte. Halle 2000, S. 415–424, hier S. 415.

1085 Enzensberger: notiz zu karl mickel, vita nova mea, Gutachten von April 1966. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 8.

tonte Reaktion – er bezeichnete Mickels Stil als „peinlich“¹⁰⁸⁶ – liegt wohl auch daran, dass er die Gedichte mit der Person des Autors in Verbindung brachte und sich poetischer Stil und Position im literarischen Feld seiner Meinung nach nicht vermitteln ließen. Damit verbunden ist die normative Vorstellung von einer parallelen Entfaltung des Gesamtwerks, wie sie in den Begriffen Früh- und Spätwerk zum Ausdruck kommt, und der biographischen Entwicklung bzw. Reife der Person. Ein künstlerisch junger Autor, so die Vorstellung, schreibt und verhält sich anders als ein arrivierter Autor. Stil und künstlerisches Alter sollten in der Vorstellung Enzensbergers demnach übereinstimmen.

Bei Kunerts Gedichten erkannte Enzensberger den Brecht-Bezug in der „Anwendung poetischer Methoden“, einer „eigentümlichen Dialektik“ und der Beschäftigung mit den USA:

Während hierzulande ein Autor wie Benn nur Epigonen hat und Einflüsse übt, bildet Brecht offenbar Schule im wirklichsten Sinn. Ich vermisse, daß das politische Grunde hat: Brecht ist das Einzige, woran sich formal ebenso wie theoretisch Leute halten können, die von der Linie Kuba, also vom doktrinärsten und unbegabtesten SED-Kleinbürgertum, abweichen wollen.¹⁰⁸⁷

Mit dem Vergleich zu Brecht und Hacks, aber auch zu Benn, sowie der Erwähnung einer Brecht-Schule konstruierte er Text- und (männliche) Autorenensembles, die sich jeweils auf ihr west- oder ostdeutsches Vorbild bezogen. Brecht und Benn stellte er dabei ebenso als Staatsdichter unterschiedlicher Gesellschaftsentwürfe dar wie Kunert als politischen Autor, der sich mit Hilfe der formalen Vorgaben Brechts kritisch zu den DDR-Verhältnissen äußert. Enzensberger vermittelte damit eine parallele Entwicklung in beiden deutschen Literaturen, die sich jeweils an ihren literarischen Klassikern orientierten. Geradezu paradigmatisch für die Auseinandersetzung mit Literatur in der Zeit des Nationalsozialismus verglich er den politisch umstrittenen Benn mit Brecht, dem Remigranten *par excellence*. Wie bei der Traditionslinie von Dichtern des 18. Jahrhunderts in Mickels Gutachten kanonisierte er Brecht, den Verlagsautor, dessen Werk einer Gruppe von jungen Autoren als Vorbild diente. Mickel, Kunert, Braun, Hacks und andere gehörten in den sechziger Jahren zu einer Gruppe von Schriftsteller:innen, die sich mit den Werken Brechts und anderer auseinandersetzten, sich regelmäßig trafen und gegenseitig förderten.¹⁰⁸⁸ Benn und seine „Epigonen“ waren zu dieser Zeit – mit

1086 Ebd.

1087 Enzensberger: Notiz zu dem Gedichtmanuskript „Aufforderung zum Zuhören“ von Kunert, Gutachten o.D. Mit ‚Kuba‘ ist der ostdeutsche Schriftsteller Kurt Bartsch gemeint.

1088 Vgl. Dennis Püllmann: Von Brecht zu Braun. Versuch über die Schwierigkeiten poetischer Schülerschaft. Mainz 2011, S. 12f.

Ausnahme von Benn in Enzensbergers *Museum* – nicht im Verlagsprogramm vertreten.¹⁰⁸⁹

Zwar bezeichnete Enzensberger Kunert als „begabte[n] Schüler“, aber es fehlte den Gedichten seiner Meinung nach an Wirklichkeitsnähe und Sozialkritik. Seine Ablehnung wird besonders deutlich, wenn es um Kunerts Bilder von den USA und von Berlin geht:

Hier hat Kunert mit seiner Brecht-Nachfolge wenig Glück. Brechts mythologisches Amerika ist nicht übertragbar und schon gar nicht auf einen jungen Mann, der das für bare Münze nimmt. Noch schlimmer wird es, wenn von Berlin die Rede ist. [...] Hier geht Kunert von der Kritik zur Affirmation über, um nicht zu sagen zur Akklamation und im selben Augenblick wird seine Rede verlogen.¹⁰⁹⁰

Kunert hat sich in seinen Gedichten immer wieder mit der Stadt Berlin und auch mit den USA – zunächst aus der Ferne, später auch in eigener Anschauung – auseinandergesetzt. In seinem ersten westdeutschen Gedichtband *Erinnerung an einen Planeten*, der nach der Ablehnung Enzensbergers 1963 bei Hanser erschien, sind mehrere Berlin-Gedichte erhalten. Die Texte, die sich laut Gutachten mit „dem Elend, das in Pennsylvanien, New York und Detroit herrscht“,¹⁰⁹¹ beschäftigen, fehlen jedoch in dieser veröffentlichten Zusammenstellung.¹⁰⁹² Auch Jay Julian Rosellini hat die Beziehung Kunerts zu Brecht in den fünfziger Jahren als „Schüler-Meister-Verhältnis“ bezeichnet.¹⁰⁹³ Er setzt sich allerdings gegen die zeitgenössische Beurteilung ab, an Kunert offenbare sich eine „falsch gehandhabte oder falsch verstandene Brecht-Rezeption“, sondern zeigt, wie der Autor Gedichte Brechts bearbeitete, „damit die Aussage deutlicher wird“.¹⁰⁹⁴ Erst ab den sechziger Jahren begann Kunert sich von der Denk- und Schreibweise Brechts zu lösen, in den Gedichten der fünfziger Jahre, die Enzensberger zur Begutachtung vorlagen, erkennt auch Rosellini eine „kritiklose Hingabe“ an die Ideologeme und

1089 Vgl. Amslinger: Verlagsautorschaft, S. 196, 199.

1090 Enzensberger: Notiz zu dem Gedichtmanuskript „Aufforderung zum Zuhören“ von Kunert, Gutachten o.D. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 6.

1091 Ebd.

1092 Im Rahmen meiner Untersuchung konnte ich nicht nachvollziehen, ob Kunert die Gedichte noch einmal überarbeitet hat oder welche Gründe hinter der Gedichtauswahl im Hanser Verlag stehen. Kunerts Nachlass im DLA Marbach ist noch weitgehend ungeordnet und unerforscht, und das Archiv des Carl Hanser Verlags ist noch nicht der Öffentlichkeit zugänglich.

1093 Jay Julian Rosellini: Kunerts langer Abschied von Brecht – Biermanns Annäherung an Kunert. In: Manfred Durzak/Hartmut Steinecke (Hg.): Günter Kunert. Beiträge zu seinem Werk. München 1992, S. 267–294, hier S. 269.

1094 Ebd.

Idole des Sozialismus.¹⁰⁹⁵ So weist er „Partei-Hymnen“, die „übliche Lenin-Apotheose“, die Verherrlichung der Roten Armee, eine wohlwollende Betrachtung der sowjetischen Besatzungsmacht und unmarkierte Stalin-Zitate nach.¹⁰⁹⁶

Enzensberger führte als Beleg für Kunerts affirmatives Verhältnis die folgenden Gedichtverse an: „auf die neuen Schlachtfelder. Fabriken. Nicht hinter dem Maschinengewehr, hinter der Maschine zeigt nun der Held sich.“¹⁰⁹⁷ Weil Enzensberger zuvor die Doktrinen der SED-Politik erwähnte, lässt sich seine Wahrnehmung Kunerts so deuten, dass Enzensberger in diesen Sätzen nicht nur die politische Maxime verwirklicht sah, Arbeiter:innen literarisch als Helden darzustellen. Eine Interpretation des denotativen Textsinns lässt die Verse als Engagement des Lyrikers für die SED-Politik wirken. Obwohl Enzensberger die politische Zustimmung als „Tarnung“¹⁰⁹⁸ verstand, stellte sich somit Kunert als „Jasager“¹⁰⁹⁹ dar, statt als Schriftsteller, der das Zeitgeschehen kritisch hinterfragt. Dieses kritische Verhältnis zu Geschichte und Gegenwart forderte Enzensberger in den Verlagsgutachten immer wieder ein.¹¹⁰⁰

Eine alternative Interpretation der Verse wäre in diesem Fall, dass Kunert mit dem Vergleich von Krieg und Arbeit, der sich vor allem in dem Wortfeld der Maschine ausdrückt, gleichermaßen die Kriegspropaganda wie die Stilisierung der Arbeit und damit eine Instrumentalisierung der Bevölkerung für die Machtinteressen des Staats ironisch kritisierte. Es ist anzunehmen, dass Enzensberger diese Doppeldeutigkeit erkannte, deren Einsatz als Stilmittel er vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Doktrinen aber dennoch kritisierte und nicht zuletzt im Hinblick auf die Rezeption der westdeutschen Leserschaft als „überflüssig“ problematisierte:

In der DDR würde seine Kritik ohne Zweifel Aufsehen erregen, auch und gerade dort, wo sie sich gegen seine eigene Welthälfte richtet. Diese Kritik an der eigenen Hemisphäre ist aber so fein gesponnen, daß ein westlicher Leser sie überhaupt nicht wahrnehmen wird; sie erschöpft sich in Andeutungen und Nuancen und taktiert sehr geschickt mit Hilfe der eigenständlichen Dialektik, die Brecht ausgebildet hat. Es mag richtig sein, daß Zensur den Stil verfeinert. Hier geht die Verfeinerung indessen so weit, daß Leute, die dieser Zensur nicht

1095 Ebd., S. 278.

1096 Ebd., S. 277f.

1097 Enzensberger: Notiz zu dem Gedichtmanuskript „Aufforderung zum Zuhören“ von Kunert, Gutachten o.D. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 6.

1098 Ebd.

1099 Ebd.

1100 Vgl. Amslinger: Verlagsautorschaft, S. 124.

ausgeliefert sind, die kritischen Widerhaken eben dieser Freiheit wegen nicht werden zu würdigen wissen.¹¹⁰¹

Ohne Hintergrundwissen, ohne dass also die politischen Bedingungen und Kunerts Verhältnis zur Politik erklärt würden, könnten westdeutsche Leser:innen weder die Wirklichkeitsreferenz noch die Kritik der Gedichte verstehen: „So wie er ist, kann dieser Band nur in Ost-Berlin erscheinen, und nur so kann er bei denen Gehör finden, für die er geschrieben ist.“¹¹⁰² Es ist bemerkenswert, dass Enzensberger hier von zwei deutschen Literaturen ausgeht, die sich nicht etwa in lexikalischen oder semantischen Unterschieden äußern, sondern in den unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Literatur begründet sind.

Enzensberger ließ bei der Bewertung von Texten nicht nur seine poetologischen Maßstäbe gelten, sondern prägte auch mit seinen politischen Standpunkten das Programm.¹¹⁰³ Durch seine politisch geprägte Wahrnehmung des literarischen Schreibens in der DDR begründete Enzensberger wie bei Mickel den Brecht-Bezug aus dem politischen Entstehungskontext der Gedichte heraus als einzige mögliche, formal-inhaltliche Orientierung für Autor:innen, die sich nicht an literaturpolitische Vorgaben halten wollten. Er stellte klar, dass seine Kritik aber nicht die politische Haltung Kunerts betraf. Er hielt die Gedichte für „unverantwortlich“, wie er schrieb, „nicht weil sie mir politisch unangenehm wären, sondern weil sich ihre Verlogenheit auch ästhetisch sofort verrät.“¹¹⁰⁴ Seiner Meinung nach führte die literarische Zensur bzw. die Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Gedichte dazu, dass Autor:innen sich nicht an ästhetischen Kriterien, sondern im negativen Sinne an einer politischen Ideologie orientierten. Die Maßstäbe, die hinter Enzensbergers Urteil stecken, basieren einerseits auf einem normativ-ethischen Verständnis des künstlerischen Schaffens und der Position des Lyrikers in der Gesellschaft und beziehen sich andererseits auf die Wirkung der Gedichte. Hieran zeigt sich Enzensbergers Überzeugung von einer *poésie engagée*, mit der Dichter:innen am gesellschaftlichen Gestaltungsprozess beteiligt sind.

1101 Enzensberger: Notiz zu dem Gedichtmanuskript „Aufforderung zum Zuhören“ von Kunert, Gutachten o.D. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 6.

1102 Ebd.

1103 Prominentes Beispiel hierfür ist die politische Ausrichtung der Zeitschrift *Kursbuch* (vgl. Amslinger: Verlagsautorschaft, S. 242f.).

1104 Enzensberger: Notiz zu dem Gedichtmanuskript „Aufforderung zum Zuhören“ von Kunert, Gutachten o.D. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 6.

Gustav Seibt hat erklärt, inwiefern die stilistischen Mittel zum einen mit den politischen Bedingungen in der DDR verbunden waren und zum anderen warum gerade die Nachahmung als Form der Auseinandersetzung mit literarischen Vorbildern so prominent war:

Der Staatssozialismus schuf einen Raum gedämpfter, verstetigter Wirklichkeit, ein Universum reduzierter Reize und verknappter Freiheiten, ein System von Einschränkungen und Grenzen. Kleine Übertretungen machten hier einen gewaltigen Effekt; etwa so, als würde man in einer Kirche plötzlich laut über Alltagsgegenstände losreden. Ganz ähnlich funktionieren traditionsverhaftete, auf vorgängige Klassiker orientierte Formensysteme. Musterhafte Werke können immer nur variiert werden, ohne daß sich aber das Grundmuster verleugnen ließe. Je strenger die Regeln, desto effektvoller die Abweichungen. Auch eine in diesem Sinn normative, klassizistische Ästhetik schafft eine Sphäre reduzierter Reize, kleiner Amplituden; geringe Proben Empirie vermögen hier enorme Wirkungen zu erzielen.¹¹⁰⁵

Aufgrund der Andersartigkeit der Literatur der DDR kam Rowohlt-Lektorin Hildegarde Brenner in einer ersten Anthologie von Gegenwartsliteratur der DDR von 1967 zu dem Schluss, dass die „geläufigen Maßstäbe“ der westdeutschen Literaturkritik – die auch in der Gutachtertätigkeit in Verlagen zum Ausdruck kamen – ihr „unangemessen“ seien.¹¹⁰⁶ Autor:innen schreiben ausgehend von ihren sozialen Verhältnissen für ihre Leserschaft, so suggerierte auch Enzensberger im Gutachten, mit der sie eine Lebensform teilen, in der Praktiken und deren Interpretationsschemata geteilt werden.¹¹⁰⁷ Der Literaturtransfer von Ost nach West war deshalb nicht nur eine Übernahme von Texten, sondern ein Transformationsprozess, dem der Verlag, so wird mehrfach deutlich werden, mit vielfältigen, vor allem paratextuellen Praktiken begegnete.¹¹⁰⁸

Dementsprechend kalkulierte Enzensberger in seiner Beurteilung schließlich auch die mögliche Publikationsform mit ein. Für Mickels Essays schlug er einen Abdruck in einer Wochenzeitung statt innerhalb eines Gedichtbands vor und für Kunert eine Auswahl der vorliegenden Gedichte in der Zeitschrift *Akzente* im

1105 Gustav Seibt: Das Prinzip Abstand. In: SuF (1999), 2, S. 205 – 218, hier S. 212.

1106 Hildegarde Brenner: Von verschiedenen Möglichkeiten in dieser Anthologie zu lesen. In: H.B. (Hg.): Nachrichten aus Deutschland. Lyrik, Prosa, Dramatik. Eine Anthologie der neueren DDR-Literatur. Reinbek bei Hamburg 1967, S. 6 – 14, hier S. 14.

1107 Vgl. Jaeggi: Lebensformen, S. 106.

1108 Dazu gehörten zum Beispiel die Einordnung in den Zusammenhang einer ‚DDR-Literatur‘ (vgl. Kapitel 1.1), Nachworte (vgl. Kapitel 1.3), Anmerkungen (vgl. Teil III, Kapitel 2.1 und Teil IV), eigene Zusammenstellungen von Gedicht- und Erzählbänden (vgl. Kapitel 1.4) usw.

Hanser Verlag,¹¹⁰⁹ in der auch Enzensberger einige Jahre zuvor mit seinen Gedichten debütiert hatte.¹¹¹⁰ Enzensbergers Zeitschrift *Kursbuch*, die ein möglicher Publikationsort hätte sein können, existierte zu dieser Zeit noch nicht im Suhrkamp Verlag. Die Überlegungen, einzelne, kürzere Werke aber als Vorstufe eines eigenen Buchs in periodischen Publikationen zu veröffentlichen, führte Enzensberger später als einen Grund dafür an, dass der Verlag eine eigene Zeitschrift brauche.

Unseld lehnte beide Gedichtbände schließlich ab. Kunert veröffentlichte 1963 seinen ersten westdeutschen Gedichtband unter dem Titel *Erinnerung an einen Planeten* bei Hanser. Mickels Gedichte erschienen 1967 im Rowohlt Verlag. Der Vergleich mit dem Gutachten des Rowohlt-Lektors Bernt Richter zeigt, dass dieser ebenfalls die transtextuellen Bezüge zu Brecht hervorhob und als Kontrast andere Autoren der DDR und ihre lyrischen Werke heranzog: „Hier ist keine Jung-DDR-Strampelhosen-Lyrik à la Biermann; hier sind auch keine forschen Trutz-Protzereien kernig kritischer Jungsozialisten à la Volker Braun.“¹¹¹¹ Die Assoziation der Autoren unterstützte die Nachvollziehbarkeit und Glaubhaftigkeit des eigenen Urteils. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass auch Richter in seiner Bewertung mit den politischen Bedingungen des literarischen Schaffens in der DDR kalkulierte.

Das Gutachten Richters ist wesentlich detaillierter und ausführlicher als dasjenige Enzensbergers. Auf elf Seiten analysierte Richter einzelne Gedichte, zitierte und verglich mehr, als dass er explizit bewertete. Während Enzensberger in seinem zweiseitigen Gutachten eher kurzisch vorging, grobe Linien beschrieb und relativ abstrakt blieb, formulierte Richter zusammenfassende, inhaltliche und formale Gedichtanalysen.

Der formale und inhaltliche Unterschied der Gutachten liegt nicht zuletzt an der unterschiedlichen Position der beiden in ihren Verlagen sowie dem jeweiligen Adressaten des Gutachtens. Enzensberger war selbst Autor im Verlag, geschätzter Berater des Verlegers und richtete sein Gutachten direkt an Unseld. Auch durch seine Herausgebertätigkeit galt er im Verlag als Experte. Seine Position im Verlag und im literarischen Feld verlieh seinem Urteil deshalb Glaubhaftigkeit, auch wenn Grundlage und Bezugspunkte mehr im Bereich der Vorstellung blieben, als dass sie an konkreten Textstellen nachvollziehbar gewesen wären. Richter hin-

1109 Vgl. Enzensberger: notiz zu karl mickel, vita nova mea, Gutachten von April 1966 und Enzensberger: Notiz zu dem Gedichtmanuskript „Aufforderung zum Zuhören“ von Kunert, Gutachten o.D. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 8 und 6.

1110 Vgl. Amslinger: Verlagsautorschaft, S. 82.

1111 Bernt Richter: Karl Mickel: „Vita nova mea“, Gutachten vom 23.11.1965. In: DLA, Rowohlt Archiv.

gegen adressierte sein Gutachten an Raddatz, den er überzeugen und dem er eine argumentative Grundlage für einen Vorschlag an den Verleger geben musste. Dementsprechend fiel das Gutachten länger und detaillierter aus. Der Erfolg einer Publikation in Übereinstimmung mit dem Votum eines Gutachtens brachte zwar keine finanziellen Gewinne im Sinne einer Provision, stärkte aber die Position im Verlag bzw. im literarischen Feld, im Fall von Enzensberger als Herausgeber und als Lyriker.

Wie Enzensberger erwähnte auch Richter die thematischen und formalen Bezüge zu literarischen Vorbildern der Antike, darüber hinaus auch zu Friedrich Gottlieb Klopstock, Heinrich von Kleist und Theodor Fontane.¹¹¹² Während Enzensberger dies politisch und mit einer „(vermutlich mißverstandenen) brecht-nachfolge“¹¹¹³ begründete und als formal-inhaltlichen Widerspruch bewertete, erkannte Richter darin Mickels ganz eigene Poetik: „Und in der Tat benutzt er ja mit Umsicht überlieferte Formen, selbst antiken Mustern sich nähernd, um die zu entfremden und dem Ausdrucksvorhaben Karl Mickels anzuverwandeln: Viel Daktylen, gelegentliche Trochäen, Hexameter, selbst Alexandriner, graduell gelockerte Odenstrophnen.“¹¹¹⁴ Auch die programmaticischen Essays bewertete Richter anders. Erschienen sie Enzensberger „als mißratene pointe“¹¹¹⁵ und Unseld als „unergiebig“¹¹¹⁶, verstand Richter vor allem den Text *Was die Hymne leistet*, der sich mit Klopstocks Ode *Für den König* auseinandersetzt, als Allegorie auf das Werk Mickels, um „hinter dem Oberflächen-Anschein hymnischen Fürsten-Lobs geschliffene Kritik der Obrigkeit“¹¹¹⁷ zu entdecken. Richters Meinung nach dienen also gerade die programmaticischen Essays als Dekodierungstexte für die von Enzensberger als für ein westdeutsches Publikum zu fein geschliffen empfundenen Kritik. Inwieweit hiermit auch unterschiedliche Bewertungen des Verhältnisses von Konzept und Text im Sinne einer Auseinandersetzung mit Konzeptlyrik *avant la lettre* verbunden sind, lässt sich nur vermuten.

1112 Mickels Gedicht *Eine unbetonte Silbe* erinnerte Richter an den Schlachtruf der Offiziere „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ aus Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. Den Bezug zu Fontanes *Effi Briest* erkannte Richter in der „der Landschaft adaptierte[n] Eisenbahn“ in Mickels Gedicht *Reisen* (vgl. ebd.).

1113 Enzensberger: notiz zu karl mickel, vita nova mea, Gutachten von April 1966. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 8.

1114 Richter: Karl Mickel: „Vita nova mea“, Gutachten vom 23.11.1965.

1115 Enzensberger: notiz zu karl mickel, vita nova mea, Gutachten von April 1966. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 8.

1116 Siegfried Unseld an Hans Magnus Enzensberger, Brief vom 25.11.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1117 Richter: Karl Mickel: „Vita nova mea“, Gutachten vom 23.11.1965.

Die Bezüge zu Brecht sah Richter vor allem in den Gedichten *Die Friedensfeier*, *Der See, S' ist Tee* und *Eine unbetonte Silbe*. In der Orientierung an literarischen Vorbildern, insofern Mickel sie als Form nutzte, um Eigenes zum Ausdruck zu bringen, lag für ihn die Innovationskraft der Gedichte. So beurteilte er das Gedicht *Die Friedensfeier* als „ein[en] noch zu Teilen epigonale[n] und doch [...] schon über Brecht hinausgehende[n] Auftakt“.¹¹¹⁸ Zum Gedicht *S' ist Tee* meinte er: „stark Brecht-tonig, doch erheblich Brecht-abgewandt.“¹¹¹⁹ Insgesamt kam Richter zu einem positiven Schluss: „Der Brecht-Einfluss wird deutlich zurückgedrängt; wo er vorhanden ist, erscheint er mir zumeist kontrolliert, oft als Façon benutzt. Ich finde: Mickel ist der artifiziellste und diagnostisch schärfste, genaueste von den jungen Lyrikern der DDR.“¹¹²⁰

Der Unterschied der Gutachten liegt in der Bewertung der transtextuellen Bezüge. Während Richter sie als formale und stoffliche Innovation einordnete und aus dem Entstehungskontext der Gedichte heraus verstand, kategorisierte Enzensberger die Gedichte Mickels und auch Kunerts als reaktionäre Nachahmungen mit geringem Originalitätswert und setzte sie in Bezug zu den Rezeptions- und Produktionsbedingungen im westdeutschen Verlag und den Interpretationsschemata der Leserschaft.

1.3.2 Transtextuelle Bezüge in Karl Mickels Gedicht *Die Friedensfeier*

Im Anschluss an Enzensbergers Kritikpunkte werde ich im Folgenden die transtextuellen Bezüge in Mickels Gedicht *Die Friedensfeier* nachvollziehen, um beispielhaft zu verdeutlichen, auf welchen poetischen Merkmalen und Vorstellungen Enzensbergers Urteil basierte. Die transtextuellen Bezüge in Mickels Gedichten bewertete Enzensberger als Zeichen von Selbstzensur und literaturpolitischer Beeinflussung, die zumal ihren literarischen Vorbildern nicht gerecht würden. Tatsächlich aber erweist sich die Transtextualität des Gedichts nicht nur als Mittel der Bedeutungskonstitution, sondern der Gesellschaftskritik.

Generell übte Enzensberger Kritik an Stil, Syntax und Gliederung der Gedichte sowie an der Stimmigkeit von Metaphorik und Lexik in Mickels Gedichten. Als Beispiel führte er die Metapher des Geschützrohrs als Vogelhaus in dem Gedicht *Die Friedensfeier* an:

(„in geschützrohre bohren wir kleine löcher hinein / dort ziehn dann spechte und stare ein“ – bildlich ein ganz löchriger vers, weil das geschützrohr von anfang an offen ist, weil das

¹¹¹⁸ Ebd.

¹¹¹⁹ Ebd.

¹¹²⁰ Ebd.

anbohren also ziemlich töricht ist und den vögeln nicht viel neues bietet, weil schließlich vögel nicht gern im eisen wohnen: und so mit allem, mit den zauberflöten-raketen, mit dem haifischfang, mit den frauen auf den generalstabstischen (- gemeint sind wohl kartentische -: eine schiefe zeile hinter der andern.)¹¹²¹

Statt die Lexik und Metaphorik Mickels in ihrer Widersprüchlichkeit zur Realität bzw. ihrem transtextuellen Bezug zu interpretieren, maß er die Verse an den realen Verhältnissen und beurteilte ihre „poetische schwäche“.¹¹²² Ein Vergleich mit Enzensbergers poetologischen Äußerungen in dem Vortrag „Wie entsteht ein Gedicht?“, den er am 15. Mai 1961 im Rahmen einer Vorlesungsreihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste an der Universität München hielt, verdeutlicht den Maßstab der Wirklichkeitsnähe in Bezug auf die Metaphorik. Er analysierte darin den Entstehungsprozess seines Gedichts *an alle fernsprechteilnehmer* aus dem Band *landessprache*. Über eine frühe Fassung berichtete er: „An einer Stelle ist von Sanatorien die Rede, die sich ‚wie segel aufblähn‘ – ein durchaus unbrauchbares Bild. Ein Sanatorium kann sich nicht aufblähn, und schon gar nicht wie ein Segel.“¹¹²³ In einer späteren Fassung des Gedichts lautet die Passage dann: „die blutigen segel der hospitäler“.¹¹²⁴ Das Bild des Segels ruft die Assoziation mit den weißen Bettlaken eines Krankenhauses auf, es bleibt aber in einer realen Vorstellungswelt. Enzensberger bewertete Mickels Lyrik nach den Maßstäben seiner eigenen, wodurch ihm die Poetik und Bedeutung des Gedichts, so die These, versperrt blieb. Ich vermute, dass Enzensberger deshalb auch Mickels poetologische Essays als „aufgesetzt“¹¹²⁵ beurteilte, weil er ihre Authentizität und damit auch ihren Wahrheitsgehalt bezweifelte: „sie sind als glossen für eine wochenzeitung nicht übel; sie aber einem gedichtband mitgeben, heißt einen programmatischen anspruch stellen, dem die paar seiten nicht gewachsen sind.“¹¹²⁶

Mickels Gedicht *Die Friedensfeier* ist 1962 entstanden und gehört in der Rwohlt-Ausgabe zu den *Vermischten Gedichten*.

1121 Enzensberger: notiz zu karl mickel, vita nova mea, Gutachten von April 1966. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 8.

1122 Ebd.

1123 Hans Magnus Enzensberger: Wie entsteht ein Gedicht? In: Poetik. Siebente Folge des Jahrbuchs Gestalt und Gedanke. Hg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München 1962, S. 63–91, hier S. 77.

1124 Ebd., S. 87.

1125 Ebd.

1126 Ebd.

Zuerst werden wir uns blütenweiße Hemden kaufen
Dann lassen wir uns drei Tage lang vollaufen

Wenn wir wieder nüchtern und kalt abgeduscht sind
Machen wir unseren Frauen jeder ein Kind

Dann starrn wir rauchend den sternvollen Himmel an.
Morgens dann, viertel nach vier, geht der run

Auf Schneidbrenner los, die begehrten Artikel
Einen davon nimmt Mickel.

Dann verteilen wir uns über Luft, Land und Meer
Und machen uns über das Kriegsgerät her

Und alles hackt und schneidet, zerrt, reißt und schweißt
Spuckt an, pißt dran, sitzt oben drauf und scheißt

Und schmeißt mit Steinen, sprengt mit Sprengstoff weg:
Das ist des Sprengstoffs *höchsterrungener* Zweck!

In Geschützrohre bohren wir kleine Löcher hinein
Dort ziehen dann Spechte und Stare ein

Wers kann, kann auf ausgeblasenen Raketen
Wie auf Taminos Zauberflöte flöten

Mit U-Booten fangen wir Haie und andere Fische
Die Frauen decken die Generalstabstische

An Schlagbäumen werden Ochsen und Hammel gebraten
Von nackten Männern, die waren Soldaten

Und besser als die Uniformen können
Wärmt sie das Feuer, drin die Uniformen brennen.

Rot glühn die Martinöfen auf, in ihren Bäuchen
Vergehn, entstehen Welten! Wie wir keuchen

Vor Wollust, wenn wir sehen: hart wird weich
Und wenn sicks wieder härtet, wird zugleich

Das Krumme grad. Wir waren krumm und dumm!
Wir schleppen Schrott, wir schmieden, pflügen um:

Wenn wir dann die müd-müden Rücken recken
Durchstoßen die Köpfe die Zimmerdecken

Nur in den Nächten jahrein, jahraus
Wir träumen uns ins Mauseloch als Maus.¹¹²⁷

1127 Karl Mickel: Die Friedensfeier. In: K.M.: Vita nova mea. Reinbek bei Hamburg 1966, S. 40 f.

Ursula und Rudolf Heukenkamps Untersuchung der frühen Lyrik Mickels von 1985 weist darauf hin, dass dessen poetische Verfahren auf eine Veränderung der Stil- und Sprachmittel zielten, weil eine Ästhetik des Schönen zum Ausdruck des Wahren und Guten in der Welt durch die Erfahrung des Kriegs fundamental in Frage gestellt war.¹¹²⁸

Mit seinem Spürsinn für Komik, seiner Vorliebe für theoretische Aspekte einer Erfahrung und der Abneigung gegen das Rhetorische und das Pathos entwickelte er Verfahrensweisen, die dem Leser den Nachvollzug der Welterfahrung eines anderen, des lyrischen Subjekts, nicht gerade leicht machen. Bei ihm gelangen Dinge, Vorgänge, gelangt die Sprache auf eine Weise ins Gedicht, daß alles weniger eindeutig, weniger klar und übersichtlich erscheint als zuvor.¹¹²⁹

Diese Verfahren fordern eine Leserschaft, die sich forschend mit dem Konzept des Gedichts auseinandersetzt und sich nicht mit der ästhetischen Lektüreerfahrung begnügt. Das von Enzensberger kritisierte Gedicht *Die Friedensfeier* erweist sich dabei als Kombination verschiedener hypertextueller Bezüge, die den Bedeutungshorizont des Gedichts bilden. Im Klappentext seines zweiten Gedichtbands *Eisenzeit* aus dem Jahr 1975 stellt Mickel diese Bezüge zudem als Aufforderung dar, sich mit den jeweiligen Hypertexten selbst auseinanderzusetzen: „Ich wünschte, der Leser nähme die Anmerkungen oder Verweise im Vers als Anregungen, bei Dante oder Goethe oder Hölderlin nachzuschlagen und sich dort festzulesen.“¹¹³⁰

Das Gedicht *Die Friedensfeier* bezieht sich bereits mit seinem Titel auf Hölderlins Hymne *Friedensfeier*, die dieser zum Friedensschluss von Lunéville im Jahr 1801 verfasst hatte, der den Zweiten Koalitionskrieg beendete und den Abtritt der linksrheinischen Gebiete an Frankreich beschloss, wodurch viele rheinische Städte geteilt wurden. Es ist zu vermuten, dass der Aspekt der Teilung als historischer Kontext auch bei Mickel eine Rolle spielt. Das in der Stuttgarter Ausgabe von 1954 aus dem Nachlass zum ersten Mal vollständig veröffentlichte Gedicht Hölderlins löste Ende der fünfziger Jahre eine literaturwissenschaftliche Diskussion aus, in der es unter anderem darum ging, wer mit dem angesprochenen Fürsten gemeint sei, und die auch Mickel wahrgenommen haben könnte.¹¹³¹

¹¹²⁸ Vgl. Ursula und Rudolf Heukenkamp: Karl Mickel. Berlin 1985, S. 13.

¹¹²⁹ Ebd., S. 15f.

¹¹³⁰ Fünf Fragen durch die Tür. In: Karl Mickel: Eisenzeit. Halle Verlag 1975, Klappentext.

¹¹³¹ Vgl. u. a. Friedrich Beißner: Der Streit um Hölderlins Friedensfeier. In: SuF (1955), 7, S. 621–653; Diskussion über die „Friedensfeier“ bei der Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft am 9. Juni 1956 in Tübingen. In: Hölderlin-Jahrbuch 9 (1957), S. 99–104; Paul W. Maloney: Hölderlins *Friedensfeier*. Rezeption und Deutung. Frankfurt a.M. 1985; Jost Schillemeit: „...dich zum

Ein Fürst, sei es Christus oder ein Landesfürst, kommt derweil in Mickels Gedicht nicht vor. Allerdings geht es auch bei Mickel um die Erfahrung des Kriegsendes sowie die immer wieder drohenden Gefahren kriegerischer Auseinandersetzung. Das Fest bei Mickel beginnt mit einer dreitägigen Orgie, bevor die Feiernden mit Schneidbrennern wie im Wahn die Kriegsmaschinerie zerstören: „Und alles hackt und schneidet, zerrt, reißt, schweißt / Spuckt an, pißt dran, sitzt oben drauf und scheißt.“ Enzensberger hatte den vulgären, umgangssprachlichen Sprachstil bei Mickel kritisiert, der seiner Meinung nach in einem Widerspruch mit der klassischen Lyriktradition steht. Bei Mickel verdeutlicht das Vulgär-Rohe der Sprache aber zum einen die Gegenwärtigkeit des Gedichts und zum anderen das Imaginative der Szenerie. Im bereits erwähnten Interview des zweiten Gedichtbands erklärte er:

Ich verwende kein Wort, das nicht jeder gelegentlich in den Mund nimmt oder doch denkt. Was in den Köpfen ist, muß ins Gedicht. Manchmal ist das treffende Wort nicht schicklich. Die Homerischen Helden gingen nicht artiger miteinander um als die Bewohner des Hinterhofs; ich hoffe, die eine Sphäre kommentiert die andre[...].¹¹³²

Das Gedicht hat 17 Strophen in paargereimten Zweizeilern, und nimmt damit die Strophenform des Distichons auf, die vor allem antike Elegien geprägt hat, ohne jedoch die Kombination aus Hexameter und Pentameter zu übernehmen.¹¹³³ Die für Klagegedichte typische Form steht damit in einem produktiven Spannungsverhältnis zur Thematik einer Friedensfeier, deren Anlass die hier utopische Möglichkeit des Friedens ebenso wie die Klage der Toten sein kann. In der nur angedeuteten, nicht vollständig realisierten Übernahme der Form äußert sich der literarische Bezug: „Tatsächlich nimmt ein Rezipient des Textes das Aufeinanderprallen der verschiedenen Systeme [...] überhaupt nur deshalb wahr, weil in der realisierten Mikroform das nicht aktualisierte System aufgerufen wird, das als konventionell dieser Mikroform zugehöriges aufscheint[...]“.¹¹³⁴ In der orgiastischen Feier zeigt sich die Zerstörungswut, die mit Waffen über das Kriegsgerät herfällt und unweigerlich wieder in den Krieg führen wird: „Und schmeißt mit Steinen, sprengt mit Sprengstoff weg: / Das ist des Sprengstoffs *höchstterrungener* Zweck!“

Fürsten des Festes“. Zum Problem der Auslegung von Friedrich Hölderlins „Friedensfeier“. In: J.S.: Studien zur Goethezeit. Hg. von Rosemarie Schillemeit. Göttingen 2006, S. 90 – 114.

1132 Mickel: Fünf Fragen durch die Tür.

1133 Auch Bertolt Brecht hatte mit den *Buckower Elegien* der fünfziger Jahre auf die lyrische Tradition hingewiesen, ohne deren Formmerkmale zu übernehmen.

1134 Irina O. Rajewsky: Intermedialität. Tübingen/Basel 2002, S. 68.

Das von Enzensberger als „Dummheit“¹¹³⁵ bezeichnete Wort ‚höchsterrungen‘ verweist mit seiner Kursivierung auf die Funktion als Zitat – diese Form von Hervorhebung und Verweis verwendete auch Mickels Dichterfreund Volker Braun.¹¹³⁶ Es ist das einzige kursiv gedruckte Wort in dem Gedicht, seine Bedeutung ist deshalb zentral für die Interpretation des Gedichts. Es stellt einen hypertextuellen Bezug zu Goethes *Faust II* her. Dort beginnt Faust im fünften Akt seinen letzten Monolog mit den Worten:

Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
Verpestet alles schon Errungene;
Den faulen Pfuhl auch abzuziehn,
Das Letzte wär' das Höchsterrungene.¹¹³⁷

Günter Mieth versteht die Naturbeschreibung als geschichtliche Vision:

Poetisch erfaßt wird zunächst ein elementares Mensch-Natur-Verhältnis: die Bedrohung menschlicher Existenz durch Naturgewalten[...]. [...] Indessen: Es liegt nahe, anzunehmen, daß Goethe auch in diesen Versen über das Verhältnis Mensch-Natur hinausgeht und gesellschaftliche Erfahrungen bewußt mit einschließt.¹¹³⁸

Das tatsächlich Errungene, so Mieth, wird durch einen „visionär geschauten“ Sumpf bedroht.¹¹³⁹ Durch Trockenlegung kann die Bedrohung abgewendet werden, doch auch das Ergebnis ist erneuter Bedrohung ausgesetzt: „Faust antizipiert in diesen Versen in der Zukunft ablaufende gesellschaftliche Prozesse.“¹¹⁴⁰ Mieth erkennt in den Versen deshalb die selbstzerstörerische Kraft der Menschheit, eine Funktion revolutionärer Bewegungen. Was im *Faust* als Widerstand gegen die menschliche Natur dargestellt wird, ist bei Mickel eine Kritik an der selbstzerstörerischen Natur des Menschen, der Waffen zu seiner eigenen Vernichtung herstellt. Als Wunsch nach Freiheit klingt bei Faust an, was Mickel in eine (alp-)traumhafte Friedensutopie umdichtet: „Das ist der Weisheit letzter Schluß: / Nur

1135 Enzensberger: notiz zu karl mickel, vita nova mea, Gutachten von April 1966. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 8.

1136 Vgl. Teil IV.

1137 Johann Wolfgang Goethe: *Faust*, hg. von Albrecht Schöne. Bd. 1: Texte. Frankfurt a.M./Leipzig 2003, S. 445.

1138 Günter Mieth: Fausts letzter Monolog. Poetische Struktur einer geschichtlichen Vision. In: Werner Keller (Hg.): Aufsätze zu Goethes ‚Faust II‘. Darmstadt 1991 (ursprünglich Goethe-Jahrbuch 97, 1980, S. 90 – 102), S. 357–374, hier S. 363.

1139 Ebd.

1140 Ebd., S. 364.

der verdient sich Freiheit wie das Leben, / Der täglich sie erobern muß.“¹¹⁴¹ Mieths Deutung der letzten Worte Fausts könnte demnach auch für Mickels *Friedensfeier* gelten: „Freiheit erscheint hier nicht als politischer Zustand, sondern wird in elementarer Weise als moralisches Verdienst an das menschliche Leben gebunden.“¹¹⁴² Durch die Evokation der letzten Worte Fausts mit dem Wort ‚höchsterungen‘, so zeigt die vergleichende Interpretation, erweitert sich der Bedeutungshorizont, den Mickel hier in Form der Parodie integriert, als sei Sprengstoff die höchste Stufe technischen (und menschlichen) Fortschritts.¹¹⁴³ Dass Mickel damit auf die zeitgenössische Bedrohung eines Atomangriffs im Kalten Krieg reagierte, erscheint plausibel, zumal sich Wortwahl und Motivik auch in einer Rede Ulrichts von März 1962 wiederfinden lassen, die sich an die gesamte deutsche Bevölkerung richtete und gegen die Kriegspolitik der Regierung der Bundesrepublik propagierte.¹¹⁴⁴

Ulrichts Rede *An die ganze deutsche Nation!* weist eine interessante Parallele der Sumpf-Metaphorik zu Fausts Schlusswort und damit auch zu Mickels Gedicht auf, das im selben Jahr wie Ulrichts Rede entstand:

Die antinationalen und reaktionären Kräfte in der westdeutschen Bundesrepublik und in Westberlin haben aus dem von ihnen beherrschten Teil Deutschlands einen Sumpf kapitalistischer Ausbeutung, einen Herd der Kriegs- und Revanchepolitik und einen Sumpf einer schamlosen Korruption gemacht. Dieser Sumpf, der an die Grenzen unseres sozialistischen Deutschland heranreicht, die Sicherung des Friedens hindert und die Atmosphäre verpestet, muß trockengelegt werden. Erst wenn die Ursache des Sumpfes, die Herrschaft der Imperialisten und Militaristen in Westdeutschland, beseitigt ist, wird das deutsche Volk in Frieden leben, arbeiten und sich der Früchte seiner friedlichen Arbeit erfreuen können.¹¹⁴⁵

Die Bundesrepublik bezeichnet Ulbricht als „Sumpf“ des Kapitalismus und der Korruption, der die Atmosphäre „verpestet“ – nämlich den Frieden und die Hoffnung auf die nationale Einigung – und direkt an die Grenze der DDR reicht. Der entwässernde Graben, auch wenn dadurch ein schiefes Bild entsteht, scheint in diesem Sinne die Mauer zu sein, die Ulbricht nur wenige Monate zuvor hatte errichten lassen. Ulrichts Redenschreiber verwendeten das Bild und die Wortwahl aus Fausts letztem Monolog. Faust fürchtet die Zerstörung des Erreichten durch die Natur, die bildlich für die Natur des Menschen steht. Ulbricht begrün-

¹¹⁴¹ Goethe: Faust, S. 446.

¹¹⁴² Mieth: Fausts letzter Monolog, S. 365.

¹¹⁴³ Vgl. Heukenkamp: Karl Mickel, S. 42.

¹¹⁴⁴ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Faust, hg. von Albrecht Schöne. Bd. 2: Kommentare. Frankfurt a.M./Leipzig 2003, S. 760 f.

¹¹⁴⁵ Walter Ulbricht: An die ganze deutsche Nation! In: ND Nr. 87, 28.03.1962. Zitiert nach ebd.

dete die zerstörerische Gewalt von Krieg, Ausbeutung und Korruption mit dem kapitalistischen Gesellschaftssystem, das er als imperialistische und militaristische Herrschaft verurteilte. Mickel reagierte vermutlich auf den im Zuge von Wiederbewaffnung und Mauerbau verschärften Ost-West-Konflikt und die mit der Kubakrise verbundene Angst vor einem erneuten Ausbruch des Kriegs. Inwieweit Mickel ideologisch Stellung bezog bzw. das Gedicht gegen den Westen gerichtet war, lässt sich am Text nicht belegen. Im Gedicht klingt jedoch mit dem Siemens-Martin-Ofen, der vor allem zur Herstellung von Stahl für die Waffenindustrie verwendet wurde, der menschliche Wahnsinn des Kriegs an, der alles von Mensch und Natur Geschaffene zerstört: „Rot glühn die Martinöfen auf, in ihren Bäuchen / Vergehn, entstehen Welten! Wie wir keuchen / Vor Wollust“.

Auf die Zerstörung folgt in Mickels Gedicht die Utopie einer friedvollen Gesellschaft, die das Kriegsgerät für ein gemeinschaftliches Fest umfunktioniert. Dabei entstehen teilweise komische Assoziationen, eine Komik, „die Auflösung des Mißverhältnisses und daraus folgend befreiendes Lachen von der Komödie erwartet.“¹¹⁴⁶ Bildlich steht dafür Taminos Zauberflöte, die vor Gefahren schützt und wilde Tiere zähmt, also die explizite Referenz auf Mozarts gleichnamige Oper. Stärker als bei Hölderlins *Friedensfeier* ist der Krieg bei Mickel noch präsent und zwar sowohl in seinen Gegenständen als auch in der Erinnerung, dass die Männer im Krieg gedient haben. Gleich im ersten Vers („Zuerst werden wir uns blütenweiße Hemden kaufen“) kombiniert Mickel in der Symbolik des blütenweißen Hemds das Bild der weißen Flagge, die das Ende kriegerischer Handlung markiert und eine Werbesprache, die mit alltäglichem Konsumverhalten verbunden ist. Enzensberger konnte diese Bilder als schiefе, löchrige Verse bezeichnen, weil er sie an den realen Verhältnissen maß. Heukenkamps erkennen darin jedoch ein weiteres Moment der Komik: „Die Heiterkeit des Gedichts lebt vom phantastischen Spiel. In die Was-wäre-wenn-Fiktion gehören die Einfälle, wofür die überflüssig gewordenen Waffen verwendet werden könnten, ebenso wie die Details des großen Festes.“¹¹⁴⁷ Gerade in der Irrealität der Bilder manifestiert sich also die Utopie des Friedens, die aber ein Wunschtraum bleibt. Erst durch die Abweichung von einem zweckrationalen Handeln lassen sich die Strophen als Traumhandlungen verstehen. Zur Bedeutung des Traums in seinen frühen Gedichten erklärte Mickel: „Die Träume sind das Spiel der Möglichkeiten.“¹¹⁴⁸ Sie verschieben das Reale, bringen Verdrängtes hervor und verstärken den Eindruck von Vergänglichkeit.

1146 Heukenkamp: Karl Mickel, S. 41f.

1147 Ebd., S. 42.

1148 Mickel: Fünf Fragen durch die Tür.

Die Gedichtinterpretation hat gezeigt, dass hypertextuelle Bezüge zur Poetik Mickels gehören.¹¹⁴⁹ Der Vergleich mit Enzensbergers poetologischen Äußerungen belegt, dass Enzensberger als Gutachter eine größere Nähe zur eigenen Poetik verlangte und die Lyrik der DDR nach den Maßgaben eines literarischen Realismus beurteilte. Während Enzensberger eine agitatorische Wirkung von Gedichten vorschwebte, ging es Mickel um den intellektuellen Nachvollzug seines poetischen Konzepts, das weniger auf erkenntnisgeleitete Aktion als auf Erkenntnis der Verhältnisse abzielte. Poetische Traditionen und literarische Bezüge nutzte er dabei zur Bedeutungsproduktion, die durch Reibung mit Mickels sprachlichen Mitteln wie Lexik und Stilistik entstand.

1.3.3 Brecht – Müller – Grünbein. Literarische Tradition im Verlag

Im Anschluss an die assoziative Bewertung von Autoren der DDR in den Gutachten Enzensbergers mit Bezug zum Werk Brechts werde ich im Folgenden argumentieren, dass durch die Verlagspraxis eine (männliche) Genealogie entstand, deren Ursprung Brecht ist und die sich über transtextuelle Bezüge generierte. Die Fallbeispiele von Verlagspraktiken im Umgang mit den Autoren Müller, Braun, Brasch und Grünbein sowie ihren jeweiligen Werken können als Belege für meine These gelten. Eine systematische Untersuchung der Marke ‚Brecht‘ im Verlagskontext bleibt allerdings ein Desiderat. Ziel der Brecht-Assoziationen, so die These weiterhin, war zum einen die Kanonisierung Brechts als literarisch einflussreicher Klassiker, dessen literarische Meisterschaft, dies wird vor allem an den ablehnenden Urteilen Enzensbergers deutlich, nicht ohne Weiteres erreichbar und erweiterbar erscheint, und zum anderen die Integration in den Verlag und die Etablierung jüngerer Autoren im literarischen Feld.

Die hier beschriebene Praxis und ihre Funktion im Verlag lässt sich mit Sicherheit auch bei anderen Autoren in einem Verlag nachweisen, der so wie Suhrkamp mit Autorenhierarchien operiert, d.h. einige wenige Autor:innen besonders förderte und immer wieder nach neuen Namen suchte, um vorhandene Autormarken zu stärken und mit deren symbolischem Kapital assoziierte Autoren aufzubauen. Amslinger hat am Beispiel Enzensberger verdeutlicht, wie das Autor:innennetzwerk neben einer gezielten Planung an der Gestaltung von Programm und Verlagspraxis teilhatte.¹¹⁵⁰ Das Spezifische an den Autor:innen der DDR ist die politische Kontextualisierung der Texte sowie die Kollektivierung der

1149 Vgl. Holger Helbig: Mickel, der Lehrer. „Die Gelehrtenrepublik“: Dichtung und Geschichte in den Schriften Karl Mickels. In: ndl 48 (2000), 534, S. 119 – 129.

1150 Vgl. Amslinger: Verlagsautorschaft.

Autor:innen in einer ambivalenten Abgrenzung von westdeutschen Autor:innen. Die Brecht-Nachfolge basierte zudem, das hat der Vergleich von Kunert und Hacks gezeigt, auf Gattungszusammenhängen. Mit Müller, Braun, Brasch und Grünbein lassen sich somit Netzwerke, lässt sich aber vor allem eine Generationenfolge aufstellen, die auf einen gemeinsamen Ursprung, nämlich die Poetik Brechts und das literarische Feld der DDR zurückzuführen wären. Aus der assoziativen Wahrnehmung resultierte eine assoziative Präsentation der Autoren und ihrer Texte, die den transtextuellen Zusammenhang der Texte besonders betont.

Der Bezug des Suhrkamp Verlags zu Brecht gehört, wie bereits erwähnt, zum Gründungsmythos des Verlags. Als Unseld zehn Jahre nach Brechts Tod die Fortführung der Verträge verhandelte, formulierte er das Selbstverständnis des Verlags in einem Brief an Weigel:

Daß der Suhrkamp Verlag für das Werk Brechts viel leistet – mit Sicherheit mehr als andere Verlage zu leisten in der Lage sind – gereicht ebensoehr[!] wieder dem Suhrkamp Verlag zu Ruhm und Ehre. Daß der Suhrkamp Verlag sich in der Gesamtheit seiner Autoren und Bücher so verhält, daß er für das Brechtsche Werk eine angemessene literarische, politische und moralische (um nicht zu sagen einzig richtige) Basis bildet, ist eben selbstverständlich von dem her, was das Werk Brechts mich selber lehrte, wie es micht [!] prägte und prägt.¹¹⁵¹

Zunächst handelt es sich hier zwar um einen werbenden Brief, mit dem Unseld vor allem eine Vertragsverlängerung erreichen wollte. Doch belegt auch die interne Verlagskommunikation im Folgenden die These, dass das Werk Brechts das literarische Programm strukturierte und Brecht damit als einflussübender Klassiker kanonisiert wurde. Brecht war der erste Autor, den Suhrkamp mit Generalvertrag verlegte. Zwar gab es von Beginn an eine Reihe prominenter Autoren, mit denen der Verleger bereits im S. Fischer Verlag zusammenarbeitet hatte,¹¹⁵² Brecht war jedoch das Zugpferd, seine Werke für Suhrkamp eine Möglichkeit sich als Verleger zu etablieren und profilieren. Dementsprechend stellen auch die Publikationen zur Geschichte des Verlags die besondere Beziehung zu Brecht dar und weisen darauf hin, dass der Verlag maßgeblich an der Verbreitung der Werke sowie der Profilierung der Marke ‚Brecht‘ beteiligt war.¹¹⁵³

Die Zuschreibung als ‚Brecht-Verlag‘ bedeutet zunächst, dass Suhrkamp die Weltrechte am Werk besitzt und für dessen Herausgabe und Verbreitung verant-

¹¹⁵¹ Siegfried Unseld an Helene Weigel, Brief vom 10.08.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹¹⁵² Vgl. Unseld: Peter Suhrkamp, S. 137–139.

¹¹⁵³ Vgl. zum Beispiel die Aktivitäten zum 100. Geburtstag Brechts in: Die Geschichte des Suhrkamp Verlages, S. 294–296. Selbst die derzeit neueste Publikation der Reiseberichte Unselds beginnt mit einem Besuch im Brecht-Archiv und bei den Brecht-Erben (vgl. Unseld: Reiseberichte, S. 7).

wortlich ist, zumindest bis zum Ablauf des gesetzlichen Urheberrechts im Jahr 2026. Darüber hinaus verweist sie auf ein Werk, dessen Pflege sich der Verlag in besonderer Weise, d. h. mit hohem finanziellen und personellen Aufwand sowie verlegerischer Kreativität und Ausdauer, widmet. Sie impliziert ein enges, identifikatorisches Verhältnis von Verlag und Autor. Wie bei allen Autor:innen besteht zwischen der Identität der Autormarke und der Identität des Verlags eine Wechselwirkung. Das symbolische Kapital der Marke ‚Brecht‘ überträgt sich auf den Verlag und umgekehrt. Dieses Verhältnis manifestiert sich in den Paratexten der publizierten Bücher: Sie verbinden den Autornamen mit dem Verlagssignum, ob auf dem Buchtitel, in der Programmvorstellung oder auf Plakaten. Im Fall Brecht geht die Verbindung aber noch weiter: Brecht bildet einen programmatischen Schwerpunkt des Verlags, d. h. er hat eine identitätsstiftende und ökonomische Funktion für den Verlag und wirkt programmkonstituierend. Sein gesamtes Werk prägt den Verlag in der Programmgestaltung (so beginnt die *edition suhrkamp* 1963 zum Beispiel mit Brechts *Leben des Galilei*), aber auch in der Akquise neuer Autor:innen, in der Werbung und in der Historiographie des Verlags, so dass „Brecht und das Suhrkamp-Image nahezu identisch waren“.¹¹⁵⁴

Der Verlag kontrolliert außerdem die Edition und Verbreitung des Werks. Als Verlag des Autors ist er besonders interessiert an Texten, die sich mit dem Werk Brechts auseinandersetzen, aber auch attraktiv für Autor:innen, die sich bewusst in einen Verlags- bzw. Praxiszusammenhang mit der Marke ihres literarischen Vorbilds begeben.¹¹⁵⁵ Dies gilt sowohl für literarische wie wissenschaftliche Hypertexte. So verlegt Suhrkamp nicht nur die Primärwerke sowie Literatur, die in deren Tradition steht, sondern auch Sekundärtexte wie Materialienbände, Biographien, Briefwechsel etc.¹¹⁵⁶ Im gleichen Verlag wie der Bezugsautor zu erscheinen, ist mit der Hoffnung auf Assoziation verbunden, die der Publikation durch den Deutungszusammenhang des Verlags den Nimbus der Kennerschaft sowie Relevanz und Autorität verleiht, aber auf Seite der Rezipient:innen auch Skepsis gegenüber der Unabhängigkeit der Publikation hervorrufen kann. Durch die Akkumulation von Primär- und Sekundärliteratur, die vom Verlag verantwortet wird, aber auch durch die Vergabe von Nutzungsrechten entwickelt sich damit ein Deutungs- und Editionsmonopol des Verlags. Aus einer Anfrage Enzensbergers zur Veröffentlichung eines Essays des italienischen Autors Franco Fortini zu Brechts Gedicht *Oh Falladah, die Du hängest!* geht hervor, dass die

¹¹⁵⁴ Gerlach: Die Bedeutung des Suhrkamp-Verlags, S. 311.

¹¹⁵⁵ Dies galt neben den hier erwähnten Autoren Johnson, Hacks, Müller, Braun, Mickel und anderen zum Beispiel auch für Peter Weiss (vgl. ebd., S. 58).

¹¹⁵⁶ Vgl. Brecht, Bertolt. In: Jeske (Hg.): Die Bibliographie des Suhrkamp Verlages, S. 84–102.

Auswahl von Texten für das Verlagsprogramm, die sich auf Brecht bezogen, zumindest in den sechziger Jahren Sache des Verlegers war: „ich lege dir einen kleinen aufsatz von fortini bei, den ich übersetzt habe, im hinblick auf die deutschland-nummer des kursbuchs; mit der bitte, den text zu lesen: er handelt von brecht, bedarf daher deiner ausdrücklichen einwilligung.“¹¹⁵⁷ Die Monopolstellung äußerte sich im geteilten Deutschland außerdem daran, dass Suhrkamp bei der Rechtevergabe an DDR-Verlage identische Ausgaben mit den eigenen verlangte.¹¹⁵⁸ Die Bezeichnung ‚Brecht-Verlag‘ hat aus dieser Perspektive nicht mehr nur eine juristische und mercantile Bedeutung. Solange der Suhrkamp Verlag die Rechte Brechts vertritt, ist er an der Valorisierung und Interpretation des Gesamtwerks sowie der einzelnen Werke beteiligt.

Im Verlag entstanden dominante, vielfältige Wertungsraster, die sich von Brecht ableiten. Ein literarischer Text, der in welcher Form auch immer in der Tradition Brechts stand, führte im Verlag zum Vergleich mit der Vorstellung, die mit dem Werk Brechts verbunden war, oder konkreten Hypertexten, wie im Fall von Mickel den *Augsburger Sonetten*. So behandelte Enzensberger die von ihm begutachteten Gedichte als Sekundärprodukte des Werks Brechts. Brecht erscheint im Gutachten als handelndes Subjekt („Brecht bildet Schule“), der als Meister seine Schüler zu poetischer Produktion veranlasst. In der Wahrnehmung als Klassiker setzte sein Werk Maßstäbe für die Begutachtung anderer Texte.

Gefragt nach dem Grund, warum sie Suhrkamp als westdeutschen Verlag wählten, gaben viele Schriftsteller:innen der DDR die Marke ‚Brecht‘ an. Noch heute äußert Braun nach mehr als 50-jähriger Verlagszugehörigkeit, für ihn habe es damals im Westen keine Alternative zu Suhrkamp gegeben, weil der Verlag neben Enzensberger, Frisch und anderen vor allem das Werk Brechts verlegte.¹¹⁵⁹ Historisch gesehen, fällt Enzensbergers Begutachtung der Lyrik-Manuskripte von Autoren der DDR in eine Zeit, in der Brechts Theorieschriften und eine erste, doppelte Gesamtausgabe seiner Werke im Suhrkamp Verlag erschienen:

Brechts endgültige Kanonisierung als „Klassiker der Vernunft“ begann ab 1965, als nach und nach seine theoretischen Schriften aus dem Nachlass veröffentlicht wurden. Da seine Formulierungen griffiger und weniger orthodox als die der kommunistischen Klassiker und die Schriften selbst kurz und einprägsam waren, meinte man, mit ihnen ganze Lektionen marxistischer Philosophie mühe los nachholen zu können.¹¹⁶⁰

1157 Hans Magnus Enzensberger an Siegfried Unseld, Brief vom 27.07.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1158 Vgl. hierzu die Korrespondenz zwischen dem Suhrkamp Verlag und dem Aufbau Verlag. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1159 Gespräch mit Volker Braun am 9.06.2016.

1160 Jan Knopf: Bertolt Brecht. Leben – Werk – Wirkung. Frankfurt a.M. 2006, S. 120.

Zuvor hatte Brecht immer wieder als Projektionsfigur im Ost-West-Konflikt gedient. Von der DDR-Kulturpolitik wurde er als „sozialistischer Nationaldichter“ eingenommen,¹¹⁶¹ und so führte seine bekannte Befürwortung des sozialistischen Gesellschaftskonzepts wiederholt zu Kritik und zum Boykott vor allem seiner Theaterstücke in der BRD. Meist geschah dies im Umfeld von politischen Ereignissen, die im Westen kritisiert wurden, wie die Niederschlagung des Aufstands am 17. Juni 1953 und des Ungarnaufstands von 1956 sowie der Mauerbau im August 1961.¹¹⁶² Für den Suhrkamp Theaterverlag bedeutete jeder Boykott einen hohen, finanziellen Verlust. Nicht nur Jan Knopf, Mitherausgeber der Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe, geht davon aus, dass vor allem die 1967 erschienene 20-bändige Gesamtausgabe in der *edition suhrkamp* mit 140.000 verkauften Exemplaren Brecht im Westen über seine Theaterstücke hinaus bekannt machte.¹¹⁶³ Auch eine Studie zur Rezeption in der BRD zeigt, dass Brecht in den sechziger Jahren zunächst in einen bürgerlichen Literaturkanon und erst durch die Veröffentlichung der Schriften auch von linken Strömungen aufgenommen wurde.¹¹⁶⁴

Enzensberger hatte die Autoren „von hacks bis braun“ in die literarische Nachfolge Brechts gestellt. Unterteilt nach Gattungen – Kunert in der lyrischen, Hacks in der Tradition des Theaters – galten sie im Verlag als erste Generation nach Brecht. Später zählte dazu auch Brasch, der wiederum von Müller empfohlen, nach seiner Emigration 1976 zu Suhrkamp gehörte. Ein Brief von Borchers an Brasch belegt, dass sich die Assoziation mit Brecht nicht nur auf die Autoren der sechziger Jahre beschränkte:

Habe ich Ihnen je gesagt, daß Brecht für mich der Gipfel der Sprache ist? Als die Kritik vor Jahren einmal einen Autor zu seinem Nachfolger erklären wollte, habe ich mich nicht schlecht mokiert, im stillen [!]. Und ich habe auch nicht daran geglaubt, daß es je jemanden geben kann. Jetzt werde ich eines Besseren belehrt. Bei niemandem seit Brecht habe ich diese selbstverständliche Sprache erlebt. Wie Ihnen das gelingt, ohne auch nur den Hauch einer Anstrengung. Und dennoch ist das ein anderes Leben, ich will sagen, nicht Kopie von Sprach-, Denkungs-, Reaktionsart; unmissverständlich Eigenes verbunden mit dem Besten der Mittel.¹¹⁶⁵

1161 Ebd., S. 122.

1162 Vgl. Autorenkollektiv: Brecht in der Öffentlichkeit der BRD: Bühne, Presse, Parlamente. In: Alternative 93 (1973). Brecht-Materialien II. Zur Rezeption in der BRD. Hg. von Hildegard Brenner, S. 275 – 287.

1163 Vgl. Knopf: Bertolt Brecht, S. 122.

1164 Vgl. Hamburger Autorenkollektiv: Literaturwissenschaftliche Strategien der Brecht-Rezeption in der BRD. In: Alternative 93 (1973), S. 290 – 317, hier S. 313f.

1165 Elisabeth Borchers an Thomas Brasch, Brief vom 11.04.1977. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Borchers positionierte Brasch damit in einer Generationenfolge, die sie hier zunächst nicht an transtextuellen Bezügen festmachte, sondern an der Originalität seiner sprachlichen Mittel, gerade ohne sich zu sehr an anderen Autor:innen oder Texten zu orientieren. Aus diesem Grund ernannte sie ihn nicht wie Enzensberger im Fall von Kunert und Mickel zum Schüler, sondern zum „Nachfolger“ Brechts.

In der Verlagspraktik der Assoziation von Autoren bzw. Texten mit einer Autormarke des Verlags übernahm jedoch Müller – als Brecht-Schüler, Dramaturg am Berliner Ensemble, Berater von jungen Autor:innen sowie Grenzgänger zwischen Ost und West – in der DDR-Generationenfolge die Position des traditions- und netzwerkbildenden Autors, spätestens mit der Edition der Gesamtausgabe. Als er in den sechziger Jahren seine ersten Dramen im Suhrkamp Verlag veröffentlichte, zählte er noch zur selben Generation wie seine Kollegen Braun, Hacks, Kunert, Mickel usw. Bereits in den siebziger Jahren übernahm Müller aber die Funktion im Verlag, die Brecht einmal gehabt hatte, zum Beispiel indem Müller seine Schüler wie Brasch und später Grünbein an den Verlag vermittelte, ohne zu dieser Zeit selbst bei Suhrkamp zu veröffentlichen. Brasch begründete seine Entscheidung für Suhrkamp sogar damit, gerade nicht in dem Verlag seines Förderers und Lehrers veröffentlichen zu wollen, von dem er sich „emanzipieren“¹¹⁶⁶ müsse.

Am eindrücklichsten zeigt sich Müllers Position im Vergleich zu Braun. So bemerkte Suhrkamp-Lektor Rainer Weiss bei der Begutachtung von Brauns Theaterstück *Iphigenie in Freiheit*, das 1992 uraufgeführt wurde, hypertextuelle Bezüge zum Werk Müllers, die er als literarische Beeinflussung des mittlerweile kanonisierten Autors interpretierte:

[...] nicht zu übersehen aber ist die Sprachkraft Brauns, die Wucht, mit der er Sätze schleudert, auch wenn sie sich einer tief melancholischen Grundhaltung verdanken. Nicht zu übersehen aber ist auch, daß dieser Text nur in der Situation der Untergangs-DDR von einem ehemaligen DDR-Autor, der auch seinen Heiner Müller gut studiert hat, hat geschrieben werden können.¹¹⁶⁷

Braun hatte im Gegensatz zu Müller kontinuierlich bei Suhrkamp veröffentlicht, aber dennoch übernahm der Verlag Ende der achtziger Jahre nicht seine zehnbändige Gesamtausgabe aus dem Mitteldeutschen Verlag. Mit Müller vereinbarte der Verlag hingegen zur selben Zeit eine Gesamtausgabe. Mag es für diese Verlagsentscheidung auch noch weitere Gründe gegeben haben, so zeigen sich an ihr

¹¹⁶⁶ Delius: „Für meinen ersten Verleger“, S. 99.

¹¹⁶⁷ Rainer Weiss an Siegfried Unseld, Notiz vom 6.09.1991, Volker Braun: *Iphigenie in Freiheit*. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

aber vor allem die unterschiedlichen Positionen Müllers und Brauns im literarischen Feld und im Verlag. In der Logik der Verlagspraktik, die einen Autor als Bezugspunkt auswählte, um an ihm andere literarische Texte zu messen und damit gleichzeitig den Bezugsautor zu kanonisieren, nahm Müller hier die Position Brechts ein. Weiss erkannte Parallelen zu Müller und ging davon aus, dass dessen Werk Braun in seinem Schreiben beeinflusst hatte. Die Wahrnehmung Müllers als einflussreichster Dramatiker seit Brecht ist auch ein Grund dafür, dass Suhrkamp die Gesamtausgabe realisierte, obwohl Müller streng genommen nicht zu den Verlagsautoren gehörte.¹¹⁶⁸ An dem Zitat wird außerdem erneut die Kontextualisierung von Literatur der DDR im politischen Zeitgeschehen offensichtlich, hier am Ende der DDR und den damit verbundenen gesellschaftlichen Umbrüchen. Es zeigt außerdem, dass die Assoziation von Autoren der DDR noch praktiziert wurde, als der Staat schon nicht mehr existierte.

Als Schüler Müllers positionierte der Verlag schließlich Grünbein, den Müller als Verlagsautor empfohlen hatte.¹¹⁶⁹ So hielt Müller zum Beispiel die Laudatio auf Grünbein, als dieser 1995 den Georg Büchner-Preis erhielt. Außerdem beauftragte Unseld Grünbein mit Auswahl und Nachwort von Müllers Gedichten für die *Bibliothek Suhrkamp*.¹¹⁷⁰ Der Verlag baute also eine genealogische Folge lyrischer Produktion von Brecht über Müller bis Grünbein auf. Die historische Perspektive zeigt somit, wie durch verschiedene Assoziationspraktiken im Suhrkamp Verlag ein Netzwerk von (männlichen) Autoren und Texten im Suhrkamp Verlag entstand, die auf das Werk Brechts als deren Ursprung bezogen sind.

1.4 Buchgestaltung und Werkeinheit bei Angela Krauß

Widmeten sich die vorhergehenden Kapitel dem Marketing sowie der Programmpolitik des Verlags, geht es im Folgenden darum, die Praktik des Assoziierens und ihre Funktion bei der Buchgestaltung zu untersuchen. Viele Elemente von Ausgaben – Verlagssignum, Autename, Gattungsbezeichnung, Schrifttype, Farbgebung, Design, Reihenzugehörigkeit, Impressum etc. – lassen sich als Verlagspraktiken verstehen, die transtextuelle bzw. transmediale Bezüge herstellen und Assoziationen ermöglichen. Buchgestaltung steuert die Rezeption des Textes und trägt zu dessen Bedeutungskonstitution von Rezeptionsseite bei. Sie lässt

¹¹⁶⁸ Vgl. Siegfried Unseld: Reisebericht Berlin, 1.10.1993. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹¹⁶⁹ Vgl. Briefwechsel Suhrkamp Verlag und Durs Grünbein. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹¹⁷⁰ Vgl. Heiner Müller: Ende einer Handschrift. Gedichte. Frankfurt a.M. 2000.

ebenso Rückschlüsse auf die produktionsseitige Wahrnehmung und Positionierung des Werks zu.¹¹⁷¹ An der Gestaltung der Peritexte zu den ersten beiden Prosawerken der Autorin Krauß in jeweils gebundener und Taschenbuchausgabe werde ich veranschaulichen, dass der Suhrkamp Verlag durch Assoziation der Werke mit den Gemälden von Wolfgang Mattheuer auf dem Einband einen Zusammenhang des Ausgabenensembles herstellte und die Werke unter dem erweiterten Label einer vom Realsozialismus geprägten, kritischen ‚DDR-Literatur‘ bzw. -kunst vermarktete. Die Buchgestaltung betonte den konstellativen Charakter der Werke und diente in diesem Sinne der Herstellung einer Werkeinheit. Sie integrierte die Texte in das Verlagsprogramm und differenzierte die Ausgaben innerhalb der Taschenbuchreihe (1.4.1).

Die Einbandgestaltung – der Einband gehört nach Genette zum *verlegerischen* Peritext – stellt ein Deutungsmodell des literarischen Texts dar, das aus der Produktionsgemeinschaft von Verlag und Autor:innen hervorgeht, legitimiert durch Autor- und Verlagsnamen. Vergleichbar mit einer Gattungsbezeichnung wie ‚Autobiographie‘ konstituiert der paratextuelle Bezug einen impliziten Vertrag mit der Leserschaft und beeinflusst die Rezeption des Textes.¹¹⁷² Die Ausgabengestaltung geht somit außerdem aus der Praxis des Verlags hervor, Werke durch die peritextuelle Gestaltung mit einem Deutungsangebot für die Leserschaft im Buchmarkt zu positionieren. Dies kann als Einschränkung der Bedeutungsvielfalt von Texten oder als Orientierungshilfe beim Kauf und bei der Lektüre gesehen werden. Anhand einer Analyse der Taschenbuchausgabe der Erzählung *Das Vergnügen* zeige ich darüber hinaus die interpretatorischen Implikationen der assoziativen Gestaltungspraktik (1.4.2).

Kurbjuhn, Martus und Spoerhase haben auf die Bedeutung von Ausgaben für die literarische Kommunikation hingewiesen. Ein Werk entsteht und existiert meist in einer Vielzahl und Vielfalt von Ausgabentypen, vom Debüt in einer potentiell unendlichen Reihe, vom Taschenbuch bis zur Werkausgabe. Mit den folgenden Ausführungen will ich einen weiteren Beitrag dazu leisten, die Ausgabe eines Werks als epistemisches Ding der Literaturwissenschaft zu etablieren.¹¹⁷³

¹¹⁷¹ Vgl. Franziska Mayer: Zur Konstitution von ‚Bedeutung‘ bei der Buchgestaltung. Aspekte einer Semiotik des Buchs. In: Lukas/Nutt-Kofoth/Podewski (Hg.): *Text – Material – Medium*, S. 197–215.

¹¹⁷² Vgl. Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M. 2010.

¹¹⁷³ Steffen Martus hat das von Hans-Jörg Rheinberger stammende Konzept des ‚epistemischen Dings‘ für die Literaturwissenschaft adaptiert. Ziel der Beschäftigung mit diesen Dingen ist, sie „erforschenswert und interpretierenswert zu halten“ (Steffen Martus: Epistemische Dinge der Literaturwissenschaft? In: Andrea Albrecht u.a. (Hg.): *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*, S. 23–51, hier S. 26). Da epistemische Dinge ihre Gebrauchsgeschichte inkorporieren,

Folgt man der Prämisse, dass die paratextuelle Präsentation und materielle Einrichtung der Ausgaben eines Druckwerks sowohl für den zeitgenössischen Umgang als auch für die philologische Interpretation dieses Werks relevant sein können, so scheint es geboten, nicht nur verschiedene Ausgabenformen zu berücksichtigen, in denen literarische Werke gemeinhin erscheinen, sondern auch die jeweilige Präsentationsform historisch zu situieren, bisweilen zu lokalisieren.¹¹⁷⁴

Vergleichende Ausgabenanalysen bieten also die Möglichkeit, die Wahrnehmung und Positionierung eines Werks, aber auch seiner Autor:in in unterschiedlichen editorischen Zusammenhängen zu beobachten.¹¹⁷⁵ Inwiefern eine Autor:in sich außerdem in den Gestaltungsprozess von Ausgaben involviert, ist eine Form der Werk- bzw. genauer: der Ausgabenpolitik von Autor:innen und somit ein Aspekt von Selbstinszenierung und Autorschaft.¹¹⁷⁶ Die Kategorie ‚Ausgabe‘ ermöglicht es, den Werkbegriff im Sinne von *opus* zu differenzieren, das sich als Kollektivsingular und als komplexes Konstrukt erweist und aus produktionsästhetischer Sicht den materialisierten Text in unterschiedlichen Ausgaben bezeichnet.¹¹⁷⁷

1.4.1 Die Bilder Wolfgang Mattheuers in der Einbandgestaltung

Um die assoziierende Gestaltungspraktik und ihre Funktionalität untersuchen zu können, rekonstruiere ich zunächst die Publikationsgeschichten der Werke im Literaturaustausch. Anschließend analysiere ich die Bilder Wolfgang Mattheuers in Bezug auf die Einbandgestaltung, um die Vorstellungen, die mit der Assoziation von Krauß und Mattheuer und ihren Werken verbunden waren, herausarbeiten zu können.

Die 1950 geborene Leipziger Schriftstellerin Angela Krauß veröffentlichte 1984 ihr erstes Buch *Das Vergnügen* beim Ostberliner Aufbau Verlag. Es erschien in der Reihe *Edition Neue Texte*, die der Verlag von 1972 bis 1991 veröffentlichte

rieren, lassen sich ausgehend von der Ausgabengestaltung also gewisse Rezeptions- und Produktionsprozesse rekonstruieren (vgl. ebd., S. 31).

1174 Kurbjuhn/Martus/Spoerhase: Editoriale Aneignung, S. 10.

1175 Ein Projekt wie das Lucile Project, das die Publikationsgeschichte des Versromans *Lucile* von Robert Bulwer-Lytton alias Owen Meredith in mehr als 2000 Ausgaben über einen Zeitraum von 78 Jahren von 1860 bis 1938 nachzeichnet und abbildet, bietet die wenn auch in diesem Fall nur digitale Grundlage für solche Analysen, die aufgrund der Verfügbarkeit der verschiedenen Ausgaben (im Handel und in öffentlichen Bibliotheken) nicht bei jedem Werk ohne Weiteres gegeben ist (vgl. The LUCILE Project: <http://sdrc.lib.uiowa.edu/lucile/index.html> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022)).

1176 Vgl. Jaspers: Ausgabenpolitik.

1177 Zu Ausgaben als Gegenstand philologischen Interesses vgl. weiterführend Kapitel 3 und Teil IV.

und die sich durch Debüts und Erstveröffentlichungen auszeichnete.¹¹⁷⁸ Reihen unterstützen die Verbreitung von literarischen Werken, indem sich das Image der Reihe und damit auch die Aufmerksamkeit auf die einzelnen Titel überträgt. Der Buchhandel kann Reihen abonnieren, so dass der einzelne Titel nicht allein überzeugen muss, sondern die Reihentitel automatisch in die Regale der Buchhandlungen gelangen. Reihen, zumal im Taschenbuch als Popularisierungsmedium, eignen sich deshalb zur Veröffentlichung von Debüts noch unbekannter Autor:innen.¹¹⁷⁹

Die Umschläge der Reihe *Edition Neue Texte* trugen eine individuell gewählte Druckgraphik. Bei Krauß verwendete der Verlag das Miniatur-Gemälde *Aufforderung zum Tanz* des Hallenser Malers Albert Ebert, das in der Bild-Text-Kombination motivisch auf die Szenerie eines Betriebsfests, einer Schlüsselszene der Erzählung von Krauß verweist (Abb. 7).¹¹⁸⁰ Es ist unabhängig von und zeitlich vor dem Text entstanden. Zusätzlich enthält der Band ein Nachwort des damaligen Vizepräsidenten des Schriftstellerverbands Joachim Nowotny. Ein Nachwort, so Genette, gewährleistet eine „logischere und tiefergehende Lektüre“.¹¹⁸¹ Während das Vorwort der Leserschaft vermittelt, warum und wie sie den Text lesen sollen, hat die Rezeption des literarischen Textes bei der Lektüre des Nachworts, folgt die Rezipient:in dem linearen Aufbau des Buchs, bereits stattgefunden. Als erster Kommentar nach der Lektüre kann es somit laut Genette nur eine korrigierende Funktion haben.¹¹⁸²

Im Gegensatz zur westdeutschen Nachwortpraxis hatten Nachworte in der DDR nicht nur kommentierende, orientierende und erklärende Funktionen, sie dienten vor allem der Beschleunigung des Druckgenehmigungsverfahrens und der Legitimierung einer Buchausgabe.¹¹⁸³ Nowotnys Nachwort antizipierte demgemäß vorrangig eine Diskussion über die Wirklichkeitsbezogenheit der Figurendarstellung. Die Hauptpersonen der Geschichte – Lucie, Felizitas und Bernstein – sind nicht als sozialistische Held:innen dargestellt, sondern verkörpern die Widersprüchlichkeit

1178 Vgl. Carsten Wurm: Edition Neue Texte. In: Michael Opitz/Michael Hofmann (Hg.): Metzler-Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten. Stuttgart/Weimar 2009, S. 84f; Von der antiken Literatur bis zur Gegenwart: Buchreihen im Aufbau-Verlag, o.D. [ca. 1985]. In: Archiv des Aufbau Verlags, Dep. 38, Mappe E0083.

1179 Vgl. Kampmann: Kanon und Verlag, S. 74 ff.

1180 Vgl. Astrid Köhler: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung. Göttingen 2007, S. 159 – 161.

1181 Genette: Paratexte, S. 229.

1182 Vgl. ebd., S. 229 f.

1183 Vgl. Christine Erfurth: Erzählverfahren des Phantastischen in Werken von Fritz Rudolf Fries. Heidelberg 2016, S. 41.

menschlichen Handelns. „Mit grämlichem Einwand muß man rechnen“,¹¹⁸⁴ nahm Nowotny deshalb mögliche Einwände gegen den Text vorweg, und attestierte Krauß im Hinblick auf mögliche Kritik wahre Realitätsnähe: „Die heroischen Augenblicke sind selten. Sie werden viel öfter in den landläufigen Reden behauptet, als sie sich ereignen.“¹¹⁸⁵ Sein Nachwort richtete sich nicht nur an die allgemeine Leserschaft, sondern vor allem an staatlich beauftragte Rezipient:innen, die im Sinne offizieller Literaturpolitik die Existenzberechtigung des Buchs und seine adäquate Positionierung nach der genehmigten Veröffentlichung überprüften. Der Titel des Nachworts *Zwischen Reden und Schweigen* lässt sich somit einerseits auf den literarischen Text beziehen, in dem die Dynamik von Sprachlosigkeit und öffentlicher Rede ein zentrales gesellschaftskritisches Erzählmoment darstellt,¹¹⁸⁶ andererseits spiegelt sich hierin auch die prekäre Situation von Literatur unter Zensurbedingungen, nämlich die Frage nach Erscheinen und Nicht-Erscheinen bzw. Wieder-Verschwinden von Büchern.

Krauß' zweites Buch, ein Band mit Erzählungen, erschien 1988 unter dem Titel *Glashaus* im Hauptprogramm bei Aufbau. Ihr Werk trat somit nun aus dem Kontext der Reihe heraus und musste im Verlagsprogramm allein wirken. Es enthielt auch kein Nachwort. Diese Ausgabe ist auf Umschlag und Einband mit teils figürlichen, teils abstrakten Tusche- und Kreide-Zeichnungen in Schwarz-Weiß des Ostberliner Zeichners Hanns Schimansky gestaltet, die auch den Text durchziehen (Abb. 8). Die Zeichnungen Schimanskys sind mehr als Zierde oder Illustration. Sie verweisen auf ein poetisches Prinzip der Autorin, das sich zum Ziel setzt, Worte aus ihrem alltäglichen Gebrauch herauszulösen und mit neuer Bedeutung zu versehen, um den Worten „etwas von ihrer ursprünglichen Kraft“ zurück zu geben.¹¹⁸⁷ Synästhesie ist dabei konstitutiv für das literarische Schaffen der Autorin.¹¹⁸⁸

Mitte der achtziger Jahre lernte Krauß das Werk Schimanskys in einer Berliner Galerie kennen. In ihrer Erinnerung entdeckte sie eine Ästhetik in den Zeichnungen, die ihrer eigenen Arbeit entsprach: „Alles übersteigt unser Fassungsvermögen. Alles

1184 Joachim Nowotny: *Zwischen Reden und Schweigen*. In: Angela Krauß: *Das Vergnügen*. Berlin/Weimar 1984, S. 149–153, hier S. 151.

1185 Ebd., S. 152.

1186 Vgl. Ian F. Roe: The ‚Wende‘ and the overcoming of ‚Sprachlosigkeit‘. In: Graham Jackman/I.F.R. (Hg.): *Finding a Voice. Problems of Language in East German Society and Culture*. Amsterdam/Atlanta 2000, S. 55–74, hier S. 56 f. und Michael Ostheimer: „Denn die Wirklichkeit ist in unserem Kopf, wo denn sonst. Und im Herzen.“ Zur Poetik des Schweigens im Werk von Angela Krauß. In: Marion Gees u. a. (Hg.): *Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß*. Würzburg 2014, S. 45–62, hier S. 53.

1187 Angela Krauß: *Formen der inneren und äußeren Welt*. Paderborn 2000, S. 17.

1188 Vgl. Astrid Köhler: Form und Figur bei Angela Krauß. In: Gees u. a. (Hg.): *Poetik des Zwischenraums*, S. 31–44, hier S. 32.

ist deshalb abstrakt.“¹¹⁸⁹ Der Zeichner stand am Ende seiner figürlichen Phase, wie Krauß schreibt, und hatte seinen heute typischen Ausdruck gefunden: „schöne, freie, ungedeutete Linien!“¹¹⁹⁰ Nur wenige Jahre nach der ersten Begegnung mit dem Werk Schimanskys nutzte Krauß acht seiner Zeichnungen aus den Jahren 1986 und 1987 für die Aufbau-Ausgabe: „Der Wortkünstler verbraucht sich schon in der Zertrümmerung der Gestelle, in denen die Worte gewöhnlich herumtransportiert werden. Der Bildkünstler muss nur stillhalten in Betrachtung, und die Flimmerhärtchen des Lebens bewegen sich.“¹¹⁹¹ Die Zeichnungen im Buch sind Leseanweisungen, ein von der Produktionsgemeinschaft autorisiertes Deutungsmodell. Als ergänzender ästhetisch-poetischer Ausdruck zum Wort eröffnen sie einen größtmöglichen Assoziationsraum. Ein weiterer Bezug zwischen den Werken der Autorin und des Zeichners steckt im Titel der Aufbau-Ausgabe: In dem kurzen Text, in dem Krauß ihre erste Begegnung mit Werk und Zeichner verarbeitet, beschreibt sie die Galerie, in der sie zum ersten Mal Zeichnungen von Schimansky entdeckte, als „Glashaus“.¹¹⁹²

Der Suhrkamp Verlag übernahm Krauß’ erstes Buch 1988 ins Hauptprogramm und erstellte aus ihrem zweiten Buch eine eigene Auswahl aus Erzählungen, die 1989 unter dem Titel *Kleine Landschaft* erschien. Lagen Texte bei ostdeutschen Verlagen bereits fertig lektoriert, gesetzt oder gedruckt vor, konnte der westdeutsche Verlag nur noch über die Zusammenstellung von Texten in einem Band verhandeln und musste sich ansonsten an die Satzvorlage des DDR-Verlags halten. Gerade Erzähl- und Gedichtbände eigneten sich deshalb für die variierende Integration von ostdeutscher Literatur in das Verlagsprogramm.¹¹⁹³ Denn allein durch Auswahl der Einzeltexte und Komposition der Bände konnte der Verlag eine Differenz schaffen und eigene Vorstellungen umsetzen, während modifizierende Eingriffe des westdeutschen Lektorats, die die Integrität eines einzelnen Textes betrafen, auch zu Konflikten mit dem ostdeutschen Verlag oder der Autor:in führen konnten.¹¹⁹⁴

In der Rekonstruktion der konkreten Verlagspraktiken aus dem Archiv heraus wird ersichtlich, dass die spezifische Kombination von Gedichten und Prosatexten

1189 Angela Krauß: Schimansky, der Großonkel und ich. In: A.K.: Ich muss mein Herz üben. Frankfurt a. M. 2009, S. 79 – 83, hier S. 82. Zuerst erschienen in: Hanns Schimansky: Nulla dies sine Linea II. Sprengel Museum Hannover 1998.

1190 Ebd., S. 81.

1191 Ebd.

1192 Ebd., S. 79.

1193 Vgl. Kapitel 3.

1194 Vgl. Kapitel 2.



Abb. 7: Angela Krauß: *Das Vergnügen* in der Edition Neue Texte 1984 im Aufbau Verlag.

Abb. 8: Angela Krauß: *Glashaus* im Hauptprogramm 1988 im Aufbau Verlag.

(oder auch theoretischen Texten) in Ausgaben ein Gemeinschaftsprodukt ist.¹¹⁹⁵ Ihre Urheberschaft lässt sich auf die Produktionsgemeinschaft von Autor:in und Verlag zurückführen, die sich in Autor- und Verlagsnamen auf Bucheinband und -rücken materialisiert. Der Blick auf Rezeptions- und Produktionsprozesse des Verlags ermöglicht somit eine Differenzierung der Urheberschaft von Gedicht- und Erzählbänden. Die variierenden Textzusammenstellungen des Suhrkamp Verlags im Fall Krauß zeugen zum einen von der Deutung und Wertung durch Verlag und Autorin. Auch wenn die Kriterien unbekannt bleiben, verdeutlicht die Auswahl, dass einige Erzählungen der Originalausgabe nicht den veränderten Rezeptions- und Produktionsbedingungen des Verlags entsprachen. Zum anderen belegen sie

1195 Den motivischen Zusammenhang in Gedichtbänden hat Steffen Martus mit Blick auf den Gedichtzyklus *Nach der Lese* von Stefan George, der als Teil der durchkomponierten Gedichtsammlung *Jahr der Seele* erschien, als „Poetik der Zusammenstellung“ bezeichnet (Martus: Werkpolitik, S. 610). Damit verbunden ist die Vorstellung einer inhaltlichen Bezuglichkeit der spezifischen Kombination von Gedichten in Ausgaben – bereits der Begriff ‚Zyklus‘ verweist darauf. Diese Vorstellung lässt sich auch auf die Zusammenstellung von Prosatexten übertragen.

eine Verlagspraxis, die durch die (Re-)Kombination von Texten Deutungsmodelle herstellt.

Der veränderte Rezeptions- und Produktionskontext der Texte in der Bundesrepublik bedingte auch eine variierende Paratextualität. Der erste Band der Autorin erhielt einen roten Umschlag ohne bildliche Elemente. Da Krauß im Erscheinungsjahr 1988 den Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Preis für ihre Erzählung *Der Dienst* erhielt, konnte Suhrkamp mit der Medienaufmerksamkeit für die ostdeutsche Autorin rechnen und ihr westdeutsches Debüt direkt im Hauptprogramm veröffentlichen. Mit einer Bauchbinde wies der Verlag werbewirksam und verkaufsfördernd auf den Preis hin (Abb. 9). Bei der Herstellung des zweiten Buchs bemühte sich Suhrkamp-Lektor Döring, durch die verlegerischen Peritexte einen Zusammenhang zwischen beiden Werken herzustellen. Er schrieb an Krauß:

Ich hatte dem Grafiker vorgeschlagen, daß Ihr neues Buch grafisch wie das erste gestaltet wird, natürlich mit einer anderen Farbe. Das ergäbe dann auch einen gewissen Wiedererkennungseffekt. Ein Einwand des Grafikers lautete natürlich gleich: Der neue Titel müßte etwa die gleiche Länge haben wie „Das Vergnügen“, andernfalls könne das natürlich nicht gelingen.¹¹⁹⁶

Mit dem Titel *Kleine Landschaft* war diese Forderung eingelöst, die verlegerische Praxis wirkte sich also auf die Wahl des Titels aus, den Krauß passend zur grafischen Gestaltung des Bucheinbands wählte. Auch die Schrifttype ist dieselbe. Allerdings hatte Krauß die Vorstellung, auf dem Umschlag ihres zweiten Buchs bei Suhrkamp ein Bild des surrealistischen Malers René Magritte abzubilden. Döring wies sie jedoch darauf hin, dass dessen sämtliche Bilder bereits in der Buchgestaltung im Insel Verlag verwendet worden seien und schlug stattdessen ein Bild des Leipziger Künstlers Mattheuer vor.¹¹⁹⁷ Sein Argument verdeutlicht, wie eng die Buchproduktion der beiden Verlage miteinander verknüpft war. Krauß antwortete ihrem Lektor:

Mit Mattheuer verhält es sich hier vielleicht so wie mit Magritte dort – aber das Buch erscheint ja dort. Und sollten Sie am Ende doch für eine Schriftlösung plädieren, so bin ich auch damit einverstanden. Denn das Buch steht ja in einem Formenkontext, den ich am wenigsten kenne.¹¹⁹⁸

¹¹⁹⁶ Christian Döring an Angela Krauß, Brief vom 26.10.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹¹⁹⁷ Vgl. Christian Döring an Angela Krauß, Brief vom 11.11.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹¹⁹⁸ Angela Krauß an Christian Döring, Brief vom 20.11.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Aus dem kurzen Briefwechsel zwischen Lektor und Autorin spricht ein beiden Parteien gemeinsames Verständnis von einer kollektiven Literaturproduktion, wie sie sich in der Autorenkorrespondenz im SUA abzeichnet. Unabhängig von den rechtlichen Bedingungen im Literaturaustausch, die dem Lizenzverlag zwar die sprachliche Textidentität vorschrieb, die Paratexte aber der eigenen Gestaltung überließ, verhandelte Döring mit Krauß über die Gestaltung des Umschlags. Sein Einbeziehen der Autorin zeigt, dass dem Verlag gerade bei den Lizenzautor:innen, die aus rechtlichen und politischen Gründen nur eingeschränkt mit dem Verlag zusammenarbeiteten, an einem konstruktiven Vertrauensverhältnis gelegen war. Durch den persönlichen Kontakt konnte der Verlag eine längerfristige Verbindung sicherstellen und damit weitere Lizenzübernahmen ermöglichen.

Das Zitat belegt auch die poetologische Bedeutung des Peritextes für die Autorin. Wie bei den Zeichnungen Schimanskys äußert sich auch hier ihr Wunsch nach Kontextualisierung ihres Werks mit Bildern, die den Bedeutungsrahmen ihrer Texte gleichermaßen abstecken und erweitern. Wenn die Autorin auf die massenhafte Verwendung der Bilder Mattheuers in der Buchproduktion der DDR und auf eine mögliche Schriftlösung für die Ausgabe hinwies, analog zu ihrem ersten Werk bei Suhrkamp, dann steckte dahinter vielleicht auch eine Ablehnung der Bilder Mattheuers, zumindest für die Verwendung als autorisierter Paratext ihres eigenen Werks.¹¹⁹⁹

Krauß, noch relativ neu im Literaturbetrieb, überließ letztendlich dem Verlag die Entscheidung. Das Werk erschien in Ausgaben, die von der Gestaltungspraxis und dem *corporate design* des Verlags geprägt waren, hier von der Autorin als „Formenkontext“ bezeichnet. Ein Verlag ist also außer von personellen und texuellen Netzwerken auch von einer formalen Gestaltung geprägt, im Fall Suhrkamps aus der Hand des Designers Fleckhaus, der das Erscheinungsbild der Suhrkamp-Ausgaben entscheidend (mit)gestaltet hat.¹²⁰⁰ In diesem Sinne steht das Werk der Verlagsautorin nicht nur in der literarischen Nachbarschaft von Autoren und ihren Texten, sondern muss sich auch in eine Formgebung integrieren, die sich in der Materialität und Paratextualität der Ausgaben ausdrückt.

1199 Ein Indiz dafür ist auch, dass die Autorin auf ihrer eigenen Internetpräsenz unter der Rubrik „Werk“ sämtliche Suhrkamp-Ausgaben aufführt. Allein *Kleine Landschaft* fehlt, dafür hat sie die Aufbau-Ausgabe *Glashaus* in die Ausgabenreihe integriert (vgl. <http://angelakrauss.de/werk/> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022)).

1200 Fleckhaus gestaltete zum Beispiel die ikonischen Reihen *Bibliothek Suhrkamp, edition suhrkamp* und das *suhrkamp taschenbuch* (vgl. Siegfried Unseld: Der Marienbader Korb. Über die Buchgestaltung im Suhrkamp Verlag. Willy Fleckhaus zu ehren. Hamburg 1976; Michael Koetzle/Carsten M. Wolff: Fleckhaus. Deutschlands erster Art-Director. München/Berlin 1997; Hans-Michael Koetzle u.a. (Hg.): Design, Revolte, Regenbogen. Stuttgart 2017).

Lektor Döring und Gestalter Hermann Michels entschieden sich schließlich für Mattheuers Gemälde *Ein weites Feld* von 1973, das ein bewirtschaftetes Feld zeigt.¹²⁰¹ Für den Zweck der Umschlaggestaltung verkleinert, entstand mit dem Landschaftsbild eine explizite formal-inhaltliche Referenz zum Titel. Die grafische Gestaltung des Umschlages unterscheidet sich durch die Integration des Bilds vom ersten Suhrkamp-Buch: Während Autename, Titel und Verlagsname beim ersten Buch am Kopfsteig angeordnet sind, wodurch sich eine große, rote Fläche ergibt, formen die Schrift- und Bildelemente auf dem blauen Umschlag eine geometrische Form in der Mitte, indem die einzelnen Worte und das Bild untereinander und mittig angeordnet sind (Abb. 11).

Wolfgang Mattheuer war in der BRD spätestens seit seiner Teilnahme an der documenta 6 im Jahr 1977 bekannt.¹²⁰² Damals stellten mit Mattheuer, Bernhard Heisig und Werner Tübke, die gemeinsam die Leipziger Schule der Malerei gegründet hatten, sowie Willi Sitte, Jo Jastram und Fritz Cremer zum ersten Mal Künstler aus der DDR ihre Werke in einer gesonderten Ausstellungssektion in Kassel vor. Als Begründung für die Teilnahme hob Lothar Lang im Katalog hervor, dass die Malerei in der DDR eine neue Qualität erreicht habe und „als Gegenentwurf zu den Realismen der zeitgenössischen (westlichen) Kunst“ eine Bereicherung sei.¹²⁰³ Er betonte damit vor allem den Aspekt des künstlerischen Austauschs zwischen Ost und West. Dennoch nahmen Künstler und Öffentlichkeit, damals wie heute, die Teilnahme als politisches Ereignis wahr. Die Teilnahme einer offiziellen Delegation der DDR an der documenta führte zu Protesten, so dass Georg Baselitz und andere ihre Werke zurückzogen. Rückblickend wertet Gisela Schirmer die Teilnahme der Künstler aus der DDR jedoch als Durchbruch in den innerdeutschen Beziehungen: Durch die documenta 6 „wurden Fakten geschaffen und Beziehungen geknüpft, die dem kulturellen Austausch zwischen den bisher hermetisch abgeriegelten Bereichen der bildenden Kunst erleichterten“.¹²⁰⁴

Mattheuer wurde dem westdeutschen Publikum auf der documenta, ein Jahr nach der Biermann-Ausbürgerung, also in einem politischen Kontext vorgestellt und gleichzeitig innerhalb der Ausstellung als Repräsentant einer realistischen Malerei positioniert: „Aber gedanklich wie optisch ist diese Kunst

1201 Vgl. Wolfgang Mattheuer: Ein weites Feld 1973, Öl auf Hartfaserplatte, 105 x 128,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inventar-Nr. A IV 309.

1202 Vgl. documenta 6 (Ausstellungskatalog). Red.: Joachim Diederichs. Kassel 1977.

1203 Lothar Lang: Zur DDR-Malerei der 70er Jahre. In: ebd. Band 1: Einführung, Malerei, Plastik/Environment, Performance. Kassel 1977, S. 47 f., hier S. 48.

1204 Gisela Schirmer: DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch. Bonn 2005, S. 7.

aus der Gegenwart der DDR erwachsen, zu der sie sich in einem unaufhörlichen Dialog entwickelt.“¹²⁰⁵ Dem Verlag war der Name Mattheuer mit großer Wahrscheinlichkeit nicht nur durch die documenta ein Begriff, sondern auch durch verschiedene Ausstellungen zu Kunst aus der DDR in den achtziger Jahren in Westdeutschland. So beteiligte Mattheuer sich beispielsweise 1984 an der Ausstellung „DDR heute – Malerei, Graphik, Plastik“ in Worpsswede und Bremen sowie an der Ausstellung „Menschenbilder – Kunst aus der DDR“, die in den Jahren 1986 und 1987 in Bonn, Münster und Saarbrücken gezeigt wurde.¹²⁰⁶

Das vom Verlag gewählte Bild *Ein weites Feld* zeigt in der unteren Bildhälfte von Furchen durchzogene, öde braune Felder, die vorn in der Mitte von einem Ensemble toter, knorriger Bäume geteilt sind. Im warmen, gelben Licht der Sonne liegt im linken Bildhintergrund ein Landwirtschaftsbetrieb mit drei prägnanten Türmen einer Großsiloanlage. Rechts drängt eine massive, weiße Wolkenfront in das Bild. Der Blick verliert sich auf den öden Feldern. Die furchige Landschaft zeigt die Spuren des Menschen, der im Bild nicht mehr anwesend ist. In Verbindung mit den toten Birken vorn entsteht der Eindruck von Einsamkeit und Vergänglichkeit. Erst bei genauer Betrachtung des Originals erkennt man in der Baumsel spielende Kinder, die Lang, der als Kunsthistoriker die Beiträge der Künstler aus der DDR auf der documenta 6 betreute, als „Insel des Glücks und unbeschwertem Spiels inmitten industrialisierter Landwirtschaft“ bezeichnete.¹²⁰⁷ Er interpretierte die Verbindung, „[d]ie Kleinheit des Spielraums der Kinder im Gegensatz zur Weite des durch ökonomische Effektivität tabuierten Ackers“, als kritische Anregung zur Reflexion auf gesellschaftliche Verhältnisse.¹²⁰⁸

Das Bild wirkt ort- und zeitlos, da nur wenige Anhaltspunkte für einen zeitlichen oder räumlichen Kontext gegeben werden. Zwar hat Anja Hertel herausgefunden, dass sich die Darstellung an einem Landwirtschaftsbetrieb in Theuma bei Reichenbach, dem Geburtsort des Malers orientiert,¹²⁰⁹ werkimanent gibt es jedoch keine Anzeichen, die das Bild regional verankern. Das Licht im Hintergrund ist warm und südlich, während die Wolkenfront an nordische Himmel erinnert. Das öde Feld könnte in jeder Landschaft liegen, allein die toten Birken

1205 Lothar Lang: Wolfgang Mattheuer. In: documenta 6 (Ausstellungskatalog), S. 102f., hier S. 102.

1206 Vgl. Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen. In: Wolfgang Mattheuer: Abend, Hügel, Wälder, Liebe. Der andere Mattheuer. Hg. von Ursula Mattheuer-Neustadt und der Wolfgang Mattheuer-Stiftung. Bielefeld 2007.

1207 Lothar Lang: Wolfgang Mattheuer. Berlin 1978, S. 40.

1208 Ebd., S. 46.

1209 Anja Hertel: Wolfgang Mattheuer. Die politische Landschaft. Marburg 2014, S. 130.

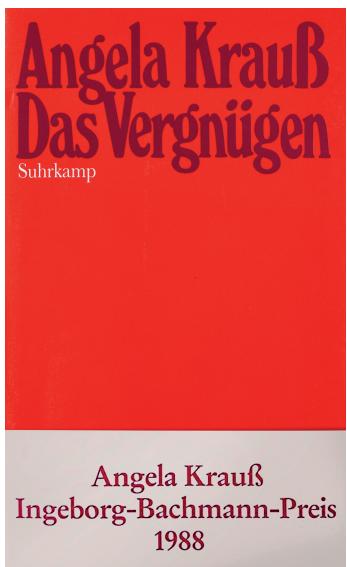


Abb. 9: Angela Krauß: *Das Vergnügen* im Hauptprogramm 1988.



Abb. 10: Angela Krauß: *Das Vergnügen* im *suhrkamp taschenbuch* 1990.



Abb. 11: Angela Krauß: *Kleine Landschaft* im Hauptprogramm 1989.

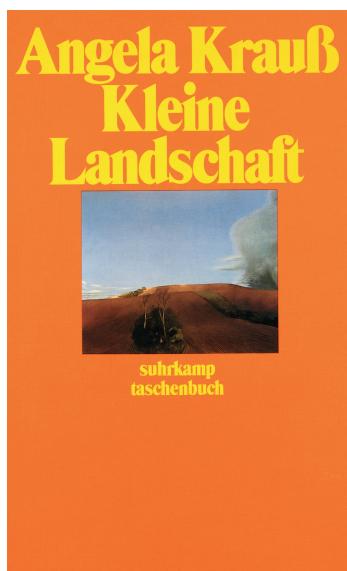


Abb. 12: Angela Krauß: *Kleine Landschaft* im *suhrkamp taschenbuch* 1991.

geben einen Hinweis darauf, dass es sich um einen nördlich gelegenen Ort handeln könnte. Auch die Tages- und Jahreszeit bleiben unbestimmt. Die Furchen im Feld, die unbelaubten Bäume und das Licht verweisen zwar auf Frühjahr oder Herbst bzw. eine Morgen- oder Abendstimmung, also eine Zeit des Übergangs, genauere Verankerungen gibt es aber nicht.

Durch diese Ort- und Zeitlosigkeit in Verbindung mit anderen Bildelementen wirkt das Bild surreal, denn eigentlich passt das Sonnenlicht nicht zu der bedrohlichen Wolkenfront und das Baumensemble nicht in ein landwirtschaftlich bearbeitetes Feld. Beide Elemente eröffnen eine weitere Bedeutungsebene und regen somit zu einer kontextualisierenden Interpretation an. Die eigenwillige Bildkomposition – vorne dunkel, hinten hell, öde Felder im Vordergrund und einen auf dem Einband kaum erkennbaren Betrieb im Hintergrund – deute ich als Strategie der Distanzierung von den Rezipient:innen. Die Ferne des Betriebs und das karge Feld wirken eher abweisend als einladend. Aus dieser Distanz und den widersprüchlichen, assoziativen Bildelementen entsteht eine Offenheit für unterschiedliche Interpretationen, die das Bild für die Einbandgestaltung eines davon unabhängigen entstandenen Textes geeignet erscheinen lässt.

Unterschieden sich die Umschläge im Hauptprogramm also noch, so entwickelte der Verlag durch die Gestaltung der Taschenbuchausgaben mit Mattheuers Gemälden einen engeren Werkzusammenhang. Der Einband der 1991 folgenden Taschenbuchausgabe von *Kleine Landschaft* trägt das selbe Gemälde (Abb. 12). Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass der Ausschnitt des Bilds zwar gleichblieb, aber farblich an den orangefarbenen Einband angepasst wurde. Das Blau des Himmels und das Braun der Felder sind aufgehellt, als hätten sie einen leichten Gelbstich. Dadurch ergibt sich ein Bezug zur gebundenen Ausgabe, der einen Wiedererkennungseffekt erzeugt, wie ihn Döring vorgesehen hatte, und zugleich ein harmonisches Erscheinungsbild der Taschenbuchausgabe.

Ein Jahr zuvor war bereits Krauß' erstes Buch *Das Vergnügen als suhrkamp taschenbuch* erschienen (Abb. 10). Der rückseitige Text ordnet die Erzählung mit einem Rezensenszitat aus der *Süddeutschen Zeitung* der ‚DDR-Literatur‘ zu, die Vorderseite schmückt wiederum ein Bild Mattheuers, in diesem Fall *Das vogtländische Liebespaar* aus dem Jahr 1989.¹²¹⁰ Das Taschenbuch weicht damit von der Umschlaggestaltung des gebundenen Buchs ab, für die der Verlag eine reine Schriftlösung mit Bauchbinde gewählt hatte.

Bei beiden Taschenbüchern verwendete der Verlag die Bilder als Marketinginstrument. Als verbindendes Element neben den Namen von Autorin und Ver-

1210 Vgl. Wolfgang Mattheuer: *Das vogtländische Liebespaar* 1972, Öl auf Hartfaserplatte, 105,3 x 129,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Inventar-Nr. Gal.-Nr. 3849.

lag verstärkten sie den Wiedererkennungseffekt und erhöhten das Aufmerksamkeitspotential, indem die bebilderten Ausgaben einen individualisierenden Kontrast zur standardisierten Reihengestaltung boten. Die Bilder Mattheuers sind für die Einbandgestaltung stark verkleinert und beschnitten, so dass sich einzelne Bildelemente nicht mehr erkennen lassen. Dieser zweckorientierte Umgang mit den Gemälden bei den *suhrkamp taschenbüchern* in den achtziger Jahren vermag die These Jost Philip Klenners, wonach sich ein Ikonokasmus Suhrkamp'scher Provenienz „nicht in Abbildungslosigkeit, sondern in der sorglosen Indifferenz bildlichen Zeugnissen gegenüber“¹²¹¹ offenbart, zu differenzieren. Denn es handelt sich in den angeführten Beispielen wohl weniger um eine „sorglose Indifferenz“ als um das Bewusstsein für die Wirkung intermedialer Bezüge auf die Wahrnehmung des Buchs und die Rezeption des Textes. Zwar zerstören Zuschnitt und Verkleinerung die Werleinheit des Gemäldes, und mit der Reproduktion auf das Einbandpapier gehen nicht nur dessen Originalität, sondern auch dessen Bildqualität verloren. Der kleinformatige Abdruck des Bilds, der die originale Materialität des Gemäldes verschwinden lässt und einzelne Bildelemente schwer erkennbar macht, verweist in seinem applizierenden und reduzierenden Gestus allerdings gerade auf seine materielle Gestalt. Der Gebrauch eines Kunstwerks für die Buchgestaltung lässt zunächst den paratextuellen Bezug zum literarischen Text und darüber aber auch dessen Bedeutungsgehalt in den Fokus treten.

Neben ihrer Funktion als Image bildendes und Aufmerksamkeit generierendes Element der Buchgestaltung wurde bei den Erstausgaben über die Bilder Mattheuers auch ein Zusammenhang zwischen den ersten beiden Werken der Autorin in ihren Ausgaben hergestellt. Nur bei Krauß und nur für ihre beiden ersten Werke wählte der Verlag Bilder von Wolfgang Mattheuer, sie bleiben in der Gestaltungsgeschichte des Verlags ein Einzelfall. Die Bebilderung des Bucheinbands mit Landschaftsaufnahmen, Porträtfotografien oder Gemälden stellte jedoch eine gängige Praxis dar, wie auch Dörings Erwähnung der Bilder Magrittes in der Insel-Produktion belegt. Ebenso bewirkt die komplementäre Farbgestaltung der Taschenbücher mit Gelb und Rotorange für Schrift und Einband eine Einheitlichkeit der Ausgaben. Im *Marienbader Korb* benennt Unseld die „optisch zueinander gehörige[n] Farb-Paare“ der *suhrkamp taschenbücher*: „Orange mit chinesischgelber Schrift / Chinesischgelb mit orangeroter Schrift“.¹²¹² Umso mehr stellt sich die Frage nach Art und Funktion der Verbindung von Autorin, Text und Peritext.

1211 Jost Philipp Klenner: Suhrkamps Ikonokasmus. In: ZIG VI (2012), 4, S. 82–91, hier S. 88.

1212 Unseld: Der Marienbader Korb, S. 51.

Über Autornamen und Bild auf dem Einband entsteht zunächst ein Bezug zwischen den Werken – Gemälde und Text –, der ästhetische Gemeinsamkeiten vermuten lässt. Krauß und Mattheuer waren beide zeitgenössische Künstler:innen der DDR, wenn auch durch eine Generation getrennt, und ihr gemeinsamer Wirkungsort war Leipzig. Eine kontextualisierende Interpretation von Bild und Text und damit das Wissen über die biographischen Parallelen ermöglicht somit eine Klassifizierung der Werke als Teil zeitgenössischer, sächsischer Kunst. „Ausgaben funktionieren in vielen Fällen wie Labels“, so Martus, „wenn sie ein Werk einem bestimmten Preissegment, einer bestimmten Sparte oder einer literarischen Richtung zuordnen und dabei kulturelle und ökonomische Ordnungen übereinander blenden.“¹²¹³ Hier assoziierte der Verlag Autorin und Werk mit der zeitgenössischen Kunst der DDR und betonte damit den politisch-gesellschaftlichen Kontext und die Biographie der Autorin, was die Integration und Distinktion der Werke im Verlagsprogramm ermöglichte. Neben dem Autornamen, der die Einheit des Werkensembles konstituiert, erhalten somit auch die Bilder auf dem Einband eine klassifikatorische Funktion.

Für die Interpretation des Textes ergeben sich weitere Konsequenzen, denn die biographischen, motivischen und stilistischen Merkmale von Bild und Text ermöglichen eine Interpretation, die einerseits politisch-gesellschaftliche, andererseits intermediale Bezüge zulässt. In Verbindung mit den Parallelausgaben im Aufbau Verlag lässt sich daher von einer variierenden Ausgabenpoetik sprechen, die Deutungsmodelle von Texten in unterschiedlichen Zusammenhängen zum Ausdruck bringt. Singularisierung und Kollektivierung im Reihenkontext sind Funktionen der assoziativen Verlagspraktik, die gleichermaßen mit der Vorstellung von der Einzigartigkeit eines ‚Kunstwerks‘ – die im Spannungsverhältnis zu dessen Reproduzierbarkeit steht – wie mit dessen Kontextualisierung innerhalb eines Gesamtwerks bzw. im literarischen Feld operieren.

Aus der Perspektive der Produktionsgemeinschaft von Verlag und Autor:in ist ein Werk das Produkt eines kollektiven Prozesses, der sich in einer potentiell unendlichen Anzahl und Vielfalt von Ausgaben materialisiert. Das Gesamtwerk der Autor:in ist demnach nicht nur eine Sammlung ihrer Werke in Textgestalt, wie sie die Fiktion eines ‚reinen‘ Textes in Werkausgaben suggeriert.¹²¹⁴ Zum Gesamtwerk, das erst durch verlegerische Prozesse und Praktiken als solches entsteht, gehört auch die Paratextualität und Materialität der Ausgaben, an deren

¹²¹³ Steffen Martus: Ausgabe. In: Schütz (Hg.): Das BuchMarktBuch, S. 19 – 25, hier S. 24f.

¹²¹⁴ Eine Kritik an der autorzentrierten, dekontextualisierenden Praxis von Werkausgaben auch mit Blick auf Literatur in Zeitschriften bietet Carsten Zelle: Probleme der Werkeinheit – Wielands „Bonifaz Schleicher“ im *Teutschen Merkur* (1776). In: Nicola Kaminski/Nora Ramcke/Carsten Zelle (Hg.): Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur. Hannover 2014, S. 79 – 96.

Form und Inhalt der Verlag maßgeblich Anteil hat. Jede Autor:innenbibliothek spiegelt dies wider, wenn sich im Regal die Belegexemplare eines Werks in unterschiedlichen Ausgaben aneinanderreihen.

Seit einigen Jahren ist der Werkbegriff in die literaturwissenschaftliche Diskussion mit der Feststellung zurückgekehrt, dass er unter anderem in editorischen Zusammenhängen – sei es in Theorie oder Praxis – nie eine vergleichbare Krise wie in der Literaturtheorie durchlaufen hat.¹²¹⁵ Der Prämissen folgend, dass es sich beim Werk um eine imaginierte Kategorie handelt,¹²¹⁶ wird aktuell die Frage nach Form und Funktion des Werkbegriffs in unterschiedlichen Zusammenhängen gestellt.¹²¹⁷ Aus Verlagsperspektive lässt sich der Werkbegriff, indem Produktions- und Vermittlungsprozesse in den Blick geraten, dynamisieren und in Ausgabenformen pluralisieren.¹²¹⁸ Sie ermöglichen mit ihrer variablen Paratextualität und Materialität Zugänge zu einem literarischen (oder wissenschaftlichen) Text in unterschiedlichen Publikations- und Rezeptionskontexten. Mit dem Fokus auf Ausgaben wird der Werkbegriff aber nicht obsolet. Er lässt vielfältige Bündelungen zum Beispiel der Ausgaben eines Werks (auch in verschiedenen Verlagen) oder auch aller Werke eines Gesamtwerks zu. Er stellt in der verlegerischen Praxis eine relevante Kategorie dar, um die vielfältigen und in einem ständigen Entwicklungsprozess befindlichen literarischen Formen eines Werks durch paratextuelle Assoziationen in kommensurabler Weise zu vermarkten. So wie der Verlag die Entstehung von Ausgaben eines Werks verantwortet, hat er umgekehrt auch Anteil daran, die Fiktion vom ‚Werk‘ herzustellen.

1215 Vgl. Thomas Kater: Keine Wiederkehr des Dagewesenen. Zu Gegenwart und Potential des literarischen Werkbegriffs. In: JLT online: <http://www.jltonline.de/index.php/conferences/article/view/782/1838#Note2> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022).

1216 Vgl. Michel Foucault: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes. In: M.F.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Bd. 1. 1954–1969. Frankfurt a. M. 2001, S. 539–550.

1217 Vgl. Martus: Werkpolitik; Spoerhase: Was ist ein Werk?; Annette Gilbert: Unter ‚L‘ oder ‚F‘? Überlegungen zur Werkidentität bei literarischen Werken. In: A.G. (Hg.): Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern. Bielefeld 2012, S. 67–85; Danneberg/Gilbert/Spoerhase: Das Werk.

1218 Der Blick auf Ausgaben reagiert somit auch auf die Anregung Michael Cahns, die Geschichte des Buchs als eine Geschichte von Büchern aufzufassen (vgl. Cahn: Vom Buch zu Büchern). Im verlegerischen Kontext liegen Bücher als Auflage und Werke in Ausgaben immer in der Mehrzahl vor. Erst in der Rezeption reduziert sich die Massenware Buch auf ein einzelnes Exemplar.

1.4.2 Das Vergnügen im suhrkamp taschenbuch. Eine Ausgabeninterpretation

Der Einband einer Ausgabe gibt Hinweise auf die Positionierung von Autor:in und Werk: „The cover plays a vital part in positioning a book or author in the market.“¹²¹⁹ Vor allem das Bild gilt im Kontext der Einbandgestaltung als ein Deutungsangebot der Produktionsgemeinschaft: „The cover image[...], juxtaposed with the book’s title, tends to provide the reader with even more of an understanding of the book’s content[...].“¹²²⁰ Anhand einer paratextuellen Ausgabenanalyse der Erzählung *Das Vergnügen im suhrkamp taschenbuch* werde ich abschließend veranschaulichen, welche interpretatorischen Möglichkeiten sich aus der assoziierenden Gestaltungspraxis für das literarische Werk ergeben. Dafür analysiere ich zunächst das Bild *Das vogtländische Liebespaar* von Mattheuer, das der Verlag für die Einbandgestaltung verwendete, und setze es in Bezug zu Textelementen, auf die das Bild verweist. Auf Grundlage der Bildbeschreibung interpretiere ich daran anschließend die Text-Bild-Relation, aus der sich eine Interpretation des Textes von Krauß ergibt.

Das Bild *Das vogtländische Liebespaar* zeigt ein sich umarmendes Paar in einer Landschaft im Vogtland. Im Hintergrund sind eine Stadt mit rauchenden Schornsteinen, eine Wohnsiedlung rechts und ein Viadukt links zu sehen. Die Motive orientieren sich wahrscheinlich an der Göltzschtalbrücke von Mylau aus gesehen, einem Stadtteil von Reichenbach im sächsischen Vogtland.¹²²¹ Auf die ehemalige Industriestadt Mylau deuten die Burg und die schmalen, hohen Schornsteine, die als Symbol für die traditionsreichen Webereien dienen könnten. Die Landschaft erstreckt sich nur bis zur Bildmitte und stellt mit dem schräg verlaufenden Horizont und einer diagonal verlaufenden Straße (von links oben nach rechts unten) eine strenge Bildkomposition her, die durch Wolkenschwaden am rechten Horizont ein wenig aufgelockert wird. Im unteren, linken Bilddreieck steht ein umschlungenes Paar exponiert auf grünem Grund. Als Form sind sie eins: Der Mann hat den Mantel um die Frau geschlagen, sein Gesicht ist zu erkennen, sie steht mit dem Rücken zur Betrachterin. Dominiert wird das Bild von der gleißenden Sonne, die den gesamten oberen Bildteil mit gelbem Licht erfüllt.

1219 Angus Phillips: How Books Are Positioned in the Market: Reading the Cover. In: Nicole Matthews/Nickianne Moody (Hg.): Judging a book by its cover. Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction. Aldershot u. a.: 2007, S. 19–30, hier S. 29.

1220 Pamela Pears: Images, Messages and the Paratext in Algerian Women’s Writing. In: Matthews/Moody (Hg.): Judging a book by its cover, S. 161–170, hier S. 163.

1221 Die Göltzschtalbrücke gilt als Wahrzeichen des Vogtlands. Sie verbindet die Orte Netzschkau und Reichenbach, wo Mattheuer 1942 geboren wurde. Bei der dargestellten Landschaft handelt es sich also um Imaginationen seiner Heimatregion.

Wie bei *Ein weites Feld* verwendete Mattheuer simple Elemente: Sonne, Wolken, hell und dunkel, Mann und Frau.

Bei genauer Betrachtung ergeben sich aber Widersprüche im Bild, die auf eine weitere Bedeutung der Motive über die Darstellung eines Liebespaars im Vogtland hinausweisen. Der Mann hüllt die Frau in seinen Mantel, als müsse er sie wärmen, gleichzeitig strahlt aber die Sonne, und sie trägt ein kurzes Kleid mit Sandalen. Wovor schützt er sie also, wenn nicht vor der Kälte? Das Paar steht auf einem Hügel über der Stadt. Weder Natur noch Gebäude bieten Schutz vor der Sonne. Der Blick ist frei auf eine Straße, die direkt unter ihnen verläuft. Ich gehe davon aus, dass Mattheuer mit der Tradition des *locus amoenus* spielt, dem Treffpunkt der Liebenden, der in der Tradition immer ein heimlicher, der Welt abgewandter Ort ist. Hier stellt sich aber das genaue Gegenteil dar: Die Begegnung der Liebenden wird wie auf einer Bühne präsentiert, die beobachtet werden kann, ohne zu zeigen von wem. Aus der Intimität der Umarmung und der Offenheit in der Natur und vor der Stadt ergibt sich ein Spannungsverhältnis. Einzige Beobachterinnen sind die Bildbetrachterin und die Sonne, dargestellt als weißer Kreis. Als Symbol in Verbindung mit dem exponierten Liebespaar kann die auf unnatürliche Weise klar umrandete Sonne als Lichtkegel einer Taschenlampe oder als Loch interpretiert werden, hinter dem jemand die Szene beobachtet. Somit erlangt auch der das Paar umschließende Mantel eine Bedeutung als Schutz der Privat- und Intimsphäre der Paarbeziehung vor unbekannter, ungewollter Beobachtung.

Mit Mattheuer bzw. Magritte haben sowohl das Lektorat als auch die Autorin Gemälde für die Buchgestaltung vorgesehen, die auf dem Einband des Buchs den Text als Kunst markieren und hier in einen zeitgenössischen Kontext künstlerischer Produktion stellen. Da das Bild auf dem Einband abgedruckt ist, lässt der paratextuelle Bezug vermuten, dass sich die Bedeutung des Bilds auf die Bedeutung des Gesamttextes bezieht. Text und Bild verbinden sich im Buch zu einer Einheit.¹²²² Die Übereinstimmung von gelbem Sonnenlicht auf dem Bild und der gelben Farbgestaltung des Einbands bewirkt einen harmonischen Eindruck.

Die Rahmenhandlung der Erzählung *Das Vergnügen* stellt einen Tag im Leben der alleinerziehenden Felizitas Händschel dar. An diesem Tag feiert sie ihren 18. Geburtstag, und die Brikettfabrik, in der sie tätig ist, ihr 70-jähriges Jubiläum. Vor drei Jahren kam ihr Sohn zur Welt, für dessen Erziehung nun die Mutter von Felizitas zuständig ist, die dafür etwas unwillig ihre Arbeit in der Fabrik aufgegeben hat. Reinhart, der Vater des Kindes, saß wegen einer Prügelei im Gefängnis

1222 Im Vergleich dazu kann es sich bei dem Band *Kleine Landschaft* auf eine oder alle Erzählungen bzw. auf die Poetik der Zusammenstellung beziehen. Da der Titel des Bands aber auch der Titel einer Erzählung ist, erscheint der Bezug zur Titelgeschichte plausibel.

und hat nur wenig Kontakt zu Mutter und Kind. Weil Felizitas lispet, scheut sie sich vor anderen zu sprechen und hat die Schule bereits nach sieben Jahren verlassen. Im Text wird sie mehrfach damit konfrontiert: „*Mädchen, hast du die Sprache verloren!* [Herv. im Original, A.J.]“¹²²³ In der Fabrik fühlt sie sich aufgehoben: „Felizitas tut zum ersten Mal etwas, was sie selbst will.“¹²²⁴ Bei der Arbeit muss sie nicht viel reden, der dröhrende Lärm der Maschinen komplementiert ihre Sprachlosigkeit, und als Schichtarbeiterin erlangt ihr Leben eine Bedeutung über das Mutterdasein hinaus.

Die Erzählung begleitet die Protagonistin im ersten Teil *Die Arbeit* vom Aufstehen im Elternhaus, über den Weg in die Fabrik, die Umkleideräume, die Arbeitsstationen im Pressenhaus, wo die Briketts gepresst werden, und auf den Kohleboden, wo die Kohle ankommt, bis zum Festakt am Abend im dritten Teil *Der Feierabend*. Währenddessen werden ihre Familie, Freundschaften und Kolleg:innen vorgestellt, deren persönliche Verhältnisse immer auch mit dem Fabrikleben in Verbindung gebracht werden. So schläft die Mutter vom „Gekling der Kohlezüge“ ein,¹²²⁵ der Vater träumt von Eimerketten¹²²⁶ und Lucie, eine ältere Kollegin von Felizitas, erzählt dem Kind als Gutenachtgeschichte „von der Fabrik und von dem glühenden Mädchen an den Trocknern“.¹²²⁷ Als Mittelteil eingefügt ist die Geschichte von Lucies Kreuzfahrt, die Krauß als Gegenpart zu Felizitas darstellt: Lucie ist alt, Felizitas jung; die Ältere hält Reden, der Jüngeren fehlt meistens die Sprache; Lucie hat immer Wünsche, Felizitas ist „wunschlos glücklich“.¹²²⁸

Ute Wölfel hat darauf hingewiesen, dass Krauß typische Motive, Figuren und Handlungssabläufe aus der literarischen Darstellung einer industrialisierten Arbeitswelt verwendet: die Schilderung von Arbeitsabläufen und technologischen Prozessen, die Figur der gesellschaftlich engagierten Arbeiterin, die Figur der benachteiligten, einfachen, alleinerziehenden Arbeiterin, eine veraltete Fabrik aus der Energie- und Brennstoffindustrie, die Beschreibung der Industrilandschaft.¹²²⁹ Das traditionelle Sujet erinnert zwar an die Forderungen der Bitterfelder Konferenz, die ‚Heldin der Arbeit‘ – hier verkörpert durch Lucie, die

¹²²³ Angela Krauß: *Das Vergnügen*. Frankfurt a.M. 1990, S. 23.

¹²²⁴ Ebd., S. 22.

¹²²⁵ Ebd., S. 11.

¹²²⁶ Vgl. ebd., S. 13.

¹²²⁷ Ebd., S. 146.

¹²²⁸ Ebd., S. 29 f.

¹²²⁹ Vgl. Ute Wölfel: Die autonome Produktion: Arbeitswelt in der DDR-Prosa am Beispiel von Angela Krauß' *Das Vergnügen*. In: U.W. (Hg.): Literarisches Feld DDR, S. 31–51, hier S. 34.

eine solche Auszeichnung erhält – in den Fokus literarischer Beschäftigung zu stellen, wird aber von Krauß ironisierend gebrochen.¹²³⁰ So geht zum Beispiel der plakativen Behauptung, „[d]er Braunkohlestaub ist für die menschliche Gesundheit nicht schädlich“, eine Beschreibung der harten Arbeitsbedingungen in der Fabrik voraus: „In einer Schicht fallen neunhundert Tonnen Rohkohle vom Band in die Bunker. Auf dem Kohleboden herrschen im Sommer fünfzig Grad Hitze. Unten an den Trocknern herrschen im Sommer achtzig Grad Hitze. Das gibt Lohnzuschläge.“¹²³¹ Der Propagandaspruch einer menschenwürdigen Arbeit wird dadurch konterkariert. Aus einer zynischen Haltung heraus wird die körperliche Beanspruchung nur noch mit Geld aufgewogen. An diesem Beispiel zeigt sich nicht nur die Auflösung der geschichtsphilosophischen und politischen Ideologie der Arbeit,¹²³² sondern ihre Entlarvung als Ausbeutung des Individuums unter dem Vorwand des sozialistischen Fortschritts.

Die Bezüge zwischen Text und Bild ergeben sich zunächst aus der Darstellung einer industrialisierten Landschaft. So beginnt der Text mit einer Beschreibung der Gegend um Rosdorf, in der die Handlung spielt:

EIN TAG, ein durchsichtiger Tag im September. / In der südlichen Tieflandbucht leuchten die Stoppeläcker wie Gold, aus Stroh gesponnen. An solchen Tagen durchdringt das Auge selbst einen ländlichen Mittelwert des Schwefeldioxidegehalts der tieferen Luftsichten und trifft auf Grund.¹²³³

Das Schwefeldioxid ist ein Produkt der Kohleindustrie und Teil der Luftverschmutzung durch Abgase. Weiter heißt es:

[B]esonnt ist dieses Land bis an den Horizont, wo eine Schornsteingruppe scharf und spielzeugklein aus dem blauen Himmel herausgeschnitten ist, kaum ernst zu nehmendes, freundlich aus der Ferne grüßendes Ebenbild dessen, was da in der taligen Mitte des Landes, in einer sicheren Senke steht und dauert. / Das ist die Fabrik.¹²³⁴

Im Vergleich mit Mattheuers Bild wirkt dieser Textanfang tatsächlich wie eine Beschreibung des Bildhintergrunds bzw. das Bild als Illustration des Textes: Der tiefe Horizont, der ganz von der Sonne beschienene Himmel, die spielzeugkleinen

1230 Vgl. Katrin Löffler: Mensch, Arbeit, Glück. Zu Angela Krauß' Erzählung *Das Vergnügen*. In: Torsten Erdbrügger/Inga Probst (Hg.): Verbindungen. Frauen – DDR – Literatur. Festschrift für Ilse Nagelschmidt. Berlin 2018, S. 197–214.

1231 Krauß: Das Vergnügen 1990, S. 57.

1232 Vgl. Wölfel: Die autonome Produktion, S. 35.

1233 Krauß: Das Vergnügen 1990, S. 7.

1234 Ebd.

Schornsteine und die Fabrik in der Talsenke sind Elemente, die sich in Text und Bild finden. Durch den Text erhält das Bild auch einen zeitlichen und räumlichen Bezug, der das Dargestellte schon mit dem Verweis auf das Märchen *Rumpelstilzchen* gleichzeitig fiktionalisiert. Auch die Stadt mit dem sprechenden Namen Rosdorf gab es in der DDR nicht. Die Schornsteine, die sowohl die gemalte als auch die reale Landschaft präg(t)en, ziehen sich leitmotivisch durch die Erzählung und vermitteln eine Kritik an der Umweltzerstörung, sei es durch Luftverschmutzung (zu Beginn der Erzählung) oder Flächenverbrauch (im Bild). Zwischen der Verortung durch das Motiv des im Bild eindeutig identifizierbaren Viadukts und der Verortung in der fiktiven Stadt der Erzählung ergibt sich eine Diskrepanz, die offenlegt, dass es sich trotz Parallelen in Bild und Text um zwei eigenständig entstandene Werke handelt. Ob, nun in Abhängigkeit voneinander gesehen, das Bild die Morgen- oder Abendsonne zeigt, lässt der Text offen, weil die oben zitierte Textstelle in Variation auch den dritten Teil der Erzählung am Abend eröffnet. Jedoch, so erfährt man im Text, handelt es sich um einen Tag im September des Jahres 1982.

Eine weitere Gemeinsamkeit besteht in der Gegenüberstellung von persönlicher Entwicklung in Wechselwirkung mit der Gesellschaft. Die Erzählung illustriert „die Sprachlosigkeit der Funktionäre und exemplarisch anhand von Felizitas die sprachliche Bewusstwerdung einer einfachen Arbeiterin“.¹²³⁵ Mattheuers Bild auf dem Einband nimmt eine Interpretation des Textes voraus, bei der auch die privat-intime Beziehung von Felizitas und Reinhart eine Rolle bei der Emanzipation der Hauptfigur spielt. Michael Ostheimer deutet die Erzählung als „Weg der Selbstbewusstwerdung“ anhand einer „Hermeneutik des Schweigens“, d. h. anhand der Kontexte, in die das Schweigen von Felizitas in der Erzählung eingebettet ist.¹²³⁶ Ihre Artikulationsschwierigkeiten sind einerseits anatomisch bedingt („Ihre Zunge war einfach zu lang“¹²³⁷) und andererseits fehlt ihr das nötige Selbstvertrauen. An zwei Stellen in der Erzählung gelingt es Felizitas jedoch selbstbestimmt zu handeln und sich selbstbewusst zu äußern. Beide Male handelt es sich bei den Anlässen dazu um Kartenspiele der Kollegen im dritten Teil. Mit dem Ziel, 24,90 D-Mark zu gewinnen, um sich eine Schallplatte des Songs „Eimfrie“¹²³⁸ kaufen zu können, spielt Felizitas mit und nimmt währenddessen die Sprech- und Handlungsmacht an sich, die sich sonst aus dem Mund anderer gegen sie gerichtet hat: „Habt ihr die Sprache verloren? fragt Felizitas. [...] Dieser

¹²³⁵ Ostheimer: Poetik des Schweigens, S. 53.

¹²³⁶ Ebd.

¹²³⁷ Krauß: Das Vergnügen 1990, S. 10.

¹²³⁸ Ebd., S. 36.

Satz behält ja sogar in ihrem Munde seine alte Kraft, die kennt Felizitas, seit sie hören kann: er macht sprachlos. / Dieser Satz stärkt den, der ihn spricht.“¹²³⁹ Felizitas, die sich zuvor den Macht- und Denkstrukturen ihrer Welt gefügt hat, gelangt „über die formierende Arbeit zu sich selbst“ und zu sprachlichem Bewusstsein.¹²⁴⁰ Kontrastiert wird die Entwicklung von Felizitas durch die Kommunikationsschwierigkeiten des Fabrikdirektors Bernstein. Auf der Feier weicht er vom offiziellen Redemanuskript ab und richtet persönliche Worte an die Belegschaft. Er erzählt, wie er aufgrund seines Redetalents zu immer neuen beruflichen Funktionen gelangt ist und darüber seine Sprache verloren hat.¹²⁴¹ Nun treffen seine eigenen Worte jedoch auf Unverständnis: „[...] endlich wagst du, deine eigene Sprache zu sprechen, stellst du fest, du hast noch eine, und da versteht dich keiner von den eigenen Leuten“.¹²⁴²

Eine zweite Bewusstwerdung der Hauptfigur ergibt sich im Lauf der Erzählung durch die Beziehung zu Reinhart. Zunächst ist es Lucie, die „leise Anstöße zur Wiederannäherung des jungen Paars“ gibt und Reinhart eine Geburtstagsüberraschung für Felizitas während des Festakts vorschlägt, „zum Gelingen des Betriebsvergnügens“.¹²⁴³ Privates Glück und betrieblicher Erfolg bedingen einander. Seine Geburtstagsrede bringt Felizitas auf existentielle Gedanken: „Aus jedem Teil muß ein Ganzes werden. Ist das Gesetz?“,¹²⁴⁴ während die Erzählinstantz mit den gesellschaftlichen Erwartungen bereits den Fortgang der Geschichte vorausdeutet: „Also kommt die Sache mit den beiden doch noch zu einem guten Ende. Man, das Publikum, hat eigentlich auch nichts anderes erwartet.“¹²⁴⁵ Ausdruck des ambivalenten Befreiungsprozesses von Felizitas ist der Song, zu dem sie am Ende der Feier und anlässlich ihres Geburtstags mit einem um ihren Knöchel gebundenen „himmelblaue[n]“ Luftballon, einer Fessel ähnlich, tanzt, bis jemand ihn ihr abnimmt: „*Eimfrie*, das muß er doch hören, das bin doch ich.“¹²⁴⁶ So hofft Felizitas vergeblich darauf, dass Reinhart sie von ihrem Ballontanz erlöst. Stattdessen verstrickt dieser sich derweil in einen Flirt mit der Sängerin und in ein Kartenspiel mit den Kollegen, die ihn nicht nur sprichwörtlich bis auf das Hemd ausziehen. Die letztendliche Entscheidung für Reinhart fällt Felizitas als sie ihn beim Kartenspiel entdeckt: „Aber dieser hier ist ihr Mann.

1239 Ebd., S. 106.

1240 Ostheimer: Poetik des Schweigens, S. 53.

1241 Vgl. Krauß: Das Vergnügen 1990, S. 90 – 95.

1242 Ebd., S. 116.

1243 Ebd., S. 73.

1244 Ebd., S. 99.

1245 Ebd.

1246 Ebd., S. 123.

Diesen will sie. Und da kann sie es. Das letztemal, bittet sie im stillen, dieses eine Mal nur noch den Eigenen aus der falschen Gesellschaft wegholen, das letztemal. Da glaubt sie das erstemal an sich selbst.“¹²⁴⁷

Obwohl im Lauf der Erzählung keine gesellschaftliche Veränderung stattfindet,¹²⁴⁸ kann der Text als Kritik an der gesellschaftlich-politischen Regulierung aller Lebensbereiche aufgefasst werden, die zur Sprachlosigkeit führt. Felizitas verkörpert „ein Dasein der wenigen Worte im grundsätzlichen Einverständnis mit den Bedingungen“.¹²⁴⁹ Deutlich wird diese Kritik auch an der Figur Lucie, die sich über eine Kreuzfahrt, die sie als Auszeichnung für ihre Leistungen erhalten hat, nicht mehr freuen kann: „Sie kann das Glück nicht finden.“¹²⁵⁰ Ihre „menschliche Entfremdung erscheint als Ergebnis und damit Anklage der funktionalisierenden Verhältnisse.“¹²⁵¹ Die Erzählung von Felizitas führt einen Denkprozess vor, der zunächst zu Änderungen in ihrem persönlichen Leben führt, aber in dem Wunsch des Kindes, das statt Lucies Geschichten aus der realen Arbeitswelt „lieber ein Märchen“ vor dem Einschlafen hören will,¹²⁵² in den Bedürfnissen und Wünschen einer nachfolgenden Generation also, auch eine gesellschaftliche Relevanz erhält. Der von Krauß dargestellte Konflikt drückt sich am prägnantesten in der Beschreibung eines Zwiespalts bei Reinhart aus: „Gleichseinwollen und Eigensinn“.¹²⁵³ Der Wunsch nach etwas Anderem, für das die Arbeit weder Inspiration noch Erfüllung bereithält, ohne aus dem gesellschaftlichen Kontext zu fallen, verbindet die Figuren miteinander.

In Mattheuers Bild stehen im gewissen Sinne die individuellen Bedürfnisse einer imaginären Gemeinschaft gegenüber, auch wenn sie allein in der Erfüllung der Paarbeziehung gezeigt werden. Es besteht also ein weiterer paratextueller Zusammenhang zwischen Bild und Text. Auch ästhetisch ergeben sich hierbei Parallelen zwischen der Darstellung bei Krauß und Mattheuer: Während dieser durch die Bildkomposition tradierte Motive und Formen bricht, nutzt Krauß dafür das Mittel der Ironie.¹²⁵⁴ Auf den zweiten Blick handelt es sich bei beiden Werken, und dies verstärkt durch den paratextuellen Bezug, um eine Kritik an einem gesellschaftlichen Zustand, der nicht genügend Raum und Schutz für die individuelle Entwicklung des Menschen lässt. Das Bild illustriert einzelne Elemente des

¹²⁴⁷ Ebd., S. 144.

¹²⁴⁸ Vgl. Wölfel: Die autonome Produktion, S. 34.

¹²⁴⁹ Ostheimer: Poetik des Schweigens, S. 54.

¹²⁵⁰ Krauß: Das Vergnügen 1990, S. 84.

¹²⁵¹ Wölfel: Die autonome Produktion, S. 39.

¹²⁵² Krauß: Das Vergnügen 1990, S. 146.

¹²⁵³ Ebd., S. 26.

¹²⁵⁴ Vgl. Wölfel: Die autonome Produktion, S. 35.

Textes und setzt einen deutlichen Interpretationsschwerpunkt auf die Paarbeziehung in Abgrenzung zu den gesellschaftlichen Bedingungen. Außerdem bietet es auf dem Einband eine Vorschau auf die sich im Text entwickelnde Vereinigung von Felizitas und Reinhart und verdeutlicht im Fehlen einer Abgrenzung zwischen privater und gesellschaftlicher Sphäre auch die Ambivalenz der teils durch die gesellschaftlichen Erwartungen teils durch die selbstbestimmt gefällte Entscheidung der Figur Felizitas, ihre Beziehung mit Reinhart wiederaufzunehmen.

Eine weitere Text-Bild-Relation ergibt sich aus der Metapher des Lichtkegels, die bereits in der Einbandgestaltung der Erstausgabe in der DDR eine Rolle spielte. Astrid Köhler hat gezeigt, dass die Verwendung des Bilds *Aufforderung zum Tanz* von Albert Ebert im Aufbau Verlag dazu geführt hat, dass die Literaturkritik mit „Anleihen aus der Terminologie der bilden Kunst“ auf den Text von Krauß reagierte.¹²⁵⁵ Sie verweist auf die bildlichen Mittel der Erzählung, die auch einen Bezug zum Mattheuer-Bild haben. So stellt Krauß die Hauptfigur Felizitas wie mit einem Scheinwerferlicht vor:

Unter dem Dach der Fabrik glimmt eine vergitterte Birne über acht Bunkeröffnungen. Über jeden dieser kleinen Abgründe lassen sich sechs Erwachsenenschritte setzen auf einer schmalen Gitterbrücke. Da steht eine zierliche Person im Licht der Birne. Das ist Felizitas Händschel.¹²⁵⁶

Alle Figuren werden so eingeführt, als stünden sie sichtbar auf einer Bühne: „Das ist Mutter“¹²⁵⁷ und „[n]icht zu vergessen: das Kind.“¹²⁵⁸ Köhler kommt deshalb zu dem Schluss, dass der Lichtkegel der Lampe das strukturierende Element des Geschehens ist: „Einer nach dem anderen kommt so über seine räumliche Umgebung und typischen Handlungen in den Blick des erzählenden Beobachters.“¹²⁵⁹ Die Symbolik der Sonne als Lichtkegel der Beobachtung im Bild Mattheuers wird im letzten Teil der Erzählung in der motivischen Überlagerung von Lampe und Mond erweitert, wenn Felizitas den Mond am Nachthimmel mit der Lampe vertauscht: „Wenn sie höher blickt, sieht sie den Schornstein, der blasse Wölkchen in den tiefdunklen Himmel setzt, ein paar Sterne sind zu sehen, am

1255 Köhler: Brückenschläge, S. 159. Auch Katrin Löffler stellt bemerkenswerterweise eine motivische Analogie zwischen Lucie, die sich nach ihrer Auszeichnung allein auf der Toilette verbirgt, und Mattheuers Gemälde *Die Ausgezeichnete* her, das die Einsamkeit einer älteren Frau zeigt, die an einem Tisch sitzend Blumen vor sich abgelegt hat und „einer Sterbenden gleicht“ (Löffler: Mensch, Arbeit, Glück, S. 211).

1256 Krauß: Das Vergnügen 1990, S. 8.

1257 Ebd., S. 10.

1258 Ebd., S. 15.

1259 Köhler: Brückenschläge, S. 161.

hellsten leuchtet die zweihunderter Birne. Mit ein bißchen Phantasie könnte man sie für den Mond halten.“¹²⁶⁰ Direkt anschließend an diese Szene folgt das Kartenspiel, bei dem Felizitas ihre Sprache wiederfindet. Der Blick nach oben kann demnach als Moment der Bewusstwerdung interpretiert werden: „Sie sieht die Dinge jetzt klarer denn je.“¹²⁶¹ Im zentralen Entwicklungsmoment der Erzählung führt Krauß also die einleitende Naturbeschreibung mit dem Leitmotiv des Lichtkegels zusammen. Der Lichtkegel, ob von der Sonne, der Lampe oder dem Mond ist einerseits künstlerisches Mittel der Fokussierung auf bestimmte bedeutungstragende Elemente, andererseits vereint er sowohl die Assoziation des Scheinwerferlichts auf einer Theaterbühne, als auch die Aufmerksamkeit eines imaginierten Publikums oder einer Beobachterin. Während „Gold und Glitzer“,¹²⁶² wie Katrin Löffler gezeigt hat, für die Sehnsüchte der Figuren sowie den Schein und das flüchtige Sein des Glücks stehen, kann das verwandte Leitmotiv des Lichtkegels in Bild und Text über die Assoziation von Autorin und Künstler als Kunstschaffende der DDR auch als Kritik am Überwachungsstaat gesehen werden, der zur Unterdrückung von Individualität und Meinungs- bzw. künstlerischer Freiheit beiträgt.

1.4.3 Zwischenfazit: Die Ausgabeninterpretation als methodisches Konzept oder: Rezeptions- und Produktionsästhetik nach dem *material turn*

Durch die Interpretation einer Ausgabe lässt sich ein literarisches Werk nicht besser oder vollständiger verstehen als in der textimmanenten Interpretation. Eine Ausgabeninterpretation ermöglicht aber zu erschließen, wie die Produktionsgemeinschaft das Werk unter bestimmten sozialen, kulturellen und historischen Bedingungen gesehen und verstanden haben könnte. Daran anschließend ist es eine Möglichkeit, die hermeneutische Differenz zwischen dem einstigen und dem heutigen Verständnis eines Werks auszuloten.¹²⁶³ Weiter lässt sie rekonstruieren, mit welchem Textverständnis das Werk im Buchmarkt positioniert, d. h. vor allem in welchen Aspekten des Werks die zentrale Bedeutung und größte Verkäuflichkeit oder allgemeiner gedacht: Resonanz beim Publikum gesehen wurde. Der intermediale Vergleich von Titelbild und Text der Erzählung *Das Vergnügen* legt den Fokus, wie gesehen, auf die Paarbeziehung im Verhältnis zu ihrer sozialen Umgebung (Familie, Arbeit, Gesellschaft/Staat). Es handelt sich

1260 Krauß: Das Vergnügen 1990, S. 105f.

1261 Ebd., S. 106.

1262 Löffler: Mensch, Arbeit, Glück, S. 212.

1263 Vgl. Hans-Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: H.-R.J.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a.M. 1970, S. 144–207, hier S. 170.

beim Bild weder um eine Illustration des Texts, noch hat der Text Elemente einer Bildbeschreibung. Dennoch entsteht durch die Ausgabe eine peritextuelle Verbindung der beiden Werke, die deren Bedeutungsgehalt wechselseitig sowohl ausschnitthaft darstellt als auch darüber hinausgeht. Textimmanent gibt es zum Beispiel keine Hinweise auf eine staatliche Überwachung der Figuren, allein Feilitas kontrolliert seit drei Jahren die personifizierte Maschine im Pressenhaus. Erst die Assoziation mit Mattheuers Bild bringt den autor- und werkbiographischen Hintergrund hervor, zum einen, weil der Text im Kontext der DDR-Kunst zusätzlich verankert wird und zum anderen, weil die motivische Spannung im Bild – der Mantelschutz trotz oder eben gerade wegen der gleißenden Sonne – einer Auslegung bedarf, die nur implizit vom Text und vielmehr vom historischen Kontextwissen gestützt wird. Die Ausgabe besitzt in ihrer Verbindung von Text und Peritext eine „semiotische Potentialität“, insofern als sie „bestimmte immanente oder relationale Eigenschaften aufweist, die vor dem Hintergrund semiotischen Wissens zur Basis interpretativer Inferenzen werden können“.¹²⁶⁴ Der Peritext erweist sich einmal mehr als Schwelle, die hier die Auslegung des Texts sowohl eingrenzt als auch erweitert.¹²⁶⁵

Dieses Erkenntnispotential gilt natürlich auch für Ausgaben, an deren Gestaltung die Autor:innen nachweislich nicht beteiligt waren, entweder weil sie in die entsprechenden Entscheidungen schon zu Lebzeiten nicht involviert waren oder weil die Ausgabe postum erschien. In diesem Sinne offenbart die Rekonstruktion der Ausgabengestaltung auch, dass literarische Texte in ihrer materialisierten und damit erst kommensurablen Form einer kollektiven Praxis entspringen und zwar nicht nur, was ihre technische Produktion anbelangt, sondern auch ihre materielle Ästhetik, die sich aus der Lektüre und Interpretation des Textes (bzw. aus Autor:innenperspektive auch aus dessen Verfertigung) speist und als Deutungsmodell in der Ausgabengestaltung manifestiert. Im Fall von Krauß bestand die Produktionsgemeinschaft aus Verlag und Autorin, d.h. die Rekonstruktion der Ausgabengestaltung lässt Schlüsse zu, mit welcher Intention die Autorin in Kooperation mit dem Verlag ihr Werk in einem bestimmten Kontext – als Taschenbuch, in einem westdeutschen Verlag, kurz nach dem Mauerfall – veröffentlichte. Ob sich Intentionen rekonstruieren lassen oder ob sich einzelne Elemente und Strukturen einer Ausgabe auf ihre Urheber:innen zurückführen

1264 Annika Rockenberger/Per Röcken: Wie ‚bedeutet‘ ein ‚material text‘? In: Lukas/Nutt-Kofoth/Podewski (Hg.): Text – Material – Medium, S. 25–51, hier S. 29.

1265 Vgl. Genette: Paratexte, S. 10.

lassen, hängt vom Stand der Überlieferung ab. Selbst unabhängig von diesen Intentionen und Urheberschaften im einzelnen Fall lassen sich Ausgaben aber als Repräsentationen kollektiver Intentionalität verstehen, insofern, als das gemeinsame Handeln der Produktionsgemeinschaft von einer geteilten Absicht geleitet ist.¹²⁶⁶ Es richtet sich nach dem, was Jauß den Erwartungshorizont des adressierten Publikums genannt hat,¹²⁶⁷ auf den die Ausgabe als Produkt dieses gemeinsamen Handelns wiederum Einfluss nimmt. Im Fall von Krauß konnten sich Verlag und Autorin an den Erfahrungen zum einen mit dem Bachmann-Preis und den vorherigen gebundenen Ausgaben im Hauptprogramm und zum anderen mit Literatur der DDR im Verlagsprogramm orientieren.

In Erweiterung des (ehemals) deutsch-deutschen Diskurses von Rezeptionsästhetik und Rezeptionstheorie setzt die Ausgabeninterpretation nicht bei der Rezeption des veröffentlichten Werks an, sondern bezieht zum einen bereits die Rezeption während des Produktionsprozesses eines Textes mit ein, der zum anderen in seiner Materialität ernst genommen wird.¹²⁶⁸ Der Produktionsgemeinschaft haftet damit die doppelte Funktion als erste Leserin *und* als Literaturproduzentin an. Methodisch gesehen bindet die Ausgabeninterpretation also rezeptionsästhetische Fragen an produktionsästhetische Prozesse. Bereits Jauß hat gefordert, „Aufnahme und Wirkung eines Werks [...] im historischen Augenblick seines Erscheinens“ zu analysieren, und damit implizit den Werkbegriff an die Ausgabe gebunden, ohne diesen tatsächlich wie hier als imaginierten Kollektivsingular zu begreifen. Die spezifische Ausgabe eines Werks sollte in der rezeptionsleitenden Funktion ihrer Peritexte als wichtiger Faktor gelten, wenn es Jauß darum geht, die historischen und ästhetischen Implikationen des dialogischen und prozesshaften Verhältnisses von „Werk, Publikum und neuem Werk“ zu bestimmen.¹²⁶⁹ Auch wenn seiner Forderung, den „geschichtliche[n] Zusammenhang der Werke untereinander in den Interrelationen von Produktion und Rezeption“ zu sehen,¹²⁷⁰ zuzustimmen ist, so denkt er dabei allein an ein produzierendes *Subjekt*, geht also nicht davon aus, dass der Text in seiner materia-

1266 Hans Bernhard Schmid/David P. Schweikard: Einleitung: Kollektive Intentionalität. Begriff, Geschichte, Probleme. In: H.B.S./D.P.S. (Hg.): Kollektive Intentionalität. Eine Debatte über die Grundlagen des Sozialen. Frankfurt a.M. 2009, S. 11–68, hier S. 13.

1267 Vgl. Jauß: Literaturgeschichte, S. 173.

1268 Zur Verflechtung von Rezeptionstheorie und Rezeptionsästhetik im geteilten Deutschland vgl. Mandy Funke: Rezeptionstheorie – Rezeptionsästhetik. Betrachtungen eines deutsch-deutschen Diskurses. Bielefeld 2004.

1269 Jauß: Literaturgeschichte, S. 169f. Die nachfolgenden Ausführungen in Teil IV der Untersuchung werden veranschaulichen, dass eine solche Werkbiographie wesentlich komplexer, nämlich unter Betrachtung anderer Werke und deren Ausgaben zu konzipieren ist.

1270 Ebd., S. 173.

lisierten Form auf eine Produktionsgemeinschaft zurückgeht.¹²⁷¹ Die Ausgabe wäre in diesem Sinne in den Ereigniszusammenhang der Literatur zu integrieren, sie lässt sich in Ergänzung der rezeptionsästhetischen Perspektive als Ereignis der literarischen (und werkbiographischen) Reihe begreifen,¹²⁷² in dem die Interaktion von Verlag, Autor:in und Publikum sich materialisiert.¹²⁷³

Im Austausch mit Jauß und als Reaktion auf die rezeptionsästhetische Wende der westdeutschen Literaturwissenschaft haben Manfred Naumann et. al. in *Gesellschaft – Literatur – Lesen* die „Gegenstandsbestimmtheit der rezeptiven Tätigkeit“ betont und damit den Blick auf die Materialität des Textes am Beispiel der Druck- und Lautgestalt des 1953 erschienenen Brecht-Gedichts *Der Rauch* erweitert.¹²⁷⁴ Dieter Schlenstedt versteht das Werk als „Rezeptionsvorgabe“, womit „Elemente und Strukturen“ gemeint sind, die „im Zusammenhang mit dem Leserbewußtsein“ das Potential haben, „die Aktivität der Aufnehmenden anzuregen“.¹²⁷⁵ Zieht man in Betracht, dass Werke „grundsätzlich im Modus der „Ausgabe““ erscheinen,¹²⁷⁶ dann ist mit ‚Werk‘ auch hier wieder implizit die materialisierte Form als Ausgabe gemeint, auch wenn Schlenstedt in der Beispieldiskussion allein auf die Gestalt des Texts eingeht. Aus produktionsästhetischer

1271 Vgl. ebd.

1272 Vgl. ebd., S. 167.

1273 Vgl. Carlos Spoerhase: Perspektiven der Buchwissenschaft. Ansatzpunkte einer buchhistorisch informierten Literaturwissenschaft. In: ZfGerm Neue Folge XXI (2011), S. 145–152, hier S. 149: „Wenn die Spezifika typographischer Kommunikation, die materielle Gestaltung und paratextuelle Einrichtung schriftlicher Artefakte sowohl den laienhaften wie den professionellen Umgang mit diesen Artefakten in einer semantisch relevanten Weise prägen, kann die Interpretation literarischer Texte nicht ohne eine präzise Verhältnisbestimmung von Eigenschaften des literarischen Buchs und Bedeutung des literarischen Textes auskommen: Buch- und Literaturwissenschaft sind hier aufeinander angewiesen.“

1274 Dieter Schlenstedt: Das Werk als Rezeptionsvorgabe und Probleme seiner Aneignung. In: Manfred Naumann u.a.: *Gesellschaft – Literatur – Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*. Berlin/Weimar 1975, S. 301–438, hier S. 354.

1275 Ebd. Peter Wruck spricht in Bezug auf Stil und Struktur der Texte und Bände von Theodor Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* in der Gesamtausgabe von 1892, die eine Werkeinheit suggerieren, es aber gleichzeitig erlauben, die Texte selektiv oder linear durchzulesen, auch von „Rezeptionsangeboten“ (Peter Wruck: Fontane als Erfolgsautor. Zur Schlüsselstellung der Makrostruktur in der ungewöhnlichen Produktions- und Rezeptionsgeschichte der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hg.): „Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg“. Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* im Kontext der europäischen Reiseliteratur. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs in Zusammenarbeit mit der Theodor Fontane Gesellschaft 18.–22. September 2002 in Potsdam/Würzburg 2003, S. 373–393, hier S. 392).

1276 Spoerhase: Was ist ein Werk?, S. 287.

Perspektive auf denselben Gegenstand, aber unter Berücksichtigung des – zumindest theoretisch – gesamten Peritextes spreche ich deshalb von einem Deutungsmodell. Mit diesem wird nicht die Vollständigkeit einer Interpretation angestrebt, vielmehr geht es darum, ähnlich wie bei der Rezeptionsvorgabe, Richtungen aufzuzeigen, in die sich Lektüre und Deutung vollziehen kann. Ein Werk, hier verstanden nicht als immaterieller Text, sondern in seiner jeweiligen Materialität, prädisponiert sein Publikum für eine bestimmte Weise der Rezeption.¹²⁷⁷ Die äußere Form des Textes vermittelt dabei Informationen, die nicht mit seiner Wort- oder Satzbedeutung identisch sind – wie der intermediale Vergleich von Titelbild und Text bei Krauß gezeigt hat –, sondern kann als Indiz kommunikativer Intentionen und Funktionen gelten. Am Beispiel Brechts zeigt bereits Schlenstedt, dass der Peritext einer Ausgabe (Typographie, Satz, Anordnung von Texten, Einbandgestaltung usw.) „einen Bereich eigener ästhetischer Bedeutung, der Äußerung und Anregung von Geschmack, einen Bereich auch der Vermittlung von Akzenten des Gehalts“ darstellt.¹²⁷⁸ Ausgabengestaltung erweist sich nicht nur als *werkpolitische*, sondern als *werkästhetische* Praxis.

2 Selektieren

Im vorangehenden Untersuchungsteil habe ich erklärt, inwiefern der Verlag als Lebensform verstanden werden kann, zu deren immer wieder formulierten Vorstellungen eine lebenslange Kooperation zwischen Verlag und Autor:in gehört, deren Zweck die Produktion und Verbreitung aller Werke im Hinblick auf eine Werkausgabe ist, auch über den Tod hinaus. Demgemäß schrieb Unseld auch an Fühmann im Juni 1978: „Sie wissen, es ist das Prinzip des Hauses Suhrkamp, keine Einzelbücher zu bringen, sondern sich für den Autor zu entscheiden.“¹²⁷⁹ Diesem Ideal entsprachen in der Praxis des Suhrkamp Verlags viele Autoren wie Bernhard, Braun, Enzensberger, Frisch, Handke, Johnson und andere. Ebenso häufig kam es aber zu Verlagswechseln und einer Auswahl von Publikationen aus dem Gesamtwerk der Autor:innen wie im Fall von Fühmann und Fries. Friedrich Voit hat diese Differenz zwischen Verlagsautoren mit einer kontinuierlichen Produktionsbeziehung und anderen Autoren des Verlags mit der „einmal bei-

¹²⁷⁷ Vgl. Jauß: Literaturgeschichte, S. 175.

¹²⁷⁸ Schlenstedt: Das Werk als Rezeptionsvorgabe, S. 356.

¹²⁷⁹ Siegfried Unseld an Franz Fühmann, Brief vom 30.06.1978. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 26.

diergeitig bestehende[n] Absicht zu einer längerfristigen Zusammenarbeit“ begründet.¹²⁸⁰ Ob diese Absicht seitens des Verlags bestand, hing davon ab, so werde ich im Folgenden argumentieren, ob Text und Autor:in zu der Lebensform, verstanden als dynamisch sich entwickelndes Gebilde, passten. Auf der anderen Seite brauchte es auch die Absicht der Autor:in, Teil dieser Lebensform mit samt ihren Einstellungen und Orientierungen zu sein bzw. sich in diese einzupassen. Eine Lebensform zu teilen, „bedeutet nämlich, an den für sie bestimmenden Praktiken zu partizipieren, sich den Mustern und Regeln gegenüber, die diese ausmachen und konstituieren, angemessen zu verhalten und ihnen in seinen eigenen Handlungen – natürlich innerhalb einer Bandbreite möglicher Verhaltensweisen – zu entsprechen“.¹²⁸¹ Übertragen auf den Verlag bedeutete dies, dass Autor:innen sich durch aktive Teilnahme in den Praxiszusammenhang einbinden, also den Praktiken, Einstellungen und Orientierungen anpassen mussten, und ein Text sich für das Verlagsprogramm eignen musste, das an ein bestimmtes Literaturverständnis gekoppelt war.¹²⁸² Das Gelingen dieses doppelten und über die Zusammenarbeit von Verlag und Autor:in anhaltenden Integrationsprozesses hatte Auswirkungen auf die Dauer, Art und Weise der Autor:in-Verlags-Beziehung. Die oben genannten Autoren zeichnen sich durch eine besonders erfolgreiche Inkorporation der Lebensform und Integration in die Lebensform des Suhrkamp Verlags aus. Das zeigt sich auch daran, dass der Verlag für Briefeditionen die Briefwechsel zwischen Unseld und vielen dieser langjährigen Verlagsautoren auswählte, weil sie das Ideal der Produktionsgemeinschaft repräsentieren.¹²⁸³ Die Könnerschaft¹²⁸⁴ der Lebensform des Verlags äußert sich bis heute in der Auszeichnung, „der kann Suhrkamp“ im Verlag.¹²⁸⁵

1280 Friedrich Voit: Der Verleger Peter Suhrkamp und seine Autoren. Seine Zusammenarbeit mit Hermann Hesse, Rudolf Alexander Schröder, Ernst Penzoldt und Bertolt Brecht. Kronberg im Taunus 1975, S. 104.

1281 Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 149.

1282 Vgl. ebd., 132.

1283 Vgl. die Brief-Editionen des Suhrkamp Verlags: Johnson/Unseld: Der Briefwechsel; Wolfgang Koeppen/Siegfried Unseld: „Ich bitte um ein Wort“. Der Briefwechsel. Hg. von Alfred Estermann und Wolfgang Schopf. Frankfurt a.M. 2006; Siegfried Unseld/Peter Weiss: Der Briefwechsel. Hg. von Rainer Gerlach. Frankfurt a.M. 2007; Thomas Bernhard/Siegfried Unseld: Der Briefwechsel. Hg. von Raimund Fellinger, Martin Huber und Julia Ketterer. Berlin 2010; Peter Handke/Siegfried Unseld: Der Briefwechsel. Hg. von Raimund Fellinger und Katharina Pektor. Berlin 2012.

1284 Mit ‚Könnerschaft‘ ist die erfolgreiche Integration in die Lebensform und damit das erfolgreiche Ausüben der Praktiken gemäß den Zielen der Lebensform gemeint (vgl. Martus/Spoerhase: Praxeologie, S. 90; Martus: Wandernde Praktiken, S. 184).

1285 Gespräch mit Petra Hardt am 30.10.2013 in Berlin.

In den vorausgegangenen Kapiteln ist deutlich geworden, dass bei der Bewertung von Texten im geteilten Deutschland die Idee einer ‚anderen‘ Literatur eine Rolle spielte, die Vorstellung also, dass Autor:innen der DDR unter anderen Produktions- und Rezeptionsbedingungen schrieben, auf andere literarische Vorbilder zurückgriffen bzw. mit diesen anders umgingen und mit einem von dem der BRD abweichenden Literaturverständnis operierten. Anders gesagt: In der DDR handelten die Autor:innen in einem anderen Praxiszusammenhang als in der Beziehung zu Suhrkamp. Die Transformation von Literatur im Austausch zwischen Ost und West bezog sich also nicht nur auf die Texte und ihre Paratextualität, sondern auch auf die Praktiken, Einstellungen und Orientierungen des Verlags. Nicht jede Autor:in, nicht jedes Werk passte zu jeder Zeit in diesen Kontext. Was und wen der Verlag in welcher Form übernahm, hing mit der Entwicklung von Programm und Profil des Verlags und darüber hinaus mit den sich parallel, in Abhängigkeit zueinander aber dennoch unterschiedlich entwickelnden literarischen Feldern der beiden Teile Deutschlands zusammen.

Die folgenden Kapitel widmen sich der Selektionspraxis, deren Funktion in der Integration einzelner Texte in das Verlagsprogramm bestand, beispielhaft an den Verlagsbeziehungen zu Fühmann und Fries veranschaulicht. Beide Autoren pflegten langjährige Beziehungen zum Verlag bzw. zu ihrer Lektorin Borchers – Fühmann mehr als zehn, Fries mehr als zwanzig Jahre – die am Ende daran zerbrachen, dass sich die Vorstellungen von Literatur und die Praktiken von Verlag und Autoren nicht miteinander vereinen ließen. Beide waren außerdem in der BRD nicht besonders bekannt oder erfolgreich, d.h. brachten dem Verlag nur wenig Kapital ein. Grund für die selektive Praxis waren zunächst ökonomische Überlegungen zur Verkäuflichkeit der Werke und zur Steigerung der Popularität der Autoren. Ich werde zeigen, dass das Lektorat nicht nur Anmerkungen zum Text machte, sondern auch mit den Autoren darüber verhandelte, welche Texte in welchem Genre und in welcher Reihenfolge erscheinen sollten. An beiden Beispielen zeigt sich, dass die Selektionspraxis auf Vorstellungen einer inneren Hierarchie und einem prozessualen Charakter eines Gesamtwerks basierte. Heinz Friedrich, Leiter des Deutschen Taschenbuch Verlags nannte dies in einem Brief an Heinrich Böll die „verlegerische[...] Dramaturgie“.¹²⁸⁶ Darüber hinaus lassen sich in den Verlagsbeziehungen Konfliktsituationen identifizieren, die über die Praktiken und Vorstellungen der Bewertung und Selektion des Verlags Auskunft geben. Im Fall von Fühmann führte dessen Hinwendung zu mythologischen Stoffen zu einer Störung, weil diese Entwicklung nicht zum Literaturverständnis

¹²⁸⁶ Heinz Friedrich an Heinrich Böll, Brief vom 13.04.1981. In: BSB, Ana 655. Zitiert nach Kampmann: Kanon und Verlag, S. 340.

des Verlags und zur Positionierung des Autors in der BRD passte. Da Fühmann zu Textänderungen nicht bereit war und an seiner Vorstellung einer langfristigen Kooperation festhielt, trennte er sich von Suhrkamp. Bei Fries kam es zum Bruch, weil der Verlag sich nur für Fries als Erzähler und Übersetzer interessierte, nicht aber für dessen essayistische und lyrische Arbeiten. Außerdem störte den Verlag, dass Fries immer wieder Arbeiten an andere Verlage gab, um seinen Unterhalt in der DDR zu bestreiten. Für beide Autoren bedeutete der Bruch einen Verlagswechsel in der BRD. Geht man davon aus, dass das Marketing und die langjährige Bindung an einen Verlag, der zumal wie Suhrkamp eine starke Position im literarischen Feld besaß, eine positive Auswirkung auf die Verbreitung und Wahrnehmung von Autor:innen und ihrer Werke hat, also Grundlage für eine erfolgreiche Werkpolitik ist,¹²⁸⁷ dann handelt es sich um Kanonisierungsprozesse, von denen Fries und Fühmann ausgeschlossen waren.

In der Differenz vom Ideal einer lebenslangen Partnerschaft und der Selektionspraxis wird außerdem deutlich, dass zur langfristigen Integration einer Autor:in in die Lebensform des Verlags mehr gehört, als gute Literatur zu schreiben. Mit der Teilnahme an einer Lebensform ist die Erwartung verbunden, „an den sie konstituierenden Praktiken auf angemessene Weise teilzuhaben und den mit ihr gesetzten Interpretationsrahmen zu teilen“.¹²⁸⁸ Dies kann sich auf ein Verständnis von zeitgenössischer Literatur, die Übernahme von anderen Rollen im Verlag oder auf die stillschweigende Vereinbarung beziehen, neue Manuskripte immer erst dem Suhrkamp Verlag anzubieten. Aus der Perspektive der Autor:innen kann dies aber auch das in seinem Image implizite Versprechen des Verlags betreffen, langfristig mit ihnen zusammenzuarbeiten. Der Bruch zwischen Verlag und Autor:in lässt sich demnach als Abweichung vom normativen Zusammenhang der Lebensform verstehen, indem beide „den mit einer bestimmten Praxis verbundenen sozialen Erwartungen nicht entsprochen“ haben.¹²⁸⁹

1287 Vgl. zur Funktion von Werkausgaben u.a. zur Organisation von Aufmerksamkeit sowie zur Sammlung und Integration bereits vorliegender Werke Steffen Martus: Die Praxis des Werks. In: Danneberg/Gilbert/Spoerhase (Hg.): Das Werk, S. 93–130, hier S. 121f.; Martus: Werkpolitik, S. 478f.

1288 Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 149.

1289 Ebd., S. 159.

2.1 „[A]lles oder nichts“. Franz Fühmann im Suhrkamp-Lektorat

Fühmann gehörte neben Becker zu den Autoren, die 1971 mit ihrer Lektorin Borchers, wenn auch ein wenig wider Willen,¹²⁹⁰ zu Suhrkamp wechselten. Im deutschsprachigen Raum außerhalb der DDR waren Fühmanns Werke bei verschiedenen Verlagen erschienen: *Das hölzerne Pferd* im Paulus-Verlag Recklinghausen, *Das Judenauto* und *Die Elite* bei Diogenes in Zürich, *König Ödipus* in der Fischer-Bücherei. Im Luchterhand Verlag hatte er 1971 gemeinsam mit Borchers den Band *Der Jongleur im Kino oder Die Insel der Träume* realisiert.¹²⁹¹ Ab 1972 erschienen seine Arbeiten dann zunächst im Suhrkamp Verlag.¹²⁹² Nach einem Jahrzehnt geriet die Zusammenarbeit mit dem Suhrkamp-Lektorat allerdings in eine Krise, weil es mehrere Manuskripte abgelehnt hatte, die sich mit dem Mythos auseinandersetzen und die der Autor nicht bereit war, nach den Kriterien des Verlags umzuarbeiten. Fühmann, der diese Texte als zentrale Entwicklung in seinem Schaffen betrachtete, wechselte daraufhin zum Verlag Hoffmann und Campe.¹²⁹³ Sein „Hausverlag“ war seit 1961 mit der Veröffentlichung der literarischen Reportage *Kabelkran und Blauer Peter* und bleibt bis heute der Rostocker Hinstorff Verlag.¹²⁹⁴ Anhand der Bewertung der von Fühmann in den siebziger

1290 Vgl. Frohn: Literaturaustausch, S. 284. Fühmann schrieb am 6. Juni 1971 an den Literaturwissenschaftler Konrad Franke: „Der Weggang von Frau B. [Elisabeth Borchers, A.J.] ist für mich mehr als blödsinnig. Was soll ich unter den Fittichen Herrn Heißenbüttels? Da hätte ich bei Diogenes bleiben können. Und noch mal wechseln? Es scheint in der BRD so üblich; mich kotzt es an.“ (Franz Fühmann: Briefe 1950 – 1984. Eine Auswahl. Hg. von Hans-Jürgen Schmitt. Rostock 1994, S. 99). Siegfried Unseld hielt in seinem Chronik-Eintrag vom 20. April 1979 Fühmanns Haltung bei den Verhandlungen über die Verbindung zu Suhrkamp fest: „Dann aber möchte er bald seine Entscheidung, wer sein Verlag sei; alles oder nichts, das ist die Frage.“ (Unseld: Chronik, Eintrag vom 20.04.1979. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1291 Zu Fühmann im Luchterhand Verlag vgl. Ulmer: VEB Luchterhand, S. 171–180. Vgl. auch Hans Richter: Ein deutsches Dichterleben. Biographie. Berlin 2001, S. 324.

1292 Als Einzelpublikationen erschienen von Franz Fühmann beim Suhrkamp Verlag 1973 das Tagebuch *22 Tage oder die Hälfte des Lebens*, 1976 der Essayband *Erfahrungen und Widersprüche* und 1978 die Erzählungen *Bagatelle, rundum positiv*. Die weitere Zusammenarbeit zwischen Verlag und Autor bestand vor allem in Empfehlungen von Autoren für den Verlag. Postum erschienen die Märchengedichte *Der Müller aus dem Märchen, Die Richtung der Märchen, In Frau Trudes Haus* und *Märchenhäuser* in einem Band mit Märchen aus der DDR (vgl. Hanne Castein (Hg.): Es wird einmal. Märchen für morgen. Frankfurt a. M. 1988).

1293 Vgl. Franz Fühmann an Elisabeth Borchers, Brief vom 29.07.1972. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1294 Roland Berbig: War das Haus Suhrkamp bereit und gewillt? Franz Fühmanns Brief an Siegfried Unseld vom 25. Mai 1978 mit den Schreiben Unselds an Fühmann, 30. Juni 1978, und Fühmanns an Elisabeth Borchers, 22. Januar 1979. In: R.B. (Hg.): Auslaufmodell, S. 209 – 222, hier S. 209.

Jahren zur Publikation angebotenen Werke werde ich zeigen, dass das Störmoment der Verlagsbeziehung im unterschiedlichen Literatur- und Modernitätsverständnis von Verlag und Autor lag. Es kristallisierte sich am Sprachstil des *Prometheus*, an der regionalen Lexik in *Die dampfenden Hälse der Pferde im Turm zu Babel* und an der Transformation mythologischer Stoffe in den Erzählungen, die später unter dem Titel *Der Geliebte der Morgenröte* erschienen. Um die Praktiken der Integration und Selektion nachvollziehen zu können, gehe ich jeweils kurz auf den Inhalt und die Bedeutung der Werke innerhalb des Gesamtwerks ein und verdeutliche an den Werken, die Suhrkamp veröffentlichte – *22 Tage oder die Hälfte des Lebens*, der Essayband *Erfahrungen und Widersprüche* und die Erzählungen *Bagatelle, rundum positiv* – nach welchen Kriterien das Lektorat auswählte.

Der Verlagswechsel zu Suhrkamp fiel bei Fühmann auch mit einer literarischen Entwicklung zusammen. So schrieb der Autor seiner Lektorin zum Budapester Tagebuch *22 Tage oder die Hälfte des Lebens*, das 1973 bei Suhrkamp erschien: „Das Manuskript ist nun fertig, ich glaube, es ist gut geworden, und ich glaube auch, daß damit für mich etwas Neues anfängt.“¹²⁹⁵ Später bezeichnete Fühmann es sogar als Beginn seines literarischen Werks überhaupt, eines „Werk [s] im Prozeß und Progreß, dessen eigentliche Existenz ich von den ‚22 Tagen‘ ab datiere und dessen Zukunft für die nächsten Jahre und, so Gott will, Jahrzehnte ich deutlich sehe“.¹²⁹⁶ Mit dieser Einordnung seiner Schriften trat er auch an die Öffentlichkeit. In einem Werkstattgespräch mit Winfried Schoeller, das ein Jahr vor seinem Tod erschien, bewertete Fühmann sein Budapester Tagebuch als „eigentlichen Eintritt in die Literatur“.¹²⁹⁷ *22 Tage* steht am Beginn eines geplanten Werkkomplexes, für dessen Entstehung Fühmann einen verlegerischen Kontext suchte, der ihm sowohl Planungssicherheit als auch Flexibilität bot, das Projekt in seinem Wandel durchzuführen und zu veröffentlichen. Fabian Lampart hat die Konzeption der *22 Tage* in „einer existentiellen Erkundung der eigenen Biographie“ gesehen,¹²⁹⁸ die sich im unvollendeten *Bergwerk*-Projekt fortsetzt.

¹²⁹⁵ Fühmann an Borchers, Brief vom 29.07.1972.

¹²⁹⁶ Franz Fühmann an Siegfried Unseld, Brief vom 25.05.1978. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 25. Zuerst abgedruckt in Berbig: War das Haus Suhrkamp bereit und gewillt?, S. 215–219.

¹²⁹⁷ Franz Fühmann: Werkstattgespräch mit Wilfried F. Schoeller. In: Den Katzenartigen wollten wir verbrennen. Ein Lesebuch. Hg. mit einem Nachwort von Hans-Jürgen Schmitt. Hamburg 1983, S. 273–301, hier S. 283.

¹²⁹⁸ Fabian Lampart: Fühmanns Hebel? Franz Fühmanns Fragment *Im Berg* und Johann Peter Hebels *Unverhofftes Wiedersehen*. In: Achim Aurnhammer/Hanna Klessinger (Hg.): Johann Peter Hebel und die Moderne. Freiburg im Breisgau 2011, S. 123–143, hier S. 133.

Günter Rüther urteilt aus der Retrospektive, dass Fühmann bereits mit dem *König Ödipus* von 1966 anlegte, was sich mit dem Tagebuch als literarischer Neuanfang erwies:

Er löst sich *politisch* aus der Umklammerung der Ideologie des Marxismus-Leninismus als einer deterministischen Interpretationsfolie für die Wirklichkeit. [...] Im *ästhetisch-literarischen* Sinn entdeckt Fühmann im mythischen Element jenes Ingrediens, welches im intellektuellen Begreifen allein nicht aufgehen will [...] [Herv. im Original, A.J.].¹²⁹⁹

Robinson ordnet das Werk in einen systemischen Zusammenhang ein: „Fühmann's project [...] distinguishes itself as an experiential search for the qualitative difference represented in the socialist sovereignty of the GDR.“¹³⁰⁰ Fühmanns Hinwendung zum Mythos resultierte demnach aus der Befragung seiner eigenen Haltungen und poetischen Verfahren.¹³⁰¹ Er nutzte mythologische Stoffe, um den fortschreitenden Wandel des einzelnen Menschen in der Gesellschaft und ganz konkret seine eigene Position im Realsozialismus zu erkunden.

Im Frühjahr 1973 erhielt Borchers das Manuskript zum Budapester Tagebuch vom Hinstorff-Verleger Reich. Unseld schlug sie eine Publikation in Broschur im Hauptprogramm vor:

Es liest sich sehr lebendig, literarisch gearbeitet, ohne kunstvoll überspannt zu sein wie „Der Jongleur im Kino“. Sensible Beobachtungen eines gebildeten Menschen, aber nicht auf der Ebene vom [!] Impressionen und ‚Bildungen‘ sondern wohltuend ist Konkretes, Zeitgenössisches eingebracht. Witzige Momente.¹³⁰²

Übereinstimmend mit Borchers' Stilkritik an dem ein Jahr zuvor erschienenen Luchterhand-Band *Jongleur im Kino* hatte auch die westdeutsche Literaturkritik diese Erzählungen als „angestrengt poetische Prosaetüden“ mit „allzu kunstbeflissener Beredsamkeit“ bezeichnet.¹³⁰³ Wichtigstes Wertungskriterium war für Borchers die inhaltliche und sprachlich-stilistische Wirklichkeitsnähe der 22 *Ta-*

1299 Günther Rüther: Franz Fühmann. Ein deutsches Dichterleben in zwei Diktaturen. In: APuZ 13 (2000): <http://www.bpb.de/apuz/25671/franz-fuehmann?p=all> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022).

1300 Benjamin Robinson: The Skin of the System. On Germany's Socialist Modernity. Stanford 2009, S. 117.

1301 Vgl. Horst Lohr: Vom Märchen zum Mythos. Zum Werk Franz Fühmanns. In: Weimarer Beiträge 28 (1982), 1, S. 62–82, hier S. 74–76.

1302 Elisabeth Borchers: Zum Manuskript von Franz Fühmann, Notiz vom 21.03.1972. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1303 Bürgerlicher Klang. In: Der Spiegel 14 (1971): <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43279341.html> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022).

ge, die noch im gleichen Jahr in einer Leinenausgabe im Suhrkamp Hauptprogramm erschienen. An Fühmanns Werk interessierte sie die autobiographische Realität und Aktualität. Der Verlag, das hat das vorhergehende Kapitel gezeigt, assoziierte das Werk im Lektorat und im Marketing mit anderen Lizenzübernahmen aus dem Hinstorff Verlag, um einen Programmschwerpunkt der ‚DDR-Literatur‘ herzustellen.¹³⁰⁴ Die hochwertigere Bindung des Buchs kann als Indiz gelesen werden, dass der Verlag mit Fühmanns Suhrkamp-Debüt Aufmerksamkeit generieren wollte, eventuell im Hinblick auf eine längere Verlagsbeziehung. Dennoch deutet sich in Borchers' Betonung des Konkreten und Zeitgenössischen im Gegensatz zum Artistischen des *Jongleur im Kino* bereits deren Ablehnung einer Adaptation mythologischer Stoffe als Ausdrucksmittel an.

Ein Blick zurück auf den Beginn der Zusammenarbeit von Borchers und Fühmann im Luchterhand Verlag zeigt, dass Borchers' Verhältnis zu Fühmann nicht darauf basierte, dass sie einen literarischen Erfolg vorhersagte, sondern dass es von Prestigegründen geprägt war.¹³⁰⁵ So urteilte Borchers über den Band *Der Jongleur im Kino*: „Nicht unser Genre. Die Erzählungen werden weder die Kritiker noch das Publikum in Hochstimmung versetzen.“¹³⁰⁶ Dennoch sprach sie sich damals für eine Aufnahme bei Luchterhand aus, weil Fühmann in der DDR von Bedeutung war. Außerdem diente die Übernahme des Manuskripts auch der Beziehungspflege zum Hinstorff Verlag. Sie wies jedoch schon bei Luchterhand darauf hin, „daß die DDR-Literatur mit anderen Maßstäben angegangen werden muß“.¹³⁰⁷ An dem impliziten Vergleich mit der westdeutschen Literatur wird das Paradox der literarischen Wertung deutlich: Zum einen galt ihr die Literatur der BRD als Maßstab, zum anderen nahm sie einen Unterschied zur Literatur der DDR wahr, der einen normativen Vergleich zwischen beiden Literaturen problematisch erscheinen lässt.

Die Differenz der beiden literarischen Felder wird an der Verlagsbeziehung zu Fühmann besonders deutlich. Kurze Zeit nach der Aufnahme des Budapester Tagebuchs ins Suhrkamp-Programm schickte Fühmann ein unkorrigiertes Manuskript des Kinderromans *Prometheus*, das nach seinen Wünschen im Insel Verlag erscheinen sollte. Borchers antwortete irritiert zum Status des Texts, fragte, ob es sich um die Endfassung handle. Sie sprach den Autor auf „stilistische Widersprüchlichkeiten“ an und meinte damit die stilistische Vielfalt zwischen ho-

1304 Vgl. Kapitel 1.1.

1305 Vgl. Ulmer: VEB Luchterhand, S. 175.

1306 Elisabeth Borchers an Otto F. Walter, Brief vom 1.04.1970. In: DLA, A: Luchterhand. Zitiert nach Ulmer: VEB Luchterhand, S. 174.

1307 Ebd.

hem literarischem Ton und Umgangssprache im Manuskript.¹³⁰⁸ Ihre Kritik zielte nicht nur auf die Einheit der Diktion. Sie wies Fühmann vor allem darauf hin, dass gewisse Formulierungen nicht dem Ziel des Textes entsprächen, den Prometheus-Mythos in einem Kinderbuch aufzubereiten. Eine kindgerechte Sprache war nach ihrem Verständnis alltagsnah, der Sprache von Kindern entsprechend, und ohne Vieldeutigkeit. Sie bemängelte deshalb metaphorische Passagen wie: „...die in Fahlnis zerrissene Wölbung des niedrigen Himmels“ oder verschachtelte Sätze wie: „Die Sonnenscheibe, am Meer nicht mehr haftend, stieg glanzverströmend in den Himmel, der, um die Fülle des Lichts zu fassen, nach allen Seiten auseinander wuchs.“¹³⁰⁹ Die Verwendung von ‚allein‘ statt ‚doch‘ bewertete sie als „prätentiös“ und kritisierte den auffallenden Gebrauch der ihrer Meinung nach veralteten Konjunktion ‚indes‘.¹³¹⁰

In ihrer Sprachkritik verwendete Borchers zwei grundlegende Wertmaßstäbe: Sie wertete erstens die Stimmigkeit des Textes bezogen auf seine sprachliche Gestaltung. Der Stil wechselte zwischen komplexen und einfachen Sprachelementen und störte ihrer Meinung nach die sprachliche Einheit des Textes. Da sie den *Prometheus* als Kinder- und Jugendliteratur wahrnahm, kritisierte sie zweitens die starke Abweichung vom Stil der Alltagskommunikation. Fühmanns Kinder- und Jugendliteratur zeichnet sich hingegen durch eine Doppeladressierung auch an Erwachsene aus, die sich inhaltlich, stilistisch, lexikalisch äußert und die sich als explizite Leseanweisung Fühmanns verstehen lässt.¹³¹¹

Wie Enzensberger bei der Begutachtung von Gedichten zu Beginn der sechziger Jahre legte auch Borchers die Maßstäbe ihres eigenen Schreibens an das zu begutachtende Manuskript an, zumindest bezogen auf den pädagogischen Aspekt. Wie Sprengel darlegt, hatte Borchers selbst versucht, mit ihren Büchern Kinder und Jugendliche an literarische Texte heranzuführen. Ihre literarischen Bearbeitungen, wie Sprengel anhand des Kinderbuchs *Als Zaddelpaddel kam* aufweist, entsprachen damit der zeitgenössischen Pädagogik, die Kinderrechte stärken und die persönliche Entfaltung von Kindern durch die Förderung von

1308 Elisabeth Borchers an Franz Fühmann, Brief vom 16.06.1973. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 21.

1309 Ebd.

1310 Ebd.

1311 Vgl. Ursula Elsner: „Fertig wird nichts, nur das Nichts ist fertig...“. Franz Fühmanns politisch-philosophisches Sprachspielbuch *Die dampfenden Hälse der Pferde im Turm von Babel*. In: Paul Alfred Kleinert/Irina Mohr/Franziska Richter (Hg.): „Auf's Ganze aus sein“. Franz Fühmann in seiner Zeit. Berlin 2016, S. 40 – 50, hier S. 40 – 42.

eigenverantwortlichem Handeln voranbringen wollte.¹³¹² Der Vergleich von Enzensbergers und Borchers' Wertungskriterien verdeutlicht, dass die Praxis, Schriftsteller:innen für die Begutachtung von Manuskripten einzusetzen, einerseits die Akquise von Autor:innen unterstützte, die das Urteil ihrer Kolleg:innen wertschätzten. Andererseits prägten diese das Programm gemäß ihren eigenen poetologischen Vorstellungen, was dazu führen konnte, dass vollkommen andere oder konkurrierende Poetiken nicht nur kritisiert, sondern abgelehnt wurden. Bei der Bewertung von Texten durch Schriftsteller:innen handelte es sich also um eine verlegerische Praxis mit Kooperations- ebenso wie Konfliktpotential.

Fühmann nahm die Lektoratskritik zum *Prometheus* nicht an, zog das Manuskript als „Mißverständnis“ zurück.¹³¹³ Auf Borchers' Nachfrage hin, äußerte er seinen Eindruck, die Kritik der Lektorin orientiere sich nicht am konkreten Text und ziele auf dessen Verbesserung, sondern auf dessen Anpassung an fremde Vorstellungen – der Lektorin, des Verlags, des Markts – von Literatur. Er fühlte sich daher in seiner eigenen Textintention übergangen:

Es sollte sich um Kritik handeln, die einen weiter in der Richtung bringt, auf der man zu seinem Ziel unterwegs ist: sicherlich mühsam, sicherlich stolpernd, sicherlich vieler guter Ratschläge bedürftig, aber eben auf einem bestimmten Weg mit einem bestimmten Willen zu einem bestimmten Ziel – unabhängig von der Saisonmode und auch ungeachtet der Tatsache, daß viele andere in anderen, auch in direkt entgegengesetzter Richtung suchen und gehen.¹³¹⁴

Bereits hier zu Beginn der Verlagsbeziehung zu Suhrkamp gerieten also Fühmanns poetische Entwicklung und Borchers' Lektorat in einen grundsätzlichen Konflikt: „Wollen wir eigentlich dasselbe, stimmen wir im Prinzip überein, funken wir auf der selben Welle? [...] Es muß ein Mißverständnis sein zu glauben, wir seinen [!] über das Was, das Wohin und das Wie unsres Schreibens im Einverständnis.“¹³¹⁵ Während Borchers mit den literarischen und ökonomischen Konsequenzen einer Publikation kalkulieren musste, zeigt sich an Fühmanns Haltung der Unwille, sich den Gesetzen des Marktes und Borchers' poetologischem Programm anzupassen. „Einer ist der Meinung, daß es auch heute möglich sein müßte, mit allen Regenbogenfarben zu malen, und nicht nur mit den grad als

1312 Vgl. Marja-Christine Sprengel: Drei Bücher, drei Anfänge. Rainer Malkowski, Jurek Becker und Elisabeth Borchers im Suhrkamp Verlag. Unveröffentlichtes Manuskript 2015. Vgl. zum Lektorat von Elisabeth Borchers auch M.-C.S.: Der Lektor und sein Autor, S. 23–130.

1313 Franz Fühmann an Elisabeth Borchers, Brief vom 20.07.1973. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1314 Franz Fühmann an Elisabeth Borchers, Brief vom 2.09.1973. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1315 Ebd.

einzig möglich sanktionierten Farben mausgrau und anthrazit [...].¹³¹⁶ In einem Brief an Unseld mutmaßte Fühmann, dass Borchers' Kritik an seinen Landschaftsschilderungen auch eine abwertende Haltung gegenüber der als vormodern eingestuften ostdeutschen Literatur prägte, diese „gingen doch prinzipiell nicht mehr, das mache man doch schon lange nicht (da klingt immer so ein bißchen Bedauern mit der Provinzialität eines Ostmenschen mit, der solche Dinge noch nicht weiß) und ähnlich Gelagertes“.¹³¹⁷ Vordergründig führte Fühmann Borchers' Urteil auf die unterschiedlichen Poetiken der Lektorin, die auch Lyrikerin war, und seiner selbst zurück. In einem um Klärung der Krise bemühten Brief an Unseld mehrere Jahre später, d. h. nach weiteren Begutachtungen durch Borchers, erklärte Fühmann die kritischen, ablehnenden Urteile seiner Lektorin damit, dass diese selbst schriftstellerisch tätig sei:

Ich erfahre Vorzüge wie Nachteile des Umstands, daß meine Lektorin selbst eine der bedeutendsten heute wirkenden Autorinnen deutscher Sprache ist; die Vorzüge liegen auf der Hand, aber ebenso auch die Nachteile. Jeder, der selbst schreibt, und gar einer, der es so exzellent tut wie Elisabeth, hat seine eigenen Vorstellungen von Stoff und Form, hat seinen Sprachrhythmus, seine Bilder, seine Rhetorik, seine Gestik, und die Gefahr ist kaum abzuwehren, daß er diese seine Vorstellung auf das Werk anderer überträgt.¹³¹⁸

Fühmann problematisierte, inwiefern die Poetik des Autors und die literarischen Vorstellungen der Lektorin in ein Verhältnis zu bringen seien, die bei Borchers bewusst ausgeprägt waren, weil sie selbst Autorin war, d. h. durch das eigene Schreiben ihr poetisches Prinzip bereits praktisch umgesetzt hatte. Was zunächst als eine poetologische Differenz zwischen einem Autor und einer Autorin und also eigentlich als eine kollegiale Meinungsverschiedenheit funktioniert, nimmt im Hierarchiegefälle zwischen Lektorin und Autor eine andere Qualität an. Gutachterin und Autor begegneten sich nicht auf Augenhöhe. Im Gegenteil, von Borchers' Urteil war abhängig, ob das Buch bei Suhrkamp realisiert werden würde oder nicht, denn Unseld vertraute auf die Kompetenz seiner Lektorin und räumte ihr großen Entscheidungsspielraum ein.¹³¹⁹ Sprengel hat in ihrer Studie über Autor-Lektor-Verhältnisse für die Funktion des Lektorats den Begriff des „zweigeteilten Lesens“¹³²⁰ geprägt und zitiert Borchers zur Lektürehaltung:

¹³¹⁶ Ebd.

¹³¹⁷ Fühmann an Unseld, Brief vom 25.05.1978. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 25.

¹³¹⁸ Ebd.

¹³¹⁹ Vgl. Borchers: Es hatte keinen Sinn sich gegen Suhrkamp zu wehren, S. 162.

¹³²⁰ Vgl. Sprengel: Der Lektor und sein Autor, S. 29.

Der Lektor ist als Leser zumindest zweigeteilt. Er liest im Bewusstsein eigener Lese- und Lebenserfahrungen – von eigenen Lesebedürfnissen soll hier nicht die Rede sein. Und er liest im Auftrag einer Institution. Der Verlag gibt ihm Kriterien an die Hand, ohne deren Berücksichtigung sein Lesen für ihn unbrauchbar wäre.¹³²¹

Im Fall von Borchers muss man allerdings von einem dreigeteilten Lesen sprechen: als Lektorin im Interesse der literarischen Entwicklung Fühmanns, als Lektorin im Hinblick auf die Ansprüche des Verlags und der Leserschaft, aber auch als Autorin mit Blick auf die eigene Poetik, die Borchers hier im Zitat mit den „eigenen Lesebedürfnissen“ ausdrückte. Der Wunsch Fühmanns nach einem Einverständnis mit dem Lektorat erwies sich jedoch zumindest bei Suhrkamp als eine unerfüllbare Idealvorstellung. Nachdem Borchers bereits seine Bearbeitung des Nibelungenlieds sowie Nachdichtungen von Milan Füst abgelehnt hatte, begannen mit der Absage an den *Prometheus*, den Fühmann zu seinem Hauptwerk zählte,¹³²² die krisenhaften Jahre, die schließlich zum Bruch führten.

1976 veröffentlichte der Suhrkamp Verlag Fühmanns Essayband *Erfahrungen und Widersprüche als suhrkamp taschenbuch*, für den der Autor sich Ende 1975 in Frankfurt mit seiner Lektorin traf. Fühmann war verwundert, dass Suhrkamp sich für diesen zuerst bei Hinstorff erschienenen Band interessierte, weil es darin vor allem um die Bedingungen der Literaturproduktion in der DDR ging: „[I]ch war überrascht, denn ich hatte damit tatsächlich nicht gerechnet. Diese Dinger sind ja in der Hauptsache kulturpolitischer Natur, und werden eben hier ebenso verstanden; ich dachte wirklich nicht, daß das so [Herv. im Original, A.J.] bei euch von Interesse sein könnte.“¹³²³ Weniger überraschend ist dies allerdings vor dem Hintergrund der bereits dargelegten Positionierung des Werks von Fühmann im Verlag.

Nach dem Treffen Ende des Jahres 1975 wechselten Borchers und Fühmann zum Du, der Briefwechsel der beiden hatte einen freundschaftlichen und kollegialen Ton, die Verbindung der beiden scheint zu dieser Zeit wohlwollend und frei von Spannungen gewesen zu sein. Sie tauschten Glückwünsche zu privaten Er-

¹³²¹ Elisabeth Borchers: *Lectori salutem*. (Abhandlungen der Klasse der Literatur 2) Wiesbaden 1978, S. 9. Zitiert nach Sprengel: Der Lektor und sein Autor, S. 29.

¹³²² Vgl. Fühmann an Unseld, Brief vom 25.05.1978. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 25. Fühmann entwickelte im *Prometheus* „sein mythologisches Personal“ und „sein poetologisches Verständnis“ von Mythologemen, die für die weiteren Werke von Bedeutung waren (Jürgen Krätzer: „....das Stocken des Widerspruchs treibt Monstren heraus“. In: J.K. (Hg.): Franz Fühmann. Text + Kritik 202/203 (2014), S. 14–35, hier S. 21).

¹³²³ Franz Fühmann an Elisabeth Borchers, Brief vom 25.11.1975. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

eignissen aus,¹³²⁴ er bestellte Bücher vom Verlag¹³²⁵ und erkundigte sich nach dem Stand ihrer literarischen Arbeiten,¹³²⁶ sie setzte ihn als Vermittler für Verlagsprojekte ein,¹³²⁷ und er hielt sie mit literarischen Neuigkeiten aus der DDR auf dem Laufenden.¹³²⁸ Wie bei anderen Autor:innen der DDR unterhielt vor allem der Kontakt zum Lektorat das Verhältnis zum Verlag, besonders seit mit Borchers ein Lektorat für ‚DDR-Literatur‘ bestand. Das belegt allein schon die Quantität der Briefe zwischen Fühmann und dem Lektorat bzw. der Verlagsleitung. Von Unseld bzw. über sein Sekretariat erhielten die Autor:innen zum Teil konkrete Anfragen für Beiträge zu Sammelbänden oder Einladungen zu Jubiläen und Veranstaltungen, denen diese wegen der langwierigen und nur bedingten Genehmigung von Auslandsreisen allerdings nur selten nachkommen konnten. Gerade bei den Lizenzautor:innen entstand so nur selten ein persönlicher Kontakt zum Verleger.

Nach der Auseinandersetzung um *Prometheus* hoffte Fühmann auf eine produktive Zusammenarbeit mit dem westdeutschen Verlag und schrieb seiner Lektorin symbolträchtig am Silvesterabend des Jahres 1975:

Ich bin sehr froh, daß das schlaue Leben eine solche Form gefunden hat, eine Spannung, die doch da gewesen ist, in etwas aufzulösen, was einfach ermutigend war, eine ganz einfache, unkomplizierte, so überaus seltene und nie zu arrangierende menschliche Konstellation guten Zusammenseins und Zusammenarbeitens. Also laß uns wünschen, daß es im Weße nt-

1324 Fühmann gratulierte Borchers zu ihrem fünfzigsten Geburtstag am 27.02.1976 (vgl. Franz Fühmann an Elisabeth Borchers, Brief vom 27.02.1976. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1325 Im Silvesterbrief von 1975 bestellte er zum Beispiel Johann Jakob Bachofen: *Das Mutterrecht* mit dem Materialienband, Werner Fuchs: *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*, einen Band von Peter Gorsen zur Alltagsästhetik, der bei Suhrkamp allerdings nicht erschienen ist (wahrscheinlich meinte er die zweibändige Abhandlung *Proletkult* von 1975 im Verlag Frommann-Holzboog) sowie verschiedene Schriften von Herbert Marcuse (vgl. Franz Fühmann an Elisabeth Borchers, Brief vom 31.12.1975. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1326 Fühmann schrieb: „Und nun freue ich mich auf die Katzenbücher, und die Stadt im Klo, und den Apfledieb, der von der Mauer gleitet, wenn des Königs Wächter vorüberreitet, und die Geburtstagsbücher.“ (Fühmann an Borchers, Brief vom 31.12.1975). Wahrscheinlich spielte er damit auf ihre Nacherzählungen von russischen Märchen und Erzählungen an, die im Insel Verlag erschienen waren, sowie den Band ausgewählter Gedichte in der *Bibliothek Suhrkamp* anlässlich ihres 50. Geburtstags.

1327 Im Februar 1976 schrieb Fühmann an Borchers: „Erledigt habe ich alles, was ich so von dir aufgetragen bekommen.“ (Franz Fühmann an Elisabeth Borchers, Brief vom 27.02.1976. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1328 So berichtete er, dass Stephan Hermlin über das Ausbleiben einer Einladung zum 25-jährigen Jubiläum Unsels enttäuscht gewesen sei, und riet Borchers die Gründe dafür bei Gelegenheit zu erklären. Angeblich hatte Suhrkamp Hermlin nicht eingeladen, um ihm politische Probleme zu ersparen, weil er auf der Feier mit dem 1971 aus der DDR ausgereisten Huchel zusammengetroffen wäre (vgl. Fühmann an Borchers, Brief vom 31.12.1975).

lich [Herv. im Original, A.J.] so bleibt, im Einzelnen wird es sicher nicht immer so harmonisch sein können, aber im Wesentlichen. Ich würde mich freuen und täte es brauchen.¹³²⁹

Der Silvesterbrief vermittelt Fühmanns Wunsch nach einer langfristigen Kooperation, dies vor allem im Hinblick auf seine entstehenden Werke. Borchers bekam in der Folge drei seiner Manuskripte zur Begutachtung, die nach Ansicht des Autors für Suhrkamp oder den Insel Verlag in Frage kämen: Die Erzählungen *Bagatelle, rundum positiv, Die Ohnmacht, Drei nackte Männer* und *Strelch* sowie mit dem Manuskript zu *Die dampfenden Hälse der Pferde im Turm von Babel* erneut ein Kinderbuch und Nachdichtungen des ungarischen Autors Attila József.

Das Konvolut der Erzählungen bezeichnete die Lektorin als „hervorragend“¹³³⁰ und „ausgezeichnet“¹³³¹. In einer Notiz an den Verleger anlässlich Fühmanns Besuch 1977 in Frankfurt versuchte sie mit einem Vergleich zu Volker Braun den Verleger zur Annahme der Texte zu bewegen. Brauns Erzählung *Die unvollendete Geschichte* war mit einem Abdruck in der Zeitschrift *Sinn und Form* im Jahr zuvor und der darauffolgenden Unterdrückung des Hefts auf große Resonanz gestoßen, so dass sie nun im Suhrkamp Verlag erscheinen sollte.¹³³² Borchers zeigte sich vor allem von der späteren Titelgeschichte *Bagatelle, rundum positiv* begeistert:

Wie schon so oft, ich verstehe nicht, wie man dieser Geschichte, in dieser Zeit, ein Plazet geben konnte. Sie zeigt eine Borniertheit, eine Unmenschlichkeit, wie sie präziser, schärfer nicht vorgebracht werden könnte. Ein Vorabdruck dieser Geschichte würde Fühmann eine Popularität verleihen, die ihm bisher fehlte.¹³³³

Borchers versuchte Unseld mit der Aussicht auf Verbreitung und Verkauf der Texte zu überzeugen. Für den Verlag spielte das symbolische Kapital von Erzählungen, die Tabus der DDR-Literaturpolitik erörterten bzw. System und Gesellschaft der DDR kritisierten, bei der Auswahl eine Rolle, weil sich die Aufmerksamkeit für die politischen Umstände unmittelbar in ökonomisches Kapital in Form von hohen Verkäufen umsetzte. Um die Bekanntheit Fühmanns zu erhöhen und damit den Erfolg des Buchs zu befördern, zog Borchers einen Vorabdruck in der FAZ in

¹³²⁹ Ebd.

¹³³⁰ Elisabeth Borchers an Franz Fühmann, Brief vom 3.03.1976. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 23.

¹³³¹ Elisabeth Borchers: Einige Informationen zu Franz Fühmann, der kommen wird, Notiz vom 5.01.1977. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹³³² Vgl. ebd.

¹³³³ Ebd.

Betracht, zu deren Feuilletonchef Reich-Ranicki der Verlag eine produktive Verbindung als Autor, Herausgeber und Kritiker hielt.¹³³⁴

Es gehörte zur gängigen Praxis des Verlags Rezensionsexemplare an Literaturzeitschriften und Feuilletons zu senden, um auf eine (positive) Besprechung der eigenen Buchproduktion hinzuwirken. Das Verhältnis zwischen Suhrkamp und dem FAZ-Feuilleton war jedoch ebenso intensiv wie konfliktgeladen. Aufgrund der Gespräche und Absprachen zwischen Verleger und Kritiker Reich-Ranicki kam es im September 1979 zu einem Disput, der in der Korrespondenz im SUA überliefert ist. Unseld hatte vorgeschlagen, dass Peter Handkes *Langsame Heimkehr* auf der Titelseite der FAZ-Beilage zur Frankfurter Buchmesse rezensiert werden sollte. Reich-Ranicki reagierte: „Seit ich bei der F.A.Z. arbeite, hat kein Verleger versucht, auf diese Weise zu intervenieren.“¹³³⁵ Obwohl oder gerade weil Unseld darauf hinwies, dass seine Vorschläge nur Teil gängiger Marketingpraktiken sei,¹³³⁶ kam Reich-Ranicki noch ein Jahr später zu dem Schluss: „Es ist mir längst bewusst, daß Sie nicht aufhören zu hoffen, Sie könnten aus mir und dem ganzen Literaturteil der F.A.Z. einen verlängerten Arm Ihrer Werbeabteilung machen.“¹³³⁷ Suhrkamp, so wird klar, rechnete also mit der Möglichkeit und Wirksamkeit von Rezensionen in der FAZ in seiner Werbepraxis. Dies verdeutlicht, wie weit der Einfluss Reich-Ranickis als Rezensent für die Prozesse der Rezeption und Produktion im Literaturbetrieb reichte. Am Fall Fühmann werde ich zeigen, dass Borchers im umgekehrten Fall auch die Ablehnung einer Besprechung durch Reich-Ranicki als Argument gegen eine Veröffentlichung im Verlag heranzog.

In der Erzählung *Bagatelle, rundum positiv* geht es um einen Schriftsteller, der auf der Suche nach einer neuen Geschichte auf einen Zeitungsbericht stößt. Darin wird ein Brigadearbeiter gelobt, der seine Arbeit aufgegeben hat, um in einer

1334 Am 11.12.1974 hielt Unseld in der *Chronik* fest, Borchers habe einen direkten Kontakt zu Reich-Ranicki. Am 1.01.1978 notierte er ein Abendessen mit dem Ehepaar Reich-Ranicki und Borchers. Am 1.12.1978 kam es laut *Chronik* zu einem Gespräch im Verlag zwischen dem Feuilleton der FAZ und dem Verlag über das literarische Lektorat in deutschen Verlagen (vgl. Unseld: *Chronik*. Einträge vom 11.12.1974, 1.01.1978 und 1.12.1978. In: DLA, SUA: Suhrkamp). Auch über die Konflikte mit der Verlegerin Ulla Unseld-Berkewicz, die 2008 zu Reich-Ranickis Weggang von Suhrkamp führten, sowie die Auseinandersetzung um Walsers *Tod eines Kritikers* von 2002 hin aus, verspricht eine Untersuchung des spannungsreichen Verhältnisses zwischen dem Literaturkritiker und dem Suhrkamp Verlag folgenreiche Erkenntnisse über die Literatur im geteilten Deutschland.

1335 Marcel Reich-Ranicki an Siegfried Unseld, Brief vom 20.09.1979. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1336 Vgl. Siegfried Unseld an Marcel Reich-Ranicki, Brief vom 25.09.1979. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1337 Marcel Reich-Ranicki an Siegfried Unseld, Brief vom 26.08.1980. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

geringer bezahlten Stellung die Brigade Roter Oktober politisch wiederaufzubauen. Er wird als Held der sozialistischen Arbeit präsentiert. Der Schriftsteller fährt eine Woche später in das Werk, um den Brigadier kennen zu lernen, trifft dort jedoch auf den alten Brigadier, weil sich der Neue noch auf einer Schulung befindet. Dieser berichtet ihm, dass er zwar das von ihm politisch Verlangte nicht habe leisten können und deshalb seine Stelle verlor, dass er sich aber entgegen der öffentlichen Darstellung im Sinne der sozialistischen Wirtschaft korrekt verhalten habe. Als die Betriebsleitung den Austausch bemerkte, wird der Schriftsteller von dem Brigadier weggeführt, damit er von einer anderen Brigade über den Sinn und Nutzen sozialistischer Heldengeschichten berichte.

Borchers beeindruckte an der Geschichte vor allem die Gesellschaftskritik Fühmanns, wie aus ihrer Erwähnung des bornierten, unmenschlichen Verhaltens der Betriebsleitung hervorgeht, das vom sozialistischen System hervorgebracht und unterstützt werde. Mit dem Wahrheitsgehalt und der Moralität der Erzählung stimmten nicht nur sie und der Verlag überein. Hinzu kam, dass sie davon ausging, dass auch das westdeutsche Publikum, sowohl die Literaturkritik als auch die Leserschaft, die Erzählung gut aufnehmen würden. So war zu hoffen, dass der Erzählband den literarischen Durchbruch für Fühmann im Westen bringen könnte.¹³³⁸ Wiederum galten als wichtigste Wertungskriterien die Wirklichkeitsnähe sowie der Bezug zu westdeutschen Wahrnehmungs- und Bewertungsmaßstäben. Auch dem Verlag würde der Band demnach Prestige und kommerziellen Gewinn bringen. Borchers schlug aufgrund von vergleichbaren Erfahrungen mit Texten von Autoren der DDR vor, die Erzählungen im Hauptprogramm zu veröffentlichen: „Wenn je ein Buch die Chance hatte, Aufsehen zu erregen, dann dieses hier. (Siehe auch der Erfolg der Erzählungen von Brasch.)“¹³³⁹ Trotz ihrer Fürsprache erschien der Erzählband *Bagatelle, rundum positiv* 1978 im *suhrkamp taschenbuch*.¹³⁴⁰ Im selben Jahr legte der Verlag auch eine Taschenbuch-Ausgabe des Budapester Tagebuchs vor.¹³⁴¹ Es war das letzte Buch von Fühmann, das bei Suhrkamp aufgenommen wurde. Obwohl der Insel Verlag Leipzig 1978 den *König Ödipus* in die Insel-Bücherei integrierte, entschied sich der Frankfurter Verlagsteil gegen eine Übernahme, obwohl diese kostengünstig zu bewerkstelligen gewesen wäre.

¹³³⁸ Vgl. Borchers: Einige Informationen zu Franz Fühmann.

¹³³⁹ Elisabeth Borchers: Reisebericht Berlin, 12. – 15.02.1977. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹³⁴⁰ Der Band enthält die Erzählungen *Drei nackte Männer*, *Bagatelle, rundum positiv*, *Spiegelgeschichte*, *Die Ohnmacht und Schieferbrechen und Schreiben* (vgl. Franz Fühmann: *Bagatelle, rundum positiv*. Frankfurt a. M. 1978).

¹³⁴¹ Vgl. Franz Fühmann: *22 Tage oder die Hälften des Lebens*. Frankfurt a. M. 1978.

Bei Fühmanns zweitem Manuskript, dem Sprachspielbuch *Die dampfenden Hälse der Pferde im Turm von Babel* schlug Borchers konkrete Eingriffe in den Text vor, um diesen im Verlagsprogramm realisieren zu können. Die Geschichte handelt von einer Gruppe Kinder, die von dem Geist Küslübürtün dazu angeleitet werden, sich spielerisch mit Sprachgeschichte und linguistischen Phänomenen auseinanderzusetzen. Die Erzählung ist mit interaktiven Sprachrätseln durchzogen, die am Ende des Buchs aufgelöst werden. „[M]ein Vergnügen ist außerordentlich“, schrieb Borchers nach der Lektüre an Fühmann, bemerkte aber auch „einige ‚Formulierungen‘, die nicht ohne weiteres verständlich sind hierzulande.“¹³⁴² Um mit dem Verleger in Frankfurt über die neuen Projekte – die Erzählungen, das Sprachbuch und die Nachdichtungen – sprechen zu können, nahm Fühmann die Einladung zum 25-jährigen Suhrkamp-Jubiläum des Verlegers an.¹³⁴³ Borchers erstellte einen vierseitigen Bericht mit Informationen zu Autor und Werk, der sowohl bezeugt, dass Unseld wenig Kontakt zum Autor hatte, als auch, dass er die Manuskripte Fühmanns (noch) nicht kannte.¹³⁴⁴ Im Vergleich mit der anderweitigen Überlieferung, Unseld habe die Manuskripte seiner Autor:innen teilweise über Nacht gelesen und bereits am nächsten Tag eine Rückmeldung gegeben,¹³⁴⁵ wird hieran der unterschiedliche Umgang mit Autor:innen deutlich. Da Unseld autonome Entscheidungsmacht hatte, konnte der direkte Kontakt zum Verleger darüber entscheiden, ob ein Text zur Publikation angenommen wurde oder nicht.

Berbig mutmaßt, ob Fühmann, der sich bereits als Suhrkamp-Autor verstand, die Einladung als „intendierte Wiedergutmachung“ für einen Eklat empfand, der sich noch im Sommer 1976 ereignet hatte.¹³⁴⁶ Lektor Günther Busch hatte Fühmann um den Abdruck des Aufsatzes *Freiheit im Treibhaus* für den Materialienband *Über Koeppen* in der *edition suhrkamp* gebeten, den der Autor selbst in seine stalinistisch-dogmatische Phase einordnete. Fühmann reagierte „verstört“ auf die Anfrage aus dem Suhrkamp Verlag, der Text sei „unsäglich“.¹³⁴⁷ Busch konnte das Missverständnis jedoch aufklären: Er hatte zum Zeitpunkt der Anfrage den Text nicht gekannt, nach der Lektüre dessen Aufnahme in den Band aber bereits

¹³⁴² Borchers an Fühmann, Brief vom 3.03.1976.

¹³⁴³ Vgl. Franz Fühmann an Elisabeth Borchers, Brief vom 3.12.1976. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹³⁴⁴ Vgl. Borchers: Einige Informationen zu Franz Fühmann.

¹³⁴⁵ Zum Beispiel notierte Volker Braun am 18.11.1983 zu Unseld: „der autor legte sacht ein ms. auf den tisch, und am nächsten morgen hörte er sagen: *das bringe ich. sagenhafter klang.*“ (Volker Braun: Werkstage 1. Arbeitsbuch 1977–1989. Frankfurt a. M. 2009, S. 567).

¹³⁴⁶ Berbig: War das Haus Suhrkamp bereit und gewillt?, S. 212.

¹³⁴⁷ Franz Fühmann an Günther Busch, Brief vom 20.05.1976. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

verworfen.¹³⁴⁸ Obwohl Fühmanns Teilnahme bei der Verlagsfeier, die auch ein persönliches Gespräch mit dem Verleger ermöglichte, eine Annäherung bedeutete,¹³⁴⁹ verliefen die Verhandlungen über *Die dampfenden Hälse* jedoch zäh und schwierig. Im Vordergrund standen hierbei nicht wie bei der Vorbereitung des Buchs bei Hinstorff¹³⁵⁰ oder wie beim *Prometheus* der hybride Stil oder die heterogenen Inhalte, die für Kinder teils zu schwierig, für Erwachsene teils zu simpel waren, sondern die lexikalischen Bezüge auf eine ostdeutsche Erfahrungswelt. Noch zwei Jahre später erinnerte sich Fühmann daran, dass Borchers zum Beispiel das Wort ‚Pionier‘ in ‚Pfadfinder‘ ändern wollte.¹³⁵¹ Diese Änderungen, die Fühmann ablehnte, hätten nicht nur eine Anpassung an das alltägliche Vokabular des westdeutschen Zielpublikums bedeutet, sondern auch die Kontextualisierung der Geschichte verändert: Aus den sozialistischen Pionieren sollten die bürgerlichen Pfadfinder werden.

Zur Einordnung der Änderungsvorschläge sei auf einen Brief verwiesen, den Christa Wolf 1979 an Fühmann schrieb. Sie stellte darin anlässlich von Fühmanns Buch *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*, das 1976 im Hinstorff Verlag erschienen war, die Möglichkeit in Frage, die Essays überhaupt außerhalb ihres Entstehungskontextes zu verstehen:

Glaubst du eigentlich, daß man Deine Essays anderswo genauso verstehen, daß man ihnen in ihre Voraussetzungen, Assoziationen, ihre Betroffenheiten, Grimmigkeiten, ihre Polemik, ihre Inständigkeit, ihre beinah flehentlichen Beschwörungen und ihre schmerzlichen, sehr schmerzlichen Schlüsse genau so folgen kann? [...] [E]s ist ja Deine Teil-Identifikation mit einem Mann, einem Autor, der im Grenzbereich zwischen zwei Wert-Systemen leben muß, die einander beeinflussen, aber nicht aufheben, geschweige durchdringen können [...].¹³⁵²

Übertragen auf die literarischen Arbeiten Fühmanns, äußerte sich Wolfs Problematisierung auch in der Kritik der Lektorin Borchers. Ihr Wunsch, das Vokabular an die Rezeptionssituation bzw. an den Erfahrungshorizont der westdeutschen

1348 Vgl. Briefwechsel Günther Busch und Franz Fühmann, Briefe von April bis Juni 1976. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1349 Vgl. Berbig: War das Haus Suhrkamp bereit und gewillt?, S. 212.

1350 Vgl. Lukas Betzler: Vom kritischen Geist der Literatur. Sprachwissen und Sprachkritik in Franz Fühmanns *Die dampfenden Hälse der Pferde im Turm von Babel*. In: Angela Gencarelli (Hg.): DDR-Literatur und die Wissenschaften. Berlin/Boston 2022, S. 105 – 140.

1351 Franz Fühmann an Elisabeth Borchers, Brief vom 22.01.1979. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 27. Zuerst abgedruckt in Berbig: War das Haus Suhrkamp bereit und gewillt?, S. 220 – 222.

1352 Christa Wolf an Franz Fühmann, Brief vom 27.06.1979. In: C.F./F.F.: Monsieur – wir finden uns wieder. Briefe 1968 – 1984. Berlin 1998, S. 96 f.

Leserschaft anzupassen, stand Fühmanns Insistieren auf der Integrität seines Werks gegenüber. Einzelne Worte aus dem regionalen Wortschatz der DDR wirkten wie Stolpersteine bei der Lektüre, weil sich für eine westdeutsche Rezipient:in damit keine Vorstellungswelt verband. Borchers' Vorschläge suggerieren allerdings auch, dass dem Textverständnis allein die lexikalische Ebene im Wege stand. Fühmann sträubte sich gegen die vorgeschlagenen Veränderungen, und das Sprachbuch erschien nach der ostdeutschen Erstveröffentlichung 1978 im Ostberliner Kinderbuchverlag im selben Jahr beim Wiesbadener VMA-Verlag.¹³⁵³

Hatte Borchers zum Zweck der Integration des Textes auf lexikalische Anpassung gedrängt, versah der Hinstorff Verlag seine Neuauflage des Buchs 2005 wegen der vielen Ausdrücke aus dem Alltag in der DDR aus Gründen allgemeiner Lesbarkeit mit einem erklärenden Nachwort und einem Glossar.¹³⁵⁴ Was damals im Kontext von ideologischen Kämpfen der beiden Teile Deutschlands stand und vom Autor als Eingriff in seine poetische Autonomie abgelehnt wurde, löste der Verlag 15 Jahre nach dem Ende der DDR aus historischer Distanz ohne die Integrität des Textes zu verletzen.¹³⁵⁵

Zum endgültigen Bruch zwischen Suhrkamp und Fühmann kam es ein knappes Jahr später aufgrund der Ablehnung der mythologischen Novellen, die 1978 unter dem Titel *Der Geliebte der Morgenröte* bei Hinstorff und ein Jahr später bei Hoffmann und Campe erschienen. Dabei handelt es sich um Erzählungen, die an Episoden der griechischen Mythologie aber in Bezug auf eine aktuelle Situation gleichnishaft Modelle existentieller und elementarer Menschheitserfahrung entwickeln. Nach Prüfung des Manuskripts schrieb Suhrkamp-Lektorin Maria Dessauer im Dezember 1977 an den Autor:

So sehr ich den Wunsch, die Sehnsucht, das immer noch schwelende Bedürfnis verstehe, diese schönen Mythen nachzudichten, so wenig liebe ich doch Ihre Nachdichtung. Die eigenen Texte des Autors und in diesem Fall ganz unironisch: Dichters Franz Fühmann liebe ich; die Nachdichtungen gar nicht. Ihre poetische Qualität erscheint mir manchmal pseudopoetisch, und die Originale sind so überwältigend besser, daß eine Nachdichtung sich ohnehin von vornherein verbietet.¹³⁵⁶

1353 Vgl. Betzler: Vom kritischen Geist der Literatur, S. 127.

1354 Darin wird unter anderem auch die Verwendung der Bezeichnung ‚Neger‘ problematisiert (vgl. ebd., S. 113, FN 29).

1355 Die Verständnisprobleme werden in einem noch größeren Rahmen – nämlich der Übertragung eines böhmischen Kontextes auf die junge Leserschaft in den USA – auch an einem Briefwechsel zwischen Fühmann und Johnson deutlich, der die Erzählung *Das Judenauto* in einem Band des New Yorker Verlags Harcourt im Jahr 1967 herausgab (vgl. Uwe Johnson – Franz Fühmann. Briefwechsel 1966–67. In: UJA).

1356 Maria Dessauer an Franz Fühmann, Brief vom 2.12.1977. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 24.

Aus Dessauers Kritik spricht, dass der Verlag vor allem an originaler Literatur, also an „eigenen“ Texten des Autors interessiert war, die sich nicht an formalen oder inhaltlichen Traditionen orientierten. Nachdichtungen, also die Übersetzung fremdsprachiger Literatur durch Interlinearversionen, waren in der Literatur der DDR eine verbreitete Praxis der literarischen Übertragung fremdsprachiger Literatur für ein deutschsprachiges Publikum, sowie der Form- und Traditionsan-eignung.¹³⁵⁷ Berendse interpretiert Nachdichtungen als Gespräch zwischen zwei Autoren und damit als Ausdruck eines Verständnisses von kollektiver Literaturproduktion, das sich auch in zahlreichen Widmungs- und Porträttexthen ausdrückt.¹³⁵⁸ Sie standen im Gegensatz zum hier formulierten Originalitäts- und Innovationsparadigma. Erkannte Dessauer in Fühmanns Erzählungen nicht die Verwendung eines mythologischen, sozusagen metatextuellen Stoffs, sondern die Transformation eines kanonischen Textes, dessen Narrativ, Figuren und Motive Teil des kulturellen Gedächtnisses waren, musste ihr eine Nachdichtung Fühmanns als überflüssig erscheinen. Dass hinter ihrer Beurteilung auch ein westdeutscher Anspruch auf die literarische Transformation und Deutung der Antike stand, erscheint vor dem politischen Hintergrund plausibel, lässt sich aber nicht belegen.

Dessauers Urteil verweist damit auf zwei hier divergierende Bezugsprobleme: Einerseits geht es um unterschiedliche Konzepte von Autorschaft. Aus ihrem Urteil spricht die Vorstellung vom Autor als originalem Urheber von Texten, während Fühmann sich als Teil eines historischen Kollektivs verstand, das mit vorhandenen Formen arbeitet, um eigenes auszudrücken. Andererseits stellten Lektorin und Autor unterschiedliche transtextuelle Beziehe her. Dessauer sah das Vorbild der Geschichten in klassischen mythologischen Texten, während Fühmann seine Texte auf einen literarischen Stoff, unabhängig von konkreten literarischen Vorbildern, bezog. Fühmann sah einen Grund für die unterschiedlichen Perspektiven in der Unkenntnis der westdeutschen Lektorin von der Lebensrealität Fühmanns, die er mit dem mythologischen Stoff zu verarbeiten suchte:

Man versteht *hier* [Herv. im Original, A.J.] vieles, was euch entgehn muß, aber ich habe sie nun auch noch einmal mit Abstand gelesen und glaube, daß sie auch ohne solche Beziehe gut sind. Natürlich missversteht man sie völlig, wenn man sie als Nacherzählungen von Homer nimmt, dann ists einfach zu sagen, das konnte der besser.¹³⁵⁹

1357 Vgl. Angela Sammann: Poetische Interaktion. Französisch-deutsche Lyrikübersetzung bei Friedhelm Kemp, Paul Celan, Ludwig Harig, Volker Braun. Berlin u. a. 2013, S. 297.

1358 Vgl. Gerrit-Jan Berendse: Die „Sächsische Dichterschule“. Lyrik in der DDR der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt a.M. 1990, S. 125 – 128.

1359 Franz Fühmann an Elisabeth Borchers, Brief vom 6.01.1978. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Die Einschätzung Dessauers musste ihn besonders verärgern, war doch ein Jahr zuvor bei Suhrkamp sein poetologischer Essay *Das mythische Element in der Literatur* erschienen, der sein Verständnis vom Mythos und dessen literarischer Verarbeitung darlegt. Darin erklärt er, dass er bei der Arbeit an *Prometheus* und der Suche nach einer Urfassung eben zu der Erkenntnis gelangt sei, dem Mythos könne man nur mit seiner Neugestaltung gerecht werden.¹³⁶⁰ Im Essay formuliert Fühmann, „dass der Mythos eben nicht nur auf natürliche und vorgesellschaftliche Erfahrungen verweise“, sondern „analog zur romantischen Literatur auch zur Beschreibung bestimmter gesellschaftlicher Zustände und Entwicklungen“ genutzt werden könne.¹³⁶¹ In der Möglichkeit, „die individuelle Erfahrung [...] an Modellen von Menschheitserfahrung zu messen“, sah Fühmann das Wesen des Poetischen überhaupt.¹³⁶² Diese Form der geschichtlichen Kontinuität konnte mit einem Verständnis von Moderne als Fortschrittsentwicklung – ob in Ost oder West – nicht konform gehen. Statt einer „linearen Sicht auf die Geschehnisse“, stellte Fühmann in den Geschichten die „innere Widersprüchlichkeit“ heraus.¹³⁶³ Hierin nahm Fühmann eine Kritik an der Vorstellung vom Ende der Geschichte, also an einem teleologischen Geschichtsverständnis vorweg.¹³⁶⁴ Vielleicht begründet sich in seinem in seiner Widersprüchlichkeit und Kontinuität post-modernen Menschheits- und Geschichtsbild auch die aktuelle Wiederentdeckung des Autors.

Volker Riedel hat dargelegt, dass Fühmanns Beschäftigung mit der griechischen Mythologie bis in die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg zurückreicht und auch auf seine Erfahrungen während des Kriegs zurückzuführen sind, als er in Griechenland, „der Landschaft der Mythen“ stationiert war.¹³⁶⁵ Nach Fühmanns Phase der Nacherzählung homerischer Epen Ende der sechziger Jahre¹³⁶⁶ sieht Riedel aber gerade im *Prometheus* „den Weg von der *Nach-* zur *Neuerzählung* eines antiken Mythos, von der *Bearbeitung* eines überlieferten zur Schaffung eines *eigenen*

1360 Vgl. Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: F.F.: Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur. Frankfurt a. M. 1976, S. 147–219, hier S. 172.

1361 Lampart: Fühmanns Hebel, S. 135.

1362 Fühmann: Das mythische Element, S. 164 und 208.

1363 Volker Riedel: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar 2000, S. 384.

1364 Vgl. Teil II, Kapitel 1.1.

1365 Volker Riedel: Antiker Mythos und zeitgenössisches Griechenland im Werk Franz Fühmanns. In: V.R.: Verklärung mit Vorbehalt. Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption IV. Hg. von Günter Schmidt. Jena u. a. 2015, S. 177–186, hier S. 177f.

1366 Riedel bezieht sich auf *Das hölzerne Pferd. Die Sage vom Untergang Trojas und von den Irrfahrten des Odysseus*, 1968 im Verlag Neues Leben erschienen. (vgl. Riedel: Antikerezeption, S. 382).

Werkes [Herv. im Original, A.J.]“.¹³⁶⁷ Er vollzog damit, so Riedel, „den Schritt von einer grundsätzlichen Übereinstimmung mit dem ‚realen Sozialismus‘ zu dessen kritischer Analyse“.¹³⁶⁸ Fühmann seinerseits erklärte der Suhrkamp-Lektorin als Antwort auf deren Beurteilung:

Ich habe die Mythen, die mich beschäftigen, meinethalben quälen, so gebraucht, wie man Mythen zu gebrauchen hat: Ich habe sie als die meinen genommen, um meine Probleme darin auszudrücken, meine Fragen, meine Nöte, Ängste, Obsessionen. Das ist ganz legitim, das ist das Wesen des Mythos, daß er so gebraucht wird. Es ist außerordentlich charakteristisch, daß der Thomas Brasch ganz unabhängig von mir (und ganz anders als ich) auch auf den Marsyas-Mythos gestoßen ist und ihn neu gestaltet hat.¹³⁶⁹

Gert Theile hat rekonstruiert, dass Fühmann Motive des Marsyas-Mythos bereits im Budapester Tagebuch verwendete.¹³⁷⁰ Die Auseinandersetzung mit dem Mythos ist wichtiger Bestandteil seines Werks. Fühmanns Verweis auf den Suhrkamp-Autor Brasch musste Dessauers Urteil zwar entkräften, verdeutlicht aber, dass es sich um eine Poetik handelte, die vor allem die Literatur der DDR auszeichnete. Hans-Jürgen Schmitt, Lektor im Verlag Hoffmann und Campe, der die Erzählungen nach der Suhrkamp-Ablehnung las, urteilte: „Vor allem steckt in ‚Marsyas‘ eine Komplexität, die nur der nachzuvollziehen vermag, der die Antinomie von Macht und Kunst immer deutlich vor Augen hat.“¹³⁷¹ Schmitt erklärte Fühmann auch, dass die ablehnende Haltung der Suhrkamp-Lektorinnen, die Fühmann als „Rosinen aus meinem Kuchen picken“ bezeichnet hatte,¹³⁷² in einem anderen Umgang mit dem Mythos begründet war: „Unsere Erzähler hier haben ja kein sonderlich ausgeprägtes Gespür für Sage, Legende, Mythos und deren Anwendung.“¹³⁷³ Dementsprechend habe auch er zunächst „bänglich“¹³⁷⁴ auf die

1367 Ebd., S. 383.

1368 Ebd.

1369 Franz Fühmann an Maria Dessauer, Brief vom 6.01.1978. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Thomas Brasch verarbeitete den Marsyas-Mythos sowohl in *Kargo. 32. Versuch auf einem untergehenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen* (1977), vor allem in *Lovely Rita*, und im Kapitel *Der Zweikampf in Vor den Vätern sterben die Söhne* (1977).

1370 Vgl. Gert Theile: Kanon Grenzen Wandlung. Die Marsyas-Bearbeitungen von Franz Fühmann und Thomas Brasch. In: Ursula Renner/Manfred Schneider (Hg.): Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos. München 2006, S. 197–216, hier S. 201f.

1371 Hans-Jürgen Schmitt an Franz Fühmann, Brief vom 16.04.1978. In: Verlagsarchiv Hoffmann und Campe.

1372 Franz Fühmann an Hans-Jürgen Schmitt, Brief vom 27.03.1978. In: Verlagsarchiv Hoffmann und Campe.

1373 Schmitt an Fühmann, Brief vom 16.04.1978.

1374 Ebd.

Lektüre reagiert. Auch Fühmanns Biograph Hans Richter erklärt die Ablehnung der Geschichten mit der Annahme, ein solches Buch hätte sich in der BRD, wo Fühmann im Gegensatz zur DDR weder besonders bekannt noch beliebt war,¹³⁷⁵ nicht verkauft: „[M]an fürchtet wohl allzu geringes Leserinteresse[...].“¹³⁷⁶

Mit der Aussicht auf mangelhafte Verbreitung und mäßigen Erfolg ist der Bruch mit dem Suhrkamp Verlag aber nicht allein erklärbar. Bevor Fühmann zu Hoffmann und Campe wechselte, bezog auch Borchers nach der Leipziger Buchmesse in einem internen Bericht noch einmal Stellung zu den Erzählungen: „Für uns lassen sich diese mythologischen Nacherzählungen schlecht vertreten. Ich habe auch Frau Dessauer lesen lassen; und Reich-Ranicki hat eine der Geschichten, die Fühmann ihm geschickt hat, für einen Vorabdruck abgelehnt. Wenn sich Fühmann ins Mythologische versteigt, hört, zumindest bei uns, das Verständnis auf.“¹³⁷⁷ Jürgen Krätzer hat gezeigt, dass Reich-Ranicki seine Wahrnehmung Fühmanns als opportunistischen Schriftsteller im Faschismus wie im Stalinismus nie revidiert und damit die Rezeption des Autors in der BRD geprägt hat.¹³⁷⁸ Sowohl den Entscheidungsprozess als auch den Grund für den Abbruch der Verlagsbeziehung bringt die zitierte Stellungnahme abschließend auf den Punkt: Borchers deckte ihr Urteil einerseits mit der Begutachtung einer zweiten Lektorin, andererseits mit einem ersten Test im literarischen Feld, nämlich der Einschätzung des Literaturkritikers der FAZ, der den Erzählungen durch einen Vorabdruck zu mehr Aufmerksamkeit hätte verhelfen können. Ihre Bewertung der mythologischen Arbeiten als falschen Weg im Schaffensprozess Fühmanns, der sich „versteigt“, verdeutlicht jedoch das grundsätzliche Problem im Autor-Verlag-Verhältnis: ein unterschiedliches, nur partielles Verständnis von der Autorschaft Fühmanns und damit verbunden auch dem projektierten und prognostizierten Werk. Fühmann schrieb an den Verleger Unseld:

Ich hatte mir nach mancher Irrfahrt unser Verhältnis so vorgestellt, daß ich bei Suhrkamp ein Haus gefunden hätte, das mich will, mich ganz, und nicht nur einige meiner Arbeiten, die ein Lektorat als die für mich wesentlich zu seienden bestimmt. Ich kann mich nicht teilen und bin wie ich bin, und die Beschäftigung mit der Mythe ist für mich etwas Unabdingbares und

¹³⁷⁵ Seine unterschiedliche Positionierung im geteilten Deutschland benannte Fühmann Anfang der achtziger Jahre exemplarisch in einem Brief an Elisabeth Borchers: „[D]er Prometheus wird – bei euch – verramscht, da unverkäuflich; bei uns das 70. Tausend, ich schreib nur so.“ (Franz Fühmann an Elisabeth Borchers, Brief vom 16.02.1982. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

¹³⁷⁶ Richter: Ein deutsches Dichterleben, S. 349f.

¹³⁷⁷ Elisabeth Borchers: Reisebericht Leipziger Buchmesse 1978. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹³⁷⁸ Vgl. Krätzer: „...das Stocken des Widerspruchs“, S. 16.

wird auch weiterhin ein wesentlicher Bestandteil meines Schaffens bleiben. Ich kann nun schlecht ein Haus als das meine betrachten, das mich zur guten Hälfte strikt ablehnt[...].¹³⁷⁹

Nach den Erfahrungen mit dem Suhrkamp-Lektorat stellte er die entscheidende Loyalitätsfrage: „Ist also das Haus Suhrkamp bereit und gewillt, diesem meinem Werk als Ganzem eine Heimat zu sein und ihm als Ganzem eine Chance zu geben, sich der Öffentlichkeit mitzuteilen, oder möchte das Haus nach mir vor das auswählen, was es für das Beste daraus hält.“¹³⁸⁰ Unseld ließ sich jedoch auch weiterhin nicht auf eine Zusage zum Gesamtwerk des Autors ein, unabhängig davon, wie es sich entwickeln würde: „Es muß Manuskripte geben, über die wir diskutieren, und es darf nicht als Schicksal empfunden werden, wenn wir sagen, dieses oder jenes Manuskript passt nicht aus erklärbaren Gründen in den Suhrkamp Verlag.“¹³⁸¹ Er verbalisierte in seiner Stellungnahme, dass die Praxis der Selektion und Integration von Texten sich am Verlagsprogramm und -profil und nicht an einer unabhängig davon beurteilten literarischen Qualität eines Werks, geschweige denn seiner Bedeutung im Entstehungskontext orientierte. Obwohl Unseld dem Autor versicherte, er werde sich noch einmal mit den Erzählungen auseinandersetzen,¹³⁸² ist weder ein erneuter Brief des Verlegers an Fühmann überliefert, noch erschien der Band schließlich bei Suhrkamp. Dass weder die Lektorinnen noch Unseld sich für eine Veröffentlichung entscheiden konnten, ist angesichts der Publikation von Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos* bei Suhrkamp schon im folgenden Jahr freilich verwunderlich. Darin entwickelt Blumenberg nämlich eine Mythostheorie, die derjenigen Fühmanns ganz ähnlich ist, wie Krätzer gezeigt hat.¹³⁸³ Dass Suhrkamp im Fall Fühmann die mythologischen Novellen ablehnte, Blumenbergs theoretische Abhandlung aber veröffentlichte, wirkt nur kontingent. Tatsächlich aber zeigt sich an dem Vergleich noch einmal die Multifaktorialität des Gefüges verlegerischer Prozesse, bei denen Herkunft und Position des Autors, Textgattung und Werkkontext sowie die Einstellungen der begutachtenden und entscheidenden Verlagsakteure eine Rolle spielten. Die Entscheidung gegen Fühmanns Texte kann in diesem Sinne auch als Symptom für die Wahrnehmung der Literatur der DDR gesehen werden.¹³⁸⁴

¹³⁷⁹ Fühmann an Unseld, Brief vom 25.05.1978. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 25.

¹³⁸⁰ Ebd.

¹³⁸¹ Unseld an Fühmann, Brief vom 30.06.1978. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 26.

¹³⁸² Vgl. ebd.

¹³⁸³ Vgl. Krätzer: „...das Stocken des Widerspruchs“, S. 22.

¹³⁸⁴ Die Frage, ob die divergierenden Entscheidungen zum Mythos im Verlagsprogramm mit den geteilten Arbeitsprozessen des Verlags, der Textgattung oder der Reputation der Autoren zusammenhängen, ließe sich ggf. durch eine synchrone Analyse der jeweiligen Programmteile

Fühmanns Wunsch nach einem „Haus meines Gesamtwerks“ erfüllte sich in der BRD allerdings auch bei Hoffmann und Campe nicht.¹³⁸⁵ „Keiner der Verlage“, resümiert Berbig, „unternahm Anstrengungen, die vielgestaltigen Texte Fühmanns zu sammeln und aus ihnen das zu formen, was herzens- und Lebenswunsch und -not war: ein sichtbares, reales Werk deutscher Literatur in Gestalt einer geschlossenen Ausgabe.“¹³⁸⁶ Nach wie vor veröffentlicht aber der Hinstorff Verlag Werke von und über Fühmann, mit dem der Autor seit Anfang der sechziger Jahre zusammenarbeitete. Wie wichtig die Kooperation vor allem mit dem Lektorat für ihn war, spiegelt sich im Editionsplan seiner Briefe. Als erster und zweiter Band der siebenbändigen Briefedition erschien 2016 der Briefwechsel mit seinem langjährigen Lektor und Freund Kurt Batt¹³⁸⁷ und 2018 der Briefwechsel mit dessen Nachfolgerin bei Hinstorff Ingrid Prignitz.¹³⁸⁸ Die Edition ist nicht nur ein Zeichen eines Kanonisierungsprozesses, der sich in der Planung einer kritischen Studienausgabe der Werke Fühmanns fortsetzt.¹³⁸⁹ In ihr drückt sich auch das Bedürfnis Fühmanns nach einer einverständlichen, kooperativ-kollektiven Produktionsgemeinschaft mit Verlagen aus, die er Unseld gegenüber als Sehnsucht nach einer „Heimat“ bezeichnete.

In der Auseinandersetzung zwischen Fühmann und Suhrkamp ging es um ein unterschiedliches Verständnis von zeitgenössischer Literatur und vom Umgang mit literarischen Vorbildern sowie um die Erwartungen an das Kooperationsverhältnis zwischen Verlag und Autor. Borchers als entscheidende Akteurin für den Verlag rezipierte und positionierte Fühmann vor allem als autobiographischen Autor unter dem Label ‚DDR-Literatur‘.¹³⁹⁰ Im Vordergrund stand also die Realitätsnähe und Aktualität seiner Werke im Erfahrungskontext der DDR. So, wie Fühmann jedoch mit mythologischen Stoffen umgegangen war, erschienen sie dem Suhrkamp-Lektorat epigonal und vormodern zu sein und entsprachen weder

klären. Daran ließe sich auch die generelle Frage nach dem Umgang mit dem Mythos im Verlag und im geteilten Deutschland anschließen.

1385 Dort erschienen zu Lebzeiten Fühmanns *Der Geliebte der Morgenröte* (1978), die Arbeiten zu E.T.A. Hoffmann (*Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*, 1980) und Georg Trakl (*Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung*, 1982) und ein Lesebuch unter dem Titel *Den Katzenartigen wollten wir verbrennen* (1983).

1386 Berbig: War das Haus Suhrkamp bereit und gewillt?, S. 214.

1387 Vgl. Franz Fühmann: Briefwechsel mit Kurt Batt. „Träumen und nicht verzweifeln“. Die Briefe. Band 1. Hg. von Barbara Heinze und Jörg Pretzel. Rostock 2016.

1388 Vgl. Franz Fühmann: Briefwechsel mit Ingrid Prignitz. „...hab ich Dich wie den Fänger am Trapez“. Die Briefe. Band 2. Hg. von Kirsten Thietz. Rostock 2017.

1389 Vgl. Veranstaltungen. Arbeitsvorhaben des Franz Fühmann Freundeskreis: <http://www.franz-fuehmann.de/> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022).

1390 Vgl. Kapitel 1.1.

dem Originalitäts- noch dem Innovationsparadigma des Verlags. Während Suhrkamp nur einzelne Werke für die Publikation auswählte, suchte Fühmann nach einem Verlag, der sein Gesamtwerk mit allen Wandlungsprozessen publizierte. Sein Wechsel mit der Lektorin Borchers von Luchterhand zu Suhrkamp, aber auch seine Zusammenarbeit mit der Hinstorff-Lektorin Prignitz zeigen, dass ihm an einer vertrauensvollen Zusammenarbeit mit dem Lektorat lag, die sich in der Kennerschaft einzelner Werke und der Konzeption bzw. Entwicklung des Gesamtwerks auszeichnete.¹³⁹¹ Es liegt nahe zu vermuten, dass Fühmann die Sammlung seiner Werke an einem Ort (genauer: in zwei Verlagen im geteilten Deutschland) im Hinblick auf eine Werkausgabe anstrebte, die im Hinstorff Verlag dann auch realisiert wurde.¹³⁹² Gerade aufgrund seiner wechselvollen Biographie und den unterschiedlichen Phasen seines literarischen Schaffens stellte die kontinuierliche Zusammenarbeit ein stabilisierendes Moment dar, die den Eindruck von Einheit und Kontinuität vermittelte. „Fühmann is concerned with the problem of securing subjective discontinuities, of preserving the conscious possibility of transformation“, konstatiert Robinson.¹³⁹³

Im positiven Fall unterstützt eine langfristige Verlagsautorschaft Aufbau und Gestaltung einer Autormarke, begleitet den biographischen und literarischen Wandel und verortet den Autor und seine Werke in der literarischen Tradition und in der zeitgenössischen Literatur. Die immer wieder unterbrochene Bindung Fühmanns zu seinen Verlagen in der BRD hatte deshalb einen negativen Einfluss auf die Kanonisierungsprozesse seiner Werke und kann als ein Grund dafür angesehen werden – im Vergleich zu anderen Autoren der DDR wie Wolf (Luchterhand), Kunert (Hanser) oder Braun (Suhrkamp) –, dass sein Werk im deutschsprachigen Raum und international weniger bekannt war und noch immer ist.¹³⁹⁴ Im Fall von Fühmann kommt hinzu, dass er keinen Roman als Hauptwerk vorgelegt hat, der auch den ökonomischen Erfolg für den Verlag hätte sichern kön-

1391 Vgl. Franz Fühmann an Wolfgang Hilbig, Brief von Ostern 1981. In: Archiv AdK/Franz Fühmann 1104.

1392 Vgl. Franz Fühmann: Werkausgabe in 8 Bänden. Rostock 1993. Nach Angaben des Verlags hat Fühmann die Anlage der Werkausgabe vor seinem Tod noch autorisiert.

1393 Robinson: *The Skin of the System*, S. 7.

1394 Erst seit einigen Jahren gibt es wieder vermehrte verlegerische und wissenschaftliche Aktivitäten zum Werk Fühmanns. So gibt die Fühmann-Archivarin der Akademie der Künste, Barbara Heinze mit dem Germanisten Jörg Petzel nun die gesammelten Briefe des Autors in einer kommentierten Ausgabe im Hinstorff Verlag heraus. Dort erschien auch die einzige noch von ihm autorisierte Werkausgabe in acht Bänden. Die Zeitschrift *Text + Kritik* widmete Fühmann 2014 ein Heft. Der Wallstein Verlag veröffentlichte 2016 außerdem einen Sammelband zu Fühmanns Werk (vgl. Peter Braun/Martin Straub (Hg.): *Ins Innere. Annäherungen an Franz Fühmann*. Göttingen 2016).

nen. Sein Hauptwerk lag in der essayistischen Form,¹³⁹⁵ die ihn, und darin liegt das Paradox seiner Beziehung zum Suhrkamp Verlag, jedoch gerade als modernen Autor charakterisieren, wie Robinson gezeigt hat:

He is, however, an author whose intense combination of mythology, logical conundrums, and philosophical aphorisms with dreamscapes, nightmares, and the sharply etched details of war and bureaucracy qualifies him as a cosmopolitan modernist with the talent and intensity to merit an international reputation.¹³⁹⁶

Dass Fühmann ein internationales Prestige verwehrt blieb, lag daran, so Robinson, dass die sozialistische Gesellschaftsform und damit auch eine sich damit identifizierende Literatur als anti-modern eingestuft und abgelehnt wurde, während Robinson sie als „alternate form of modernity“ bezeichnet.¹³⁹⁷ Er plädiert dafür, den deutschen Sozialismus aus sich selbst heraus zu verstehen und nicht als Irrweg einer teleologisch auf das demokratische, kapitalistische System der BRD hin verstandenen Geschichte. Im Zuge der aktuellen Auseinandersetzung mit dem Moderneverständnis im geteilten Deutschland¹³⁹⁸ und auf Grundlage der Werkpolitik des Hinstorff Verlags ist deshalb auch auf eine (Wieder-)Entdeckung der Texte Fühmanns zu hoffen.

2.2 Lost in translation. Der Bruch mit Fritz Rudolf Fries

Fries veröffentlichte 1966 seinen ersten Roman bei Suhrkamp.¹³⁹⁹ *Der Weg nach Oobliadooh* hatte in der DDR keine Druckgenehmigung erhalten und konnte dort erst 1989, nachdem das ostdeutsche Genehmigungsverfahren gelockert worden war, beim Aufbau Verlag erscheinen.¹⁴⁰⁰ Obwohl Walser in der „Unverbundenheit“ der „angedeuteten Lebenslinien“ die „größte Schwäche“ des Romans sah, sprach er sich im Gutachten eindeutig für dessen Aufnahme aus: „Also: dieses

1395 Vgl. Peter Braun: Die Selbstbehauptung der Intellektuellen in der DDR. Annemarie Auer, Franz Fühmann und Christa Wolf in ihren Essays. In: Carsten Gansel/Werner Nell (Hg.): Vom kritischen Denker zur Medienprominenz? Zur Rolle von Intellektuellen in Literatur und Gesellschaft vor und nach 1989. Berlin 2016, S. 231–251, hier S. 245.

1396 Robinson: The Skin of the System, S. 7.

1397 Ebd., S. 4.

1398 Vgl. exempl. Pabst: Post-Ost-Moderne; Sandhöfer-Klesen: Christa Wolf im Kontext der Moderne.

1399 Im Entstehungszusammengang des Gesamtwerks handelt es sich um den zweiten Roman: Fries' Erstling *Septembersong* aus dem Jahr 1957 erschien erst 1997 im Hamburger Rospo Verlag.

1400 Vgl. Teil I, Kapitel 1989.

Buch muß man veröffentlichen, weil zum ersten Mal einer, der jetzt erst aufgewachsen ist, die DDR anschaut mit Augen, die gleichermaßen von gestern und von heute sind (vielleicht ein bißchen mehr, ein bißchen zu sehr von gestern als von heute).“¹⁴⁰¹ Fries publizierte nach seinem Erstling weitere Romane, Erzählungen und einen Teil seiner Übersetzungen bei Suhrkamp.¹⁴⁰² Zwischen ihm und dem Lektorat bestand ein wertschätzendes, im Fall von Borchers geradezu freundschaftliches Verhältnis. Dennoch kam es Ende der achtziger Jahre zum Bruch. Die Konflikte im Fall Fries sind einerseits in der Autorenhierarchie des Verlags begründet. Gemeint sind – zur Erinnerung – Aufmerksamkeitsökonomien der Verlagsakteure, die sich in der Verlagspraxis äußerten. Wie sehr sich ein Verlag für einen Autor engagierte, mit ihm in Kontakt stand und ihn förderte, lag an seiner Stellung innerhalb des Verlagsnetzwerks. Andererseits führte im Fall Fries auch ein divergierendes Autorschaftsverständnis zum Bruch mit dem Verlag. Da Fries als Autor im literarischen Feld der DDR marginalisiert war, wie ich im Folgenden zeigen werde, platzierte er seine Werke im literarischen Feld der BRD nach Kriterien des bestmöglichen, kurzfristigen Kapitalgewinns. Anders gesagt: da die Publikation seiner Werke, anders als die von Fühmann zumindest in der DDR, weder in Ost noch in West gesichert war, war Fries mehr an Publikationsmöglichkeiten als an der Versammlung seines Gesamtwerks in einem Verlag gelegen. Sein Agieren geriet in Konflikt mit der Verlagspraxis, die alle Aktivitäten von Autor:innen im Sinne einer Verlagsautorschaft bei Suhrkamp konzentrieren wollte. Der Fall Fries veranschaulicht außerdem den prozessualen Charakter eines Gesamtwerks, das sich als komplexes Ensemble von Akteuren, Orten und Praktiken erweist. Ich werde zeigen, dass nicht nur Reihenfolge und Hierarchie von Werken ein Ergebnis, sondern selbst die Wahl der literarischen Gattung Gegenstand des Verhandlungsprozesses zwischen Autor und Verlag war.

Ich fokussiere in der Darstellung der Beziehungsgeschichte auf Störungen im Autor-Verlag-Verhältnis, an denen Auffassungen, die mit der Beziehung zu Fries verbunden waren, artikuliert wurden:¹⁴⁰³ die verpasste Möglichkeit, eine Parallelausgabe nach den Vorstellungen der Produktionsgemeinschaft von Verlag und Autor zu realisieren, die Vergabe von Subvertriebsrechten einer Übersetzung an

1401 Walser: Zu Der Weg nach Oobliadooh, Gutachten o.D. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 7.

1402 Nach *Der Weg nach Oobliadooh* von 1966 folgten im Suhrkamp Verlag 1970 der Erzählband *Der Fernsehkrieg*, 1973 *See-Stücke*, 1974 *Das Luft-Schiff*, 1978 die Erzählungen *Das nackte Mädchen auf der Straße*, 1982 Schumann, *China und der Zwickauer See*, 1983 *Alexanders neue Welten*, 1984 Verlegung eines mittleren Reiches sowie mehrere Übersetzungen aus dem Spanischen und Französischen. Die weitere Zusammenarbeit bestand vor allem in Beiträgen zu Sammelbänden.

1403 Zum Konzept der Störung vgl. Teil II, Einleitung und Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 128.

den Verlag der Autoren, die konfliktbegleitete Übersetzung von Julio Cortázars Roman *Rayuela* und die Ablehnung von Essays und Gedichten durch den Verlag.

Als *Der Weg nach Oobliadooh* erschien, bemühte sich der Verlag mit besonderen Marketingmaßnahmen um den Erfolg des Buchs in der BRD. Enzensberger druckte im *Kursbuch* ein Kapitel vorab, und Fries konnte im Verlagsheft *Dichten und Trachten* ein fingiertes Interview veröffentlichen: „[W]ir machen dies jeweils bei unserem wichtigsten Buch“, ließ Unseld den Autor wissen. „Sie hätten dabei Gelegenheit, auch auf politische Motive einzugehen und die Interpretationsmöglichkeit Ihres Buches in eine Sicht zu rücken, die Ihnen richtig oder zumindest wünschenswert erscheint.“¹⁴⁰⁴ Damit involvierte Unseld den Autor in die Verlagspraxis, nämlich den Autor und sein Werk durch verlegerische Epitexte,¹⁴⁰⁵ in diesem Fall die Jahresschau und einen Vorabdruck in einer vom Verlag herausgegebenen Zeitschrift, im literarischen Feld zu positionieren. Bei den Buchhändlern war der Roman erfolgreich, allein durch Vorbestellungen war die erste Auflage von 5.300 Exemplaren fast vergriffen.¹⁴⁰⁶ Bald darauf interessierten sich ausländische Verlage für den Autor, der Roman erschien nur wenige Jahre später auf Englisch, Französisch und Niederländisch.¹⁴⁰⁷ Der Band erhielt sehr gute und zahlreiche Rezensionen, der entsprechende Verkaufserfolg blieb im Nachgang jedoch aus.¹⁴⁰⁸ Die Diskrepanz zwischen der Wertschätzung im Literaturbetrieb und dem Ausbleiben des Verkaufserfolgs änderte sich auch mit den nachfolgenden Büchern kaum. Noch im November 1988 verteidigte Borchers ihr Festhalten an dem Autor, obwohl dieser nach wie vor nicht genügend Kapital für den Verlag einbrachte: „Wir werden uns doch einer solchen Literatur gegenüber nicht gleichgültig zeigen, nur weil der glückseligmachende Erfolg ausbleibt.“¹⁴⁰⁹

Ein erster Konflikt ergab sich aus der Position Fries' im Autorennetzwerk des Verlags und seinem Verhältnis zu Unseld, der nach dem Abschied Boehlichs aus dem Suhrkamp Verlag und dem verlagsinternen Umbruch durch den Weggang der Lektoren an die Oberfläche drängte. Fries beschwerte sich über mangelndes Interesse an einer kontinuierlichen Beziehung, besonders seitens des Verlegers. Ihm fehlte dessen Engagement, gerade auch wegen der Möglichkeit, ihn bei der Ver-

1404 Siegfried Unseld an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 10.01.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1405 Vgl. Genette: Paratexte, S. 331.

1406 Vgl. Siegfried Unseld an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 24.03.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1407 Die Übersetzungen erschienen bei McGraw-Hill in New York (1968), bei Denoel in Paris (1970) und bei Meulenhoff in Amsterdam (1968).

1408 Vgl. Fritz Rudolf Fries an Walter Boehlich, Brief vom 10.06.1966 und Unseld an Fries, Brief vom 10.10.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1409 Elisabeth Borchers an Siegfried und Joachim Unseld, Notiz vom 4.11.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

handlung mit Verlagen in der DDR bzw. bei der Publikation von Ausgabenfassungen, die in der DDR nicht möglich waren, konspirativ zu unterstützen. Die Beteiligung des westdeutschen Verlags an den Verhandlungsprozessen von Autor:innen mit Verlagen der DDR konnte, wie bereits bei Fries' erstem Roman gesehen, über Inhalt und Form der Parallelausgaben entscheiden.¹⁴¹⁰

Fries hatte dem Mitteldeutschen Verlag in Halle zu Beginn des Jahres 1968 vier Erzählungen vorgelegt, die 1969 unter dem Titel *Der Fernsehkrieg* erschienen. Nachdem der DDR-Verlag diese und weitere Erzählungen zur Veröffentlichung angenommen hatte, bot Fries das Manuskript aufgrund der Vertragsoption des ersten Romans¹⁴¹¹ im April auch Suhrkamp zur Veröffentlichung an.¹⁴¹² Erst zwei Monate später erhielt der Autor von Suhrkamp-Lektor Urs Widmer die Erklärung, der Verlag wolle sich bald mit dem Manuskript beschäftigen.¹⁴¹³ Parallel zur Korrespondenz zwischen Fries und Widmer informierte auch Cheflektor Heinz Sachs vom Mitteldeutschen Verlag Walter Boehlich über die Veröffentlichung. Neben den Erzählungen von Fries empfahl er seinem Kollegen auch Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.*, Werner Heiduczecks *Abschied von den Engeln*, Volker Brauns zweiten Gedichtband *Wir und nicht sie* und Günter de Bruyns *Buridans Esel*. Sachs schrieb: „Soweit ich Ihr Verlagsprogramm kenne, könnte ich mir vorstellen, daß Sie für diese Titel Interesse hätten.“¹⁴¹⁴ Bis auf das Manuskript von Heiduczek ließ Boehlich sich alle Vorschläge zur Prüfung zusenden. Die Bemerkung des Halleschen Lektors Sachs ist im Kontext einer Verlagspraxis im geteilten Deutschland aufschlussreich, bei der Werke aus der laufenden Produktion speziell für den Literaturaustausch und entsprechend des Programms und Profils des Kooperationsverlags ausgewählt wurden. Die Auswahl der Vorschläge liefert Hinweise auf ein Image des Suhrkamp Verlags in Bezug auf Literatur der DDR. Voraussetzung für Sachs' Empfehlung war, dass das Suhrkamp-Programm durch die Buchproduktion, Buchmessen oder Verlagskataloge bekannt war, und, dass es ein besonderes Profil aufwies bzw. gewisse Schwerpunkte setzte. Fries und Braun hatten vorher bereits bei Suhrkamp publiziert, Wolfs erster Roman *Der geteilte Himmel* war im Westberliner Weiss Verlag erschienen, und de Bruyn hatte bis zur Veröffentlichung von *Buridans Esel* im S. Fischer Verlag im Jahr 1977 noch keine eigenständige Buchpublikation in der BRD. Es herrschte also die Vorstellung, dass Suhrkamp sich für eine fortgesetzte Herausgabe von Literatur der DDR und für Neuerscheinungen von in der DDR bereits erfolgreichen Autor:innen interessierte.

1410 Vgl. Teil II, Kapitel 5.3. Zur Praktik der Konspiration vgl. Kapitel 4.

1411 Vgl. Fritz Rudolf Fries an Siegfried Unseld, Brief vom 18.03.1968. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1412 Vgl. Fritz Rudolf Fries an Siegfried Unseld, Brief vom 10.04.1968. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1413 Vgl. Fritz Rudolf Fries an Urs Widmer, Brief vom 9.06.1968. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1414 Heinz Sachs an Walter Boehlich, Brief vom 7.08.1968, In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Der Verlag entschied sich für Braun und Fries, lehnte aber die Manuskripte sowohl von Wolf als auch von de Bruyn ab.¹⁴¹⁵

Inzwischen hatte Unseld nach dem Einmarsch der Warschauer Pakt-Staaten in die Tschechoslowakei die Teilnahme an der Leipziger Buchmesse abgesagt, so dass Fries weder ihn noch Boehlich treffen konnte. Den Verlag beschäftigten außerdem seit der Frankfurter Buchmesse die Forderungen der Lektoren nach mehr Mitbestimmung.¹⁴¹⁶ Erst als Boehlich, mit dem Fries ein freundschaftliches Verhältnis verband, den Verlag bereits verlassen hatte, schrieb Unseld nicht ohne Neid auf das gegenseitige Einverständnis von Autor und Lektor an Fries. Er wollte sich dessen zukünftiger Zusammenarbeit auch in Bezug auf die Erzählungen vergewissern: „[I]ch habe mir jetzt Ihre reizvolle Korrespondenz mit Boehlich geben lassen. Wie meisterlich verstanden Sie beide, in ein paar Zeilen Dinge auszudrücken; man müßte eben spanisch können!“¹⁴¹⁷ Fries äußerte sich erstaunt über die Interessensbekundung des Verlegers:

Weder traue ich dem angebotenen MS über den Weg, noch schien meine Korrespondenz mit SV, die mit dem lieben Walter Boehlich ausgenommen, so angelegt zu sein, als daß da große Lust zu destillieren war, sich einen halben Autor halten zu wollen. Und es soll ja Verlage geben, die ihre Autoren aus dem Geschling gewisser Bestimmungen herauszuziehen verstehen.¹⁴¹⁸

Mit dem „halben Autor“ spielte Fries in diesem Fall nicht auf die wie bei Fühmann selektive Publikationsauswahl durch den Verlag an, sondern die Tatsache, dass der Suhrkamp Verlag im Regelfall die Autor:innen der DDR nur in Lizenz vom DDR-Verlag übernehmen konnte, also weder über Originalrechte verfügte, noch ohne Weiteres in die Textarbeit bzw. -auswahl involviert war. Seine Stellungnahme verdeutlicht unabhängig von den juristischen Gegebenheiten, dass der Autor sich mit beiden literarischen Feldern gleichermaßen identifizierte. ‚Gesamtdeutsch‘ zu publizieren war Fries aus literarischen, ökonomischen und po-

1415 Mit der damaligen Luchterhand-Lektorin Borchers gelang Wolf mit *Nachdenken über Christa T.* der westdeutsche Durchbruch (vgl. Ulmer: VEB Luchterhand, S. 133–145). Trotz kontinuierlichen Interesses wechselte Wolf erst aufgrund der anhaltenden Verlagskrise und dem Verkauf des Luchterhand Verlags durch Dietrich von Boetticher an Random House zum Suhrkamp Verlag (vgl. ebd., S. 433). Ihre erste Veröffentlichung bei Suhrkamp waren die Erzählungen *Mit anderem Blick*.

1416 Vgl. Teil II, Kapitel 4.

1417 Siegfried Unseld an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 13.12.1968. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1418 Fritz Rudolf Fries an Siegfried Unseld, Brief vom 31.12.1968. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

litischen Gründen ein Anliegen.¹⁴¹⁹ Für den Suhrkamp Verlag bedeutete dies aber immer eine Abhängigkeit von den verlegerischen Prozessen der DDR-Verlage.

Per Brief klärten Fries und Johnson, der eine Zeit lang die Vermittlerrolle zwischen Autor und Verlag übernahm, wie es zum Versäumnis von Absprachen, zur Verzögerung der Verlagsprozesse und zu Missverständnissen in der Kommunikation gekommen war. Fries berichtete:

Soviel nur [...] daß da immer platonische Zusagen von SV kamen, als der Band noch ganz und primär zu haben war. Inzwischen hat der Mitteldeutsche Verlag sich ausgesucht [...] was gängig ist [...] und die Druckgenehmigung für dieses Jahr liegt vor. Eine Lizenzvergabe an SV war, zumindest vor dem 21. August, vorgesehen. Im November erfuhr ich in Halle, SV habe das angebotene MS zurückgeschickt und sei in keiner Weise an einer Drucklegung interessiert. Im Dezember, wie Sie selbst gelesen haben, behauptet Herr Unseld das Gegenteil, und ich glaube ihm.¹⁴²⁰

Johnson erwiderte:

Suhrkamps Lektoren haben sich im letzten Jahr konzentriert auf eine Demokratisierung der Entscheidungsprozesse und des Informationsflusses in der Arbeit des Verlages und über ihren Diskussionen die Produzenten vernachlässigt. Davon waren nicht Sie allein betroffen, auch Leute wie Frisch und Eich haben über Mangel an Kontakt mit dem Lektorat geklagt. [...] Boehlich, wiewohl Berater des Hauses bei vollen Bezügen, arbeitet nunmehr zu Hause; eben hat der Leiter des Theaterverlages Braun gekündigt; der Beauftragte für slawische Literatur wird gehen; der Beauftragte für deutsche Literatur hat um seine Papiere gebeten, weil Martin Walser ihn, seiner Arbeitsweise wegen, in grosser Versammlung, ein Arschloch nannte. Seit ich die Behandlung Ihres Manuskripts erfahren habe, stimme ich Walser zu. Die praktische Folge meiner Intervention ist der Auftrag an mich, Ihre Arbeiten zu lektorieren und Vorschläge für eine Veröffentlichung zu machen. [...]

Beim Verfahren der Situation ist geholfen worden von Angestellten des Mitteldeutschen Verlages, denen offenbar die Kompetenz abgeht. Denn Herr Boehlich hat im August vorigen Jahres an die Herren die Frage gerichtet, ob Suhrkamps sich aus ihrem Angebot auch etwas aussuchen dürften oder ob man auf einer unveränderten Übernahme bestehe. Diese Anfrage ist bisher ohne Antwort geblieben. Die Auskunft des Mitteldeutschen Verlages, das Manuskript sei zurückgegeben worden, ist insofern überraschend, als es neben mir auf dem Tisch liegt, vorausgesetzt es ist auf weißlichem Durchschlagpapier geschrieben und eingeheftet in einen Schnellhefter für den Schulgebrauch, Artikel Nummer 1 376 lol, EVP 0,14 MDN.¹⁴²¹

1419 Vgl. zu Begriff und Idee des „Gesamtdeutschen“ Teil I, Kapitel 1959.

1420 Fritz Rudolf Fries an Uwe Johnson, Brief vom 14.01.1969. In: Uwe Johnson-Archiv Rostock (Depositum der Johannes und Annitta Fries Stiftung, UJA/H/100578, Bl. 14).

1421 Uwe Johnson an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 20.01.1969. In: UJA Rostock, UJA/H/100581, Bl. 19-20.

Johnsons Brief vermittelt einen Eindruck davon, wie tief der Aufstand der Lektoren die Verlagsprozesse in eine Krise stürzte, gerade weil das Lektorat die Schnittstelle des Verlags zu den Autor:innen war. Er verdeutlicht auch das Dilemma der Verhandlungen: Nachdem Suhrkamp die Annahme der Erzählungen verpasst hatte, war in der internen Verlagskommunikation untergangen, dass der Mitteldeutsche Verlag die Anfrage Boehlichs nach einer eigenen Auswahl im Dezember abgelehnt hatte: „Sie wissen selbst, wie problematisch solche Ausgaben von Ihrer Presse interpretiert werden.“¹⁴²² Aufgrund des Ost-West-Konflikts war die Möglichkeit gegeben, den Unterschied von Parallelausgaben politisch-ideologisch zu interpretieren, weshalb sich die Verlage meist auf Textidentität der Ausgaben verständigten. Nur kurze Zeit später schied Boehlich aus dem Verlagsgeschehen aus.

Da der Mitteldeutsche Verlag eine alternative Auswahl der Erzählungen ausschloss,¹⁴²³ blieb nur die Möglichkeit, den Band in dessen Gestaltung zu übernehmen. Die widersprüchlichen Auskünfte des Mitteldeutschen Verlags zum Interesse des Suhrkamp Verlags am Manuskript erklärte Fries sich damit, dass nach der Absage der Messe-Teilnahme „die freundlichen Gesten hierzulande SV gegenüber alle eingefroren zu sein“ schienen.¹⁴²⁴

Fries' Verärgerung, das „Murren der Kinder von Oobliadooh“ wie Unseld es bezeichnete, bezog sich nicht nur auf die mangelnde Aufmerksamkeit des Verlegers, wodurch eine auktorial zusammengestellte Parallelausgabe im Suhrkamp Verlag verhindert war. Der Autor beschwerte sich auch darüber, dass der Verlag den als Geschenk deklarierten Büchersendungen wiederholt die entsprechende Rechnung beilegte und somit diese konspirative Praktik zwischen ostdeutschem Autor und westdeutschem Verlag konterkarierte.¹⁴²⁵ Fries kam darüber in der DDR immer mehr in Bedrängnis. Aus einem Brief Johnsons an den Verleger wird die prekäre Lage des Autors Ende der sechziger Jahre deutlich: Seit 1966 war er ungedruckt im eigenen Land, ohne feste Anstellung und vom Schriftstellerverband weder als Autor noch als Übersetzer aufgenommen.¹⁴²⁶ Fries erklärte später, dass seine gesellschaftliche Isolation und die beschränkten Möglichkeiten in der DDR

1422 Heinz Sachs an Walter Boehlich, Brief vom 2.12.1968. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1423 Vgl. Fritz Rudolf Fries an Uwe Johnson, Brief vom 22.01.1969. In: UJA Rostock, UJA/H/100582, Bl. 21.

1424 Ebd.

1425 Vgl. Kapitel 4.

1426 Vgl. Leuchtenberger: Spiel. Zwang. Flucht, S. 56, Anm. 50.

Gründe dafür waren, mit dem Ministerium für Staatssicherheit zusammen zu arbeiten.¹⁴²⁷

Nachdem Johnson Anfang 1969 die Erzählungen begutachtet und einige abgelehnt hatte,¹⁴²⁸ hielt Unseld zunächst an einer veränderten Zusammenstellung der Erzählungen fest, um, wie Unseld dem Autor versicherte, „nach dem kritischen Erfolg von ‚Oobliadooh‘ Ihr Ansehen als Schriftsteller weiter [zu] fördern“.¹⁴²⁹ Auf Bitten von Fries verhandelte Unseld daraufhin mit dem Büro für Urheberrechte, um weitere Erzählungen in den Lizenzband aufnehmen und somit eine parallele Ausgabe unter dem Titel *Viva América* veröffentlichen zu können. Fries wies den Verleger darauf hin, dass Suhrkamp einerseits über das Optionsrecht verfüge:

Zum andern haben die fraglichen Arbeiten dem Mitteldeutschen Verlag und der Redaktion von Sinn u. Form vorgelegen, sind von beiden Stellen für eine Publikation innerhalb der DDR nicht angenommen worden und könnten so nach den Bestimmungen des Büros außerhalb veröffentlicht werden, zumal sie nichts gegen die DDR vorbringen.¹⁴³⁰

Doch die Chance der Einflussnahme Unsels auf die Gestalt der Publikation war vertan,¹⁴³¹ wie Katja Leuchtenberger festgestellt hat: „Die hierfür notwendigen Verhandlungen zwischen Suhrkamp und dem Mitteldeutschen Verlag wurden von beiden Seiten verschlampt [...].“¹⁴³² Ein Jahr nach der Erstveröffentlichung im Mitteldeutschen Verlag erschien *Der Fernsehkrieg* schließlich mit den gleichen

1427 Vgl. Cornelia Geißler. Der hohe Preis der Reisefreiheit. In: Berliner Zeitung vom 27.11.1996: <http://www.berliner-zeitung.de/fritz-rudolf-fries-diskutierte-ueber-seine-stasi-kontakte-der-hohe-preis-der-reisefreiheit-16784186> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022).

1428 Johnson hielt die Erzählung *Die Entbindung* für nicht durchgearbeitet; *Der Park von Varna, Das Haus gegenüber* und *Der Schlaf des Diktators* entsprachen nicht „der charakteristischen Dramaturgie des Autors“ (Johnson/Unseld: Der Briefwechsel, S. 540); *Die Bücher* erschien ihm zu optimistisch und *Pan Tadeusz* zu feuilletonistisch (vgl. ebd., S. 539–551).

1429 Siegfried Unseld an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 24.02.1969. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Bei den Erzählungen, die nicht in der DDR aber bei Suhrkamp erscheinen sollten, handelte es sich um *Ringling in Amerika I und II, Gestern, Leben meines Großvaters in Utopia, Das Haus gegenüber, Joshua fit the battle* und *Gander on Season* (vgl. ebd.).

1430 Fritz Rudolf Fries an Siegfried Unseld, Brief vom 5.03.1969. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1431 Nach dem Konflikt Ende des Jahres 1968 und der Vermittlung durch Johnson ist im Verlagsarchiv ein reger Briefwechsel zwischen Unseld und Fries in der ersten Hälfte des Jahres 1969 überliefert. Unseld kümmerte sich nun persönlich um den Autor und die Publikation der Erzählungen, schrieb an das Büro für Urheberrechte und an den Mitteldeutschen Verlag, um eine veränderte Parallelausgabe zu ermöglichen (vgl. Briefwechsel zwischen Siegfried Unseld und Fritz Rudolf Fries, Januar bis Juli 1969. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1432 Leuchtenberger: Spiel. Zwang. Flucht, S. 56.

Erzählungen, allerdings ohne die Illustrationen von Nuria Quevedo und in unterschiedlicher Reihenfolge, bei Suhrkamp.¹⁴³³

Die Publikationsgeschichte der Erzählungen *Der Fernsehkrieg* zeigt, dass nur die intensive Begleitung des Produktionsprozesses in der DDR Ausgabenvarianten nach den Wünschen der Produktionsgemeinschaft von Verlag und Autor ermöglichte. Diese Einsicht mag auch der Verlag Ende der sechziger Jahre gehabt haben. Die Lektoratspraxis von Borchers in den siebziger Jahren sowie Strategiepapiere des Verlags von 1969 über die Intensivierung des Literaturaustauschs belegen,¹⁴³⁴ dass der Verlag fortan den ständigen Kontakt zu den Autor:innen per Brief, Telefon oder persönlich suchte.¹⁴³⁵

Das Verhältnis zwischen Fries und Unseld blieb trotz mehrfacher Interessenbekundung Unsels angespannt. Noch 1988, als Fries zum Piper Verlag wechselte, hielt seine Lektorin Borchers als Begründung fest: „Er fühle sich stiefmütterlich behandelt. Das letzte Mal habe er den Verleger 1966 zu Gesicht bekommen.“¹⁴³⁶ Die Missstimmung Ende der sechziger Jahre zwischen Verlag und Autor verschärfte sich, als Fries die Subvertriebsrechte seiner Neuübersetzung der Komödie *Dame Kobold* von Pedro Calderón de la Barca dem Verlag der Autoren statt Suhrkamp anbot. Neben Boehlich wirkte mit dem ehemaligen Suhrkamp-Lektor Braun einer der renommiertesten und am besten vernetzten Theaterlektoren der sechziger Jahre im Verlag der Autoren, der mit seiner alternativen Unternehmensstruktur eine starke Konkurrenz für den Suhrkamp Theaterverlag darstellte.¹⁴³⁷ Seit Fries wegen der Veröffentlichung seines ersten Romans in der BRD aus seiner Assistentenstelle an der Universität entlassen worden war und deshalb seine Promotion nicht beenden können, war er finanziell auf Übersetzungsarbeiten angewiesen.¹⁴³⁸ Auch für Suhrkamp sollte er *Pan y Toros* des spanischen Dichters Gaspar Melchor de Jovellanos edieren;¹⁴³⁹ Fries bot dem

1433 Vgl. Fritz Rudolf Fries: *Der Fernsehkrieg. Erzählungen.* Mit Ill. von Nuria Quevedo. Halle 1969 und F.R.F.: *Der Fernsehkrieg und andere Erzählungen.* Frankfurt a.M. 1970. Uwe Johnson hatte überlegt für den Band ein Nachwort beizusteuern. In Absprache mit Unseld wurde daraus aber nichts, ein Zeichen dafür, dass der Verlag davon ausging, der Band würde auch ohne die symbolische Unterstützung von Johnson Erfolg bringen (vgl. Johnson/Unseld: *Der Briefwechsel*, S. 572f.).

1434 Vgl. Teil II, Kapitel 4.

1435 Vgl. Teil I, Kapitel 1969.

1436 Elisabeth Borchers an Siegfried und Joachim Unseld, Notiz vom 14.10.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1437 Vgl. Gespräch mit Karlheinz Braun am 3.03.2015 in Frankfurt a.M.. Siehe Anhang, Gespräche, Nr. 2.

1438 Vgl. Siegfried Unseld: *Reisebericht Zürich/Berlin, 5.–8.09.1966.* In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1439 Vgl. Fries an Unseld, Brief vom 5.03.1969.

Verleger außerdem seine darauffolgende Übersetzung, *Die fromme Marta* des spanischen Dramatikers Tirso de Molina an. Beides ist als Buch nicht erschienen.¹⁴⁴⁰ Auf Nachfragen Unselds wegen der Lizenzvergabe beim zuständigen Henschel Verlag antwortete Fries ihm:

Ich möchte deshalb erklären, daß ich Schreiben und Übersetzen als zwei Dinge betrachte, die für mich nichts miteinander zu tun haben, es sei denn, das Übersetzen schafft die finanzielle Grundlage fürs Schreiben. So sehr ich mich im Rahmen des Möglichen als Autor des Suhrkamp Verlages betrachte, so wenig bin ich als Übersetzer nur einem Verlag verbunden, verpflichtet. Daß Herr Dr. Braun meine Übersetzung der Dame Kobold bekommen soll, liegt vor allem auch daran, daß er mir ein Theater nennen konnte im Bereich der Bundesrepublik, als ich mit der Übersetzung begann. Eine Haltung zu Verlagsreformen etc. liegt darin nicht.¹⁴⁴¹

Während Fries seine Rollen im Literaturbetrieb mit verschiedenen Partnern realisierte, gehörte es zum Erfolgsrezept des Suhrkamp Verlags, diese im Sinne einer Verlagsautorschaft in einem Verlag zu vereinen und zu fördern: Fries als Erzähler, als Dramatiker, als Berater, als Übersetzer usw. Der Verlag konnte somit alle Facetten von Autorschaft optimal nutzen – und von ihnen profitieren. Außerdem, das wird an dieser Konfliktsituation besonders deutlich, konnte der Verlag durch die enge Bindung von Autor:innen an den Verlag den Abwerbungsversuchen der Konkurrenz vorbeugen. Der Konflikt um die Bindung des Autors an einen Verlag führte später auch zum Bruch zwischen Suhrkamp und Fries.

Fries' Priorisierung einer (raschen) Veröffentlichung seiner Texte, auch auf Kosten einer langfristigen Verlagsbeziehung, lässt sich einerseits aus seiner finanziellen Situation heraus erklären: Er war auf die Publikation schlicht angewiesen. Andererseits begründete er sein Vorgehen aber auch mit einem Werkverständnis, das dem Selbstverständnis und den Praktiken des Verlags zuwiderrief: Übersetzungen, die er für Verlage in West und Ost anfertigte, sah er lediglich als „finanzielle Grundlage fürs Schreiben“ und nicht als Teil seines schriftstellerischen Schaffens an.

Bereits seit Anfang der sechziger Jahre verlegte Suhrkamp durch die Scout- und Übersetztätigkeit Enzensbergers spanische und lateinamerikanische Literatur. Einert hat gezeigt, dass die Vermittlung gerade der lateinamerikanischen Literatur aber immer wieder am Unwissen und einer mangelnden Aufnahmefreude der Leserschaft scheiterte.¹⁴⁴² Dennoch bemühten sich bundesdeutsche

¹⁴⁴⁰ Vgl. Fritz Rudolf Fries an Siegfried Unseld, Brief vom 15.06.1969. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁴⁴¹ Ebd.

¹⁴⁴² Vgl. Einert: „17 Autoren schreiben am Roman des lateinamerikanischen Kontinents“, S. 132–135.

Verlage um Autoren wie Miguel Ángel Asturias oder Julio Cortázar, der sich später tatsächlich zum Suhrkamp-Bestseller entwickelte. Einert sieht den Grund für die Vermittlungsschwierigkeiten unter anderem darin, dass es zu wenige spanischsprachige Lektorate und Übersetzer:innen gab.¹⁴⁴³ Die Zusammenarbeit mit Fries als Übersetzer erhielt deshalb im Lauf der siebziger Jahre eine noch größere Bedeutung, auch im Zusammenhang mit dem Schwerpunkt Lateinamerika auf der Frankfurter Buchmesse 1976.

Fries hatte bereits Miguel de Cervantes Saavedra für den Insel Verlag (1967) und Julio Cortázars Erzählungen *Das Feuer aller Feuer* (1976) für Suhrkamp übersetzt und war in den siebziger Jahren ein renommierter Übersetzer aus dem Spanischen.¹⁴⁴⁴ So bot Unseld Fries auch die Übersetzung des Romans *Rayuela* von Julio Cortázar an, weil sich durch einen Übersetzer der DDR die Möglichkeit ergab, so hofften Suhrkamp und Cortázar, den Roman in der DDR zu publizieren.¹⁴⁴⁵ *Rayuela* stand bei Suhrkamp im Kontext von Bemühungen um einen Programmschwerpunkt lateinamerikanischer Literatur, die 1976 im Schwerpunkt der Frankfurter Buchmesse kulminierten. Bereits im Februar 1974 berichtete Borchers der Lateinamerika-Lektorin und Cortázar-Agentin Michi Strausfeld, Fries hätte eingewilligt, sich ab 1975 mit *Rayuela* zu beschäftigen.¹⁴⁴⁶ Im Frühjahr 1977 bat Fries seinen Frankfurter Verlag jedoch darum, ihn aus dem Vertrag über die Übersetzung zu entlassen. Borchers notierte in einem Reisebericht aus Berlin: „Die Nachricht ist hart, doch heute hätten wir die Möglichkeit, Wittkopf einzusetzen, der uns damals noch nicht zur Verfügung stand. Der Grund für die Aufgabe der Übersetzung ist das intensive Arbeiten an eigenen Dingen.“¹⁴⁴⁷ Ihre Stellungnahme verdeutlicht den Mangel an spanischsprachigen Übersetzer:innen im deutschsprachigen Raum. Rudolf Wittkopf wurde ab 1978 zum deutschen Hauptübersetzer von Cortázar und übersetzte für Suhrkamp auch Octavio Paz, Federico García Lorca, Carlos Fuentes u. a. Der Grund, warum der Verlag trotz der

1443 Vgl. ebd.

1444 Zu den von ihm allein bis Anfang der siebziger Jahre übersetzten Autoren gehören Fernando de Rojas, Benito Pérez Galdós, Esteban González, Tirso de Molina, Jesús Izcaray, Nicolás Guillén, César Vallejo und Elvío Romero (vgl. das Kapitel zu Fries als Übersetzer lateinamerikanischer Literatur in Erfurth: Erzählverfahren des Phantastischen, S. 38–43).

1445 Vgl. Siegfried Unseld an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 15.11.1978. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Fries erinnerte sich später, dass in der DDR lange Zeit die Veröffentlichung moderner lateinamerikanischer Literatur mit der Begründung abgelehnt wurde, diese sei für die Leserschaft nicht verständlich (vgl. Erfurth: Erzählverfahren des Phantastischen, S. 221f.).

1446 Vgl. Elisabeth Borchers an Michi Strausfeld, Brief vom 25.02.1974. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1447 Elisabeth Borchers: Reisebericht Berlin, 12.–15.02.1977. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Eine Anfrage von Fries ist nicht dokumentiert, sie lässt sich aber mit dem Antwortbrief von Unseld belegen (vgl. Siegfried Unseld an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 7.04.1977. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

langen Verzögerungen an Fries festhielt, lag laut Lektorin Dessauer darin, „daß möglicherweise der an Rayuela interessierte Aufbau Verlag weghüpft. Und das weiß Fries natürlich.“¹⁴⁴⁸ Unseld versuchte den Autor mit dessen Bedürfnis nach internationaler Anerkennung zu überzeugen:

Beide wussten wir, daß „Rayuela“ schwer zu übertragen ist und daß die Übertragung nur jemand gelingen kann, der selber schöpferisch mit der Sprache umgeht. Und ich muß Ihnen sagen, daß ich mich meinerseits auch nur verpflichtet habe, weil Sie diese Sache machen. [...] Also, lieber Herr Fries, bitte arbeiten Sie an dieser Übertragung weiter. Vorerst wird Sie Ihnen Arbeit, nachher aber sicherlich Ruhm einbringen.¹⁴⁴⁹

Mehrfach mussten Unseld und die Lektorinnen Fries zur Beendigung der Übersetzung motivieren und anmahnen.¹⁴⁵⁰ Fries notierte in seinem Tagebuch im Februar 1979, dass ihn die tägliche Übersetzungsarbeit vom eigenen Schreiben abhalte: „Übersetze noch immer Rayuela. Worunter der roman leidet, den ich mit Notizen füttere.“¹⁴⁵¹ Wahrscheinlich ist der Roman *Alexanders neue Welten* gemeint, der 1982 bei Aufbau und 1983 bei Suhrkamp erschien. In Fries' Erinnerungen brachten aber gerade die kleineren und größeren Auftragsarbeiten das nötige finanzielle Auskommen: „Gut, meine Bücher erreichten selten eine dritte, gar vierte Auflage. Ohne meine in Ost und West gesendeten Hörspiele, ohne eine gelegentliche Übersetzung, wäre es unmöglich gewesen, einen Haushalt zu führen, der von Jahr zu Jahr expandierte.“¹⁴⁵² Noch bevor er die Übersetzung beendete, veröffentlichte Suhrkamp einen erweiterten Band mit Erzählungen unter dem Titel *Das nackte Mädchen auf der Straße*, der die Ende der sechziger Jahre von Johnson favorisierten und weitere Erzählungen enthielt.¹⁴⁵³

1448 Maria Dessauer an Michi Strausfeld, Brief vom 8.12.1978. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1449 Unseld an Fries, Brief vom 7.04.1977.

1450 Vgl. Siegfried Unseld an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 15.11.1978; Borchers: Reisebericht Leipziger Buchmesse, 11. – 14.03.1979 und Siegfried Unseld an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 11.06.1979. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1451 Fritz Rudolf Fries: Im Jahr des Hahns. Tagebücher. Leipzig 1996, S. 11.

1452 Laut seinen Memoiren hatte Fries drei Kinder von seiner ersten und seiner zweiten Ehefrau, besaß zwei Autos sowie einige Tiere in Petershagen, für die er laut seinen Aufzeichnungen allein finanziell aufkam (vgl. Fritz Rudolf Fries: Diogenes auf der Parkbank. Erinnerungen. Berlin 2006, S. 223).

1453 Ein erweiterter Band mit Erzählungen war zunächst 1978 unter dem Titel *Der Seeweg nach Indien* im Reclam Verlag Leipzig erschienen.

Nach einer intensiven Arbeitsphase, für die er sich in die Wohnung seiner Schriftstellerkollegin Renate Apitz zurückzog,¹⁴⁵⁴ lieferte Fries im Herbst 1979 ein abgeschlossenes Manuskript ab. Strausfeld schien mit dem Text zunächst zufrieden zu sein, im Juli 1980 begutachtete jedoch auch Wolfgang Eitel, seit einigen Monaten Lektor im lateinamerikanischen Lektorat,¹⁴⁵⁵ die Übersetzung: „Leider keine Meisterleistung!“, schrieb er an den Verleger:

Um eine große Enttäuschung zu vermeiden, habe ich nun damit begonnen, die Übersetzung noch einmal Satz für Satz durchzuarbeiten, mit dem Ziel, zunächst einmal die eindeutigen Fehler zu beseitigen, den grammatischen und orthographischen Kleinkram, die fehlerhaften Zitate und Eigennamen[...], die ausgesprochenen Schnitzer[...], vor allem aber müssen die zahlreichen Unebenheiten und Ungeschicklichkeiten korrigiert werden.¹⁴⁵⁶

Von den umfassenden Lektoratsarbeiten wurde Fries zunächst nicht unterrichtet, „damit er nicht noch im letzten Moment Schwierigkeiten macht[...]. Er wird vor vollendete Tatsachen gestellt, – soll er doch froh sein, daß seine Übersetzung noch einmal gründlich durchgesehen wird (hoffentlich ist er’s!).“¹⁴⁵⁷ Laut eines Briefs an Cortázar konnte Fries immerhin die Korrekturfahnen durchsehen, ebenso wie Strausfeld und die Lektorinnen Anneliese Botond, Borchers und Dessauer.¹⁴⁵⁸ Eine Reaktion des Autors auf die Überarbeitung der Übersetzung ist nicht überliefert. Nach den umfangreichen Revisionsarbeiten konnte die deutsche Übersetzung schließlich 1981 erscheinen, das Vertrauensverhältnis zu Fries war jedoch zerstört.

Der Zweifel an der Qualität seiner Übersetzung und die damit verbundene Mehrarbeit für den Verlag sowie die Kenntnis darüber, dass Fries sich auch durch andere Übersetzungstätigkeiten vom Auftrag Suhrkamps abhalten ließ,¹⁴⁵⁹ führten zu einer nachhaltigen Störung im Verlagsverhältnis. Noch Jahre später hielt Borchers fest: „Fries’ Seitensprungbedürfnis kennen wir. Das ist nicht neu. Er leidet darunter, nicht ein erfolgreicher Schriftsteller zu sein wie andere.“¹⁴⁶⁰ An ihrer Formulierung wird deutlich, dass das Verhältnis eines Autors zum Verlag

1454 In seinem Tagebuch hielt er fest: „So entgehe ich den malerarbeiten zuhause und kann an der Rayuela-übersetzung arbeiten. Sechs Stunden täglich an der maschine.“ (Fries: Im Jahr des Hahns, S. 17).

1455 Vgl. Unseld: Chronik, Eintrag vom 6.03.1980. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1456 Wolfgang Eitel: Zur Rayuela-Übersetzung von Fritz Rudolf Fries vom 14.07.1980. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1457 Wolfgang Eitel an Michi Strausfeld, Brief vom 16.07.1980. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1458 Vgl. Siegfried Unseld an Ugné Karvelis, Brief vom 26.08.1980. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1459 Vgl. Unseld an Fries, Brief vom 15.11.1978.

1460 Borchers an Siegfried und Joachim Unseld, Notiz vom 14.10.1988.

zwar faktisch gesehen ein rechtliches und ökonomisches ist. In der Metaphorik des Seitensprungs klingen jedoch die moralischen und ethischen Vorstellungen einer ehelichen Verbindung mit, in diesem Fall die Ideale von Treue und Anerkennung. Da weder Verlag noch Autor dazu gezwungen waren, den jeweils nächsten Text anzubieten bzw. anzunehmen, das hat bereits das Beispiel Fühmanns gezeigt, argumentierten beide mit gegenseitiger Treue, um ein Gefühl von Verbindlichkeit und Verantwortung gegenüber dem (Geschäfts-)Partner zu vermitteln. In der Verlagskommunikation hatte diese ethische Komponente vor allem die Funktion, die Bindung zum Autor zu stärken.¹⁴⁶¹ Darüber hinaus verdeutlichen die Konfliktsituationen in der Verlagsbeziehung zu Fries aber auch das Ethos der Verlagspraktiken,¹⁴⁶² und die damit verbundene (moralische) Verpflichtung des Autors. Diese bestand darin, den Verlag über Arbeiten auf dem Laufenden zu halten, neue Arbeiten zunächst Suhrkamp anzubieten, Rollen von Verlagsautorschaft zu übernehmen und diese gewissenhaft auszuführen usw. Außerdem artikulierte vor allem Borchers auch umgekehrt die Erwartungshaltung des Autors an den Verlag, der ebenfalls auf den normativen Zusammenhang der Verlagspraxis verweist: Gefordert waren der persönliche Kontakt zum Verleger, ein Interesse ebenso an den Werken wie an der allgemeinen Situation des Autors und die Bereitschaft, einem Autor und seinem Gesamtwerk zum Erfolg zu verhelfen.

Zum Bruch mit dem Suhrkamp Verlag kam es nach dieser Reihe von Beziehungs Krisen schließlich über die Ablehnung der *Texte zur Literatur*, die Fries 1985 im Aufbau Verlag veröffentlichte und die auch dem Frankfurter Verlag vorlagen. Borchers' Ablehnung hatte vor allem ökonomische Gründe: „Wir schaffen es nicht einmal, aus: Die Verlegung des mittleren Reiches ein gefragtes, also besser verkäufliches Buch zu machen; wie dann erst mit solchen Texten kiloweise[...].“¹⁴⁶³ Ihre Bedenken gründeten darin, dass Fries sich vor allem zu Arbeiten seiner Kollegen in der DDR geäußert hatte – Paul Gratzik, Heinz Kamnitzer, Paul Wiens und andere –, was Borchers als „Provinzialismus“¹⁴⁶⁴ verurteilte. Weder die von ihm erwähnten Autoren noch die kommentierten Texte waren bekannt, so dass die Bezüge zu Fries' Anmerkungen fehlten. Über Nuria Quevedo, die auch in dem Band vorkommt und die den *Fernsehkrieg* im Mitteldeutschen Verlag illustriert hatte, schrieb sie: „eine mir unerträgliche Malerin/Illustratorin, deretwegen ich

1461 Vgl. Kapitel 5.1.

1462 Zum Ethos einer Lebensform vgl. Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 158.

1463 Elisabeth Borchers: Fritz Rudolf Fries: Bemerkungen anhand eines Fundes oder Das Mädchen aus der Flasche, Notiz vom 13.05.1985. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Siehe Anhang, Dokumente Nr. 14.

1464 Ebd.

schon mit Fühmann in Streit geriet“.¹⁴⁶⁵ Nicht nur Fries und Fühmann schätzten die Künstlerin, sie war für viele Schriftsteller in der DDR ein bedeutender Einfluss. Gemeinschaftsarbeiten entstanden mit Christa Wolf, Volker Braun oder Anna Seghers.¹⁴⁶⁶ Für Borchers war bei der Begutachtung aber nicht entscheidend, ob Quevedo oder die besprochenen Schriftsteller im literarischen Feld der DDR erfolgreich waren, sondern inwiefern ein essayistischer Band über Literatur zum Verlagsprogramm passte und in der BRD Erfolg haben könnte. Keiner der erwähnten Autoren war präsent genug in der BRD, geschweige denn ein Suhrkamp-Autor.¹⁴⁶⁷ Hinzu kam, dass der Verlag Fries nicht nur als Übersetzer, sondern als Erzähler positionierte, der sich an internationaler Literatur orientierte. Bereits seit seinem Debüt galt er nach Johnson als der erste Romanautor der DDR.¹⁴⁶⁸ In den französischen und spanischen Anreden, die Borchers im Briefwechsel verwendete – „Mon cher Federico“¹⁴⁶⁹, „Lieber Frédéric“¹⁴⁷⁰ – kommt die Wahrnehmung des Autors zum Ausdruck, die sich vor allem aus dessen spanischer Herkunft und Übersetzerertätigkeit sowie den vielfältigen Bezügen zur fremdsprachigen Literatur in seinen Werken speiste. Als es Ende der achtziger Jahre um die Entscheidung ging, sich weiterhin um Fries als Verlagsautor zu bemühen, nannte Borchers ihn den letzten „europäisch orientierte[n] Schriftsteller“,¹⁴⁷¹ also einen Autor der DDR, der sich (auch) mit der west- und südeuropäischen bzw. transatlantischen Literatur auseinandersetzte.

Aufgrund der „objektiven Qualität“ der Texte und weil Borchers von einem zukünftigen Erfolg des Autors überzeugt war, schlug sie jedoch einen verlegerischen Kompromiss vor: „Für eine Koproduktion ist es zu spät. Sollten wir eine Nachauflage abwarten? Oder gleich ins Taschenbuch gehen (bei fotomechani-

1465 Ebd.

1466 Vgl. hierzu die von Quevedo illustrierten Ausgaben und Graphikmappen mit den genannten Autor:innen: Fries: Der Fernsehkrieg. Halle 1969; Anna Seghers: Aufstand der Fischer von St. Barbara. Leipzig 1981; Christa Wolf: Cassandra. Leipzig 1984; Franz Fühmann: Dreizehn Träume. Leipzig 1985; Volker Braun/Nuria Quevedo: Grafische Mappe zu Volker Braun, Der Eisenwagen. Halle 1988.

1467 Die Theaterstücke sowie Prosa von Paul Gratzik erschienen im Verlag der Autoren und im Rotbuch Verlag, Heinz Kamnitzer publizierte nur in der DDR, und von Paul Wiens erschienen 1977 einige übersetzte Gedichte von Alain Lance im Münchner Damitz Verlag. Alle drei arbeiteten über längere Zeit als Informanten für das Ministerium für Staatssicherheit (vgl. Walther: Sicherungsbereich Literatur, S. 499, 821 und 604).

1468 Vgl. Uwe Johnson an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 9.01.1969. In: UJA – mit einer Rezension aus der *Time*.

1469 Elisabeth Borchers an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 18.10.1972. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1470 Elisabeth Borchers an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 23.10.1973. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1471 Borchers: Fritz Rudolf Fries: Bemerkungen anhand eines Fundes. Siehe Anhang, Dokumente Nr. 14.

scher Verkleinerung des Satzes)?“¹⁴⁷² Erneut wird hier die Verspätung des Verlags im Literatauraustausch deutlich. Bereits die vorhergegangenen Romane hatte Suhrkamp als Mitdruck vom Aufbau Verlag übernommen,¹⁴⁷³ womit auch ein doppeltes Lektorat der Texte verbunden war.¹⁴⁷⁴ Die Überlegungen einer möglichst kostengünstigen Herstellung des Buchs in Erwartung eines finanziellen Misserfolgs deuten darauf hin, dass dieser Band nur veröffentlicht werden sollte, weil er im Kontext eines Gesamtwerks im Suhrkamp Verlag gestanden hätte. Die Entscheidung über das Manuskript, das zeigt auch der Vergleich, den Borchers mit Fries’ ein Jahr zuvor erschienenem Roman *Die Verlegung des mittleren Reiches* aufstellte, hing nicht nur von den Verkaufszahlen ab, sondern auch von der literarischen Bedeutung eines sich im Entstehen befindenden Gesamtwerks, hier vor allem vor dem Hintergrund der Literatur im geteilten Deutschland, die sich auch in ihren literarischen Bezügen in Ost und West aufteilte. Fries, der vor allem die spanische und lateinamerikanische Literatur rezipierte, galt als europäisch orientierter Autor, der das Blockdenken des Kalten Kriegs literarisch auflöste. In diesem Sinne war Fries als Autor auch für die Positionierung des Suhrkamp Verlags als Bewahrer einer kulturellen Einheit im geteilten Deutschland von Interesse. Im Gegensatz dazu hatte Borchers im Verlag verkündet: „Wenn es um DDR-Autoren geht, so sind wir an kein Vollständigkeitsprinzip gebunden.“¹⁴⁷⁵ Ihre Stellungnahme impliziert die normative Vorstellung, dass zu einer Verlagsautorschaft die Veröffentlichung aller Werke eines Autors gehörte. In der Praxis, und dies nicht nur bei der Literatur der DDR, übernahm der Verlag aber nur Werke, die zu den technischen Produktionsbedingungen (davon waren zum Beispiel kurze Texte und viele Text-Bild-Arbeiten ausgeschlossen), zum jeweiligen Verlagsprogramm und -profil passten. Der Unterschied zu den Autor:innen der DDR, das wird an dem Zitat deutlich, bestand darin, dass der Suhrkamp Verlag meist nicht die Originalrechte vertrat. Unseld entschied schließlich, die Essays nicht zu veröffentlichen. Stattdessen erschienen sie unter dem Titel *Bemerkungen anhand eines Fundes oder Das Mädchen aus der Flasche. Texte zur Literatur 1988* im Piper Verlag.¹⁴⁷⁶

1472 Ebd.

1473 Vgl. die Korrespondenz von Elisabeth Borchers mit dem Aufbau Verlag in den Jahren 1982–84. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1474 Vgl. Kapitel 3.1.

1475 Borchers: Fritz Rudolf Fries: Bemerkungen anhand eines Fundes. Siehe Anhang, Dokumente Nr. 14.

1476 Im Piper Verlagsarchiv im DLA Marbach befand sich zum Zeitpunkt der Untersuchung kein Autorenkonvolut zu Fritz Rudolf Fries, welches erlaubt hätte, diesen Verlagswechsel aus einer weiteren Perspektive zu beleuchten. Von seinen Werken erschienen im Piper Verlag neben dem

In Folge der erneuten Ablehnung gab Fries auch seinen ersten Gedichtband *Herbsttage im Niederbarnim* an Piper, ohne ihn zuvor dem Suhrkamp Verlag anzubieten. Borchers bemühte sich dennoch um eine Beziehung zum Autor, auch innerhalb des Verlags. Als Fries im Sommer 1988 den Marie Luise Kaschnitz-Preis erhielt, schien der lang ersehnte westdeutsche Durchbruch geschafft. Sie schlug vor, den Autor mit einer Ausgabe in der *Bibliothek Suhrkamp* zu würdigen: „Hinzu kommt, daß wir uns um ihn bemühen müssen: Ich berichtete Ihnen bereits, daß die fürs Hauptprogramm und für die st [suhrkamp taschenbücher, A.J.] abgelehnten Essays etc. bei Piper erscheinen, zum Dank dafür auch die Gedichte. Und nun steht ein neuer Roman ins Haus, aber in welches.“¹⁴⁷⁷ Ihre Überzeugungsstrategien blieben erfolglos. Mehrfach verhandelte sie noch mit dem Aufbau Verlag,¹⁴⁷⁸ der die Rechte des neuen Romans vertrat, doch schließlich entschied Unseld, nicht mehr am Autor Fries festzuhalten. In der Emotionalität eines abschließenden Kommentars des Verlegers zu den Bemühungen um Fries drückt sich aus, dass es nicht nur aus ökonomischen, rechtlichen oder anderen Vernunftsgründen zum Bruch kam, sondern auch aufgrund der (gegenseitigen) Enttäuschung von Erwartungshaltungen, die mit Kooperation und dem Verlagsethos, aber auch mit moralisch-menschlichen Werten wie Treue, Vertrauen, Verbindlichkeit und Anerkennung zu tun hatten. An Elmar Faber, den Leiter des Aufbau Verlags, schrieb Unseld am 2. November 1988 über die Verhandlungen mit Fries:

Er will zu Piper, wenn er das will, dann soll er es machen, Reisende darf man nicht aufhalten. Aber er soll sich das doch überlegen. Wir haben sein bisheriges Werk betreut, sind auch bereit, sein weiteres Werk zu betreuen, wenn er nicht mehr will, dann sollte er sich das zehn Mal überlegen. Wie gesagt, Reisende soll man nicht aufhalten.¹⁴⁷⁹

Die Ablehnung der Essays verweist abschließend auf eine weitere Norm der Verlagspraxis: das Prinzip der Gattungsreihenfolge. Zu dessen Veranschaulichung kann der Vergleich mit den Überlegungen zu einem Essayband von Erich Köhler dienen, den Borchers ebenfalls 1985 begutachtete. An Harry Fauth, Leiter des Hinstorff Verlags, schrieb sie:

erwähnten Essayband von 1985 der Gedichtband *Herbsttage im Niederbarnim* im Jahr 1989, ein Jahr später der Roman *Die Väter im Kino* und 1991 eine Neuauflage von Erzählungen unter dem Titel *Der Seeweg nach Indien*.

1477 Elisabeth Borchers an Siegfried Unseld, Notiz vom 16.06.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1478 Vgl. Elisabeth Borchers an Elmar Faber, Brief vom 13.06.1988; Kristian Schlosser an Elisabeth Borchers, Brief vom 14.10.1988; Elisabeth Borchers an Elmar Faber, Brief vom 16.12.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1479 Siegfried Unseld an Elmar Faber, Brief vom 2.11.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Doch ein solches Aufsammeln von Verschiedenem und Unterschiedlichem kann so recht für uns nicht geeignet sein. Wäre Köhler schon eine Instanz, könnte man davon ausgehen, daß er als Erzähler präsent ist, dann wäre der Ausgangspunkt ein anderer. (Doch selbst dann wäre es nicht einfach; der kürzliche Fall Fritz Rudolf Fries hat es gezeigt.)¹⁴⁸⁰

Bei der Ablehnung von Köhlers Essays ging es demnach auch um die „verlegerische [...] Dramaturgie“ eines Gesamtwerks,¹⁴⁸¹ also die Vorstellung, in welcher Gattungsabfolge Werke bestmöglich publiziert werden sollten. Im Idealfall veröffentlichte der Verlag zunächst Prosa, die im Regelfall höhere Auflagen erwarten ließ als Lyrik und somit den Erfolg einer Autor:in begründen konnte. Danach folgten Werke in Prosa, Lyrik oder Drama, dann Sekundärarbeiten wie Übersetzungen oder Herausgeberschaften auf der Grundlage des literarischen Images der Autormarke. War diese im literarischen Feld durchgesetzt, ließen sich essayistische Schriften, zum Beispiel über Literatur, anschließen. Weder bei Fries noch bei Köhler war dies Mitte der achtziger Jahre allerdings gegeben. Nach den Debatten über Fries’ Karriere als Informant der Staatsicherheit Anfang der neunziger Jahre erfreuen sich dessen Werke erst postum einer neuen Aufmerksamkeit, nicht unerheblich durch die Neuauflagen im Wallstein Verlag und die Bemühungen des Henschel Verlags unterstützt.

Das Prinzip des Aufbaus eines Gesamtwerks nach Textgattungen und -genres unabhängig von deren chronologischer Entstehung variierte in der Praxis, wirkte sich aber immer wieder auf die Lektoratspraxis aus. In einem Fall handelte es sich um Vorüberlegungen von Brasch zu seinem späteren Drehbuch und Film *Engel aus Eisen*, in dem die Kriminalgeschichte des Bandenführers Werner Gladow verarbeitet ist. Borchers notierte: „Ich bat ihn zu überlegen, ob er diesen Stoff nicht als Erzählung verwenden will, um später ein Stück daraus zu machen.“¹⁴⁸² Ein Jahr später schrieb sie nach einem Treffen mit Volker Braun: „Ich habe ihm dringend angeraten: statt Stück (diese ehrgeizigen, immer nur halb erfolgreichen Unternehmungen!) ein Roman.“¹⁴⁸³ Die Ratschläge belegen, dass Borchers teilweise die aus Verlagsperspektive passende literarische Gattung für einen Stoff vorschlug, mit Blick auf den dynamischen Prozess eines entstehenden Gesamtwerks. Sie verweisen auch auf den Sonderstatus des Theaters bei Suhrkamp. Durch die Abfolge erst Prosa, dann Dramatisierung konnte die Produktionsge-

1480 Elisabeth Borchers an Harry Fauth, Brief vom 5.09.1985. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1481 Heinz Friedrich an Heinrich Böll, Brief vom 13.04.1981. In: BSB, Ana 655. Zitiert nach Kampmann: Kanon und Verlag, S. 340.

1482 Elisabeth Borchers: Reisebericht Berlin, 29.06.1977. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1483 Elisabeth Borchers: Reisebericht Berlin, 23.05.1978. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

meinschaft zweimal von einem Werk profitieren, zunächst in Buchform und anschließend mit den Aufführungsrechten.¹⁴⁸⁴

Resümierend lässt sich festhalten, dass sowohl Fries' als auch Fühmanns gestörte Verlagsbeziehungen von Differenzen geprägt waren, die das Autor-Verlag-Verhältnis und den Charakter des Gesamtwerks betrafen. Die Vorstellungen davon waren auf beiden Seiten nicht zuletzt von der Position der Autoren und ihrer Werke im geteilten Deutschland und zwar sowohl in West als auch in Ost abhängig. Im Vergleich der beiden Verlagsbeziehungen wird deutlich, dass Fries stärker an der finanziell lukrativen Verbreitung seiner Werke interessiert war, während Fühmann nach der für den Entstehungsprozess seiner Werke optimalen Kooperation mit einem (westdeutschen) Verlag suchte. So lassen sich anhand der Beispiele auch Typen von Verlagsbeziehungen identifizieren, die Sprengel für das Suhrkamp-Lektorat anhand von Mentoringfunktionen nachgewiesen hat.¹⁴⁸⁵ Nachdem das Beispiel von Krauß im vorherigen Kapitel verdeutlicht hat, wie Verlag und Autorin die Vorstellung einer Einheit des Gesamtwerks mitproduzierten, ermöglicht es die Verlagspraktik der Selektion im Fall von Fries und Fühmann, den Begriff des Gesamtwerks zu dynamisieren: zunächst hinsichtlich seiner Abfolge in Erstausgaben, die sich ebenso an Inhalten orientierte, wie an Gattungen und Genres im Hinblick auf die Produktion und Rezeption eines Werks, des Weiteren bezüglich der Entstehung von Parallelausgaben im geteilten Deutschland und schließlich in Bezug auf eine innere Hierarchie, die sich in diesem Fall nach dem jeweiligen Autorschafts- und Werkkonzept nicht des ostdeutschen Autors sondern des Verlags richtete.

3 Variieren

Im ersten und zweiten Kapitel habe ich argumentiert, dass assoziierende und selektierende Verlagspraktiken unter anderem die Integration von Autor:innen und ihren (ausgewählten) Werken in den Praxiszusammenhang des Verlags zum Ziel hatten. Eine weitere Praktik zur Integration war die Variation von Werken durch den verlegerischen Peritext bzw. die variierende Zusammenstellung von Erzählungen oder Gedichten¹⁴⁸⁶ sowie die Variation von Praktiken der Autor:innen als aktiver Prozess der Integration in eine Lebensform. Die Praktiken der Assoziation, Selektion und Variation hängen insofern im Prozess der Literatur-

¹⁴⁸⁴ Vgl. Weyrauch: Der Suhrkamp Theaterverlag.

¹⁴⁸⁵ Vgl. Sprengel: Der Lektor und sein Autor.

¹⁴⁸⁶ Vgl. Kapitel 1.4.

produktion eng miteinander zusammen. So konnte die Möglichkeit der Assoziation oder Variation von Werken ein Grund für deren Selektion sein. Variierende Parallelausgaben schlossen außerdem Praktiken der Selektion ein und konnten auch mit Assoziationspraktiken verbunden sein. Außerdem veranschaulichen die Beispiele, dass es generell um Anpassungsprozesse von Autor:innen und ihren Werken an die Lebensform des Verlags ging. Handelte es sich im Fall von Fries und Fühmann allerdings um die Selektion von Werken sowie die Variation von Texten, werde ich im Folgenden die Variation von Zusammenstellungen von Gedichten sowie deren Paratextualität betrachten. Dazu fokussiere ich auf die Poetik der Zusammenstellung und Peritextualität von kürzeren Texten, die sich mit Blick auf verlegerische Praktiken als Produkt eines Kollektivs erweisen.

Ich habe den Begriff der Integration gewählt, weil der Verlag zum einen neben der Einbindung von Texten in das Verlagsprogramm auch die Anpassung von Autor:innen als Akteure an den Praxiszusammenhang forderte. Die aus diesem Integrationsprozess entstandenen Parallelausgaben und die unterschiedlichen Images der Autormarken lassen sich als Variationen (des Werks, des Images) verstehen. Zum anderen handelt es sich, wie Jaeggi erklärt hat, bei der Übernahme von Praktiken und Teilnahme an einer Lebensform um einen reziproken Prozess, der sich nicht nur als Reproduktion von Praktiken gestaltet, sondern die „Transformation des Reproduzierten einschließt“.¹⁴⁸⁷ Der Verlag als Lebensform veränderte sich in diesem Zusammenhang also mit jeder neuen Autor:in und mit jedem neuen Werk. Der Begriff der Integration, im Gegensatz zur Assimilation oder Anpassung, drückt diesen gegenseitigen dynamischen Prozess aus.

Im Folgenden untersuche ich zunächst die Ausgabenvarianz und Formen der variierten Peritextualität der Gedichtbände von Uwe Kolbe und Kurt Drawert im geteilten Deutschland der achtziger Jahre, wie sie sich bereits am Beispiel von Krauß zeigten.¹⁴⁸⁸ In beiden Fällen intendierte die zuständige Lektorin Borchers Auswahlbände. Die Auswahl war wie im Fall von Krauß, Fries und Fühmann auch hier ein Mittel der Distinktion und Wertung und beinhaltet ein interpretatives Moment: Die Reihenfolge der Texte, die Wahl des Titels bzw. der Titelgeschichte oder des Titelgedichts bedingen eine „Poetik der Zusammenstellung“.¹⁴⁸⁹ In der vergleichenden Ausgabenanalyse im Kontext der Publikationsprozesse zeigt sich die integrative Funktion von Reihen, Labels, der Textauswahl, von Autorenbildern, Klappentexten und Nachworten, die als Paratexte Bedeutung fixieren. Ich werde außerdem argumentieren, dass es bei der Variationspraktik Rückkopp-

¹⁴⁸⁷ Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 132.

¹⁴⁸⁸ Vgl. Kapitel 1.2 und 1.4.

¹⁴⁸⁹ Martus: Werkpolitik, S. 610.

lungseffekte im Zusammenhang von Werk und Autor in der DDR gab. So beeinflussten sich nicht selten die variierenden Praktiken zum Beispiel bei der typographischen Gestaltung oder beim Lektorat im geteilten Deutschland.

Anschließend an die These, dass ein Werk sich in Ausgaben materialisiert, demonstriert die folgende Untersuchung somit die Relevanz von Ausgaben als Gegenstand von Forschung und Edition in ihrer Prozessualität und Variabilität. Die Untersuchung der Prozesse und Praktiken zur Entstehung, Form und Funktion von Ausgaben rückt Peritexte in den Fokus, in denen sich die Vermittlungskonzepte der jeweiligen Produktionsgemeinschaft niederschlagen: „[...] what is significant about the adoption of alien objects – as of alien ideas – is not the fact that they are adopted, but the way they are culturally redefined and put to use.“¹⁴⁹⁰ Ausgabenvarianz, so die These, ermöglicht es, die variable Deutung von Texten (und Textsammlungen) in unterschiedlichen kulturellen und historischen Kontexten zu analysieren. Anders: Ein Vergleich von Parallelausgaben verdeutlicht die vielfältigen Möglichkeiten der peritextuellen Kontextualisierung von Gedichten – mit und ohne Graphiken, in unterschiedlichem Satz und Type usw. – und verweist damit auch auf deren Rezeptions- und Bedeutungsoffenheit.

Für die Analyse von Ausgaben fehlen allerdings oft die materiellen Gegebenheiten. Bibliotheken entfernen Schutzumschläge und führen meist nur eine Ausgabe bzw. eine Auflage eines Werks. Auch Gesamtwerkausgaben ignorieren in der Regel die Peritexte eines Werks. Dennoch: Anhand allein der Peritextualität von Ausgaben ließe sich eine Geschichte der deutsch-deutschen Wahrnehmung schreiben, die ich im Folgenden beispielhaft anhand der Rekonstruktion der Publikationsprozesse und -praktiken bei Kolbe und Drawert darstellen werde. Da Grünbein, im Gegensatz zu Kolbe und Drawert, nicht nur in den Produktionsprozess seiner Suhrkamp-Ausgabe des Gedichtbands *Grauzone morgens* involviert war, sondern die Praktiken der Variation und Integration kritisch kommentierte, analysiere ich anschließend die Funktion und Wirkung der variierten Paratextualität im Verhältnis zum Autor und seinem Gedicht *Alles von vorn*.

Abschließend verdeutliche ich an unterschiedlichen Beispielen, vom ersten Autor der DDR bei Suhrkamp, Johnson, bis zum letzten Autor der DDR bei Suhrkamp, Grünbein, wie der Verlag mit unterschiedlichen Maßnahmen nicht nur Text und Paratextualität variierte und somit an die Produktions- und Rezeptionsbedingungen anpasste, sondern auch die Praktiken und Haltungen der Autoren instruierte und somit variierte. Ein Verlag produziert demzufolge nicht nur Bücher bzw. Schriftmedien, sondern auch Autoren(marken). Wie beim Fokus auf die Interferenzen bei der Konstruktion eines Gesamtwerks im Fall von Fries und Füh-

1490 Kopytoff: The Cultural Biography of Things, S. 67.

mann, erhält auch hier das Motto des Suhrkamp Verlags eine neue Bedeutung: Wenn der Suhrkamp Verlag Autoren und keine Bücher verlegt, dann bedeutet dies eben auch, dass der Verlag am Aufbau und der Entwicklung von Autorschaft im literarischen Feld beteiligt ist.

3.1 Gedichte der ‚Hineingeborenen‘. Ein Ausgabenvergleich (*Kolbe, Drawert, Brasch, Becker*)

Gerade Gedicht- und Erzählbände eigneten sich für die variierende Integration von Literatur der DDR in den Verlag.¹⁴⁹¹ Während modifizierende Eingriffe des Lektorats, die die Integrität des Textes betrafen, zu Konflikten führen konnten, wie das Fühmann-Beispiel gezeigt hat, konnte der Verlag allein durch Auswahl der Texte und Komposition der Bände eine Differenz schaffen und eigene Vorstellungen umsetzen. Begründet wurde die Varianz mit den Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Verlag und Feld. Ich rekonstruiere deshalb zunächst die Verlagsbeziehungen zu Kolbe und Drawert, bevor ich die Ausgaben bei Suhrkamp und Aufbau bzw. innerhalb der Verlagsreihen vergleiche. Praxeologische Seitenblicke auf Verlagspraktiken im Umgang mit Grünbein, Brasch, Becker und Erich Köhler ergänzen die Analyse. Ich habe die Autoren ausgewählt, weil sich aus dem Vergleich aussagekräftige Gemeinsamkeiten und Unterschiede ergeben: Beide Autoren, Kolbe und Drawert, veröffentlichten in den achtziger Jahren ihre ersten Gedichtbände. Sie erschienen in der DDR mit illustriertem Schutzumschlag und teilweise mit Graphiken innerhalb des Drucktextes zunächst in der Reihe *Edition Neue Texte* (Kolbe: *Hineingeboren* 1980, Drawert: *Zweite Inventur* 1987), Kolbe später auch im Hauptprogramm (*Abschiede und andere Liebesgedichte* 1981, *Bornholm II* 1986). Suhrkamp veröffentlichte die Lizenzausgaben ohne Illustrationen in der *edition suhrkamp*, jeweils zeitlich etwas nach der Aufbau-Ausgabe (Kolbe: *Hineingeboren* 1982, *Abschiede und andere Liebesgedichte* 1983, *Bornholm II* 1987; Drawert: *Privateigentum* 1988). In den Ausgaben in Ost und West sind die Einzeltexte textlich identisch. Die Ausgaben unterscheiden sich allerdings bei Drawert in der Auswahl der Gedichte und bei beiden Autoren in ihren Peritexten. So enthält die *edition suhrkamp* eine Porträtfotografie mit Text zum Autor, der Kolbe und Drawert unter dem Label der ‚Hineingeborenen‘ einer Generation von Autoren in der DDR zuordnete.¹⁴⁹² An den Produktions- und Re-

¹⁴⁹¹ Vgl. die Fallbeispiele von Krauß, Kapitel 1.4, und Fries, Kapitel 2.2.

¹⁴⁹² Zum Label der ‚Hineingeborenen‘ vgl. Teil I, Kapitel 1979.

zeptionsgeschichten der Gedichtbände lassen sich die komplexe Verstrickung der beiden deutschen Literaturfelder nachvollziehen.

Kolbes erste Publikationen sind eng mit der Fürsprache seines Förderers und späteren Freunds Fühmann verbunden. Kolbe lernte Fühmann 1975 im Haus von Frank-Wolf Matthies kennen und überzeugte den 35 Jahre älteren Kollegen mit der Qualität seiner Gedichte.¹⁴⁹³ Fühmann hatte in der DDR und in der BRD Kontakt zu mehreren Verlagen und Publikationsorganen und förderte regelmäßig junge Schriftsteller:innen durch Empfehlungen.¹⁴⁹⁴ Er selbst zählte in den siebziger Jahren zu den etablierten Autoren, der in beiden Teilen Deutschlands bereits seit den sechziger Jahren publizierte. Auf Vermittlung und mit einem einleitenden Essay Fühmanns über junge Lyrik erschien ein Jahr nach ihrer Begegnung eine Auswahl von Kolbes und Matthies' Gedichten in *Sinn und Form*.¹⁴⁹⁵ In seinem Beitrag lenkt Fühmann die Aufmerksamkeit auf die Gedichte der noch unbekannten Lyriker, indem er hervorhebt, dass die Zeitschrift eigentlich keine Debüts veröffentlichte, in diesem Fall aufgrund der literarischen Qualität aber eine Ausnahme mache.¹⁴⁹⁶ Darüber hinaus zeichnet Fühmann Kolbe mit dem Ausspruch „ecce poeta!“ aus,¹⁴⁹⁷ der den jungen Autor bereits mit der ersten Veröffentlichung etablieren und weitere (Buch-)Publikationen vorbereiten sollte. Fühmanns Urteil ordnet Kolbe und Matthies außerdem einer nachfolgenden Generation von Autoren zu – eine Wahrnehmung, die sich in Bezug auf Kolbe, Drawert und Grünbein¹⁴⁹⁸ in der westdeutschen Verlagspraxis als Assoziation unter dem Label der ‚Hineingeborenen‘ fortsetzte: „Seit diesen Gedichten weiß ich mehr von einer Generation, die auch die meiner Tochter ist.“¹⁴⁹⁹

1493 So die eigene Auskunft des Autors bei einer Podiumsdiskussion am 8.10.2015. „Aufs Ganze aus sein“. Der Dichter Franz Fühmann in seiner Zeit. Veranstaltung des Forum Berlin der Friedrich-Ebert-Stiftung und des Internationalen Franz-Fühmann-Freundeskreises in Berlin am 8.10.2015. Die Beiträge der Tagung erschienen in: Kleinert/Mohr/Richter (Hg.): „Auf's Ganze aus sein“.

1494 Vgl. Krätzer: „...das Stocken des Widerspruchs“, S. 31. Berühmt geworden ist Fühmanns ideelle und finanzielle Unterstützung für eine Anthologie ungedruckter Autor:innen, die, von der Staatssicherheit unterdrückt, 1985 unter dem Titel *Berührungen ist nur eine Randerscheinung*, hg. von Elke Erb und Sascha Anderson, bei Kiepenheuer und Witsch erscheinen konnte (vgl. ebd. Biблиографie zum Fall der Anthologie ebd., S. 33, Fußnote 62).

1495 Von Kolbe sind darin folgende Gedichte enthalten: *Schwärze, Allmorgendliche Begrüßung, Polstelle (für T. und M.), Melanie und Was für ein „dichter“* (Uwe Kolbe: Gedichte. In: SuF (1976), 6, S. 1265 – 1268).

1496 Vgl. Franz Fühmann: Schneewittchen. Ein paar Gedanken zu zwei jungen Dichtern. In: SuF 6 (1976), S. 1259 – 1264, hier S. 1262.

1497 Ebd.

1498 Zur Positionierung Grünbeins vgl. Kapitel 3.2.

1499 Fühmann: Schneewittchen, S. 1263.

Weiterhin spricht er von der Dynamik der Generationen. Um beiden Dichtern, die „[a]ndres fragen und anders fragen“,¹⁵⁰⁰ ihren Eintritt ins literarische Feld zu erleichtern, fordert er dazu auf, der neuen Autoren generation den Zugang zu Publikation, Verbreitung und Förderung zu ermöglichen: „Wir sollten sie willkommen heißen.“¹⁵⁰¹ Adressaten dieser Einleitung waren demnach die Entscheidungsträger:innen in den Verlagen und in der Hauptverwaltung Verlage und Buchwesen. Den Ausruf „ecce poeta!“, der als Auszeichnung nur für Kolbe bekannt geworden ist, bezog Fühmann in diesem Text noch auf beide Lyriker.¹⁵⁰² Ein Jahr zuvor hatte Brauns tabubrechende *Unvollendete Geschichte in Sinn und Form* zu Aufruhr geführt; 1976 war außerdem das Jahr, in dem Brasch die DDR verließ und Biermann ausgebürgert wurde. Das Heft 6 und damit die Gedichte der jungen Lyriker fielen in diese Zeit der poetisch-politischen Diskussionen über Grenzen und Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks. Den Text prägte dementsprechend ein Gestus der Rechtfertigung für die Publikation der Gedichte. Fühmanns Einleitung konstituiert den Ausgangspunkt einer neuen Dichtergeneration, die später mit Kolbes Titelgedicht ein Label erhielt.¹⁵⁰³ Wie prekär die Lage der noch unveröffentlichten Autoren und wie schwierig der Weg zu einer Publikation einzelner Gedichte geschweige denn einer eigenen Buchpublikation war, zeigt die Publikationsgeschichte der so genannten Fühmann-Anthologie mit weiteren Gedichten dieser Generation, die von der Staatssicherheit verhindert wurde.¹⁵⁰⁴ Sie ist auch ein Zeugnis der Bedeutung von Mentorschafft nicht allein, aber vor allem in der Literatur der DDR.

Nachdem 1979 weitere Gedichte Kolbes, diesmal mit ihm als alleinigem Autor und ohne Kommentar, in *Sinn und Form*¹⁵⁰⁵ und in der Zeitschrift des Schriftstellerverbands der DDR *neue deutsche literatur*¹⁵⁰⁶ erschienen waren, publizierte der Aufbau Verlag ein Jahr später Kolbes ersten Gedichtband *Hineingeboren*,

1500 Ebd., S. 1261.

1501 Ebd., S. 1264.

1502 Ebd., S. 1262.

1503 Auch Janine Ludwig und Miriam Meuser verwenden das Label zur Bezeichnung der dritten Generation engagierter Literaten in der DDR, die, ab 1949 geboren, meist in den achtziger Jahren reüssierte (vgl. Ludwig/Meuser: In diesem besseren Land, S. 68).

1504 Vgl. exemplarisch Matthias Braun: „Die Anthologie von den jungen Leuten lässt mich nicht mehr schlafen“. Der Mentor Franz Fühmann. In: Text + Kritik 202/203 (2014), S. 121–136.

1505 Es handelt sich um die Gedichte *Wir leben mit Rissen, Ungleichheit der Chancen, Besinnung, Abend nach der Liebe, von der ödnis dieses reden* (vgl. Uwe Kolbe: [Gedichte]. In: SuF (1979), 3, S. 570–572).

1506 Die Zeitschrift *ndl* veröffentlichte 1979 *Gedicht eines Fremden*, *Die Steine* und *Sacco & Vanzetti*, die bis auf das mittlere Gedicht in leicht veränderter Form auch im ersten Gedichtband erschienen (vgl. Uwe Kolbe: Verlangen. In: ndl 27 (1979), 12, S. 71f.).

wiederum mit einem Nachwort Fühmanns und mit einer Ankündigung für den zweiten Gedichtband. Zur damaligen Zeit war der eigene Gedichtband bei den DDR-Verlagen eine besondere Auszeichnung. Den meisten Autoren blieb trotz der Fürsprache arrivierter Autor:innen eine Publikation verwehrt.¹⁵⁰⁷ Fühmann, der dem Suhrkamp Verlag nach seinem Verlagswechsel zu Hoffmann und Campe noch als literarischer Berater für Literatur der DDR verbunden war, informierte Borchers über den ersten Gedichtband Kolbes, der in der BRD noch unbekannt war. Symptomatisch hierfür verwechselte die Lektorin ihn mit dem gleichnamigen ehemaligen Lektor der Reihe Hanser und Münchner Kulturreferenten und erwähnte den jungen Autor als „Jürgen Kolbe“ in ihren Reiseberichten und Notizen.¹⁵⁰⁸

Nachdem sie im März 1980 den Umbruch des Gedichtbands von Kolbe erhalten hatte,¹⁵⁰⁹ erkundigte sie sich beim Aufbau-Lektor Günther Caspar, ob Suhrkamp nur eine Auswahl bringen könne: „Es ist wichtig, daß wir aus preislichen Gründen bei den uns geläufigen Umfängen bleiben.“¹⁵¹⁰ Wie an den Beispielen von Krauß und Fries deutlich geworden ist, war die Auswahl von Texten zu einer variierten Ausgabe gängige Praxis im geteilten Deutschland. Im Gegensatz zu Enzensberger, der bei der Begutachtung der Gedichtbände von Kunert und Mickel deren mangelnde Einheit kritisiert hatte,¹⁵¹¹ argumentierte Borchers mit dem dispositiven Gestaltungssystem der Reihe.¹⁵¹² Format, Typographie, Ausstattung und Design waren vorgegeben, dadurch ließen sich die Herstellungs kosten und damit auch die Buchpreise geringhalten. Jeder zusätzliche Bogen erhöhte den Verkaufspreis. Unseld betonte mit Blick auf die *edition suhrkamp* im Jahresbericht von 1980 das „Anziehungs- und Ausstrahlungspotential für neue Literatur“ der Reihe: Mit hoher Auflage und niedrigem Preis sollte die *edition suhrkamp* im Gegensatz zu den „auf Verwertung und Verbreitung angelegten“ anderen Reihen im Verlag „attraktiv für eine jüngere Generation von literarischen

1507 Vgl. Jürgen Krätzer: „Rübezahl in der Garage“ und „Hans im Glück“. Franz Fühmann und Uwe Kolbe. In: Stefan Eilt (Hg.): „...notwendig und schön zu wissen, auf welchem Boden man geht“. Arbeitsbuch Uwe Kolbe. Frankfurt a. M. 2012, S. 41–53, hier S. 47.

1508 Elisabeth Borchers: Reisebericht Leipzig, 9.–12.03.1980. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Jürgen Kolbe war von 1976 bis 1988 prominenter Kulturreferent der Stadt München. Zuvor hatte er als Verlagslektor an der Seite von Michael Krüger die Reihe Hanser ins Leben gerufen und war im literarischen Feld ein geläufiger Name.

1509 Vgl. Fritz-Georg Voigt an Elisabeth Borchers, Brief vom 18.03.1980. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1510 Elisabeth Borchers an Günther Caspar, Brief vom 5.08.1980. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1511 Vgl. Kapitel 1.3.

1512 Vgl. Susanne Wehde: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturge schichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen 2000, S. 122f.

und wissenschaftlichen Autoren“ sein, „die der Verlag im Wettbewerb mit anderen Verlagen an sich ziehen möchte“.¹⁵¹³ Die *edition suhrkamp* diente also als Mittel der Integration von Texten in den Verlagszusammenhang und der Vermarktung von neuen Autoren, kurzum: sie war mitunter eine Debütreihe.¹⁵¹⁴

Neben diesen ökonomischen Faktoren der Verlagspraxis stellt sich im Vergleich der Beurteilung von Enzensberger und Borchers die Frage nach dem Werkcharakter von Gedichtbänden. Die (Re-)Kombination von Gedichten im Gedichtband, einer Zeitschrift oder einer Anthologie ist typisches Merkmal publizierter Lyrik. Unabhängig von der Intention des Autors erhalten Gedichte in ihrer Kombination unter Umständen variierende Deutungsaspekte.¹⁵¹⁵ Chronologische Reihenfolgen, Kombinationen unter bestimmten motivischen oder intertextuellen Aspekten usw. ermöglichen verschiedene Rezeptionsweisen eines Gedichts, verweisen aber auch darauf, welchen Texten in einem bestimmten Praxiszusammenhang eine besondere Bedeutung zugewiesen wird.¹⁵¹⁶

Die Korrespondenz zwischen Ost-Lektor und West-Lektorin wechselte nach Borchers’ Anfrage in einen ironischen Ton. Caspar mokierte sich über die Ansprüche des Lizenznehmers Suhrkamp, dessen Lektorat bei allen Titeln eigene Vorstellungen passend zu den Praktiken des Verlags durchsetzen wollte: von Kolbe und Hans Löffler¹⁵¹⁷ wollte Borchers nur eine Auswahl bringen, bei Fries’ neuem Roman gefiel ihr der Titel nicht.¹⁵¹⁸ Nachdem jedoch mit der Vorbereitung des zweiten Gedichtbands deutlich wurde, dass es sich bei Kolbe um einen produktiven Autor handelte, entschied Borchers schließlich, die beiden ersten Bände

1513 Siegfried Unseld: Jahresbericht 1980. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1514 Vgl. Michalski: Die *edition suhrkamp*, S. 204, kritisch hierzu auch S. 259. Die *edition suhrkamp* konnte außerdem vom Buchhandel abonniert werden, was die Verbreitung der Reihentitel unterstützte.

1515 Vgl. Martus: Werkpolitik, S. 610.

1516 Vgl. Kapitel 1.4 und Teil IV.

1517 Elisabeth Borchers hatte bei der Übernahme von Löfflers Manuskript *Wege. Gedichte und Geschichten* Bedenken. Sie notierte nach einem Messe-Gespräch mit der Aufbau-Lektorin Ruth Glatzer: „[E]inerseits geht es um die offensichtliche Qualität des Erstlings, andererseits geht es um unabdingbare Korrekturen [!] aus unserer Sicht. Frau Glatzer bittet mich nun, einige Texte exemplarisch zu korrigieren, damit sie unsere Vorstellungen mit Löffler besprechen kann. Davon wird es dann abhängen, ob wir das Buch übernehmen können oder ob wir Aufbau schon jetzt bitten müssen, die Erstoption auf das zweite Buch zu notieren.“ (Elisabeth Borchers: Reisebericht Frankfurter Buchmesse 1979. In: DLA, SUA: Suhrkamp). Das Zitat belegt, wie es durch die Lizenzübernahme auch zu einer Zusammenarbeit der Lektorate in Ost und West kam. Viele Texte erhielten durch die Praxis der Parallelausgaben auch ein doppeltes bzw. geteiltes Lektorat, wie ich weiter unten am Beispiel Beckers ausführe. Der Titel erschien nicht bei Suhrkamp.

1518 Vgl. Elisabeth Borchers an Günther Caspar, Brief vom 12.09.1980. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

von Kolbe komplett in Lizenz zu übernehmen.¹⁵¹⁹ In der BRD erschien kein Abdruck von einzelnen Gedichten, der Band *Hineingeboren* in der *edition suhrkamp* war Kolbes westdeutsches Debüt.

Auch wenn Suhrkamp schließlich den gesamten Gedichtband samt Nachwort in Lizenz übernahm, unterscheidet sich die West-Ausgabe durch Form und Kontext von der Aufbau-Ausgabe. Die Lizenzübernahme ließ rechtlich nur eine text-identische Ausgabe zu. Der Textbegriff dieser Regelung betraf jedoch nur den von der Autor:in selbst verfassten sprachlichen Inhalt; die Paratextualität des Textes blieb mit dieser Vereinbarung dem Verlag überlassen. Diesen Gestaltungsspielraum nutzten nicht nur der Verlag, sondern auch die Autor:innen, um für ihre westdeutsche Ausgabe Wünsche bezüglich Satz und Typographie, Einbandgestaltung, Autorenbild, Klappen- und Vorschautext zu äußern, nicht selten betraf dies auch die Textauswahl von Gedichten und Erzählungen, die in Ost und West in unterschiedlichen Kontexten publiziert wurden.¹⁵²⁰ Im Bewusstsein, dass es sich dabei um direkte Aushandlungsprozesse mit dem Verlag und nicht um indirekte über den Verlag mit einer Zensurbehörde handelte, konnten Autor:innen der DDR somit Varianten zur DDR-Ausgabe realisieren.

Im Gespräch erinnerte Kolbe sich aber, dass er bei der Gestaltung und Positionierung der Bände bei Suhrkamp keine Mitsprache hatte.¹⁵²¹ Am Beispiel seiner drei *edition suhrkamp*-Bände wird demnach deutlich, dass der Autename hier allein die rechtliche Autorisation und Urheberschaft markiert. Der Anteil des Autors am kreativen Prozess zur Erstellung der Ausgabe, wie sie durch den Verlag der Öffentlichkeit präsentiert wird bzw. wer in der Produktionsgemeinschaft welchen Beitrag dazu leistete, kommt in der Gestaltung einer Ausgabe nicht zum Ausdruck. Ob und woran Autor:innen (und die verschiedenen Verlagsakteure) Anteil an der Ausgabengestaltung hatten, lässt sich also wenn überhaupt nur aus den Archivdokumenten rekonstruieren. Die Analyse des Archivmaterials bestätigt: Allein der Verlag entschied über die Einordnung und Präsentation von Kolbes Text.¹⁵²²

Nachdem 1981 in der DDR der zweite Band *Abschiede und andere Liebesgedichte* erschienen war, erhielt Kolbe ein einmaliges Visum, um in Begleitung seines Mentors Fühmann zu einer Lesung am 20. April 1982 in der Westberliner

1519 Vgl. Elisabeth Borchers an Ruth Glatzer, Brief vom 31.03.1981. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1520 Vgl. u.a. die Fallbeispiele Manfred Jendryschik, Angela Krauß, Volker Braun, Franz Fühmann, Kurt Drawert in meiner Studie.

1521 Vgl. Gespräch mit Uwe Kolbe am 8.10.2015 in Berlin. Siehe Anhang, Gespräche, Nr. 3.

1522 Vgl. Uwe Kolbe an Elisabeth Borchers, Brief vom 24.08.1983. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Autorenbuchhandlung zu reisen.¹⁵²³ Im gleichen Jahr hatte er in einer Anthologie des Mitteldeutschen Verlags das Gedicht *Kern des Romans* veröffentlicht, das er dort las und dessen Großbuchstaben die folgenden Verse ergeben: „Eure Maße sind elend / Euren Forderungen genügen Schleimer / Eure ehemals blutige Fahne bläht sich träge zum Bauch / Eurem Heldentum widme ich einen Orgasmus / Euch mächtige Greise zerfetzte die tägliche Revolution.“¹⁵²⁴ Bereits seit seiner ersten Lesung als Schüler interessierte sich die Staatssicherheit für den jungen Schriftsteller; im September 1981 hatte die „operative Personenkontrolle“ begonnen. Den Angriff auf die DDR-Elite erkannte die Staatssicherheit erst nach der Lesung in Westberlin, im Mai 1982 berichtete im Westen die FAZ über die Entlarvung der Botschaft des Gedichts.¹⁵²⁵ Im Januar 1983 wurde in der DDR dann der „operative Vorgang“ unter dem Decknamen „Poet“ eingeleitet.¹⁵²⁶ Fortan galt ein Publikationsverbot für Kolbe. Erst im Frühjahr 1985 erschien daraufhin eine zweite Auflage von *Abschiede*, ein Jahr später folgte der dritte Gedichtband.¹⁵²⁷ Die Lizenzausgaben in der Bundesrepublik konnten zu dieser Zeit dennoch erscheinen.

Ebenso wie Kolbe hatte auch Drawert mit dem Lektor und Schriftsteller Heinz Czechowski in der DDR einen Förderer, der ein Nachwort für die DDR-Ausgabe von Drawerts erstem Gedichtband *Zweite Inventur* beisteuerte. Die Verbindung zwischen Drawert und dem Suhrkamp Verlag entstand auf der Leipziger Buchmesse im Frühjahr 1988. Weil Drawert zu dieser Zeit eine Auswahl der Werke Karl Krołows für den Reclam Verlag zusammenstellte, enthält die Korrespondenz zunächst die Bitte Drawerts an das Lektorat, für ihn und sein Projekt beim Suhrkamp-Autor Krołow zu vermitteln.¹⁵²⁸ Für die Editionsarbeiten hielt er sich im Mai 1988 in der BRD auf. Einige Monate später verhandelte wiederum Krołow für Drawert beim Verlag, so dass der junge Autor veranlasst war, ein Manuskript an den Suhrkamp-Lektor Döring zu schicken. Krołow blieb nicht der einzige Fürsprecher Drawerts

1523 Vgl. Katharina Deloglu: Uwe Kolbe – Stationen der frühen Rezeption in der Bundesrepublik. Überlegungen zu Deutungszuweisungen im literarischen Feld bis 1985. In: Eilt (Hg.): „... notwendig und schön zu wissen, auf welchem Boden man geht“, S. 97–127, hier S. 99.

1524 Uwe Kolbe: *Kern des Romans*. Zitiert nach Deloglu: Uwe Kolbe, S. 105.

1525 Vgl. Peter Jochen Winters: Der Kern des Gedichts. Eine ‚Panne‘ im Literaturbetrieb der DDR. In: FAZ vom 24.05.1982, S. 23.

1526 Krätzer: „Rübezähln in der Garage“, S. 41.

1527 Vgl. Deloglu: Uwe Kolbe, S. 111. In dieser Zeit erschienen von Uwe Kolbe außerdem vier übersetzte Stücke von Federico García Lorca im Henschel Verlag (1985–1987) und das Künstlerbuch *Am Ende der Zeit* mit Helge Leiberg.

1528 Vgl. Kurt Drawert an Christian Döring, Postkarte vom 21.04.1988 und Kurt Drawert an Elisabeth Borchers, Brief vom 14.02.1989. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Der Band erschien 1990 unter dem Titel *Wenn die Schwermut Fortschritte macht. Gedichte, Prosa, Essays* hg. und mit einem Nachwort von Kurt Drawert im Reclam Verlag.

im Westen, auch Jürgen Becker setzte sich für die Veröffentlichung seiner Gedichte ein, wie Döring im Lektoratgutachten festhielt.¹⁵²⁹

Bei dem Manuskript handelte es sich um den ersten Fahnenabzug eines geplanten zweiten Gedichtbands beim Aufbau Verlag, der jedoch vermutlich wegen der Veränderungen durch den Einheitsvertrag nie fertig gestellt wurde. Im Suhrkamp Verlag war für Drawerts westdeutschen Debütband eine Auswahl aus dem ersten Gedichtband *Zweite Inventur* und dem Manuskript des geplanten zweiten Bands vorgesehen.¹⁵³⁰ Für den ersten Gedichtband hatte das Suhrkamp-Lektorat die Übernahme abgelehnt: „Wir konnten uns nur eine Auswahl vorstellen, wollten warten“.¹⁵³¹ Döring informierte Joachim und Siegfried Unseld erst zwei Jahre später darüber. Das zeigt, wie eigenständig das Lektorat in dieser Zeit über eingesandte Manuskripte entschied und Informationen vor allem zu jungen Autor:innen für die Verlagsleitung zurück- aber bereithielt. Zudem treten die unterschiedlichen Vorstellungen der Verlage zutage. Das Suhrkamp-Lektorat war nicht von allen Gedichten des ersten Bands überzeugt und ging davon aus, dass der Autor mit der Zeit weitere Gedichte schreiben würde. Erst zwei Jahre später und als Drawert den Leonce-und-Lena-Preis in Darmstadt erhielt, schlug Döring eine Publikation für Suhrkamp vor, „weil sich die Qualität seiner Gedichte mit Hilfe dieses Preises besser transportieren lässt“.¹⁵³² Er argumentierte mit der Aufmerksamkeit für den Preisträger, um die Gedichte des Autors in der BRD zu verbreiten.

Döring verhandelte zunächst mit der Aufbau-Lektorin Sigrid Töpelmann über die Rechteverteilung der Gedichte Drawerts, die der DDR-Verlag komplett bei sich versammeln wollte. „Das Verfahren des Aufbau Verlages, dies unter uns“, erklärte Döring dem Autor, „liefe wohl darauf hinaus, einen rechtlichen Alleinvertreteranspruch zu konstruieren, das Übliche also.“¹⁵³³ Dörings Formulierung ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert. Mit dem Begriff „Alleinvertreteranspruch“ drückte er nicht nur den Umstand aus, dass nur *ein* Verlag im geteilten

1529 Vgl. Christian Döring an Joachim und Siegfried Unseld: Zu Kurt Drawert. Notiz vom 31.03. 1989. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1530 Kurt Drawert bezeichnete den Band *Privateigentum* deshalb in der Retrospektive als „zwei Bände in einem“ (E-Mail von Kurt Drawert, 27.03.2017. In: Privatarchiv). Sein Kommentar belegt einerseits den Einfluss verlegerischer Praktiken auf Gestalt und Inhalt der Suhrkamp-Ausgabe und andererseits die poetische Konzeption seiner Gedichtbände, so wie sie im Aufbau Verlag erschienen und erscheinen sollten.

1531 Christian Döring an Joachim und Siegfried Unseld: Zu Kurt Drawert. Notiz vom 31.03.1989. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1532 Döring an Joachim und Siegfried Unseld: Zu Kurt Drawert. Notiz vom 31.03.1989.

1533 Christian Döring an Kurt Drawert, Brief vom 4.09.1989. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Deutschland die Originalrechte am Werk eines Autors vertreten konnte. Er aktualisierte damit auch den ideologisch-politischen Hintergrund des Literaturtauschs der sechziger Jahre, in dem es darum ging, welcher der beiden deutschen Staaten die rechtmäßige Regierung über das deutsch-deutsche Staatsgebiet und damit die deutsche Nation vertrete. Noch bevor im Dezember 1989 das Druckgenehmigungsverfahren abgeschafft wurde, konnte Döring mit der Lektorin vereinbaren, dass Suhrkamp die bereits erschienenen Gedichte in Lizenz übernahm, die neuen Gedichte aber direkt veröffentlichte.¹⁵³⁴ Da sich die Auswahl der Gedichte in Ost und West unterschied, konnte der Suhrkamp Verlag die Differenz der Ausgaben auch mit einem anderen Titel markieren. Drawerts erster Gedichtband in der BRD erschien unter dem Titel *Privateigentum*.

Nachdem bereits der Blick auf die Verlagsbeziehungen und Publikationsprozesse der beiden Autoren Gemeinsamkeiten in der Gattung, in der Förderung durch einen Mentor, in den Publikationsreihen, aber auch Unterschiede in der peritextuellen Gestaltung aufzeigt, werde ich im Folgenden diese Ausgabenvarianz untersuchen. Dabei geht es um den Reihenkontext, die Nachworte, die Textauswahl und das Labeling als Praktiken der Variation zum Zweck der Integration und Positionierung der Autoren.

Der Aufbau Verlag veröffentlichte Kolbes und Drawerts ersten Band in der *Edition Neue Texte*, einer literarischen Reihe mit gebundenen Büchern, die Literatur der DDR und dem Ausland zum größten Teil in Erstveröffentlichung präsentierte.¹⁵³⁵ Die Umschläge trugen „ein dem Werk geistesverwandtes Kunstwerk“,¹⁵³⁶ also eine individuell gewählte Druckgraphik von modernen Bildern und Fotografien in unterschiedlichem Format und Farbkonzept. Der weiß-graue Einband war hingegen puristisch gestaltet. Autename, Titel und Untertitel wurden durch einen Strich getrennt am oberen Rand abgedruckt. Die Bände bekamen zwar teilweise Nachworte, enthielten aber keine Hinweise auf weitere Reihentitel. Innerhalb des Reihenkontexts war der Grad der Singularisierung einzelner Bände deshalb zumindest gestalterisch höher als bei der *edition suhrkamp*.¹⁵³⁷ Kolbes Band *Hineingeboren* erschien illustriert mit Graphiken von Trak Wendisch, einem

1534 Vgl. ebd. Für den zweiten Aufbauband hätte der DDR-Verlag dann die Rechte von Suhrkamp übernehmen müssen.

1535 Vgl. Von der antiken Literatur bis zur Gegenwart: Buchreihen im Aufbau-Verlag, o.D. [ca. 1985]. In: Archiv des Aufbau Verlags, Dep. 38, Mappe E0083.

1536 Carsten Wurm: Gestern. Heute. Aufbau. 70 Jahre Aufbau Verlag 1945 – 2015. Berlin: 2014, S. 104.

1537 Vgl. Michalski: Die *edition suhrkamp*, S. 204. Eine systematische Studie zur *Edition Neue Texte* wie Michalski sie für die *edition suhrkamp* vorgelegt hat, steht noch aus.

Graphiker, den er aus der Studienzeit in Leipzig kannte.¹⁵³⁸ Drawerts Debüt enthielt zwar wie auch Kolbes ein Nachwort, aber keine Graphiken. Allein der Umschlag zeigte ein Bild von Dietrich Gnüchtel, einem Leipziger Maler, mit dem Drawert mehrfach kooperierte.¹⁵³⁹

Während die *Edition Neue Texte* allein Prosa und Lyrik veröffentlichte, stehen erzählerische, lyrische und dramatische Texte bei der *edition suhrkamp* im Kontext von Theorie und Essayistik. Literatur gerät somit in einen gesellschaftskritischen Deutungshorizont. Die Reihe hat ein internationales, politisch-kritisches Image und repräsentiert das Verlagsimage einer ‚Suhrkamp-Kultur‘. Sie ist für Autoren wie Adorno, Bloch, Walser und Weiss bekannt, aber vor allem durch das Werk Brechts geprägt.¹⁵⁴⁰ Bei Suhrkamp erschienen die Gedichtbände von Kolbe und Drawert in der *edition suhrkamp Neue Folge* ohne Graphiken, aber mit Autorenbild und Klappentext. Die Ausgaben enthalten am Ende zudem alphabetische oder numerische Listen über bereits erschienene Reihentitel. Bei Drawert sind weitere Lyriktitel angegeben, bei Kolbe führt die Liste andere Titel nach Nummerierung, unabhängig von ihrem Genre auf. Der Band *Hineingeboren* steht bei Suhrkamp neben einer sozialmedizinischen Studie des Briten Thomas McKeown und einem Band mit Kurzgeschichten des Kenianers Ngugi wa Thiong’o.¹⁵⁴¹ Aus dieser Zusammenstellung wird die Willkürlichkeit der transtextuellen Bezüge durch den Reihenkontext besonders deutlich. Erst die Abfolge der Titel bringt diese drei Texte und ihre Autoren in einen Zusammenhang.¹⁵⁴²

Aus dem Reihendispositiv sowie den Konventionen des Verlags ergab sich die unterschiedliche Materialisierung von Texten im Aufbau und im Suhrkamp Verlag. So nutzte der unbekannte Hersteller die Suhrkamp-Type Garamond-Antiqua und setzte im Textteil die Titel und Widmungen kursiv, was durch die Hervorhebung deren Funktion als Überschriften verstärkt. Zudem sind die Gedichtwidmungen bei Suhrkamp eingerückt. Beide Elemente heben sich dadurch stärker vom Text ab als in der Aufbau-Ausgabe. Auch die Hervorhebungen in den Gedichten sind nicht gesperrt wie in der Reihe *Edition Neue Texte*, sondern kursiviert. Die Störung des Leseflusses bleibt bei beiden Versionen bestehen, allein die Form der Störung ist eine andere. Die Entscheidung für die eine oder andere ty-

1538 Vgl. Gespräch mit Uwe Kolbe am 8.10.2015 in Berlin. Siehe Anhang, Gespräche, Nr. 3.

1539 Vgl. Kurt Drawert: Tauben in ortloser Landschaft. Geständnis. Zwei Gedichte mit Holzschnitten von Dieter Gnüchtel. Meran 1996.

1540 Vgl. Michalski: Die *edition suhrkamp*, S. 347.

1541 Vgl. Thomas McKeown: Die Bedeutung der Medizin. Traum, Wahn oder Nemesis? (edition suhrkamp Neue Folge 109); Ngugi wa Thiong’o: Verborgene Schicksale. (edition suhrkamp Neue Folge 111) Beide Bände Frankfurt a.M. 1982.

1542 Vgl. Michalski: Die *edition suhrkamp*, S. 209f.

pographische Hervorhebung ist allein ästhetischen Gründen geschuldet.¹⁵⁴³ Die Gestaltung ist damit einerseits ein Differenzierungsmerkmal zwischen beiden Verlagen und garantiert andererseits ein einheitliches Äußeres der Titel innerhalb der jeweiligen Reihe.

Zu den typographischen Prinzipien der *edition suhrkamp* gehört außerdem, dass ein Gedicht möglichst auf einer Seite steht. Dies hat pragmatische, ästhetische und technisch-ökonomische Gründe. Es ist somit möglich, das Gedicht ohne Umblättern zu lesen, und es gibt keinen zu großen Weißraum auf der zweiten Seite durch die letzten Zeilen des Gedichts. Um die Bögen bei einer gewissen Anzahl und somit den Preis niedrig zu halten, wählte Suhrkamp eine kleinere Schriftgröße – zumal bei kleinerem Format – als der Aufbau Verlag.¹⁵⁴⁴ Auch beim Auslassen der illustrierenden Graphiken mag die Überlegung zum Umfang des Buchblocks eine Rolle gespielt haben.¹⁵⁴⁵

Kolbe hatte in der DDR bereits vor dem Debüt mit einem eigenen Gedichtband Texte in verschiedenen Periodika veröffentlichen können. Seine Position als junger Autor der *Edition Neue Texte* änderte sich nach dem Debüt, die nächsten beiden Gedichtbände erschienen im Hauptprogramm. Für Drawert war der Aufbau-Band im Jahr 1987 die erste Publikation in der DDR. Außer einem von ihm herausgegebenen Auswahlband mit Liebesgedichten sowie der Krolow-Auswahl bei Reclam publizierte Drawert weiterhin im vereinten Deutschland.¹⁵⁴⁶ Bei Suhrkamp blieben beide zunächst ‚junge‘ Autoren der *edition suhrkamp*.

Ein Wandel in Kolbes Position im Verhältnis zu seinen Verlagen lässt sich an der weiteren Ausstattung der Gedichtbände ablesen: Bei der Aufbau-Ausgabe *Hineingeboren*, so erinnert sich Kolbe, hatte er selbst um die graphische Gestaltung seines Bandes durch Trak Wendisch gebeten.¹⁵⁴⁷ Beim zweiten Band *Abschiede*, der dann statt in einer Reihe im Hauptprogramm erschien, nehmen die Graphiken einen noch höheren Stellenwert ein. Dienten sie im ersten Gedichtband der Illustration der Gedichte und waren nur im Text enthalten, gestaltete

1543 Vgl. Wehde: Typographische Kultur, S. 138.

1544 Vgl. zum Beispiel das Gedicht *Liebeslied*. In: Uwe Kolbe: *Hineingeboren. Gedichte 1975–1979*. Berlin/Weimar 1980, S. 104 f. und Uwe Kolbe: *Hineingeboren. Gedichte 1975–1979*. Frankfurt a. M. 1982, S. 93.

1545 Inwieweit diese gestalterischen Unterschiede – Illustration, Satz, Papier, Format etc. – auch mit den Unterschieden zwischen einer geplanten Buchproduktion und dem kapitalistischen Buchmarkt zusammenhingen, müsste in einem größeren Kontext überprüft werden.

1546 Es handelt sich um *Die Wärme, die Kälte des Körpers des Andern. Liebesgedichte*. Hg. von Kurt Drawert. Berlin/Weimar 1988 und *Karl Krolow: Wenn die Schwermut Fortschritte macht. Gedichte, Prosa, Essays*. Hg. von Kurt Drawert. Leipzig 1990.

1547 Vgl. Gespräch mit Uwe Kolbe am 8.10.2015 in Berlin. Siehe Anhang, Gespräche, Nr. 3.

Wendisch beim zweiten Band Schutzumschlag, Buchdeckel sowie den Textteil. Die Graphiken, so Kolbe, seien in diesem Band nicht in direkter Auseinandersetzung mit einzelnen Gedichten entstanden, sondernstellten Assoziationen des Graphikers zum Thema des Gedichtbands Liebe bzw. Paarbeziehung dar.¹⁵⁴⁸ Die Graphiken haben im zweiten Band also einen eigenständigen Werkcharakter. Für den dritten Gedichtband *Bornholm II* trennte sich Kolbe von Wendisch. Laut Kolbe hatte sich dessen Schaffen durch seine institutionelle Ausbildung in Leipzig ästhetisch so verändert, dass er nicht mehr mit ihm zusammenarbeiten wollte.¹⁵⁴⁹ Sabine Grzimek war die Gestalterin des dritten Bandes. Sie war in Ostberlin durch Skulpturen auf öffentlichen Plätzen bekannt, im Gegensatz zu Wendisch war sie in der DDR eine etablierte Künstlerin, so dass ihre Gestaltung von Kolbes Band eine Auszeichnung für Werk und Autor darstellte. In der BRD war Grzimek unbekannt; es gab aus Verlagsperspektive deshalb wenig Veranlassung ihr Werk mit den Gedichten zu veröffentlichen. Kolbes ästhetische Vorstellung des Gedichtbands war für die Verlagspraxis also nicht ausschlaggebend, auch zumal die Gedichte und Graphiken sonst im Hauptprogramm hätten erscheinen müssen, das eine derart individuelle Gestaltung erst zugelassen hätte.

Bis zum Verlagswechsel nach der Vereinigung blieb Kolbe Autor der *edition suhrkamp*. Seine Bände erschienen in Lizenz, und er hatte keine Mitsprache bei deren Gestaltung, deren Spielraum wegen der Reihenvorgaben ohnehin eingeschränkt war. Zwar war er auch im Westen über die Empfehlung Fühmanns zum Verlag gekommen, Fühmann war aber in der BRD nicht so bekannt, dass seine Fürsprache dem jungen Kolbe zu einem Durchbruch verholfen hätte. Aus der Minimaldifferenz des dritten Gedichtbands bei Suhrkamp zu den vorangegangenen Titeln in der *edition suhrkamp* lässt sich jedoch erkennen, dass sich Kolbe inzwischen als literarischer Autor durchsetzte.

Als Kolbe im Oktober 1990 zu Suhrkamp wechselte und dabei auch die Rechte für die ersten drei Gedichtbände an den Frankfurter Verlag fielen, bat er die Verleger Siegfried und Joachim Unseld darum, *Bornholm II* in der Ausstattung des Aufbau Verlags zu übernehmen. „Umschlag, Einband und Vorsatz sind von Sabine Grzimek gestaltet, worauf ich regelrecht stolz bin, denn sie ist Bildhauerin und hat diesen Ausflug eigens für das Bändchen unternommen.“¹⁵⁵⁰ Es kam nicht dazu, Suhrkamp blieb bei der eigenen, textfokussierten Ausgabe. Nach dem Wechsel zu Suhrkamp erschien Kolbes nächster Band jedoch im Hauptprogramm. Ein Blick auf das spätere Werk des Autors bei Suhrkamp zeigt, dass Kolbe immer

1548 Vgl. ebd.

1549 Vgl. ebd.

1550 Uwe Kolbe an Siegfried und Joachim Unseld, Brief vom 28.10.1990. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

wieder mit bildenden Künstlern zusammenarbeitete und sich in die graphische Gestaltung seiner Ausgaben involvierte. Als Suhrkamp-Autor, der im vereinten Deutschland Erfolge feierte, konnte er demnach endlich eigene Vorstellungen zur Ausstattung seiner Bände wieder durchsetzen. Drawert veröffentlichte nach der Vereinigung weiterhin Prosa, Essays sowie ein szenisches Stück in der *edition suhrkamp*,¹⁵⁵¹ bevor 1996 nach einem Aufenthalt in der Villa Massimo sowie mehreren Preisen und Stipendien der Gedichtband *Wie es war* im Hauptprogramm erschien.¹⁵⁵²

Für Kolbes ersten Suhrkamp-Band im Jahr 1982 übernahm der Verlag, wie gesagt, das Nachwort Fühmanns aus der Aufbau-Ausgabe, Drawerts Suhrkamp-Erstling erschien ohne das Nachwort der Aufbau-Ausgabe von Heinz Czechowski. Dass der Verlag diesen Unterschied in seiner Praxis machte, lässt sich damit erklären, dass Fühmann zu den Verlagsautoren gehörte, Czechowski nicht. Das Nachwort diente damit nicht nur der Kontextualisierung der Gedichte und Förderung Kolbes durch die Befürwortung eines älteren Schriftstellerkollegen, der auch in der BRD bekannt war, sondern verwies gleichzeitig auf das Werk Fühmanns im selben Verlag. Durch den transtextuellen Zusammenhang verstärkten sich die Positionen der so assoziierten Autoren und des Verlags, der sich als konstitutiv für ein literarisches Netzwerk bzw. eine literarische Generationenfolge präsentierte.¹⁵⁵³

Nicht zuletzt aufgrund des begleitenden Textes Fühmanns wurde Kolbe in der BRD zunächst als Repräsentant einer Generation wahrgenommen, der sich in seinen Gedichten zu den politisch-gesellschaftlichen Verhältnissen seines Landes äußert.¹⁵⁵⁴ Erst mit dem dritten Gedichtband *Bornholm II* setzte in der Bundesrepublik eine Rezeption ein, die sich nicht nur mit dem Aussagegehalt und der Wirkung der Gedichte Kolbes und dessen Verhältnis zur DDR auseinandersetzte, sondern auch die poetischen Bezüge und Eigenheiten thematisierte: Zuvor bildeten „die bundesrepublikanische Literaturkritik und die Medien Uwe Kolbe gegenüber Wahrnehmungs- und Bewertungsmuster aus, die vorrangig politischen und moralischen Kriterien verpflichtet“ waren.¹⁵⁵⁵ Die Veränderung der

1551 Es handelt sich um die Titel *Spiegelland* (1992), *Haus ohne Menschen* (1993) und *Alles ist einfach* (1995).

1552 Nach dem Leonce-und-Lena-Preis aus dem Jahr 1989 erhielt Drawert u.a. den Ingeborg-Bachmann-Preis (1993) sowie den Uwe-Johnson-Preis (1994) sowie Stipendien u.a. für die Akademie Schloss Solitude (1994) und in der Villa Massimo (1995/96).

1553 Vgl. zur Konstruktion einer literarischen Tradition innerhalb des Verlagsprogramms auch Kapitel 1.3.3.

1554 Vgl. Deloglu: Uwe Kolbe, S. 97.

1555 Ebd.

Position Kolbes im literarischen Feld der BRD, zeigt sich, wie ich ausgeführt habe, auch an der Ausstattung des dritten Suhrkamp-Bands. Denn zwar wurden die Illustrationen in *Bornholm II* nicht übernommen, doch enthielt der Band anders als die Vorgänger kein Autorenbild und nur den Text der Gedichte sowie ein Inhaltsverzeichnis; eine Einordnung in die Reihe bzw. Werbung für die Reihe fand nicht mehr statt.

Wie Kolbes erster Gedichtband *Hineingeboren* enthält auch Drawerts erster Suhrkamp-Band ein ganzseitiges Bild des Autors in der Titelei und daneben einen einführenden Klappentext mit Gedichtzitaten, Angaben zur Poetik und Biographie des Autors. Neben Verlag, Reihe und Gattung ergibt sich durch den Text ein weiterer Bezug zwischen beiden Autoren. So präsentierte der Verlag den Autor als Teil der „Uwe Kolbe-Generation“, deren Selbst- und Gesellschaftsverständnis sich im Gedicht *Hineingeboren* ausgedrückt habe: „In diesen Gedichten versichert sich ein 1956 in die DDR Hineingeborener seines privaten Lebens im staatlich-öffentlichen Alltag [...].“¹⁵⁵⁶ Das Titelgedicht aus Kolbes Debütband war Ende der achtziger Jahre zum Ausdruck einer Erlebnisgemeinschaft geworden, „für jene, die qua Geburt und ohne Entscheidungsmöglichkeit DDR-Bürger zu sein hatten.“¹⁵⁵⁷ Auch Grünbein ordnete Suhrkamp der Generation der ‚Hineingeborenen‘ zu.¹⁵⁵⁸

Aus dem Lektoratsgutachten wird deutlich, dass der Verlag diesen Bezug nicht nur in den Paratexten zur Bewerbung des Gedichtbands nutzte, sondern dass der Lektor selbst die Texte so wahrnahm und im Verlag propagierte.

Kurt Drawert, geboren 1956 in der DDR, ein ‚Hineingeborener‘ der Uwe Kolbe-Generation, lebt in Leipzig, hat hinter sich die typische DDR-Karriere[...] In seinen Gedichten, sehr typisch für das Schreiben in der DDR, findet die Versicherung der eigenen Existenz im Alltag statt[...].¹⁵⁵⁹

Statt auf eine autonome Poetik setzte Döring auf transtextuelle Bezüge. Mit seiner Wahrnehmung und Kategorisierung von Autorenbiographien und Poetiken ordnete er Drawert dem Label ‚DDR-Literatur‘ zu. Dementsprechend bewarb der Suhrkamp Verlag Drawerts Gedichtband, wie bereits erwähnt, in einer Anzeige der *Zeit* unter dem Titel „Neue Literatur aus der DDR“ (Abb. 5). Da kurz zuvor die Mauer in Berlin gefallen war und die politisch-gesellschaftlichen Veränderungen das Interesse auf die DDR lenkten, nutzte der Verlag diese Aufmerksamkeit für die

¹⁵⁵⁶ Klappentext. In: Kurt Drawert: Privateigentum. Frankfurt a.M. 1989, S. 2.

¹⁵⁵⁷ Krätzer: „Rübezahlfest in der Garage“, S. 45.

¹⁵⁵⁸ Vgl. Kapitel 3.2.

¹⁵⁵⁹ Döring an Joachim und Siegfried Unseld: Zu Kurt Drawert. Notiz vom 31.03.1989.

Bewerbung seines Verlagsprogramms. Seinem Autor gegenüber begründete Döring die Verlagspraxis ebenso: „[D]ie DDR steht hoch im Kurs.“¹⁵⁶⁰ Wie Kolbe wurde auch Drawert zunächst als Auskunftgeber über politisch-gesellschaftliche Verhältnisse wahrgenommen und präsentiert.

Ein mit der verlagsinternen Wahrnehmung vergleichender Blick in die Rezensionen des Bands *Privateigentum* verdeutlicht die unterschiedlichen trans-textuellen Bezüge im literarischen Feld. Wulf Segebrecht (FAZ), Hans-Jürgen Schmitt (SZ) und Elsbeth Pulver (NZZ) verwiesen einhellig auf das an Czechowski adressierte Gedicht *Im Klartext* und verankerten den Gedichtband im Kontext der politisch-gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit. Zudem erläuterten die Literaturkritiker:innen ausführlich die hypertextuellen Bezüge zwischen Drawerts Gedicht *Zweite Inventur*, das auf Günter Eichs Gedicht *Inventur* von 1945 reagiert.¹⁵⁶¹ Im Verlag dagegen zählte vielmehr der Vergleich zu Verlagsautoren wie Kolbe oder Fühmann im Fall von Kolbe, weil transtextuelle Bezüge im eigenen Verlagsprogramm Aufmerksamkeitspotential für die Verbreitung der eigenen Buchproduktion haben. Im Archiv wird zudem ersichtlich, dass der Verlag außerdem einen Zusammenhang zu den Suhrkamp-Autoren Krolow und Becker herstellte. Sie fungierten als Garanten für den Erfolg, auf ihr inoffizielles Urteil gründete der Verlag seine Entscheidung. Aus dem Vergleich wird deutlich: Die Literaturkritik ordnete Drawert in eine deutsche Literaturtradition ein, der Verlag entschied auf Grundlage des eigenen Verlagsnetzwerks.

Beim Suhrkamp-Band *Privateigentum* handelte es sich um eine Auswahl aus dem ersten Gedichtband im Aufbau Verlag, erweitert um neuere Gedichte des Autors. Beide Zusammenstellungen sind in drei größere Abteilungen aufgeteilt, die im Suhrkamp-Band eigene Titel erhalten und als Motti zu verstehen sind. Im Aufbau-Band sind den Abteilungen außerdem jeweils ein Gedicht vor- und nachgestellt,¹⁵⁶² die bei Suhrkamp die erste Abteilung eröffnen und die zweite

1560 Christian Döring an Kurt Drawert, Brief vom 12.01.1990. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1561 Vgl. Wulf Segebrecht: Die privateigene Empfindung. Der DDR-Lyriker Kurt Drawert im Kampf mit Günter Eich. In: FAZ vom 10.04.1990, S. 85; Hans-Jürgen Schmitt: Die neuen Ich-Gefühle. Neunzig Gedichte von Kurt Drawert. In: SZ vom 4.04.1990, S.V; Elsbeth Pulver: Rückblende. Gedichte von Kurt Drawert. In: NZZ vom 9.03.1990, S. 45.

1562 Die Ausgabengestaltung imitiert laut Aufbau-Lektorin Helga Thron die Strophenform des Meistersangs, ursprünglich der italienischen Kanzone, und bringt den Formwillen Drawerts zum Ausdruck (vgl. Helga Thron an Heinz Czechowski, Brief vom 1.07.1986. In: Archiv des Aufbau Verlags, Dep. 38, Mappe 2583). Dieselbe Gestaltungsform verwendete Drawert auch für die von ihm herausgegebene Anthologie von Liebeslyrik, die wiederum auch Motti enthält (vgl. Die Wärme, die Kälte des Körpers des Andern).

Abteilung abschließen.¹⁵⁶³ Die Gedichte, die Döring aus der bereits vom Aufbau Verlag gewählten Zusammenstellung übernahm, machten mit dem Band *Privateigentum* einen ersten Kanonisierungsschritt. Die Ausgaben sind deshalb auch Ausdruck der geteilten – gemeinsamen und unterschiedlichen – Rezeptions- und Produktionsbedingungen.

Die Begründungen für Auswahl der Gedichte und Zusammenstellung der Bände sind nicht überliefert.¹⁵⁶⁴ Allerdings tritt deren transtextuelle Qualität als Hinweis auf eine Poetik der Zusammenstellung im Vergleich offen hervor. So korrespondiert das Titelgebende Gedicht *Im Klartext*, das nur in der Suhrkamp-Ausgabe enthalten ist, mit dem Nachwort Czechowskis in der Aufbau-Ausgabe. Im Gedicht spricht das lyrische Ich den Förderer und Kommentator des Autors in der sechsten bis achten Strophe direkt an: „Mich beispielsweise, lieber Czechowski, // interessiert tatsächlich nur noch / das Privateigentum an Empfindung, / der Zustand des Herzens, wenn die schwarze Stunde / am Horizont steht, die Würde der Scham // und das Ende des Hochmuts.“¹⁵⁶⁵ Im Vergleich der Ausgaben ist dies nicht nur eine direkte Ansprache an den Freund, sondern auch ein transtextueller Bezug zur Aufbau-Ausgabe, in der Czechowski – vergleichbar dem Duktus von Fühmanns Nachwort in Kolbes Band – die gesellschaftliche Relevanz von Drawerts Poetik mit Blick auf die Resonanz in der DDR plausibilisierte: „Auch wenn sich Drawert extrem auf sein Ich zurückzuziehen scheint, lese ich seine Texte als Beiträge zu einer kollektiven Verantwortung, die unter der Kruste von dem, was Leben auch ist, mit Genauigkeit und der dem Wort gegenüber gebotenen Verantwortung.“¹⁵⁶⁶ Somit wirkt die Ansprache Drawerts aus der Distanz der west-

1563 Die Ausgaben weisen weitere sich unterscheidende Gestaltungsmomente auf: So führt die Aufbau-Ausgabe im Inhaltsverzeichnis die Jahreszahlen der Gedichte auf, während Suhrkamp lediglich im Klappentext auf den Entstehungszeitraum 1983–1989 verweist. Außerdem gibt es Unterschiede im Satz: So stehen Titel und Gedicht in der Suhrkamp-Ausgabe enger beieinander und die Widmungen der Gedichte sind eingerückt. Die Bedeutung dieser Gestaltungselemente spielt hier bei der Argumentation allerdings eine untergeordnete Rolle.

1564 Im Archiv des Aufbau Verlags befindet sich jedoch ein Brief der Lektorin Helga Thron an Czechowski, der die Konzeption des Gedichtbands *Zweite Inventur* festhält: „Zum Manuscript übrigens noch folgendes. Es hat drei Kapitel (mit Auf- und Abgesang). Kap 1 beinhaltet vor allem Texte, die stark vom Bild ausgehen, bemüht ums Sichtbarmachen von Vorgängen, Kap 2 sammelt Gedichte zur Befindlichkeit des Ichs, solche, die zu Allgemeinerem hinführen und auch welche zur Poetik, Kap 3 umfaßt Probiertexte. Mir scheint die Zusammenstellung insofern glücklich, als sie recht unterschiedliche Seiten Drawerts zeigt, ich hoffe jedenfalls, monotone Strecken ergeben sich nicht.“ (Thron an Czechowski, Brief vom 1.07.1986).

1565 Kurt Drawert: *Im Klartext*. In: K.D.: *Privateigentum*, S. 47f.

1566 Heinz Czechowski: Lektüre. In: Kurt Dawert: *Zweite Inventur*. Berlin/Weimar 1987, S. 133–138, hier S. 137.

deutschen Ausgabe als offen ausgesprochene Absage, eben *Im Klartext*, an die politische Vereinnahmung seiner Werke, indem er sie als Privateigentum positioniert. Das Gedicht beschreibt vor dem Hintergrund der sich wiederholenden, patriarchalisch geprägten Geschichte die Abkehr des lyrischen Ichs „ins eigene innere Land“.¹⁵⁶⁷ In der Bewegung ins Private korrespondiert es auch mit dem Titelgebenden Gedicht *Zweite Inventur* der Aufbau-Ausgabe, in dem Drawert mit Bezug auf Günther Eichs Gedicht *Inventur* das Privateigentum in seinem Zimmer beschreibt. In beiden Gedichten – und hierin schließt sich der Kreis zur Wahrnehmung und Positionierung der Gedichte als künstlerischer Ausdruck einer neuen Generation – hebt Drawert sich von den Erfahrungen und Ansprüchen einer Vätergeneration ab. Der Gedichtvergleich belegt somit eine poetische Linie, die beide Ausgaben durchzieht und aufeinander bezieht. Auch die Widmungen ergeben einen Bezug zwischen den Ausgaben. So ist *Zweite Inventur* dem Sohn Lars gewidmet und *Privateigentum* Drawerts Lebenspartnerin Ute Döring, wobei der zweite Widmungstext mit einem „und“ beginnt und somit die beiden Bände verbindet.

Ein Vergleich mit der Publikationsgeschichte der ersten Bände von Brasch im Suhrkamp Verlag soll ergänzend veranschaulichen, dass es sich bei der Variation von Textzusammenstellungen und Paratexten im Literaturtransfer um eine Praxis der Produktionsgemeinschaft von Verlag und Autor handelte. Zwar hatten Kolbe keinen und Drawert nur eingeschränkten Einfluss auf die Zusammenstellung ihrer Gedichtbände, der Fall Brasch zeigt aber, dass Autor:innen viel stärker in den Publikationsprozess involviert sein konnten. Brasch nämlich bearbeitete in Kooperation mit seiner Lektorin Borchers Texte und Paratexte, um sie von expliziten DDR-Bezügen zu befreien.

Nach seiner Emigration im Oktober 1976 wandte sich Brasch auf Empfehlung von Heiner Müller mit seinen Manuskripten an den Suhrkamp Verlag. Er hatte bereits einige Gedichte in der Zeitschrift *Poesiealbum* von Bernd Jentzsch und in der Grazer Literaturzeitschrift *manuskripte* veröffentlicht.¹⁵⁶⁸ Seine Erzählung *Vor den Vätern sterben die Söhne* erschien Anfang 1977 im westdeutschen Rotbuch Verlag, der Hinstorff Verlag veröffentlichte das Buch erst 1990. Als Borchers und Brasch die Publikationen der Textcollage *Kargo* (1977) und des Gedichtbands *Der schöne 27. September* (1980) vorbereiteten, veränderten sie die Paratexte und die Gedichtzusammenstellung, so dass die Texte nicht an ihren Entstehungskontext oder die Biographie ihres Autors gebunden waren und offene Bezugspunkte für eine westdeutsche Leserschaft boten. Für den Vorschautext wählten sie eine

1567 Drawert: *Im Klartext*, S. 48.

1568 Vgl. Elisabeth Borchers an Konrad Reich, Brief vom 7.10.1976. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Passage aus einem Interview mit Christoph Müller, aus einer Zeit, als Brasch sich noch in der DDR aufgehalten hatte. Müllers Beitrag erschien im Februar 1977 in der Westberliner Zeitschrift *Theater heute*.¹⁵⁶⁹

Auf Müllers Frage, wie sich der ausgeprägte Hang zur Brutalität auf der Bühne erklären ließe – er verweist auf den Mord in *Lovely Rita*, auf die Häutung in *Papiertiger* –, antwortet Brasch: „Es ist einfach zu still hier. Ich kann das nicht genau erklären, aber wahrscheinlich hat das damit zu tun, daß es in der Realität dieses Landes kaum Situationen gibt, in denen einander bekämpfende Parteien ihren Gegensatz körperlich austragen [...].“¹⁵⁷⁰

In der Vorlage für den Vorschautext, über die sich Borchers und Brasch verständigten, sind die Lokalisierungen „hier“ und „dieses Landes“, die einen expliziten Bezug zur DDR herstellen, gestrichen (Abb. 13).

Auf diese Weise entstanden durch die Verlagspraxis zwei Textvarianten des Interviews. Ein Vergleich mit der Assoziationspraktik zeigt, dass Verlagspraktiken in ihrer Wirkung einander auch zuwiderlaufen konnten. So befreite das Interview im Vorschautext das Werk von der Assoziation mit der DDR, während die Werbung zur Buchmesse diese durch die Assoziation mit Volker Braun wiederherstellte.¹⁵⁷¹ Inwiefern hierbei der zeitliche oder mediale Kontext, die Adressierung oder weitere Praktiken und Prozesse des Verlags eine Rolle spielten, kann anhand des Archivmaterials nicht beantwortet werden. Womöglich war es durchaus üblich, dass eine Autor:in in die Gestaltung der enger mit dem Erscheinen des Buchs verbundenen Paratexte involviert war, nicht aber in die Herstellung des Werbematerials für die Buchmesse. Insa Wilke hat zum einen dargelegt, dass Brasch darauf bedacht war, in der BRD nicht als Dissident wahrgenommen zu werden und stattdessen die Aufmerksamkeit auf seine schriftstellerische Arbeit zu lenken; zum anderen zeigt sie, dass die Verlagspraktiken und auch Braschs eigene Forderungen an die Präsentation seines Werks – Foto und biographische Angaben auf dem Buchdeckel von *Vor den Vätern sterben die Söhne* im Rotbuch Verlag – dazu beitrugen, weniger das Werk als Braschs Verhältnis zum DDR-Staat zu befragen.¹⁵⁷² Ein Jahr später verhandelten Lektorin und Autor über das Konvolut an Gedichten für den späteren Gedichtband *Der schöne 27. September*. Brasch drängte darauf, mit der Publikation zu warten: „[H]ier die Gedichte. Ich bin bei einem großen Teil sehr unsicher. Vielleicht sollten wir bis zum Herbst 79 warten und

1569 Vgl. Christoph Müller: „Eine geschichtslose Generation.“ Thomas Brasch im Gespräch über sich und sein Schreiben. In: *Theater heute* 18 (1977), 2, S. 45f.

1570 Vorschautext für Kargo. In: Thomas Brasch an Elisabeth Borchers, Brief vom 25.03.1977. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1571 Vgl. Kapitel 1.1.

1572 Vgl. Insa Wilke: *Ist das ein Leben. Der Dichter Thomas Brasch*. Berlin 2010, S. 21.

Papiertiger: "Für Lovely Rita und Papier-
tiger habe ich Bilder im Kopf: Alpträume,
Rituale, große Pausen zwischen den Sät-
zen, Szenen in Zeitlupe und andere wie
Slapstick, grelle zuckende Bilder,
sprachlose Ausbrüche." Auf Müllers Fra-
ge, wie sich der ausgeprägte Hang zur
Brutalität auf der Bühne erklären lie-
ße – er verweist auf den Mord in Love-
ly Rita, auf die Häutung in Papier-
tiger, antwortet Brasch: "Es ist
einfach zu still hier. Ich kann das
nicht genau erklären, aber wahrschein-
lich hat das damit zu tun, daß es in
der Realität dieses Landes kaum Situa-
tionen gibt, in denen einander be-
kämpfende Parteien ihren Gegensatz
körperlich austragen, was die für das
Theater kräftigste Form ist, einen Ge-
gensatz vorzuführen und ins Extrem zu
treiben, ihn existenziell zu machen.

Abb. 13: Vorschautext zu Thomas Brasch: Kargo von 1977.

neue dazunehmen, die ich schreiben werde. Alle DDR-Polemiken müßten ohnehin heraus.“¹⁵⁷³ Vermutlich als Reaktion auf die Rezeption seiner Publikationen variierte Brasch in der Kooperation mit Borchers nicht nur den Epitext, sondern auch die Zusammenstellung für den Gedichtband, um sich und seine Texte vom DDR-Bezug zu befreien. Wilke sieht den nach der Bearbeitung erst 1980 erschienenen Gedichtband dementsprechend als Ausdruck einer deutsch-deutschen Erfahrung der Teilung.¹⁵⁷⁴ Einzelne Gedichte wie *Die freundlichen Gastgeber*, das noch in der DDR entstanden ist, könnten, so Wilke, deshalb auch vor dem Hintergrund von Braschs kritischer Haltung dem westdeutschen Literaturbetrieb gegenüber gelesen werden.¹⁵⁷⁵

1573 Thomas Brasch an Elisabeth Borchers, Brief vom 14.10.1978. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1574 Vgl. Wilke: Ist das ein Leben, S. 22f.

1575 Vgl. ebd., S. 24.

Die Ausgabenvarianten, das belegen die Daten bei Kolbe und Drawert, erschienen meist in kurzer Zeit hintereinander. Nicht selten handelte es sich um Mitdrucke.¹⁵⁷⁶ Durch die Verflechtung der Produktionsprozesse zwischen den Verlagen beeinflussten sich die Verlagspraktiken in Ost und West, zu der sich die Praxis der Variation als Gegenbewegung darstellt. Lektorate im Westen konnten bei den Lizenzautor:innen der DDR teilweise Einfluss auf die Entstehung von Texten nehmen, wenn es, wie im Fall von Becker, möglich war, sich in die ostdeutsche Produktionsgemeinschaft zu involvieren. Bei seinem Roman *Der Boxer* ging es Becker zum Beispiel darum, eine vermeintlich unabhängige Bewertung seiner Frankfurter Lektorin der vermeintlich politisch beeinflussten Beurteilung durch den Hinstorff Verlag entgegenzusetzen:

Sie wollen Änderungen, die ich gewiß vornehmen könnte, ich weiß nur nicht, ob es gut wäre. Und solange ich das nicht weiß, kann ich ja schlecht ändern. Daher habe ich mich entschlossen, nichts daran zu tun, bevor ich Deine Meinung kenne. Erstens weil Du ein kluges Mädchen bist, zweitens – wozu ist ein Lektor schließlich da?, drittens weil Du mir ebenso gehörst wie Unseld, und viertens, weil ich es bis heute nicht für ausgeschlossen halte, daß es so etwas Ähnliches wie DDR-Augen gibt, die Du gewiß nicht hast.¹⁵⁷⁷

Mit den „DDR-Augen“ spielte Becker auf den erwähnten Handlungsspielraum des Hinstorff Verlags an, der zwischen literarischen Kriterien und kulturpolitischen Vorgaben navigieren musste, damit ein Buch überhaupt erscheinen konnte. Sprengel hat die „schonungslose Zusammenarbeit“ von Lektorin und Autor untersucht.¹⁵⁷⁸ Sie zeigt einen Schreibprozess des Autors, der immer wieder von den teilweise umfassenden Anmerkungen der Lektorin motiviert wurde. Borchers war nicht nur eine kritische Leserin, die das Werk Beckers seit dessen Debütroman *Jakob der Lügner* im Luchterhand Verlag betreut hatte.¹⁵⁷⁹ Als Lyrikerin genoss sie bei ihren Autor:innen eine besondere Achtung, weil sie selbst schrieb. Fries teilte seiner Lektorin als Reaktion auf ihre positive Resonanz zu seinem Roman *Das*

1576 Seit den fünfziger Jahren gab es Überlegungen zu Koproduktionen und Mitdrucken von einzelnen literarischen Werken bis hin zur gemeinsamen Herausgabe ganzer Reihen oder auch der deutsch-deutschen Herausgeberschaft der *Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe* der Werke Brechts durch die Verlage Aufbau und Suhrkamp (vgl. Frohn: Literaturaustausch, S. 197; Antonia Ritter: Eine deutsch-deutsche Koproduktion: die „orientalische Bibliothek“: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/141633/eine-deutsch-deutsche-koproduktion-die-ob?p=all> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022)).

1577 Jurek Becker an Elisabeth Borchers, Brief vom 25.07.1974. In: Becker: „Ihr Unvergleichlichen“, S. 38–40, hier S. 39.

1578 Sprengel: Der Lektor und sein Autor, S. 61–70.

1579 Vgl. Ulmer: VEB Luchterhand, S. 160–170.

Luft-Schiff von 1974 mit: „Ich bin sehr froh, daß Du Spaß an der Sache hast, denn es ergeht mir durchaus nicht anders wie manchen Leuten höheren Ortes, die erst eine westliche Anerkennung emanzipiert.“¹⁵⁸⁰ Das doppelte Lektorat ermöglichte also eine weitere ‚offizielle‘ Meinung zum Text, die außerhalb des literarischen Lebens der DDR stand, als Gegengewicht zu den unter den Bedingungen literarischer Zensur entstandenen Gutachten des DDR-Verlags. Kalkulierten ostdeutsche Gutachten vor allem mit dem Druckgenehmigungsverfahren, vermittelten westdeutsche Gutachten zwischen Text und Literaturbetrieb. Das doppelte Lektorat beinhaltete somit Chancen für die literarische Werkentwicklung, barg aber auch Konfliktpotential, wie an Fühmanns Bearbeitungen des Mythos deutlich geworden ist.¹⁵⁸¹ In vielen Fällen war das Suhrkamp-Lektorat jedoch mit bereits lektorierten Texten konfrontiert, so dass die Lektor:innen, wie gezeigt, nur noch Einfluss auf die Paratextualität nehmen konnten. Verhandlungen über Titel,¹⁵⁸² typographische Gestaltung¹⁵⁸³ sowie der Austausch von Lektoratsgutachten¹⁵⁸⁴ zwischen den Lektoraten in Ost und West belegen, dass durch den Literatauraustausch auch ‚geteilte‘ Publikationspraktiken entstanden. So lassen sich nicht nur literarische Beziehungen oder persönliche Kontakte zwischen Autor:innen und Verlagen nachweisen, auch die Kooperation von Verlagen prägte die Literatur im geteilten Deutschland. Ein Beispiel soll dies abschließend veranschaulichen.

Als Borchers im Frühjahr 1979 das Manuskript zu *Hartmut und Joana* von Erich Köhler aus dem Hinstorff Verlag angeboten bekam, hielt sie im Reisebericht fest: „Fauth wäre sehr an einem Mitdruck interessiert. Ich kündigte ihm aber an, daß wir aus einem 100seitigen Manuskript ein Buch à la Plenzdorf, Braun etc.

1580 Fritz Rudolf Fries an Elisabeth Borchers, Brief vom 22.05.1974. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1581 Vgl. Kapitel 2.1.

1582 Nachdem Borchers das von Reich übersandte Manuskript *Das Papierschiff* von Fries gelesen hatte, schlug sie ihrem Kollegen vom Hinstorff Verlag den Titel *Das Luftschiff* vor, der in der Variante mit Bindestrich schließlich für beide Ausgaben in Ost und West übernommen wurde (vgl. Elisabeth Borchers an Konrad Reich, Brief vom 23.04.1974. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1583 Im Dezember 1972 setzten Borchers und Reich sich über die typographische Gestaltung der *Neuen Leiden des jungen W.* von Plenzdorf auseinander. Reich schickte die typographische Konzeption des Hinstorff Verlags, woraufhin Borchers eigene Wünsche des Suhrkamp Verlags übermittelte, um text- und satzidentische Parallelausgaben zu erstellen (vgl. Konrad Reich an Elisabeth Borchers, Brief vom 1.12.1972 und Elisabeth Borchers an Konrad Reich, Brief vom 18.12.1972. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1584 Zur Beurteilung des Romans *Alexanders neue Welten* von Fries lies Borchers sich von ihrer ostdeutschen Kollegin Glatzer das vom Aufbau Verlag in Auftrag gegebene externe Gutachten des Literaturwissenschaftlers Prof. Dr. Friedrich Albert zusenden (vgl. Ruth Glatzer an Elisabeth Borchers, Brief vom 28.06.1982 und Friedrich Albrecht: Gutachten zu Fritz Rudolf Fries: *Alexanders neue Welten*. Ein akademischer Kolportageroman. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

machen (englische Broschur). Und nun bittet Fauth um Exemplare solcher Bücher, damit er sich überlegen kann, ob er unserem Beispiel folgt.¹⁵⁸⁵ Durch die gängige Praxis des Mitdrucks, die beiden Verlagen finanzielle Vorteile brachte, eine Übereinstimmung des Textes garantierte und das gleichzeitige Erscheinen ermöglichte, waren Herstellungspraktiken also miteinander verflochten. Die Variation der paratextuellen Gestaltung – hier die englische Broschur kürzerer Texte – konnte einen rückwirkenden Effekt auf die Praxis des DDR-Verlags haben. Die Ausgabenvarianten, die dabei entstanden, erhalten somit eine weitere Bedeutung als Forschungsobjekte, an denen sich nicht nur die Praktiken editorialer Aneignung kristallisieren,¹⁵⁸⁶ sondern die zum Symptom der verflochtenen Literaturgeschichte und verlegerischen Praxis im geteilten Deutschland werden.

3.2 Variation als Konflikt. Ausgabenpolitik bei Durs Grünbeins *Grauzone morgens*

Im Gegensatz zu Kolbe und Drawert war Grünbein in die Verhandlungen um Zusammenstellung, Gestaltung und Vermarktung seines ersten Gedichtbands *Grauzone morgens* involviert. Die Verlagskorrespondenz belegt seine Poetik des Paratextes, die in Konflikt mit der Variationspraxis des Verlags geriet, und ermöglicht Einblicke in die Wahrnehmung und Positionierung von Literatur der DDR in den achtziger Jahren. Grünbein hatte konkrete Vorstellungen zu Klappentext, biographischen Angaben (siehe unten), Gliederung, Titeln („nicht mehr in Klammern und [...] keinerlei Numerierung“), Typographie („Anfangszeilen der Gedichte [...] wie vereinbart kursiv“), Autorenfoto („[d]as Lederjackettfoto“ von Volker Lewandowsky) und Satz,¹⁵⁸⁷ die der Verlag soweit es das Reihendispositiv der *edition suhrkamp* zuließ, umsetzte. Somit räumte Suhrkamp dem jungen Autor einen großen Gestaltungsspielraum bei den Peritexten ein. Allein beim Text für die Programmvorstellung, der eine werbende und orientierende Funktion hat und die Positionierung von Autor und Werk durch den Verlag zum Ausdruck bringt, gerieten die Verlagspraktiken und Grünbeins Vorstellungen in Konflikt miteinander.

¹⁵⁸⁵ Borchers: Reisebericht Leipziger Buchmesse, 11.–14.03.1979.

¹⁵⁸⁶ Vgl. Kurbjuhn/Martus/Spoerhase: Editoriale Aneignung.

¹⁵⁸⁷ „Ich rechne z.B. fest mit einer typoskriptgetreuen Übertragung der Gedichtproportionen auf die Taschenbuchseite mit allen Leerzeilen, Einrückungen, Parenthesen und Seitenbegrenzungen.“ (Durs Grünbein an Christian Döring, Brief vom 17.04.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

Die Beziehung Grünbeins zu Suhrkamp geht auf ein Treffen zwischen Unseld und Heiner Müller in Frankfurt a. M. am 3. September 1987 zurück.¹⁵⁸⁸ Müller hatte dem Verleger einige Gedichte des jungen Lyrikers gegeben, die Borchers positiv begutachtete.¹⁵⁸⁹ Der Name des Autors war dem Verlag jedoch gänzlich unbekannt, mehrere Monate wurde er in den Verlagsunterlagen mit dem Vornamen „Urs“ geführt.¹⁵⁹⁰ Auf Nachfrage Unsels vereinbarte der Verlag, dass der Kontakt zunächst über Müller vermittelt werden sollte, da Grünbein als unveröffentlichter Autor sonst in Konflikt mit den DDR-Behörden geraten konnte.¹⁵⁹¹ Dementsprechend beantragte Grünbein die Genehmigung für den Druck eines Gedichtbands im Suhrkamp Verlag erst mit der Annahme einiger Gedichte für die Zeitschrift *Sinn und Form*, die in Heft 4 im August des Jahres 1988 erschienen.¹⁵⁹² Einen Monat später folgte der Gedichtband *Grauzone morgens* in der *edition suhrkamp*.¹⁵⁹³ Der offizielle Vertrag enthielt eine Vorauszahlung von 1.500,– DM, tatsächlich bekam Grünbein jedoch das Doppelte von Suhrkamp und ließ eine Hälfte der Summe auf dem Verlagskonto stehen, um die Devisenrechnung der DDR zu unterlaufen.¹⁵⁹⁴

Aufgrund der „deutsch-deutschen Malaise“, wie Grünbeins Lektor Döring schrieb, habe er den Text für die Programmvorstellung nicht mit dem Autor abgesprochen.¹⁵⁹⁵ Zu vermuten ist, dass Döring auf die Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Ost und West anspielte, die eine dem Herstellungsprozess entsprechende Absprache zwischen Verlag und Autor behinderte. Bereits bei der Übermittlung der Gedichte hatte Grünbein geschrieben, sie seien nur knapp einer Beschlagnahmung entgangen.¹⁵⁹⁶ Auch telefonisch konnte sich Grünbein nicht bei seinem Lektor melden: „Anzurufen ist von Dresden aus fast unmöglich.“¹⁵⁹⁷ Döring erstellte den Vorschautext also auf der Grundlage biographischer Angaben des Autors und der Lektüre der Gedichte. Die Programmvorstellung hat sich in der Korrespondenz mit Lektorat und Verlagsleitung nicht erhalten. Bemerkenswert im

1588 Vgl. Unseld: Chronik, Eintrag vom 3.09.1987. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1589 Vgl. Elisabeth Borchers an Siegfried Unseld, Notiz vom 2.09.1987. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1590 Burgel Zeeh an Siegfried Unseld und Christian Döring, Notiz vom 5.01.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1591 Vgl. ebd. Zur Bedeutung einer Publikation in der BRD für einen Autor der DDR vgl. Kapitel 5.1.

1592 Vgl. Durs Grünbein: Gedichte. In: SuF (1988), 4, S. 818 – 824.

1593 Vgl. Durs Grünbein: *Grauzone morgens*. Frankfurt a. M. 1988. Vgl. auch Christian Döring an Joachim und Siegfried Unseld, Notiz vom 12.09.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1594 Vgl. Burgel Zeeh an Joachim Unseld, Christian Döring und Helene Ritzerfeld, Notiz vom 11.02.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Vgl. zu den Praktiken der Konspiration Kapitel 4.

1595 Christian Döring an Durs Grünbein, Brief vom 29.06.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1596 Vgl. Grünbein an Döring, Brief vom 17.04.1988.

1597 Grünbein an Döring, Brief vom 17.04.1988.

Sinne eines Nachlassbewusstseins des Verlags ist allerdings, dass Döring nicht nur den zur Debatte stehenden Vorschautext in Kopie ablegte,¹⁵⁹⁸ sondern den Verleger auf Grünbeins Korrespondenz dazu im Sinne zukünftiger Verwertbarkeit aufmerksam machte: „Durs Grünbein schreibt auch Briefe, die bemerkenswert sind – auch wenn er mich kritisiert[...].“¹⁵⁹⁹

Der Vorschautext zu *Grauzone morgens* eröffnet mit biographischen Angaben,¹⁶⁰⁰ die sich auf Grünbeins Wunsch auf die Angabe seines Alters und seines Geburts- und Wohnorts beschränken.¹⁶⁰¹ Im nächsten Schritt verortet der Text die Gedichte in einer literarischen Tradition: „Der ‚stille Aufruhr‘ eines elegischen Expressionismus treibt die Gedichte von Durs Grünbein voran, der sein Wirklichkeitserleben in krassen und direkten Bildern notiert.“¹⁶⁰² Der Text ruft typische Topoi auf: der junge, aufrührerische Autor, der die Realität schonungslos darstellt und die Verhältnisse anklagt, denen er ausgesetzt ist. Ohne die DDR zunächst zu erwähnen, vermittelt der Text somit das Image eines dissidenten Lyrikers. Mehrfach betont die Vorschau den Realitätsbezug der Lyrik Grünbeins, die Darstellung bleibt dabei vage, so dass der Leserschaft selbst überlassen bleibt, herauszufinden, was gemeint ist: „In diesen Gedichten, einem Protest gegen eine immer ungreifbarer werdende Realität, ‚passiert alles auf Augenhöhe‘.“¹⁶⁰³

Weiterhin interpretiert der Text die „kaputten Visagen“ aus dem Gedicht *Also von vorn* als Charakterisierung von „Arbeitshelden“ und verbindet damit Grünbeins Sozialkritik mit einer Kritik am gescheiterten Gesellschafts- und Menschenbild des Sozialismus ostdeutscher Prägung.¹⁶⁰⁴ Schließlich ernennt die Vorschau Grünbein zum Stellvertreter „für eine junge in die DDR hineingeborene Generation“,¹⁶⁰⁵ deren Stimme sich in den Gedichten äußere. Das Label der ‚Hineingeborenen‘ verweist auf den ersten Gedichtband Kolbes, aber auch auf Drawerts Debüt, und stellt somit einen transtextuellen Bezug zwischen den drei Gedichtbänden her. Der Text endet mit einem Zitat aus dem Gedicht *Kursiv*, das die „wachsende[] Rolle des Staates“ in der Regelung des Alltags in Bezug auf den Freiraum des Individuums kritisiert.¹⁶⁰⁶ Durch die Zitatverbindungen und Interpretationen positionierte Döring Grünbein als politischen Lyriker, der in seinen

¹⁵⁹⁸ Vgl. Amslinger/Grüne/Jaspers: Mythos und Magazin, S. 186 ff.

¹⁵⁹⁹ Christian Döring an Siegfried Unseld, Notiz vom 12.09.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁶⁰⁰ Vgl. Vorschautext zu Durs Grünbein: *Grauzone morgens*. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁶⁰¹ Vgl. Durs Grünbein an Burgel Zeeh, Brief vom 7.05.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁶⁰² Vorschautext zu Durs Grünbein: *Grauzone morgens*.

¹⁶⁰³ Ebd.

¹⁶⁰⁴ Ebd.

¹⁶⁰⁵ Ebd.

¹⁶⁰⁶ Ebd.

Texten explizite Kritik am Staat und den gesellschaftlichen Bedingungen der DDR übte. Der Vorschautext konstruierte eine Form des Wirklichkeitsbezugs, der den Bedeutungsgehalt der Gedichte einschränkte. Die Darstellung Grünbeins als kritische Stimme gegen die Alltagsrealität in der DDR sollte indes nicht nur orientierend, sondern vor allem verkaufsfördernd wirken.

Wie üblich, sandte Döring die Programmvorlesung zur Kenntnisnahme an den Autor. Grünbein reagierte „bestürzt“ und setzte sich in einer dreiseitigen brieflichen Reaktion mit der Positionierung der Gedichte durch den Verlag auseinander.¹⁶⁰⁷ Ungewöhnlich ist die plakative Darstellung in der Vorschau nicht, handelt es sich doch um einen werbenden Text. Grünbein aber, geschult an den Vereinnahmungspraktiken in der DDR und sensibilisiert für die gegenseitige Abgrenzung in Ost und West, versuchte dementgegen die Herrschaft über die Präsentation seiner Gedichte im Paratext – vom Vorschautext bis zu den biographischen Angaben im Gedichtband – zu bewahren oder hier zumindest im Nachhinein deren Deutung richtigzustellen. Aus Grünbeins Argumenten gegen seine Positionierung durch den Verlag lässt sich der Umgang mit Literatur der DDR bei Suhrkamp beispielhaft rekonstruieren, weswegen ihnen im Folgenden ein genauerer Blick gilt. Zunächst beschwerte sich Grünbein über „die Geradlinigkeit des Portraits“,¹⁶⁰⁸ die den Prozess des Schreibens und den Stellenwert seiner Gedichte simplifizierte. Außerdem fokussierte der Text auf Positionen zur Deutschlandfrage und nicht auf die poetische Entwicklung eines jungen Autors:

[V]or die Wahl gestellt: deutsch-deutsche Zerreißprobe oder neutrale Würdigung aufbrechender Poesie, hätte ich mich gewiß für das letzte entschieden. Jeder westeuropäische Autor wird, auch in dieser Programmvorlesung ersichtlich, zuerst nach den Absichten und Einflüssen, nach seiner offenen oder verdeckten Poetologie beurteilt, im Fall der Deutschen aus West wird es schon etwas heikler, im Fall der Deutschen aus Ost scheint es unmöglich. Und dabei wäre gerade hier jede Behutsamkeit nötig.¹⁶⁰⁹

Sein Urteil basierte auf der Lektüre der Programmvorlesung für 1988, die, so ist zu vermuten, auch Anzeigen für Drawerts ersten Gedichtband sowie für die Zusammenstellung von Erzählungen der DDR enthielt.¹⁶¹⁰ Im Vergleich der Vorstellungen Grünbeins mit den Gestaltungswünschen anderer Lyriker der DDR lässt sich feststellen, dass die meisten eine möglichst puristische Präsentation ihrer Texte mit minimalen biographischen Angaben wünschten. Bereits Volker

1607 Durs Grünbein an Christian Döring, Brief vom 17.06.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 29.

1608 Ebd.

1609 Ebd.

1610 Vgl. Kapitel 1.1.

Braun legte bei seinem ersten Gedichtband und damit zugleich dem ersten Gedichtband der DDR bei Suhrkamp darauf wert.¹⁶¹¹ Dies lag nicht nur an der Antizipation der westdeutschen Rezeption, sondern war auch eine Reaktion auf die politische Vereinnahmung von Literatur in der DDR. Die Publikation bei Suhrkamp galt hingegen als Möglichkeit, den Text als solchen wirken zu lassen. „Nur, Voraussetzung wäre halt, in jederlei Ausschnitt, eine Stimme, die für sich selbst spricht, ein subjektives Patchwork, objektiviert von selbst in dem Augenblick, da es, auf sich gestellt, an die Öffentlichkeit tritt“, erklärte Grünbein.¹⁶¹² Da die Gedichte bei Suhrkamp aber im Kontext anderer Texte und Autor:innen bzw. auch im Hinblick auf eine westdeutsche Leserschaft positioniert wurden, orientierte sich der Verlag an der im Westen gängigen Wahrnehmung von Literatur der DDR.

Grünbeins Wunsch nach einer textorientierten Präsentation betraf auch die biographischen Angaben, die der Ausgabe beigegeben werden sollten:

Bisher war mir ein gewisses Incognito Voraussetzung der äußereren Unscheinbarkeit, aus der heraus ich mit meiner Stimme agieren konnte und was ich fürchtete, war immer der Verlust von Unvoreingenommenheit und Spiel durch die Fixation und Identitätszwänge.¹⁶¹³

Aus der internen Verlagskorrespondenz lässt sich schließen, dass Grünbein ohne Veröffentlichung seiner Texte und damit ohne den indirekten Schutz seiner Bekanntheit mit politischen Konsequenzen rechnen musste.¹⁶¹⁴ „Genügt denn nicht im Gedichtband der kurze Hinweis ‚Geboren 1962 in Dresden‘? Sie sehen selbst, in welche Kürzel ich mich aus Notwehr geflüchtet habe.“¹⁶¹⁵ So übertrug er die in der DDR erlernten Praktiken auf den Praxiszusammenhang in der BRD. Das „Incognito“ als Bedingungsmöglichkeit literarischer Produktion in der DDR stand der Suhrkamp’schen Verlagspraxis gerade bei einem jungen Autor allerdings diametral entgegen. Die Kenntnis des Autornamens bis hin zur Entwicklung einer Autormarke galt im Verlag als wichtiger Faktor für die Verbreitung und den Verkauf von Büchern, als Garant für die Einheit eines Werkensembles und damit als Voraussetzung für den Erfolg im literarischen Feld. Döring wies Joachim und Siegfried Unseld auf die davon abweichende Praxis bei Grünbeins Gedichten in *Sinn und Form* hin: „Unter den Anmerkungen steht nur Durs Grünbein, 1962 geboren, lebt in Dresden.“¹⁶¹⁶ Da Grünbein noch unveröffentlicht und sein Name

¹⁶¹¹ Vgl. Teil IV, Kapitel 2.

¹⁶¹² Grünbein an Döring, Brief vom 17.06.1988. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 29.

¹⁶¹³ Grünbein an Zeeh, Brief vom 7.05.1988.

¹⁶¹⁴ Vgl. Zeeh an Unseld und Döring, Notiz vom 5.01.1988.

¹⁶¹⁵ Grünbein an Döring, Brief vom 17.04.1988.

¹⁶¹⁶ Döring an Joachim und Siegfried Unseld, Notiz vom 12.09.1988.

selbst im Verlag unbekannt war, wäre es auf Verlagsseite naheliegend gewesen, biographische Angaben zur Orientierung der Leserschaft zu bieten. Dass der Verlag, wie Vorschau- und Klappentext belegen, sich stattdessen auf die Wünsche des Autors einließ, zeigt, dass Grünbein durch die Fürsprache Müllers eine Sonderstellung zukam und der Verlag daher bereit war, von seiner üblichen Praxis eine Ausnahme zu machen. Statt auf den Autor fokussierte die Darstellung innerhalb der Ausgabe auf seine Texte.

Am Vorschautext kritisierte Grünbein außerdem die interpretatorische Vereinfachung seiner Gedichte, zum Beispiel, dass in seinen Texten Realität „un greifbar“ sei. Sie handelten nicht nur von der Realität seiner Lebensumstände in der DDR, erklärte er:

„Alles passiert jetzt in Augenhöhe‘ heißt aber auch: der Blick wird nur selten himmelwärts, selten erdwärts gerichtet, ein Streit wie der zwischen Orest und Pylades, Antigone und Ismene liegt weit zurück, seit es die Götter der Tiefe und die Götter der Höhe nurmehr im Mythenlexikon gibt. Eine Beurteilung, die sich zu sehr, selbst polemisch, an DDR-Realität [...] fesselt, übersieht doch, daß ich zumindest auch Europäer bin und darüberhinaus ‚Hirntier‘ und Lebewesen im 20. Jahrhundert nach Christus, dem Tiger.“¹⁶¹⁷

Mit dem unmarkierten Zitat „Christus, der Tiger“ aus einer Passage in Heiner Müllers Stück *Zement*, in der ein ungehorsamer Tschekist liquidiert wird, stellte Grünbein einen Bezug zum Werk seines Förderers her und erinnerte damit auch an den von Müller bearbeiteten Antigone-Mythos.¹⁶¹⁸ Mit diesen Bezügen zu literarischen Texten der europäischen Kulturgeschichte argumentierte Grünbein, dass er eben nicht nur aus einer DDR-Tradition komme, sondern, so wie jeder andere Dichter auch, sich potentiell am Wissen der Zeit und verschiedenen (literarischen) Traditionen orientiere, und demaskierte damit das auf den Bezug zur DDR-Realität eingeschränkte Deutungsmodell des Verlags. Der explizite Hinweis auf eine europäische Tradition der Literatur der DDR, das haben bereits die Fallbeispiele Fries und Fühmann gezeigt, ist ein typisches Argument von Autor:innen der DDR in Verhandlungen mit dem Verlag, das darauf abzielte, den Referenzrahmen für Literatur der DDR auf gesamteuropäische Bezüge zu erweitern. In der Beschränkung auf das Verhältnis des Autors zur DDR verkannte der Vorschautext, an welchen literarischen Vorbildern Grünbein sich orientierte und welche Rolle die intellektuelle und poetische Leistung des Autors (Grünbein als

1617 Grünbein an Döring, Brief vom 17.06.1988. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 29.

1618 Vgl. Horst Domdey: Verfolgung über den Tod hinaus? Kreon/Antigone-Motivik in Texten Heiner Müllers. In: Ian Wallace u. a. (Hg.): Heiner Müller. Probleme und Perspektiven. Bath-Symposion 1998. Amsterdam 2000, S. 259–276, hier S. 273.

„Hirntier“) dabei spielte. Auf seine Unabhängigkeit von ostdeutscher Literaturpolitik spielte Grünbein an, wenn er sich selbst alternativ als „Autopoet in den Dämonologien des Ostens“ bezeichnete.¹⁶¹⁹ Die aus den Werbepraktiken im Buchmarkt und ideologisch motivierte Einseitigkeit der Deutung seiner Gedichte veranschaulichte Grünbein an der Interpretation der „kaputten Visagen“ aus dem Gedicht *Also nach vorn* als „Arbeitshelden“:

Diese Kombination, so willkürlich sie ist, hat mich am meisten getroffen. Sie ist sinnlos, wie ein Schlag in die Magengrube, weil sie eine Distanz konstruiert, die nur blinder Parasitismus leben könnte und weil sie von vornherein jeden genaueren Zugang verdeckt.¹⁶²⁰

Ein Blick auf das Gedicht *Also nach vorn* soll die Differenz zwischen der Deutung durch den Verlag und der eigenen Interpretation Grünbeins verdeutlichen.

ALSO VON VORN: manche tage beginnen wie
alte Schellackplatten total zerkratzt mit
einem Knistern (,Was man so Arien nennt...').

Eine der ersten Arien, umsonst: es gibt
Blicke kaum auszuhalten auf nüchternen
Magen. Sagt jemand ,Zieh Leine!', du denkst,
du hörst nicht recht, aber du siehst die
erloschenen Männer allein oder gruppen-
weise palavernd, die Schemen verbrauchter
Frauen vorm Bahnhofsklo (unterhalb der
Statistik). Mann, was für kaputte Visagen!
befreit vor erblindeten Abteilfenstern zu
Comicfratzen zerhackt. Eine wahre Caruso-
arie von ergrauten Blicken. Alte, die
früh am Morgen den Hund ausführen und
Flaschensammler im Selbstgespräch entlang
einer Häuserzeile, die von Erinnerung trieft:
Vorkriegs-Akkordeonseeligkeit, heimliche
Liebe in Luftschutzkellern, der Aufruhr der
Fliegen im letzten Akt... Und wie gut
tut dieser irre Blick eines Ferkels, von
innen erleuchtet im Schaufenster der
Metzgerei. (Du bist endlich erwacht).

1619 Grünbein an Döring, Brief vom 17.06.1988. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 29.

1620 Ebd.

Langsame Einfahrt in die zerstörte Stadt.¹⁶²¹

Das Gedicht beschreibt den synästhetischen Eindruck eines müden Pendlers am Morgen. Gestalten und Gesichter erblickt das lyrische Ich, die es nur noch als Schemen und Fratzen wahrnimmt, während es im Bahnabteil an ihnen vorbeifährt. Wie im Traum erscheinen die Alltagsszenen als fragmentierte Sinneseindrücke: Worte, Geräusche und Menschentypen, die das Stadtbild prägen. Die Motivik bewegt sich zwischen einer nostalgisch erinnerten Vergangenheit und der urbanen Gegenwart, in die das Ich aus seinem Dämmerzustand durch den Anblick eines geschlachteten Schweinskopfs zurückgeholt wird. Allein der determinierte Artikel in der letzten Zeile verweist auf die Stadt Dresden, die zum Symbol der Zerstörung nach dem Zweiten Weltkrieg geworden ist, und erinnert somit an die Dresden-Gedichte der fünfziger Jahre, u. a. von Kunert und Braun.¹⁶²² Der DDR-Bezug des Gedichts wird allerdings erst vor dem biographischen Hintergrund des Autors bzw. durch den Entstehungskontext möglich.

„Sinnlos“ nannte Grünbein dementsprechend Dörings Wahrnehmung, denn sie limitierte nicht nur den Bedeutungshorizont, sondern legte das Gedicht auf eine Interpretationsweise fest, die dessen Wortgehalt kaum hergibt. Gleichzeitig, so erläuterte Grünbein, stelle sie eine Distanz zwischen Text und Leserschaft her, weil das Gedicht seine Allgemeingültigkeit verliere. Grünbeins Einschätzung lässt sich mit dem Urteil Andreas Degens über das Gedicht *Anderswo* vergleichen, das die Wahrnehmung einer festgefrorenen Wodka-Flasche im Eis des Dresdner Zwingerteichs beschreibt.¹⁶²³ Degen interpretiert das Gedicht als Visualisierung einer abgeschlossenen Begebenheit, die plötzlich wieder Bedeutung erhält. Er verweist darauf, dass die Interpretation des Gedichts als Allegorie auf die unter dem Einfluss des Wodka-Lands Sowjetunion erstarre Gesellschaft der DDR sich erst aus der Kontextualisierung des Textes ergebe und unterstützt damit die eigene Deutung des Autors: „[D]as Gedicht selbst gibt keinen Hinweis darauf“.¹⁶²⁴

Um den Lektor von seinem Standpunkt zu überzeugen, argumentierte Grünbein auch mit einer längerfristigen Verlagsbeziehung, die durch die einseitige Darstellung politisch in Gefahr geraten könnte. Er spielte damit auch auf den Aufbau eines Gesamtwerks an:

¹⁶²¹ Durs Grünbein: Also von vorn. In: D.G.: Grauzone morgens, S. 20.

¹⁶²² Vgl. Renatus Deckert: Ruine und Gedicht. Das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein. Dresden 2010; vgl. Teil IV.

¹⁶²³ Vgl. Andreas Degen: Bildpoetik und Faszinationspoetik im Frühwerk Durs Grünbeins. In: Christoph auf der Horst/Miriam Seidler (Hg.): Bildlichkeit im Werk Durs Grünbeins. Berlin u. a. 2015, S. 31–52.

¹⁶²⁴ Ebd., S. 40, Fn. 24.

Leicht kann aus Unbedachtsamkeit großer Schaden erwachsen, die Zeichen stehen auf Argwohn, trotz Kulturabkommen und allerhand freundlicher Verlags-Agreements. Ist es da weitblickend, was eben erst anfängt, frühzeitig schon so einseitig (schlimmer noch: tendenziös) zu stilisieren?¹⁶²⁵

In versöhnlicher Absicht ließ Grünbein seinen Lektor jedoch wissen, dass die Wahrnehmung der ostdeutschen Redaktion von *Sinn und Form* sich in der Tendenz kaum von der des westdeutschen Verlags unterschied: „[D]as Hauptinteresse der Herausgeber lag ganz offensichtlich bei einigen Zeilen zum Ost-West-Clinch, und erst in zweiter Linie bei den Eigenheiten der Poesie...“¹⁶²⁶ Um bei seinem Autor Verständnis für die Präsentation des Textes zu wecken, stellte Döring als Antwort auf Grünbeins Kritik die Interessen des Marketings in Bezug auf die rezeptionsleitende Funktion des verlegerischen Epitextes in den Vordergrund:

Die Taschenbuchvorschau ist für Buchhändler und Vertreter gedacht, der Text ist weder Klappentext noch eine in die weitere Öffentlichkeit gelangende ‚Rezension‘ und auch keine Leseprobe u.ä. für Leser. Diese eindeutige Funktion macht das vielleicht zu Plakative, Orientierende, historische Anklänge Suchende verständlich. Dieser Text will werben.¹⁶²⁷

Programmvorschauen erreichen als informierende und leitende Verlagspublikationen jedoch nicht nur die „Buchhändler und Vertreter“, sondern werden auch von interessierten Kritiker:innen, Verlagen und der Leserschaft konsultiert. Der verlegerische Epitext, zu dem die Programmvorschau gehört, stellt somit die Interpretation der Gedichte durch den Verlag dar. Die Behauptung Dörings, der Vorschautext werde von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen, griff also zu kurz. Zudem lag Grünbein offensichtlich auch an einer angemessenen Wahrnehmung durch den Verlag. In einer widersprüchlichen Denkfigur erklärte Döring zur Verteidigung die unterschiedlichen Wahrnehmungen von Autor und Lektor als West- und Ostperspektive, um gleichzeitig zu behaupten, die Wahrnehmung von Literatur der DDR habe sich diversifiziert:

Und, dies ist ein einfacher hermeneutischer Vorgang, muß nicht der „Westleser“ seine Lesersperspektive haben, ist das nicht vielleicht sogar ein interessanter Vorgang? Mit einer „deutsch-deutschen Zerreißprobe“, dem „Ost-West-Clinch“ hat das meiner Ansicht nach wenig zu tun, und DDR-Literatur wird schon seit geraumer Zeit in der BRD nicht mehr so einseitig funktionalisiert.¹⁶²⁸

¹⁶²⁵ Grünbein an Döring, Brief vom 17.06.1988. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 29.

¹⁶²⁶ Ebd.

¹⁶²⁷ Christian Döring an Durs Grünbein, Brief vom 29.06.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁶²⁸ Döring an Grünbein, Brief vom 29.06.1988.

Dörings Haltung ist bemerkenswert, weil er einerseits die verschiedenen textimmanenten und textkontextualisierenden Lektüreweisen als Bereicherung darstellt, andererseits aber in einer binären West-Ost-Opposition verhaftet bleibt. Das Deutungspotential der einzelnen Gedichte ändert sich mit der jeweiligen Perspektive. Allerdings ging es Grünbein zunächst darum, gerade vor dem Hintergrund der ost- wie westdeutschen Vereinnahmung lyrischer Texte die Möglichkeit einer textimmanenten Lektüre durch die Reduktion der paratextuellen Information offen zu halten und diese einzufordern. Er beharrte also darauf, den Klappentext so kurz wie möglich zu halten.¹⁶²⁹ Mit dem Erscheinungsstermin Ende 1988 geriet der Band jedoch in den Kontext einer historischen Entwicklung. Suhrkamp nutzte die Situation erneut für die Vermarktung des Gedichtbands und assoziierte Grünbein mit anderen Autor:innen der DDR. Somit verstärkte die Verlagspraxis den Eindruck, Grünbein dokumentiere das Ende der DDR in seinen Gedichten.¹⁶³⁰

Die Debatte um die Präsentation der Gedichte innerhalb der Publikationsgeschichte des Gedichtbands *Grauzone morgens* veranschaulicht den kooperativ-kommunikativen Prozess der Integration eines jungen Autors der DDR in den Praxiszusammenhang des Suhrkamp Verlags Ende der achtziger Jahre.¹⁶³¹ Der Streit um die Eigen- und Fremddeutung der Gedichte ergibt sich dabei aus der Möglichkeit, die Paratextualität eines Textes variabel zu gestalten, sowie der engen Kooperation von Verlag und Autor, in der zwischen ästhetischen Vorstellungen und marktwirtschaftlichen Aspekten abgewogen wird. Vor dem Hintergrund der deutschen Teilung stellen sich die Verhandlungen um Grünbeins westdeutsches Debüt auch als ein Kampf um Positionen im politisch aufgeladenen Literaturaustausch dar.

3.3 „Mangel an Welt“. Habituelle Variation (Johnson, Grünbein)

Im Zug der integrierenden Variation von Texten wirkte sich der Zusammenhang von Praktiken, Einstellungen und Orientierungen auch auf das Handeln der Autor:innen aus. Deren persönlicher Kontakt mit dem Suhrkamp Verlag, die Verhandlungen über Publikationen, aber auch Westreisen bedingten Prozesse der Teilnahme an und aktiven Übernahme von westdeutschen Lebensformen. Diese als habituelle Variation beschriebenen Prozesse verdeutlichte ich im Folgenden an Fallbeispielen von Autor:innen. Die Auswahl orientiert sich an den verschiedenen

¹⁶²⁹ Vgl. Grünbein an Döring, Brief vom 17.06.1988.

¹⁶³⁰ Vgl. zum Marketing des Gedichtbands im Kontext des Mauerfalls Kapitel 1.1.

¹⁶³¹ Vgl. Jaeggi: Kritik der Lebensformen, S. 131f.

Variationspraktiken. Reisen, westdeutsche Stipendien und Büchersendungen lassen sich als vom Verlag geförderte Praktiken interpretieren, die eine potentiell konfliktreiche Veränderung und Anpassung der jeweiligen Autorschaft (und des Werks) an das literarische Feld bewirkten. Aus dieser Perspektive erhält auch das Label des ‚gesamtdeutschen Autors‘ eine weitere Bedeutung, indem es nicht nur die Präsenz des Autors (und implizit seiner literarischen Produktion) in Ost und West benennt, sondern auch die Übernahme und Teilhabe an Praktiken des Literaturaustauschs im geteilten Deutschland zum Ausdruck bringt.

Eine grundsätzliche Differenz der literarischen Felder zeigt sich bereits an der Verwendung der literarischen Labels und an der genealogischen Klassifizierung von Autor:innen, die aus dieser Differenzierung wiederum hervorgegangen sind.¹⁶³² An einem frühen Konflikt zwischen Unseld und Volker Braun werden darüber hinaus habituelle Unterschiede im geteilten Deutschland deutlich. Bei den Verhandlungen um Brauns ersten Gedichtband forderte der Autor eine Vorauszahlung in Höhe von 4.000 DM und ein Honorar von 12 Prozent:¹⁶³³ „Einen Vertrag, der darunter bleibt, zu schicken, ist ganz sinnlos.“¹⁶³⁴ Nach diesem Brief Brauns suchte Unseld Rat bei Enzensberger, der zwischen beiden brieflich vermittelte: „Siegfried Unseld war am Wochenende hier. Er war erbittert über Ihren letzten Brief, wie er sagte, nicht der Sache, sondern des Tones wegen. Der ist allerdings einigermaßen unüblich, wenigstens in den hiesigen Gegenden. Diese Dialektunterschiede machen einem manchmal zu schaffen.“¹⁶³⁵ Die Metapher der gemeinsamen Sprache und der Dialekte von Verlag und Autor sowie die Kritik am „Ton“ sind ein Indiz dafür, dass Autor:innen der DDR aufgrund des komplexen und strategisch sensibel zu führenden Druckgenehmigungsverfahrens eine Hartnäckigkeit bei Publikationsverhandlungen gewohnt waren, die der westdeutsche Verleger als ungebotene Schärfe wahrnehmen musste. Im Aushandlungsprozess mit dem Suhrkamp Verlag ging es nicht wie bei den Verlagen der DDR (und der HV Verlage) um die Frage, ob ein Text überhaupt erscheinen konnte – diese Entscheidung war mit den Gutachten bereits getroffen –, sondern unter welchen finanziellen und materiellen Bedingungen. Im Gegensatz dazu war die Publizität in der DDR zu keinem Zeitpunkt der verlegerischen Prozesse gesichert. Hatten Lektoren und Verlage ihre Zustimmung zu einer Publikation erteilt, war es

1632 Vgl. Teil I und Kapitel 3.1.

1633 Volker Braun hatte den Kauf eines PKWs in Aussicht (vgl. Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief vom 11.02.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1634 Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief vom 17.01.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1635 Hans Magnus Enzensberger an Volker Braun, Brief vom 7.02.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

dennoch möglich, dass die Druckgenehmigung von der Hauptverwaltung nicht erteilt wurde. Selbst wenn ein Werk erschienen war, konnten die Behörden eine Verbreitung der Bücher verhindern.¹⁶³⁶ Die Unterschiede der literarischen Felder bewirkten demzufolge auch unterschiedliche Praktiken – und wurden durch diese wiederum erzeugt. Sie zeigen sich hier in der Härte Brauns in den Verhandlungen, der offenbar zudem glaubte, im Westen ein angemessenes Honorar fordern zu müssen. Nachdem Enzensberger Braun unterrichtet hatte, entschuldigte sich dieser für das gestellte „Ultimatum“¹⁶³⁷ und ließ sich auf weitere Verhandlungen ein.

Der Suhrkamp Verlag reagierte auf den wahrgenommenen Unterschied, indem er die Übernahme von Praktiken und Einstellungen des westdeutschen Zusammenhangs aktiv förderte. Er finanzierte Westreisen von Autor:innen und bot Unterstützung bei der Bewerbung für Stipendien als Stadtschreiber,¹⁶³⁸ in der Villa Massimo¹⁶³⁹ oder am Literarischen Colloquium.¹⁶⁴⁰ Zu den Förderungsmaßnahmen des Verlags gehörten auch die regelmäßigen Büchersendungen, von denen durch Verleih und Tausch nicht nur die Suhrkamp-Autor:innen in der DDR profitierten. Wer sein Honorar auf dem Verlagskonto stehen ließ, konnte Bücher bestellen – bei den meisten Fällen handelte es sich um Bücher aus der Suhrkamp'schen Verlagsproduktion –, die in der DDR nicht verfügbar waren – dazu gehörte zum Beispiel Herbert Marcuses *Versuch über der Befreiung* und Theodor W. Adornos *Stichworte* (edition suhrkamp 329 und 347 aus dem Jahr 1969).¹⁶⁴¹

1636 So geschah es zum Beispiel mit Volker Brauns Roman *Hinze und Kunze* (vgl. York-Gothart Mix (Hg.): Ein „Oberkunze darf nicht vorkommen“. Materialien zur Publikationsgeschichte und Zensur des Hinze-Kunze-Romans von Volker Braun. Wiesbaden 1993).

1637 Braun an Unseld, Brief vom 11.02.1966.

1638 Braun kam als Stadtschreiber von Bergen-Enkheim 1978 mit Enzensberger als Laudator in die engere Auswahl, die Entscheidung fiel letztendlich für Nicolas Born mit Martin Walser als Fürsprecher (vgl. Burgel Zeeh, Notiz vom 1.03.1978. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1639 Auffällig viele Autor:innen der DDR verbrachten vor allem nach ihrer Emigration in den Westen einige Zeit in der Villa Massimo. Dazu gehörten unter anderem Uwe Johnson (1962), Christa Reinig (1965/66), Sarah Kirsch (1978/79) und Uwe Kolbe (1992). Eine Auswertung des Archivs der Villa Massimo bzw. eine Literaturgeschichte der Villa Massimo ist noch ein Desiderat der Forschung.

1640 Grünbein verbrachte von Januar bis März 1989 drei Monate im Literarischen Colloquium am Berliner Wannsee. Die Peter-Suhrkamp-Stiftung unterstützte den Aufenthalt mit einem Stipendium von 1.000 DM pro Monat (vgl. Siegfried Unseld an Joachim Unseld und Heribert Marré, Notiz vom 14.11.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1641 Vgl. Volker Braun an Burgel Geisler, Brief o.D. [zwischen 14.01. und 27.10.1970]. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Volker Braun erhielt zumindest in den ersten Jahren ein kostenloses Abonnement der Zeitschrift *Kursbuch* (vgl. Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief o.D. [ca. 14.09.1967]. In: DLA,

Bei der Begutachtung von Johnsons *Ingrid Babendererde* hatte Unseld 1957, wie bereits erwähnt, dem jungen Autor einen „Mangel an Welt“ vorgeworfen und damit seine Ablehnung des Manuskripts begründet.¹⁶⁴² Als Johnson mit der Veröffentlichung seines Romans *Mutmassungen über Jakob* bei Suhrkamp 1959 nach Westberlin emigrierte, unterstützte sein Verleger ihn bei der Kandidatur für ein Stipendium in der Villa Massimo in Rom. Er legte ihm allerdings nahe, zugunsten „tieferer westlicher Durchdringung“ nicht bereits im Frühjahr 1960 nach Rom zu gehen, sondern erst Erfahrungen in Westdeutschland zu machen.¹⁶⁴³ Johnson schob daraufhin seinen Aufenthalt in Rom um zwei Jahre auf und begleitete stattdessen Unseld und Boehlich auf eine Reise nach Paris, für die der Verlag zahlte.¹⁶⁴⁴ Der Suhrkamp Verlag – und allen voran Unseld als Entscheidungsinstantz – arrangierte somit Erlebnisse und Begegnungen, die es Autor:innen der DDR ermöglichten, meist direkt nach ihrer Emigration westdeutsche und west-europäische Erfahrungen zu machen und die aus verlegerischer Perspektive relevant für das literarische Feld der BRD waren.

Vierzig Jahre später arrangierte der Verlag für Grünbein eine ebensolche West-Erfahrung. Wenn Grünbein im Konflikt um die paratextuelle Positionierung durch den Suhrkamp Verlag seine Praxis des „Incognito“ anführt, die ihm das Schreiben in der DDR ermöglichte, dann wird daran bereits die praktische Differenz in Ost und West deutlich.¹⁶⁴⁵ Gleichzeitig veranschaulicht das Beispiel Grünbein auch die Wechselwirkung von Praktiken des Verlags und der Autor:innen im geteilten Deutschland. Seine erste Reise in die BRD führte Grünbein zur Frankfurter Buchmesse, wo er auf dem Kritikerempfang des Verlags in der Klettenbergstraße gemeinsam mit Krauß, die ebenfalls ihr erstes Suhrkamp-Buch veröffentlichte, aus seinen Texten vorlas.¹⁶⁴⁶ Die Erlebnisse auf der Messe beschrieb Grünbein, zurück in Dresden, seinem Lektor Döring als „merkwürdige Kulturerscheinung“: „Fast alles ist inkommensurabel[!] und zu vergleichen, hieße die Zeitdifferenz einzuebnen, hieße den Schock und das totale sinnliche Ausgerenktheit zu verleugnen.“¹⁶⁴⁷ Seine Wahrnehmung vermittelt den Eindruck eines jungen Autors, der das literarische Feld betritt und der zudem auch die (kulturelle) Differenz zwischen Ost und West, von Grünbein als Unterschied in der zeitlichen und

SUA: Suhrkamp). Die Korrespondenz mit Autor:innen der DDR im SUA enthält regelmäßig lange Bücherlisten (vgl. Kapitel 4).

¹⁶⁴² Vgl. Teil II, Kapitel 5.2.

¹⁶⁴³ Johnson/Unseld: Der Briefwechsel, S. 57.

¹⁶⁴⁴ Ebd., S. 81.

¹⁶⁴⁵ Vgl. Kapitel 3.2.

¹⁶⁴⁶ Vgl. Döring an Unseld, Notiz vom 12.09.1988.

¹⁶⁴⁷ Durs Grünbein an Christian Döring, Brief vom 13.10.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

sinnlichen Wahrnehmung beschrieben, erlebte.¹⁶⁴⁸ Als Grünbein sich Anfang 1989 erneut in Westberlin im Literarischen Colloquium aufhielt, unterstützte der Verlag diese Westerfahrung finanziell. Suhrkamp übernahm die Mietkosten für ein Auto,¹⁶⁴⁹ mit dem sein Autor knapp zwei Wochen Westdeutschland und die Niederlande bereiste. Dieser berichtete dem Verleger von der „abenteuerlichen Reise“:

Knapp 14 Tage Erkundungen in einem Teil Europas, der von Frankfurt aus nah, von Dresden aus unendlich weit entfernt liegt... – Stellen Sie sich vor, was das heißt! Ich übertreibe nicht, wenn ich sage, daß dies meine spannendste Reise war, mit keiner anderen vergleichbar bis jetzt. Mein Westberlin-Aufenthalt ist nun beendet, ich laufe wieder durch Dresden (oder wie neulich durch Leipzig), da erscheint das Gewesene schon ein wenig phantastisch. Hoffen wir, daß es mit Ablauf des Visums nicht nur Erinnerung war, denn Reisen ist so notwendig wie Denken und Schreiben, wichtiger jedenfalls als bloß dahinzuleben, nicht wahr?¹⁶⁵⁰

Die Postkarte, die Grünbein aus Dresden an Unseld schickte, zeigt eine Graphik von Franz Lanzendorfer, der in der DDR an den inoffiziellen Publikationen vom Prenzlauer Berg mitwirkte. Ob vom Autor intendiert oder nicht, verweist sie auf das subversive Potential der Westreisen und -aufenthalte, die nicht nur Westerfahrung bedeutete, sondern auch das Denken und Handeln („Schreiben“) beeinflusste, wie Grünbein es hier als Hoffnung formulierte. Inwiefern Kontakte, Lektüren sowie die eigene Erfahrung vor allem Westdeutschlands sich tatsächlich auf das Schreiben der Autor:innen der DDR, auch nach der Emigration und dem Ende der DDR, auswirkten, ist Gegenstand zahlreicher Stellungnahmen und Untersuchungen.¹⁶⁵¹ Raddatz sprach zum Beispiel, nachdem er in seiner Habilitationsschrift noch die These von zwei deutschen Literaturen vertreten hatte,¹⁶⁵² in den achtziger Jahren in Bezug auf die Literatur der aus der DDR emigrierten Autor:innen von einer dritten deutschen Literatur.¹⁶⁵³ Walter Schmitz hat dargestellt, dass diese sich sowohl aus spezifischen Erfahrungen im geteilten

1648 Vgl. zur unterschiedlichen Zeiterfahrung in beiden Teilen Deutschlands das Gespräch mit Uwe Kolbe am 8.10.2015 in Berlin.

1649 Vgl. Siegfried Unseld an Siegfried Ebert (Rechnungswesen), Notiz vom 11.04.1989. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1650 Durs Grünbein an Siegfried Unseld, Postkarte vom 9.06.1989. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1651 Vgl. exempl. Holger Helbig (Hg.): *Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*. Berlin 2007; Walter Schmitz/Jörg Bernig (Hg.): *Deutsch-deutsches Literaturexil. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik*. Dresden 2009; Pabst: *Post-Ost-Moderne*.

1652 Vgl. Einleitung, Kapitel 1.

1653 Vgl. Fritz J. Raddatz: *Zur deutschen Literatur der Zeit 3. Eine dritte deutsche Literatur. Stichworte zu Texten der Gegenwart*. Reinbek bei Hamburg 1987.

Deutschland speiste, als auch von den Schaffenskrisen und einer Orientierungslosigkeit der Autor:innen geprägt war.¹⁶⁵⁴ Ob das Weiterschreiben und der Erfolg im literarischen Feld der BRD glückten, hing nicht zuletzt von der Anpassungsfähigkeit und der gelungenen Integration der Autor:innen ab. Anknüpfungsmöglichkeit im Westen bot bei Grünbein, Kolbe, Becker, Brasch und anderen vor allem der Verlag, der die Anpassung an den eigenen Praxiszusammenhang erklärte und Irritationen entgegenwirkte.

4 Konspirieren

Der Literaturaustausch im geteilten Deutschland stand im Kontext des Teilungsdiskurses um staatliche Legitimation, konkurrierende Gesellschaftssysteme und alternative Praktiken im literarischen Feld. Für Autor:innen der DDR bedeutete das Verhältnis zu westdeutschen Verlagen die Möglichkeit, sich mit alternativen Publikationen im literarischen Feld der BRD zu positionieren.¹⁶⁵⁵ Aufgrund der staatlichen Kontrolle des Literaturaustauschs – sei es bei westdeutschen Lizenzausgaben, bei persönlichen Ost-West-Begegnungen oder bei Postsendungen – etablierten Autor:innen sowie der Verlag in ihrer Zusammenarbeit konspirative Praktiken, um die Veröffentlichung von Parallel- und teilweise Erstausgaben zu ermöglichen. Sie kamen bereits in den Publikationsgeschichten zu Fries und Johnson zur Sprache.¹⁶⁵⁶ Leitende Frage ist im Folgenden, inwiefern das Wissen um die Überwachung und Regulierung des literarischen Felds der DDR und den westdeutschen Akteuren die Praxis des Suhrkamp Verlags beeinflusst hat.

Mit ‚konspirieren‘ sind im Rahmen meiner Untersuchung Praktiken der Autor:in-Verlag-Beziehung gemeint, die von der Geheimhaltung vor den Verlagen und staatlichen Institutionen der DDR geprägt waren. Davon abzugrenzen sind Praktiken der schriftlichen oder mündlichen Berichterstattung des Verlags. So lassen sich in den Reiseberichten und Notizen des Verlags immer wieder Hinweise finden, dass einzelne Aspekte des verlegerischen Prozesses nicht schriftlich fixiert, sondern mündlich berichtet wurden. Diese Praxis kann zum einen ein Indiz dafür sein, dass es sich um komplexe Sachverhalte handelte, die im Sinn einer Arbeitsökonomie besser mündlich kommuniziert wurden, und zum anderen, dass die betreffenden Informationen nur für einen kleinen Kreis von Personen im Verlag intendiert waren. Beide Fälle bedeuten spezifische Praktiken des Wissens-

¹⁶⁵⁴ Vgl. Walter Schmitz: Literatur ‚zwischen den Staaten‘. Deutsch-deutsche Exilerfahrung nach 1945. In: Schmitz/Bernig (Hg.): Deutsch-deutsches Literaturexil, S. 15–106, hier S. 34.

¹⁶⁵⁵ Vgl. weiterführend zur Bedeutung westdeutscher Publikationen Kapitel 5.3.

¹⁶⁵⁶ Vgl. Teil II, Kapitel 5.

und Informationsmanagements im Verlag. Da es sich dabei allerdings nicht um eine konspirative Praxis im Hinblick auf Geheimhaltung vor einem politischen Akteur handelt, finden sie im Folgenden nur am Rand Beachtung. Die konspirativen Praktiken haben insofern einen Sonderstatus in meiner Untersuchung, als sie spezifisch für den Umgang mit Autor:innen der DDR bzw. für Verlagskontakte in die Sowjetunion sind,¹⁶⁵⁷ während sich andere Praktiken prinzipiell auch in anderen Praxiszusammenhängen beobachten lassen.

Ich gebe zunächst einen kurzen Einblick in die Überwachung des Suhrkamp Verlags durch das Ministerium für Staatssicherheit der DDR (MfS), um zu zeigen, wie der Verlag von den Behörden der DDR im deutsch-deutschen Literatauraustausch der sechziger Jahre wahrgenommen wurde. In erster Ordnung lassen sich die Überwachung der Verlagspraxis, in zweiter auch die überwachten konspirativen Praktiken aufgrund des hohen Grads an Verschriftlichung durch die Staatssicherheit und den Suhrkamp Verlag und mit der gebotenen Umsicht bei der Interpretation von Geheimdienstakten aus den Archiven vergleichen, rekonstruieren und analysieren. Berthold Petzinna hat die Materialfülle im Archiv des BStU zum Verlag, aber auch zu einzelnen Akteuren in dessen Umfeld – hierzu gehören aus dem Lektorat Boehlich, Braun und Borchers, aber auch Autoren wie Enzensberger – analysiert und im politischen Geschehen sowie der Entwicklung des Buchhandels kontextualisiert.¹⁶⁵⁸ Auf seine Forschungsergebnisse greife ich im Folgenden zurück. Hier ist jedoch vor allem die Tatsache relevant, dass die Verlagspraxis im geteilten Deutschland sowie einzelne Verlagsakteure überwacht und bespitzelt wurden. Anschließend erläutere ich an Fallbeispielen die Verlagspraktiken, die sich als konspirativ interpretieren lassen: geheime Treffen in Ostberlin, fingierte Briefwechsel, Manuskript- und Brief-Schmuggel, sprachliche Codes und verklausulierte Formulierungen im Briefwechsel sowie Büchersendungen und geheime Honorarkonten beim Verlag. Es handelt sich um Praktiken, die teilweise Literaturpublikationen in Ost und West überhaupt erst ermöglichten.

1657 Es handelt sich hier zwar um konspirative Verlagspraktiken im Kontext des deutsch-deutschen Literatauraustauschs, sie ließen sich aber mit historischen Beispielen vergleichen, wie die Studien Robert Darntons verdeutlichen (vgl. Robert Darnton: Die Zensoren. Wie staatliche Kontrolle die Literatur beeinflusst hat. Vom vorrevolutionären Frankreich bis zur DDR. München 2016).

1658 Vgl. Petzinna: Die Beobachtung des westdeutschen Verlagswesens.

4.1 Der Suhrkamp Verlag im Visier der Staatssicherheit

Die Akten des MfS, die sich auf den Suhrkamp Verlag und seine Mitarbeiter:innen beziehen, befinden sich in der Hauptabteilung XX. Die Überwachung des Verlags begann im Sommer 1965 mit Unselds Engagement für den Literaturaustausch. Der Suhrkamp Verlag geriet demnach in dem Moment ins Visier der Staatssicherheit, als er seine persönlichen Kontakte ins literarische Feld der DDR intensivierte.¹⁶⁵⁹ Soweit die Aktenlage des Archivs des BStU aussagekräftig ist, hatten die Beziehungen zu Brecht, dessen Erben, dem Berliner Ensemble und dem Brecht-Zentrum sowie die Verlagsverbindung zu Johnson und Bloch zwar noch nicht dazu geführt, dass ein eigener operativer Vorgang gegen den Verlag eingeleitet wurde. Unseld und der Suhrkamp Verlag standen aber durch den Kontakt zu Bloch und dessen Assistenten Jürgen Teller, die beide überwacht und abgehört wurden, schon 1960 unter Beobachtung.¹⁶⁶⁰

Die Dokumente aus dem Archiv des BStU haben als Dokumente eines Geheimdiensts einen besonderen Status: Sie waren nie für eine Veröffentlichung bestimmt. Aus den Abhörmethoden in privaten Wohnungen, die vor allem auf private und intime Informationen zielten, auf deren Grundlage das MfS Zersetzungsmassnahmen entwickelte oder potentielle Mitarbeiter:innen identifizierte, ergibt sich außerdem, dass die Akten, vor allem die Berichte der Informant:innen und die Zusammenfassungen der Führungsoffiziere, das Persönlichkeitsrecht der Betroffenen verletzen. Die Verwendung der Akten in der Forschung bedingt deshalb nicht nur eine moralische Verantwortung gegenüber den Betroffenen, sondern auch gegenüber anderen Beteiligten, persönliche und intime Inhalte diskret zu behandeln, zumal wenn laut §32 des so genannten Stasi-Unterlagen-Gesetzes die Einsicht in personenbezogene Informationen von Personen, die zeitweise für die Staatssicherheit tätig waren, wie dies bei Fries der Fall ist, nach wie vor ohne Einwilligung und unanonymisiert möglich ist.¹⁶⁶¹

Die Aktivitäten der Staatssicherheit waren von der SED gelenkt und dienten der Umsetzung und Sicherstellung der Ziele der kommunistischen Partei. Das literarische Feld stand unter Generalverdacht, durch Inhalt und Form der Texte, eigene Netzwerke, den Austausch mit Intellektuellen vor allem Westdeutschlands oder durch Publikationen in der BRD zur Destabilisierung des Systems beizutragen.

¹⁶⁵⁹ Vgl. Teil I, Kapitel 1959.

¹⁶⁶⁰ Vgl. Petzinna: Die Beobachtung des westdeutschen Verlagswesens.

¹⁶⁶¹ Vgl. §32 Verwendung von Unterlagen für die politische und historische Aufarbeitung, Gesetz über die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (Stasi-Unterlagen-Gesetz – StUG): https://www.gesetze-im-internet.de/stug/_32.html (zuletzt eingesehen am 5.05.2022).

gen. Die Erstellung der Akten war also von ideologischen Motiven geleitet. Bei der Lektüre und Einschätzung der Informationsberichte sind deshalb verschiedene Faktoren zu bedenken. Sie bilden die subjektive Wahrnehmung und Interpretation der Überwachenden mit ab und zeigen die Realität nur durch ihren Filter. Zudem sind sie insbesondere in der Schwerpunktsetzung oder Verkürzung von Gesprächsprotokollen selektiv, und halten die Geschehnisse also nur ausschnittweise fest. Sie können zudem Fehler, intentional fälschliche Darstellungen oder Fehlinterpretationen aufweisen. Die Zusammenfassungen der Offiziere, die auf den Berichten der Informant:innen basieren, übernehmen oder verstärken gar solche Verzerrungen. Hinzu kommt, dass die Mitarbeiter:innen des MfS in dessen hierarchisches System eingegliedert waren und gemäß den Machtstrukturen agierten. Man kann deshalb davon ausgehen, dass Berichte bei der Erstellung und Weitergabe verändert wurden, um den individuellen, arbeitsökonomischen und ideologischen Zielen zu dienen. Wie andere historische Quellen auch, kreieren die Dokumente also eine eigene Realität und sind mit der entsprechenden Sensibilität auszuwerten.¹⁶⁶²

Dessen bewusst haben die Akten für meine Fragestellung historischen Quellenwert, den ich im Folgenden darlege. Inwiefern können die Unterlagen der Staatssicherheit also Erkenntnisse über das Verhältnis der Autor:innen der DDR zum Suhrkamp Verlag liefern? Zunächst ermöglichen sie einen Perspektivenwechsel. Gerade aus praxeologischer Perspektive liefern sie Hinweise auf die Mikrogeschichte der Interaktionen zwischen Verlag und literarischem Feld der DDR, d.h. ob Treffen stattgefunden haben, wann, wo und mit wem der Verlag Kontakt hatte, auch wenn diese zu überprüfen und kritisch zu deuten sind. Im Abgleich mit Dokumenten aus dem Verlagsarchiv können so Gesprächsinhalte und Diskussionspunkte rekonstruiert werden. Außerdem lässt sich aus den Unterlagen ermitteln, welche Verlagspraktiken aus staatlicher Perspektive der DDR als besonders systemstörend klassifiziert wurden, und welche Ereignisse in den Verlagsbeziehungen zur DDR auf Maßnahmen des MfS zurück zu führen sind.¹⁶⁶³

Noch vor der gezielten Überprüfung des Verlags geriet Unseld im November 1965 durch die Überwachung Johnsons in den Blick der Staatssicherheit, der, wie bereits erwähnt, ein Treffen mit dem Autor Fries in der Wohnung des gemeinsamen Freundes Manfred Bierwisch in Ostberlin vermittelt hatte.¹⁶⁶⁴ Es ging um die Veröffentlichung des Romans *Der Weg nach Oobliadooh*, der von mehreren Ver-

1662 Vgl. Katherine Verdery: *Secrets and Truths. Ethnography in the Archive of Romania's Secret Police*. Budapest 2014, S. 99.

1663 Die Wertung der Verlagspraxis durch das MfS ist weniger relevant, da sie Aufschluss über innersystemische Zusammenhänge bietet, die hier nicht weiter interessieren.

1664 Vgl. Teil II, Kapitel 5.3.

lagen der DDR abgelehnt worden war. Der Geheime Informant hielt in einem achtseitigen Informationsbericht die relevanten Aspekte des Gesprächs fest: Strategien der Veröffentlichung (mildernde Änderung des Manuskripts, Publikation nach Abschluss der Promotion des Autors), mögliche Konsequenzen einer westdeutschen Publikation für den Autor (Verbot des Buchs, Entlassung des Autors), auch im Vergleich zu anderen Autoren (Heiner Müller, Hartmut Lange), Handlungsspielraum des Verlags (Vermittlung des Manuskripts an einen DDR-Verlag, vermittelnde Gespräche mit Klaus Gysi, Minister für Kultur, und Alexander Abusch, stellvertretender Vorsitzender des Ministerrats für Kultur, verzögerte Auszahlung des Honorars, um dem Autor in der DDR einen größtmöglichen Verdienst zu sichern).¹⁶⁶⁵ Der direkten Überwachung war sich keiner der betroffenen Akteure bewusst. Das lässt sich daraus schließen, dass auf dem Treffen ein fingierter Briefwechsel zwischen Verlag und Autor über den Publikationsprozess verabredet wurde, der – trotz Überwachung – schließlich das Erscheinen des Romans ohne Druckgenehmigung bei Suhrkamp, d. h. in direkter Rechtevergabe vom Autor sicherstellte.¹⁶⁶⁶ Nach Einschätzung der Teilnehmer musste allein in Gesprächen mit den Verlagen und Behörden der DDR bzw. in der brieflichen Kommunikation auf Diskretion geachtet werden. Das Treffen sowie seine Überlieferung im Archiv des BStU und im Verlagsarchiv¹⁶⁶⁷ haben eine doppelte Bedeutung für die vorliegende Untersuchung: Zum einen gab der Fall dem MfS Anlass für die systematische Überwachung des Suhrkamp Verlags durch die Hauptabteilung XX für Kultur,¹⁶⁶⁸ und zum anderen ging daraus ein Dokument hervor, das die konspirative Praxis der Verlagsakteure belegt.

Einige Monate nach dem Treffen erfolgte der Auftrag der Hauptabteilung XVIII des MfS, zuständig für die Sicherung der Volkswirtschaft, Auskunft zum Suhrkamp Verlag einzuholen, um der zentralen Ermittlungsabteilung für Fälle mit politischer Bedeutung (Hauptabteilung IX) eine strafrechtliche Einschätzung vorlegen zu können. Erste Dokumente im operativen Vorgang der Überwachung der Verlagsverbindungen in die DDR sind ein Zeitungsausschnitt des *Neuen Deutschland* über Unselds Engagement für seinen in der BRD inhaftierten Kolle-

1665 Vgl. Informationsbericht vom 16.12.1965. Auszug aus einem GI-Bericht vom 22.11.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1666 Vgl. Teil II, Kapitel 5.3.

1667 Neben dem Briefwechsel hat Unseld das Treffen auch ausführlich in einem Reisebericht festgehalten (vgl. Siegfried Unseld: Reisebericht Berlin, 19. – 25.11.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1668 Vgl. Hildebrandt: Mitteilung im Hause vom 1.03.1966. In: BStU, MfS, HA XX, Nr. 11989, Bl. 23.

gen Günter Hofé vom Oktober 1962,¹⁶⁶⁹ ein Brief an Heiner Müller mit den Vertragsunterlagen zu *Philoktet* von August 1965,¹⁶⁷⁰ eine Zeitungsnotiz aus der Zeit über den Erwerb der Rechte am Gesamtwerk von James Joyce¹⁶⁷¹ sowie die Vorankündigung von Handkes *Die Hornissen* und Fries' Roman *Der Weg nach Oobliadooh*.¹⁶⁷² Der Fragenkatalog des MfS spiegelt die Verlagspraktiken im geteilten Deutschland und weist bemerkenswerte Parallelen zu den leitenden Fragen der vorliegenden Untersuchung auf:

Sind im Bereich der Akademie der Künste bzw. im Bereich des Verlagswesens geeignete Personen vorhanden, die ein Buchmanuskript auf seine politische Bedeutung einschätzen bzw. ein Gutachten hierüber abgeben können?

Was ist über die Stellung und Bedeutung des Suhrkamp-Verlages in Frankfurt (Main) bekannt? Welchen Charakter hat der Inhalt der vom Verlag herausgegebenen Bücher?

Welche Schriftsteller werden dort im Wesentlichen verlegt? Gibt es Hinweise, daß von Seiten des Suhrkamp-Verlages besonders Interesse an Schriftstellern aus der DDR besteht [!]? und um welche Schriftsteller handelt es sich hierbei?

Welche Beziehungen unterhält der Suhrkamp-Verlag zur DDR und inwieweit übt er einen Einfluss auf unser Verlagswesen aus?

Welche Hinweise wurden bisher über Dr. U n s e l d vom Suhrkamp-Verlag bekannt?

Welche Verbindungen unterhält er zur DDR und wie ist deren Charakter?

Welche Hinweise sind bekannt, daß Dr. U n s e l d Verbindung zum stellv. Ministerpräsidenten Genossen A b u s c h sowie zum Minister für Kultur G y s i unterhält? [Herv. im Original]¹⁶⁷³

Die erste Frage bezieht sich auf die Kompetenz bei der Bewertung eines literarischen Texts, mit der sich auch das Suhrkamp-Lektorat unter anderen Voraussetzungen und mit anderen Wertungskriterien auseinandersetzte. Die Gutachten von Enzensberger belegen aber, dass dieser formal-inhaltliche Aspekte von Gedichten ebenso unter politischen Gesichtspunkten interpretierte und deren Qualität an den politischen Bedingungen maß.¹⁶⁷⁴ Beim zweiten Punkt geht es um die Positionierung des Verlags im literarischen Feld der BRD, wozu der Verfasser

1669 Vgl. Westdeutsche und Westberliner Verleger stellen sich vor Hofé. In: ND vom 15.10.1962. In: BStU, MfS, HA XX, Nr. 11989, Bl. 13. Vgl. Frohn: Literaturaustausch, S. 226 ff.

1670 Vgl. Helene Ritzerfeld an Heiner Müller, Brief vom 2.08.1965. In: BStU, MfS, HA XX, Nr. 11989, Bl. 15.

1671 Vgl. Suhrkamps Imperium wächst. In: Die Zeit o.D. In: BStU, MfS, HA XX, Nr. 11989, Bl. 19.

1672 Vgl. Neue Namen. Vorankündigung des Suhrkamp Verlags. In: BStU, MfS, HA XX, Nr. 11989, Bl. 22.

1673 Hildebrandt: Mitteilung im Hause vom 1.03.1966.

1674 Vgl. Kapitel 1.3.

Oberleutnant Hildebrandt¹⁶⁷⁵ auch das Programmprofil zählte. Bemerkenswert ist, dass das MfS eine Untersuchung des Verlags auf verschiedenen Ebenen anstrehte: Von Interesse waren die Wahrnehmung des Verlags (hier nicht weiter spezifiziert aus welcher Perspektive) ebenso wie die von ihm verantwortete Literatur, womit die Vorstellung einer Art Suhrkamp-Ästhetik verbunden ist, sein Netzwerk und seine Beziehungen zu Autor:innen, v.a. zu denen der DDR. Hinter der Frage nach dem Interesse des Verlags steht die Vorstellung, dass Suhrkamp Literatur der DDR mit einer gewissen Intention und innerhalb eines gezielt ausgesuchten literarisch-intellektuellen Programms veröffentlichte. Auch wenn sich aus praxeologischer Perspektive weder eine Ästhetik noch Politik des Verlags im geteilten Deutschland, auch wenn sie kollektiv, komplex und dynamisch gedacht werden, eindeutig feststellen lassen, eine Annäherung vielmehr nur fallweise und anhand von Szenen möglich ist, so weisen die Fragen des MfS darauf hin, dass das Handeln Suhrkamps solche vermuten ließen. Hildebrandt ahnte außerdem, dass sich die auf die DDR bezogenen Verlagspraktiken auch auf die Verlage der DDR auswirkten. Den Verleger Unseld verstand er dabei als Hauptakteur, dessen Beziehungen vor allem zu den politischen Entscheidungsträgern, die im Abhöraprotokoll als Kontakte genannt worden waren, gesondert überprüft werden sollten. Obwohl Unseld noch als unbekannt galt, ging das MfS also bereits Mitte der sechziger Jahre davon aus, dass das Handeln der ost- und westdeutschen Akteure nicht in zwei getrennten Feldern vonstattenging, sondern sich Interessen, Kontakte und Beziehungen über die innerdeutsche Grenze hinweg in einem geteilten Feld abspielten. Die Wahrnehmung des MfS korrespondierte mit den Praktiken und der Selbstdarstellung des Verlags, der in den sechziger Jahren bestrebt war, zum einen über das Netzwerk des Verlags Autor:innen der DDR in das Verlagsprogramm zu integrieren und zum anderen den Literaturaustausch mit dem Erhalt der nationalen Einheit und der Unterstützung von Schriftsteller:innen zu begründen. Der Fragenkatalog der Staatssicherheit reagierte also, so lässt sich vermuten, auf die offizielle Zielsetzung des Verlags. Auch Petzinna hat gezeigt, dass Suhrkamp in den Augen der Staatssicherheit zu dieser Zeit eine enge Bindung von Autor:innen der DDR an den Verlag anstrebte. Unseld, so war die Meinung, trat als Akteur westdeutscher Kulturpolitik im Sinne der SPD-Ostpolitik auf und verwirklichte damit die Vorstellung einer deutschen ‚Kulturnation‘.¹⁶⁷⁶

Besonders die letzte Frage nach dem Kontakt zu Abusch und Gysi weist auf den Bericht des Informanten vom geheimen Treffen im November 1965 hin. Dem zufolge wollte Unseld im Fall Fries bei Gysi und Abusch um Vermittlung bitten,

¹⁶⁷⁵ Der Vorname des Oberleutnant Hildebrandt ließ sich nicht eindeutig feststellen.

¹⁶⁷⁶ Vgl. Petzinna: Die Beobachtung des westdeutschen Verlagswesens.

worauf die Hauptabteilung mit der Überprüfung reagierte.¹⁶⁷⁷ Dem Fragenkatalog zufolge war nicht nur Unseld, sondern der gesamte Verlag dem MfS noch nicht als relevanter Akteur im Literaturaustausch bekannt. Zunächst suchte man deshalb nach einem geeigneten Informanten, den das MfS im Leiter des AufbauVerlags, Fritz-Georg Voigt fand. In den Akten folgt daraufhin ein achtseitiger Bericht vom 20. Februar 1967 über den Suhrkamp Verlag und Unseld. Unklar ist, ob dies die von der HA XVIII geforderte Auskunft ist, denn in diesem Fall hätte die Informationsbeschaffung und -prüfung beinahe ein Jahr benötigt. Der Bericht basiert auf Angaben des Verlegers Voigt vom 23. März 1966 und fasst die Inhalte eines Gesprächs mit Unseld zusammen: die Publikation von Fries, die Praktiken von Autor:innen der DDR, die Publikationspläne zu Brecht und Unselds Besuch in der damaligen Tschechoslowakei (ČSSR).¹⁶⁷⁸

Oberleutnant Peter Gütling verfasste auf Grundlage dieser Unterlagen eine Einschätzung des Verlags und seines Verlegers.¹⁶⁷⁹ Fazit war, dass Unseld „eine idealistische politik [!] mit angeblich ‚gesamtdeutschen‘ Absichten betreibt, gleichzeitig aber starken äußeren Einflüssen unterliegt.“¹⁶⁸⁰ So wurden zum Beispiel die Redaktion des *Kursbuchs* durch Enzensberger sowie die Assoziation mit der Gruppe 47 als Gründe dafür angegeben, dass Unseld nicht nur von seiner Umgebung beeinflusst, sondern kaum noch eigene verlegerische Entscheidungen treffen könne.¹⁶⁸¹ In Bezug auf Unselds DDR-freundliches Handeln hielt Gütling fest, „daß [dies]er der DDR mit seiner Verlagspolitik und seinem Auftreten ständig ideologischen Schaden zufügt.“¹⁶⁸² Auch in diesem Fall entsprach die Wahrnehmung der Praxis des Verlags, der sich in den sechziger Jahren durch ein Lektorat und Netzwerk von politisch engagierten Intellektuellen auszeichnete, die außerdem in engem Kontakt mit der Gruppe 47 standen.¹⁶⁸³ Neben Enzensberger zählten dazu auch Walser und Boehlich.

Ein weiterer Bericht über Unseld und den Suhrkamp Verlag schätzte den Kontakt zu Autor:innen ein, deren Überwachung ein zentrales Anliegen der Staatssicherheit darstellte. Als Quelle gab Oberleutnant Arnold Klemer die Kontaktperson „Verlag“ an, bei der es sich nach Recherchen von Joachim Walther um

¹⁶⁷⁷ Vgl. Informationsbericht vom 16.12.1965. Auszug aus einem GI-Bericht vom 22.11.1965.

¹⁶⁷⁸ Vgl. Fritz-Georg Voigt: Treffbericht vom 23.03.1966. In: BStU, MfS, HA XX, Nr. 11989, Bl. 24.

¹⁶⁷⁹ Vgl. zu Peter Gütling Walther: Sicherungsbereich Literatur, S. 265 – 271.

¹⁶⁸⁰ Peter Gütling: Bericht vom 20.02.1967. In: BStU, MfS, HA XX, Nr. 11989, Bl. 42.

¹⁶⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁶⁸² Ebd.

¹⁶⁸³ Vgl. Marmulla: Enzensbergers Kursbuch, S. 29.

den damaligen Cheflektor im Henschel Verlag handeln soll.¹⁶⁸⁴ Gezielt nutzte das MfS Kontakte, mit denen der Suhrkamp Verlag regelmäßig in Kontakt stand: den Verleger des Aufbau Verlags und den Lektor des Henschel Verlags, die beide die Werke Brechts verbreiteten. Bei Suhrkamp, so die Einschätzung, versammelten sich vor allem Autor:innen, „die sich in WD [Westdeutschland, A.J.] besonders ‚non-konformistisch‘ gebärden und den Eindruck gerade gegenüber der DDR zu erwecken suchen, als ständen sie ‚Links von der SP‘ [Sozialdemokratischen Partei, A.J.]. Damit scheinen gleichzeitig auch günstige Voraussetzungen vorhanden zu sein, in die DDR gezielt hineinwirken zu können.“¹⁶⁸⁵ In Ostberlin trafe Unseld sich regelmäßig mit Müller, um Projekte zu besprechen und bringe diesem und anderen Kontakten Verlagspublikationen und Geschenke mit. Klemer hielt fest, dass ein Personenkreis bestehe, den Unseld „regelmäßig durch Hausbesuche ‚betreut‘.“¹⁶⁸⁶ Das ab Mitte der sechziger Jahre steigende Interesse Suhrkamps und anderer westdeutscher Verlage am Literaturaustausch interpretierten die Kontaktperson „Verlag“ sowie Klemer als politische Strategie der Einflussnahme durch die Bonner Regierung, und den Suhrkamp Verlag sahen sie als verlängerten Arm einer Zersetzungspolitik gegen die DDR.¹⁶⁸⁷

Die Einschätzungen verdeutlichen, dass Unsels Haltungen und Einstellungen der sechziger Jahre ambivalente Konsequenzen im geteilten Deutschland hatten. Das Ziel, die ‚Kulturnation‘ durch den Literaturaustausch zu erhalten, konnte zwar im bundesdeutschen Kontext und im Verlagsnetzwerk als Argument für den Literaturaustausch genutzt werden, im Rahmen der ideologischen Deutung der Staatssicherheit galten deutsch-deutsche Kontakte vor dem Hintergrund der bundesdeutschen Politik aber als strategischer Schritt zur Auflösung der DDR. Dass Unseld mit den Ranghöchsten der Politik in Kontakt stand, war auch dem MfS bekannt. Wie gezeigt, nutzte der Verleger seine politischen Kontakte in Ost und West auch für verlegerische Zwecke in der DDR. Laut eines Berichts Gütlings führte Unseld beim Büro für Urheberrechte seinen Einsatz für die Anerkennung der DDR und damit für den Literaturaustausch in Gesprächen mit den Bundes-

1684 Vgl. Walther: Sicherungsbereich Literatur, S. 804. Eventuell handelt es sich um Horst Wandrey, der von Ende der fünfziger Jahre bis zum Ende der DDR Lektor im Henschel Verlag war.

1685 Arnold Klemer: Operative Information Nr. 96/67 vom 17.03.1967. In: BStU, MfS, HA XX, Nr. 11989, Bl. 52.

1686 Ebd.

1687 Vgl. Arnold Klemer: Operative Information Nr. 748/67 vom 20.11.1967. In: BStU, MfS, BV Berlin, 2949/88, Bd. I, Bl. 80f.

kanzlern Ludwig Erhard und Kurt Georg Kiesinger als Argument für einen Ausbau der Verlagsbeziehungen mit dem Aufbau Verlag an.¹⁶⁸⁸

Die Staatssicherheit überwachte nicht nur die Kontakte von Autoren der DDR, wie Müller, Hacks oder Braun zum Suhrkamp Verlag, sondern verfolgte auf der Grundlage der Berichterstattung des Cheflektors im Henschel Verlag auch die personellen und strukturellen Veränderungen im Verlag Ende der sechziger Jahre.¹⁶⁸⁹ Der Cheflektor von Henschel führte ab 1967 Gespräche mit dem Suhrkamp Verlag über die Entwicklungen auf der Frankfurter Buchmesse und im westdeutschen Börsenverein, aber auch über den Lektor:innenaufstand bei Suhrkamp und die Gründung des Verlags der Autoren.¹⁶⁹⁰ Da die Staatssicherheit die Lektor:innen als maßgebliche Akteure im Literaturaustausch identifizierten, enthielten die Archivmappen des BStU auch Vermerke zu Braun, Boehlich und Borchers. So berichtete Hauptmann Wolfgang Reuter, Leiter des Referats für Pressewesen und Film, auf Grundlage von Informationen einer inoffiziellen Quelle ausführlich über Boehlichs politische Haltung.¹⁶⁹¹ Borchers wurde bereits während ihrer Tätigkeit für den Luchterhand Verlag kontrolliert. Eine Aktennotiz hält fest, dass Borchers mit einem anderen Mitarbeiter des Verlags im März 1971 am Grenzübergang Drewitz kontrolliert worden sei.¹⁶⁹² Der Zoll beschlagnahmte vier Manuskripte,¹⁶⁹³ zudem Notizen, Adressen und persönliche Korrespondenz der Lektorin sowie sechs antiquarische Stiche, die sie laut Bericht von Fühmann bekommen haben soll.¹⁶⁹⁴ Noch Anfang der achtziger Jahre, nun in ihrer Funktion als Suhrkamp-Lektorin, beurteilte Gütling Borchers „als aktive Verfechterin der Ostpolitik der SPD[, die] ihr Wirken gegen Verlage und Schriftsteller der DDR auf

1688 Der Bericht gibt nur eine namenlose, inoffizielle Quelle an, eventuell ist hiermit Jenö Klein, Abteilungsleiter im Büro für Urheberrechte gemeint, der unter dem Decknamen „Jenö“ für die Staatssicherheit tätig war (vgl. Peter Gütling: Information vom 6.10.1967. In: BStU, MfS, HA XX, Nr. 11989, Bl. 132).

1689 Vgl. exempl. Arnold Klemer: Operative Information Nr. 157/69 vom 6.03.1969. In: BStU, MfS, BV Berlin, 2949/88, Bd. I, Bl. 128 – 132; Klemer: Operative Information Nr. 469/70 vom 20.05.1970. In: BStU, MfS, BV Berlin, 2949/88, Bd. II, Bl. 25 ff.

1690 Vgl. Teil I, Kapitel 1959 und 1969.

1691 Vgl. Wolfgang Reuter: Information vom 6.09.1967. In: BStU, MfS, HA XX, Nr. 11989, Bl. 75.

1692 Vgl. Gerhard Herfurth: Aktennotiz vom 22.03.1971. In: BStU, MfS, HA XX, Nr. 10939, Bl. 73.

1693 Es handelte sich um Michael von Klaus Schlesinger, ein Manuskript vom Hinstorff Verlag mit Option für den Luchterhand Verlag, ein Umbruch von *Eine Pyramide für mich* von Karl-Heinz Jakobs vom Verlag Neues Leben, *Der Besucher* von György Konrád in der Übersetzung von Erika Bollweg und *Die imaginäre Gesellschaft* von Owadig Sawitzsch in der Übersetzung von Heddy Pross (vgl. ebd. Bl. 73f.).

1694 Vgl. Protokoll o.D. In: BStU, MfS, HA XX, Nr. 10939, Bl. 32.

die Verwirklichung der Politik des Alleinvertretungsanspruchs und der angeblichen Einheit der deutschen Kulturnation ausrichtete“.¹⁶⁹⁵ Im Vergleich mit den sich entwickelnden Haltungen des Verlags zur DDR wird deutlich, wie konstant der Literaturaustausch von Seiten des MfS als feindliche Strategie gegen die DDR gewertet wurde.

Außerdem sammelte die Staatssicherheit Informationen auf Grundlage der Berichte von Informant:innen aus dem literarischen Feld, die regelmäßig auf den Buchmessen oder bei Westreisen persönlichen Kontakt zum Verlag herstellen konnten. Überliefert sind zudem Briefe des Verlags an Autor:innen sowie Verlage der DDR und Pressematerial zu den Aktivitäten des Suhrkamp Verlags im Hinblick auf den Literaturaustausch. Zudem kooperierte die Staatssicherheit mit weiteren Kontrollbehörden der DDR wie dem Leipziger Messeamt zur Kontrolle der Kontakte und ausgestellten Büchern auf der Buchmesse oder der Grenzkontrolle zur Beschlagsnahme von Druckwaren, Manuskripten, Notizen etc. Eine Untersuchung der Überwachung des Suhrkamp Verlags durch das MfS soll hier aber nicht stattfinden. Sie würde mehr über die Praktiken der staatlichen Kontrolle des Literaturaustauschs informieren als über die Praxis des Suhrkamp Verlags. Im Zusammenhang mit meiner praxeologischen Analyse ist allein relevant, dass der Verlag bzw. das Agieren seiner Akteure als kollektives Handeln durch Informant:innen aus dem Verlagsnetzwerk in beiden Teilen Deutschlands, durch die Postkontrolle und laufende Informationsbeschaffung aus den Medien überwacht wurde. Der Verlag wusste seit Anfang der sechziger Jahre von der Überwachung der Autor:innen im Literaturaustausch. Den konspirativen Praktiken, die daraus resultierten, gilt das anschließende Kapitel.

4.2 Schweigen, schmuggeln, simulieren. Praktiken der Konspiration

Im Frühjahr 1987 stand Borchers in Verhandlungen mit dem Mitteldeutschen Verlag und Volker Braun wegen der Veröffentlichung von dessen Gedichtband *Langsamer knirschender Morgen*. Seit Monaten hatte der DDR-Verlag nicht auf Anfragen der Lektorin zu einem Veröffentlichungstermin geantwortet. Braun hatte seine westdeutsche Lektorin im Januar über den Stand der Verhandlungen in der DDR aufgeklärt und darüber informiert, welche Schritte er gehen würde, sollte der Band nicht veröffentlicht werden: „Für die hiesige, hallenser Ausgabe

¹⁶⁹⁵ Peter Gütling: Abschlußbericht zur Operativen Personenkontrolle Nr. 2229 gegen Borchers, Elisabeth vom 28.12.1981. In: BStU, MfS, HA XX 20244, Bl. 65. Zitiert nach Petzinna: Die Beobachtung des westdeutschen Verlagswesens, o.S.

gibt es zwar noch immer keine Druckgenehmigung, aber ich kann den Ämtern nicht länger helfen... und lasse Eure Rechte aus dem lange verzogenen Vertrag ausgrenzen.“¹⁶⁹⁶ Seit einer Gesetzesänderung von 1979 musste Literatur zuerst bei einem Verlag der DDR veröffentlicht werden und durfte erst dann über die Genehmigung des Büros für Urheberrechte bei einem ausländischen Verlag erscheinen. Brauns Pläne für eine Rechteteilung waren zwar nicht ungewöhnlich, aber Grund für längere Verhandlungen und Konflikte mit dem Büro und seinem Verlag. Im März rief Borchers bei Braun an, um ihn vom Stand der Produktion bei Suhrkamp in Kenntnis zu setzen: die Fahnen lägen vor, der Vertrag sei ausgestellt, Borchers schicke die Korrekturfahnen zu Becker nach Westberlin.¹⁶⁹⁷ Am gleichen Tag rief der Mitteldeutsche Verlag Braun mit einem Erscheinungsdatum im Herbst an, notierte Borchers: „Noch gar nie ist mir dieses Abhörsystem so deutlich geworden. Derjenige, der die Nachricht ‚mitgeschnitten‘ hat, jagte dem Verlag den größten Schrecken ein. Hier soll ein Werk vertraglich geteilt werden.“¹⁶⁹⁸ Nachdem Braun vier Jahre mit dem DDR-Verlag über die Publikation des Gedichtbands verhandelt hatte, konnten Lektorin und Autor allein mit dem geplanten Erscheinen der westdeutschen Parallelausgabe Druck ausüben.¹⁶⁹⁹ Einen „Schrecken“ bekam der Mitteldeutsche Verlag, weil ohne Druckgenehmigung der DDR Suhrkamp die Originalrechte für die BRD und vermutlich das westliche Ausland erhalten hätte und damit, bezogen auf das Gesamtwerk, die Rechte geteilt gewesen wären. Die DDR hätte somit die lukrativen Devisen in Form von Lizenzgebühren des westdeutschen Verlags verloren. Die Lektorin schlussfolgerte: „Jetzt, da man weiß, die Gespräche werden ohnedies abgehört, bedarf es auch keiner Verklausurierungen mehr.“¹⁷⁰⁰ Ihre Einschätzung belegt, dass der Verlag sich in der Kommunikation mit den Autor:innen auf die Situation der staatlichen Überwachung eingestellt hatte. Bereits im November 1965 wies Unseld verlagsintern daraufhin: „Bei jeglicher Korrespondenz mit Wolfgang Harich und Gisela May ist zu beachten, daß die Briefe von der Staatssicherheits-Behörde geöffnet und kontrolliert werden.“¹⁷⁰¹ In Absprache mit den Autor:innen entwickelte der Verlag deshalb sprachliche Vereinbarungen für Telefonate und Schriftverkehr.¹⁷⁰²

1696 Volker Braun an Elisabeth Borchers, Brief-Eingang am 13.01.1987. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1697 Vgl. Elisabeth Borchers an Siegfried Unseld, Notiz vom 27.03.1987. In: DLA, SUA: Suhrkamp

1698 Ebd.

1699 Vgl. Elisabeth Borchers an Helene Ritzerfeld, Notiz vom 24.02.1987. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1700 Borchers an Unseld, Notiz vom 27.03.1987.

1701 Siegfried Unseld: Reisebericht Ost-Berlin, 19. – 25.11.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Wolfgang Harich war ein Jahr zuvor aus seiner siebenjährigen Haft entlassen worden, Er und seine

An Fallbeispielen werde ich im Folgenden verschiedene Formen der verschlüsselten Kommunikation und weitere Praktiken der Konspiration und ihre Funktion im Produktionsprozess darstellen. Es gab unterschiedliche Ausprägungen der Codierung bzw. Geheimhaltung, von der Verklausulierung, also der sprachlichen Umschreibung zum erschwerten Verständnis, über sprachliche Codes in Briefen sowie Decknamen für Autor:innen bis zum persönlichen Gespräch oder der mündlichen Berichterstattung, die nur intern und verkürzt schriftlich fixiert wurden. Die so entstandenen Briefwechsel hatten neben den beiden offiziellen Adressat:innen noch eine imaginierte dritte Leserschaft: die Postkontrolle und die Behörden der DDR. Die Dokumente aus dem Verlagsarchiv verschweigen die Bedeutung der Anspielungen, Abkürzungen und Auslassungen, die sich in den meisten Fällen aber aus dem Kontext des SUA erschließen lassen. Die verschlüsselte Kommunikation funktionierte, weil es ein geteiltes Wissen von den Bedingungen im Literaturaustausch und den Vereinbarungen in persönlichen Gesprächen gab, denen für die grenzüberschreitende Kooperation zwischen Verlag und Autor:in eine große Bedeutung zukam. Auch in diesem Sinn ist zum Beispiel die Frustration des Autors Fries zu verstehen, wenn der Verlagskontakt vor allem schriftlich bestand, weil ihm so ein gewisser Kommunikations- und Handlungsspielraum fehlte.¹⁷⁰³ Welche Rolle der Unterschied zwischen Stadt und Land, bzw. die Anwesenheit beider Parteien in Ostberlin oder Leipzig als zentralen Orten des Literaturaustauschs bei den Kommunikationsmodi und der Pflege der persönlichen innerdeutschen Beziehungen spielten, wäre eine lohnenswerte Forschungsfrage, die Erkenntnisse über die regionalen Bedingungen der Literaturproduktion im geteilten Deutschland ermöglichen würden.

Die Korrespondenz von Fries mit dem Suhrkamp Verlag begann nach dem von der Staatssicherheit abgehörten Treffen in Ostberlin mit einem fingierten Briefwechsel zum Publikationsprozess von *Der Weg nach Oobliadooh*.¹⁷⁰⁴ Fries und sein Lektor Boehlich entwickelten aufgrund der bedrohten Situation des Autors in der DDR eine verschlüsselte Kommunikation aus Umschreibungen, Abkürzungen und Anspielungen, die mit einer weiteren Leserschaft kalkulierte und dabei eine spielerische Form fand. Ihr gemeinsames Interesse für spanische Literatur äußerte sich dabei in spanischen Einwürfen, die Unseld, nachdem Boehlich den Verlag verlassen hatte, das gegenseitige Verständnis der beiden anerkennend, wie

Lebensgefährtin standen unter Beobachtung der Staatssicherheit (vgl. Sven Sieber: Walter Janka und Wolfgang Harich. Zwei DDR-Intellektuelle im Konflikt mit der Macht. Berlin 2008).

1702 Vgl. Burgel Zeeh an Siegfried Unseld, Notizen Ost-Berlin-Besuch o.D. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 12.

1703 Vgl. Kapitel 2.2.

1704 Vgl. Kapitel 4.1.

bereits erwähnt, kommentierte.¹⁷⁰⁵ Im Zusammenhang der codierten Briefe sind sie aber auch Teil eines Verwirrspiels.

Ende April 1966 schickte Boehlich eine Liste mit Druckfehlern in *Der Weg nach Oobliadooh* an den Autor, die dieser für eine zweite Auflage kontrollieren sollte. Der Brief erreichte Fries erst einige Monate später und war also höchstwahrscheinlich von staatlicher Seite kontrolliert worden. Eine postalische Nachfrage Boehlichs sowie Fries' Antwort überkreuzten sich terminlich, so dass beide auf diesen Umstand anspielten. Boehlich schrieb: „Da scheint es jemanden zu geben, der uns als Königskinder betrachtet.“¹⁷⁰⁶ Mit der Anspielung auf die Geschichte der Königskinder, die durch das Einwirken der bösen Nonne nicht zueinanderkommen können, verwies er nicht nur auf die Postzensur, sondern auch auf die Verbindung von Lektor und Autor, die schicksalhaft durch die innerdeutsche Grenze voneinander getrennt waren, obwohl sie, das impliziert der intertextuelle Verweis, zusammen gehörten. Fries hingegen zielte auf die Bekanntheit Boehlichs als Akteur im Literaturaustausch ab: „Offenbar haben Sie auch hierzulande einen Namen, den man beachtet. Oder lag es daran, daß die Dechiffrierung der mitgeteilten Druckfehler so lange Zeit braucht, quién sabe; es klingt ja, hintereinander gelesen, wie eine geheime Botschaft.“¹⁷⁰⁷ Mit ironischem Witz deutete er daraufhin, dass die Briefkommunikation zwischen Autor und Verlag, dies lässt sich im SUA nachvollziehen, nicht unbedingt ohne den Kontext des Briefwechsels oder sogar persönlicher Gespräche verständlich war (und teilweise ist). Dies nutzten die Briefpartner auch spielerisch, scheinbar direkt an die Postkontrolle gerichtet. Als Fries Boehlich sein Einverständnis über eine Taschenbuchausgabe im Rowohlt Verlag mitteilte, die Raddatz als Lektor angefragt hatte, antwortete Boehlich: „Wenn R. bei R. will, was zu wollen er für gewillt gehalten wird, wollen wir ihm nichts in den Weg legen.“¹⁷⁰⁸ Die Abkürzungen verdecken zwar die Namen, lassen sich aber aus dem Kontext des Briefwechsels herleiten und stellten somit die Geheimhaltung nur aus, aber nicht her.

Teilweise ging es in der Korrespondenz allerdings um tatsächliche Geheimhaltung, von der das Spiel zwischen Lektor und Autor ablenkte. Fries hatte das Honorar für seinen Roman anteilig auf einem Konto beim Verlag liegen lassen.¹⁷⁰⁹ Um über sein westdeutsches Honorar frei verfügen zu können, vereinbarte er mit

¹⁷⁰⁵ Vgl. Kapitel 2.2.

¹⁷⁰⁶ Walter Boehlich an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 2.08.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁷⁰⁷ Fritz Rudolf Fries an Walter Boehlich, Brief vom 10.06.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁷⁰⁸ Walter Boehlich an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 2.02.1967. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁷⁰⁹ Weiterhin zählt auch das Zurückhalten von Honoraren auf dem westdeutschen Verlagskonto zu den konspirativen Praktiken, wie am Beispiel von Grünbein deutlich geworden ist. Vgl. Kapitel 3.2.

dem Verlag sprachliche Codes, die über den Status des Briefs informieren würden. Die Chefsekretärin Burgel Zeeh ließ Unseld wissen: „Wir haben folgendes vereinbart: wenn er ‚Sehr geehrter...‘ schreibt, so handelt es sich um offiziellen Klartext, der wörtlich zu verstehen ist, wenn er uns mit ‚Lieber...‘ anredet, so sind etwa geäußerte Konten-Fragen nicht ernstlich gemeint.“¹⁷¹⁰ Durch die Unterscheidung in offizielle und inoffizielle Kommunikation, jeweils markiert durch eine offizielle bzw. eine inoffizielle Ansprache, war es Fries möglich, die Devisenabgaben an die DDR zu umgehen und über sein westdeutsches Honorar nach eigenen Vorstellungen zu verfügen.

Mit der westdeutschen Währung konnten die Suhrkamp-Autor:innen Waren bestellen, die in der DDR nicht erhältlich waren. Hierzu gehörten zum Beispiel Bücher aus der westdeutschen Verlagsproduktion, vom Wörterbuch über die neueste Literatur bis hin zu Werkausgaben – ein für die schriftstellerische Arbeit wichtiges Privileg im Literaturaustausch.¹⁷¹¹ Da Postsendungen, zumal wenn es sich um schwere Pakete handelte, kontrolliert wurden, musste der Verlag Büchersendungen oft doppelt verschicken, weil die Pakete ihren Zielort nicht erreichten. Auch hierbei entwickelte der Verlag in Absprache mit den Autor:innen eine Praxis. So informierte Zeeh den Verleger über einen Hinweis von Bierwisch, „daß bei Verrechnungen auf keinen Fall [Herv. im Original, A.J.] mehr stehen dürfe [!] ein Betrag als Belastung für geschickte Bücher. Das sei, in den Augen der offiziellen Stellen, wie illegale Verwendung von Devisen.“¹⁷¹² Der Verlag schickte danach Buchbestellungen als „Geschenk“ statt als „Handelsware“ und zog den entsprechenden Betrag vom Autor:innenkonto ab, ohne dass die Kontoinhaber:innen darüber eine Rechnung erhielten.¹⁷¹³ Über diese Versandpraxis musste auch die Honorarabteilung informiert werden, die den Autor:innen regelmäßig eine Abrechnung ihrer Suhrkamp-Konten zukommen ließ. Eine Mitteilung Fühmanns an Borchers aus der Zeit, als beide noch zum Luchterhand Verlag gehörten, expliziert die Regelungen des Postverkehrs:

Es gibt bestimmte Vorschriften: Nur für den persönlichen Gebrauch des Empfängers (also zum Bsp. keine Büstenhalter für Herrenadresse); keine luftdicht verschlossenen Konserven; keine Mitteilungen außer einem Inhaltsverzeichnis mit genauer Angabe von Warenart, Gewicht und Stückzahl; keine Prospekte, Kalender, Listen, Verzeichnisse, Pornographie,

¹⁷¹⁰ Zeeh an Unseld, Notizen Ost-Berlin-Besuch o.D. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 12.

¹⁷¹¹ Vgl. Kapitel 5.

¹⁷¹² Zeeh an Unseld, Notizen Ost-Berlin-Besuch o.D. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 12.

¹⁷¹³ Fries musste den Verlag mehrfach darauf hinweisen, Buchsendungen ohne Rechnung zu schicken, weil diese die konspirative Praxis enttarnten (vgl. Fritz Rudolf Fries an Irmgard Prüß, Brief vom 3.11.1969. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

Kriegshetze oder andere die DDR gefährdende Druckerzeugnisse; deutlicher Vermerk außen: Geschenksendung – Keine Handelsware; keine Gewichtsüberschreitung na und so.¹⁷¹⁴

Sobald Honorare oder Waren die innerdeutsche Grenze überschritten, zählte dies zum Devisenhandel der DDR, an dem der Staat beteiligt werden musste. Mit der Auszeichnung der Buchsendungen als Geschenke und der damit verbundenen Teilung der Honorare befanden sich die konspirativen Praktiken der Produktionsgemeinschaft des Verlags vermutlich in einer juristischen Grauzone im geteilten Deutschland, die in diesem Zusammenhang aber nicht untersucht wird. Den Unterlagen des MfS ist nicht zu entnehmen, ob die Behörden der DDR über diese Verlagspraktiken im Bilde waren. Feststellen lässt sich aber, dass der Verlag dadurch nicht in rechtliche Schwierigkeiten geriet. Suhrkamp ging in seiner konspirativen Praxis offenbar immer nur so weit, wie es sich im Zweifelsfall rechtlich und den Geschäftspartner:innen in der DDR gegenüber hätte plausibilisieren lassen können. Die Aufrechterhaltung einer größtmöglichen konstruktiven und kooperativen Verbindung zu den Verlagen und Behörden der DDR war schließlich für die Teilnahme am Literaturaustausch unerlässlich.

Damit die verschlüsselte Kommunikation funktionierte, waren, wie einleitend angesprochen, Autor:in und Verlag auf persönliche Gespräche angewiesen. Diese wurden meist von den Lektor:innen auf der Messe oder in Ostberlin geführt. Fehlten den Briefempfänger:innen Informationen über die Verschlüsselung der Korrespondenz konnte diese Praxis auch zu Missverständnissen führen. So fragte Fries seinen Freund und Vermittler Johnson im April 1969, ob Unseld sich bei ihm „fördernd erinnert“¹⁷¹⁵ habe und meinte damit sein Honorar für die amerikanische Übersetzung von *Der Weg nach Oobliadooh*.¹⁷¹⁶ Johnson verstand die Formulierung zunächst nicht in einem finanziellen Sinn und ärgerte sich daraufhin nicht nur über die falsche Auslegung, sondern dass der Einsatz von verschlüsselter Kommunikation dort, wo sie seiner Meinung nach nicht notwendig war, zu unnötigen Konflikten führe:

Überhaupt kann ich mich nicht befreunden mit Ihrer Insistenz auf Andeutung und Um-schreibung, da der Kontext unserer Bekanntschaft nicht in entsprechendem Masse liefer-freudig ist und ich überdies nicht an eine notwendige Veranlassung dazu glaube. Im Ge-genteil sind die Verhältnisse doch gerade so [!] dass das Abweichen vom Klartext im Briefwechsel den Beteiligten nicht als Verwirklichung ästhetischer oder spielerischer Be-

1714 Franz Fühmann an Elisabeth Borchers, Brief vom 30.01.1971. In: DLA, Luchterhand Verlag / Franz Fühmann: Der Jongleur im Kino.

1715 Fritz Rudolf Fries an Uwe Johnson, Brief vom 13.04.1969. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1716 Vgl. Fritz Rudolf Fries an Uwe Johnson, Brief vom 24.04.1969. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

dürfnisse ausgelegt wird sondern als Ausdruck eines unbehaglichen Gewissens, zu dem wir weder Grund noch Anlass haben.¹⁷¹⁷

Die konspirative Praxis hatte somit ein hohes Konfliktpotential nicht nur in Bezug auf die Behörden und Verlage der DDR, sondern auch für die Kommunikation zwischen Verlag und Autor:in. Der Konfliktfall zeigt zudem, wie die verschlüsselten Formulierungen sich zu einer generellen Sprachpraxis entwickelten und diese situativ unterschiedlich bewertet werden konnten.¹⁷¹⁸

Eine andere Möglichkeit der Absprache war, dass Vertrauenspersonen den Brief über die innerdeutsche Grenze transportierten. Für den Suhrkamp Verlag übernahm diese Aufgabe zeitweise Klaus Völker, später Klaus Roehler.¹⁷¹⁹ Der inhaltliche und sprachliche Unterschied zwischen der offiziellen Post und den persönlich oder innerhalb der Bundesrepublik übermittelten Briefen zeigt sich zum Beispiel daran, dass Borchers und ihr Kollege Reich vom Hinstorff Verlag sich im Ost-West-Briefwechsel siezten, Reich in einem Brief aus Hamburg die befreundete Lektorin aber duzte.¹⁷²⁰ Ein anderes Beispiel verdeutlicht, dass Autor:innen die unkontrollierten Briefsendungen im Westen nutzten, um Vereinbarungen entgegen den Bestimmungen in der DDR zu treffen. So schrieb Volker Braun von einer Reise an seine Lektorin Borchers:

[D]a ich nur einmal nach Karlsruhe komme [...], will ich Dir intern etwas zu den „Berichten von Hinze und Kunze“ sagen. Der Mitteldt. Verlag bringt sie, aber 15 etwa fallen raus, und einige sind leicht verändert. Zugleich schlagen sie einen Mitdruck für Suhrkamp vor – aber ich bin strikt dagegen! Und ich weiß gar nicht, ob ich an der verstümmelten Ausgabe interessiert bin; zumindest würde ich 2, 3 Sachen noch hineinnehmen und die kleinen Korrekturen aufheben (selbstverständlich, nicht wahr, und ohne Aufhebens).

Also ich wollt [!] Dich nur von hier aus unterrichten, weil das nicht ins Telefon muß – und damit Du einen Mitdruck aus verlagstechnischen Gründen ablehnst.¹⁷²¹

1717 Uwe Johnson an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 7.05.1969. In: UJA Rostock, UJA/H/100605, Bl. 10-11.

1718 Vgl. Leuchtenberger: Spiel. Zwang. Flucht, S. 52ff.

1719 Vgl. Siegfried Unseld: Reisebericht Berlin, 11. – 12.12.1968. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Klaus Völker studierte in den sechziger Jahren in Frankfurt a. M. und Westberlin und war vermutlich über seine Arbeit als Dramaturg, Regisseur und Theaterkritiker im Umfeld des Studententheaters mit dem Verlag verbunden (vgl. Frohn: Literaturaustausch, S. 354). Klaus Roehler war als Lektor für den Luchterhand Verlag tätig und veröffentlichte auch eigene Schriften im Suhrkamp Verlag (vgl. Ulmer: VEB Luchterhand, S. 192).

1720 Vgl. Konrad Reich an Elisabeth Borchers, Brief vom 22.04.1976. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1721 Volker Braun an Elisabeth Borchers, Brief vom 23.11.1982. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Im Gegensatz zu den verklausulierten Formulierungen in den vorangegangenen Beispielen beinhalten die Briefe, die persönlich oder über andere Postwege den Verlag erreichten, klare Aussagen über die Produktionsprozesse und Pläne der Autor:innen. Diese vereinzelten Beispiele schärfen den Blick auf die grenzüberschreitende Verlagskorrespondenz mit der DDR, die immer mit der Kontrolle und mit verzögerter Zustellung rechnete. Briefe, die an der Postkontrolle vorbei geschickt werden konnten, sowie persönliche Gespräche sind auch mit Gründe dafür, dass und in welcher Art und Weise Parallelausgaben entstehen konnten. Allerdings war der Suhrkamp Verlag durch die rechtlichen Bestimmungen im Literaturaustausch bei der Ausgabengestaltung eingeschränkt. Suhrkamp-Lektor Beckermann notierte nach dem Besuch der Leipziger Frühjahrsmesse 1970 und einem persönlichen Gespräch mit Volker Braun: „B. wünscht energisch und kompromißlos, daß der Gedichtband ‚Wir und nicht sie‘ nach seinen Korrekturen in den Fahnen gesetzt wird. Wir werden uns jedoch wohl an die Ausgabe des Mitteldeutschen Verlages halten müssen.“¹⁷²² Durch die Lizenzbestimmungen der Manuskriptübernahme zwischen beiden Verlagen war Suhrkamp, wie bereits erwähnt, rechtlich an die Textidentität mit der Ausgabe des Mitteldeutschen Verlags gebunden und konnte in diesem Fall nicht auf die Wünsche des Autors eingehen, der die Westausgabe nutzen wollte, um seine eigenen Textvorstellungen umzusetzen. So war der Suhrkamp Verlag mehr oder weniger zum Export der Zensur gezwungen, nicht in dem Sinn, dass der Verlag Publikationen aufgrund von möglichen Komplikationen mit den Geschäftskontakten in der DDR ablehnte, sondern indem er über seine offiziellen Verlagskontakte zensurierte Texte in Lizenz übernahm.¹⁷²³

Eine weitere Form der Konspiration im geteilten Deutschland war der Manuskriptschmuggel, an dem auch der Suhrkamp Verlag beteiligt war. Ein Reisebericht von 1970 erzählt in Kombination mit einer Notiz der Lektorin Borchers von 1987 die Geschichte einer Komplizenschaft zwischen Verleger und Autor. Volker Braun hatte Unseld die Manuskripte zu den Stücken *Trotzki* und *Lenins Tod* im November 1970 am Bahnhof Friedrichstraße zur sicheren Aufbewahrung im Manuskriptschrank des Verlags übergeben. Unseld bot dem Autor an, die Stücke unter Pseudonym zu veröffentlichen, Braun lehnte dies jedoch ab. Er wollte auf einen geeigneten Zeitpunkt für die Veröffentlichung warten.¹⁷²⁴ Unseld schmug-

1722 Thomas Beckermann: Reisebericht Leipziger Buchmesse, 5.–11.03.1970. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1723 Vgl. Hans Joachim Schädlich: Export der Zensur. In: H.J.S.: Über Dreck, Politik und Literatur. Aufsätze, Reden, Gespräche, Kurzprosa. Berlin 1992, S. 99–102.

1724 Vgl. Siegfried Unseld: Reisebericht Berlin, 2.–3.11.1970. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

gelte beide Texte daraufhin über den Grenzübergang.¹⁷²⁵ In einer Notiz vom Sommer 1987 informierte Borchers den Verleger, dass Brauns Stück *Lenins Tod* nach langer Zeit die Genehmigung des stellvertretenden Kulturministers Klaus Höpcke erhalten habe. Höpcke habe das Stück zusammen mit „Moskau“ besprochen und keine Einwände gehört, so dass der Henschel Verlag die Veröffentlichung in der DDR erwäge.¹⁷²⁶ Bei Suhrkamp konnte daraufhin die Herausgabe des Stücks geplant werden, auf die Autor und Verlag 17 Jahre hatten warten müssen.

In der internen Verlagskorrespondenz über Autor:innen der DDR sind Hinweise auf eine mündliche Berichterstattung auffällig, meist wenn es um Verwicklungen in behördliche Vorgänge geht. So notierte Borchers nach der Frühjahrsmesse 1976: „Reich bittet, den Materialienband Plenzdorf zu verschieben, damit man im Herbst noch einmal darüber spricht. Immer wieder und neu eckt Plenzdorf an. Darüber mündlich.“¹⁷²⁷ Einige Monate später berichtete Borchers aus Ostberlin: „Später hatte ich noch ein Gespräch unter vier Augen mit Fühmann zur allgemeinen Situation von Reich. Doch darüber mündlich.“¹⁷²⁸ An anderer Stelle informierte Borchers über Unterredungen mit dem Büro für Urheberrechte: „2. Biermann: hierzu mündlicher Bericht. Das erste Gespräch mit Klein: 4 Stunden; das zweite (nach einem dreistündigen Gespräch mit Biermann): 2 Stunden!“¹⁷²⁹ In allen drei Fällen ging es um die Situation der Betroffenen in der DDR, bei Plenzdorf und Biermann verhandelte Borchers außerdem über die Bedingungen einer westdeutschen Publikation. Die Inhalte der Gespräche sind in allen Fällen nicht überliefert.

Die Verweise auf eine mündliche Berichterstattung mögen bei dem hohen Grad an Verschriftlichung bei Suhrkamp verwundern, zumal es sich in vielen Fällen um historisch relevante Prozesse handelte. Für deren Dokumentationswürdigkeit wiederum herrschte im Verlag ein ausgeprägtes Bewusstsein.¹⁷³⁰ Unseld ließ sich von Reisen und Gesprächen schriftlich Bericht erstatten, Briefe und Protokolle hielten mündlich Besprochenes fest, und Unseld dokumentierte die laufenden Verlagsereignisse in der *Chronik*.¹⁷³¹ Als Information und Arbeitsan-

¹⁷²⁵ Vgl. Gespräch mit Volker Braun am 4.11.2013 in Berlin.

¹⁷²⁶ Elisabeth Borchers: Notiz vom 21.07.1987. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁷²⁷ Elisabeth Borchers: Reisebericht Leipzig, 22.03.1976. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁷²⁸ Elisabeth Borchers: Reisebericht Ost-Berlin, 13.09.1976. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁷²⁹ Elisabeth Borchers an Siegfried Unseld: Reisebericht Berlin, 18.09.1973. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁷³⁰ Zum Schrift- und Nachlassbewusstsein des Verlags vgl. Amslinger/Grüne/Jaspers: Mythos und Magazin, S. 186 ff.

¹⁷³¹ Vgl. ebd., S. 207 ff.

weisung zirkulierten Ausschnitte der Schriftdokumente durch den Verlag. Die Verweise auf mündliche Berichte in der nicht-grenzüberschreitenden Kommunikation lassen sich allerdings mit zwei Gründen plausibilisieren: Zum einen verlangten die Konflikte in der DDR ausführliche Erklärungen, die sich aus pragmatischer Sicht einfacher im Gespräch klären ließen. Zum anderen wandte der Verlag die konspirativen Praktiken des literarischen Felds der DDR – von der Geheimhaltung von Manuskripten, über rhetorische Strategien in Lektoratsgutachten und der Verlagskorrespondenz bis hin zu geheimen Treffen und Gesprächen – auch in seinen internen Prozessen an. Schließlich konnten sensible Informationen aus einem der wichtigsten westdeutschen Verlage auch an Presse und Öffentlichkeit geraten. Deswegen finden sich mehrere Belege dafür, dass der Verlag auch intern auf ein hohes Maß an Geheimhaltung Wert legte. Dazu gehören zum Beispiel die Pseudonyme, die Suhrkamp im Herstellungsprozess für einige Autoren verwendete. Bereits Johnsons erster Roman kursierte 1959 im Verlag unter dem Namen Joachim Catt.¹⁷³² Und nachdem Brauns Roman *Unvollendete Geschichte* in der Zeitschrift *Sinn und Form* breite Diskussionen ausgelöst hatte, entschied sich der Suhrkamp Verlag dazu, die Herstellung des Buchs unter dem Pseudonym Viktor Brahm laufen zu lassen,¹⁷³³ außerdem das Buch weder bei den Vertretern anzukündigen noch dessen Erscheinen zu bewerben.¹⁷³⁴ Denn durch die hohe Aufmerksamkeit, die der Text bereits durch den Zeitschriftenabdruck erhalten hatte, war der Verlag nicht mehr auf die aktivierende Wirkung des eigenen Marketings angewiesen.

5 Investieren

Die Konspirationspraxis ist nicht nur spezifisch für den Literaturaustausch, sie verdeutlicht auch ein hohes Maß an Engagement und Flexibilität seitens des Verlags und seiner einzelnen Akteure, wenn diese Manuskripte schmuggelten, konspirative Treffen abhielten und generell ihre Praxis an die Lebens- und Arbeitsumstände der Autor:innen anpassten. Im Folgenden geht es daran an-

¹⁷³² Vgl. Dirk Oschmann: Die „Berichtigungen“ des Dr. Hinterhand. Über die poetologische Dimension der *Skizze eines Verunglückten*. In: Johnson-Jahrbuch 9 (2002), S. 317–345, hier S. 337.

¹⁷³³ Vgl. Gespräch mit Volker Braun am 4.11.2013 in Berlin. In seinem Arbeitsjournal notierte Braun für den 11. Oktober 1977: „im zimmer von unseld, die ausgedruckte UNVOLLENDETE GE-SCHICHTE in händen, ein anruf von jenö klein (büro für urheberrechte): die druckerlaubnis für suhrkamp. das buch durchlief die herstellung unter dem namen victor brahm.“ (Braun: Werktag, S. 97).

¹⁷³⁴ Vgl. Unseld: Chronik, Eintrag vom 12.10.1977. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

schließend um Verlagspraktiken der Förderung und ihre Bedeutung für Autor:innen der DDR, ebenfalls anhand von Fallbeispielen. Unter den Begriff ‚investieren‘ fallen die Praktiken, die nicht unmittelbar auf die Produktion eines Buchs bezogen sind, sondern Autor:innen in unterschiedlicher Weise unterstützten. In ihnen werden auch die unterschiedlichen Rollen sichtbar, die ein Verlag für die Autor:innen einnehmen kann, als Sekretariat, Poststelle, Buchhandlung, Pressedienst, Anwalt, PR-Agentur, Bank usw. Ihr Ziel konnte die Unterstützung der literarischen Arbeit, die Bekanntmachung des Autorennamens oder die Verbreitung der Werke sein, sie stärkten aber auch die Bindung der Autor:innen an den Verlag, förderten deren Integration in den Praxiszusammenhang des Verlags und lassen sich somit als Investition verstehen. Die Praktiken der Investition in die Lebens- und Arbeitsumstände der Autor:innen unterstützten das kooperative Verhältnis zum Verlag, das dieser wiederum nutzte, um Autor:innen produktiv im Sinne einer Verlagsautorschaft in die Prozesse und Praktiken des Verlags einzubinden. Dieses wechselseitige Verhältnis bezeichne ich als Dynamik des Investierens, in der die gegenseitige Prägung von Autor- und Verlagsmarke praktisch umgesetzt ist. Die Investition war also mit einer Erwartungshaltung an die Autor:innen verbunden, die ich ebenfalls beispielhaft illustrieren werde. Zur Aufrechterhaltung dieser Kooperation argumentierten sowohl der Verlag als auch die Autor:innen mit der Loyalität zwischen beiden Parteien sowie der Solidarge meinschaft der Verlagsautor:innen. Die Prinzipien der Solidarität und Loyalität, die mit der Investitionspraxis verbunden sind, werde ich abschließend an einem Konflikt mit Kolbe und den langjährigen Anwerbungsbemühungen um Christa Wolf verdeutlichen.

Amslinger hat an den Rollen von Enzensberger „als Lektor, Herausgeber, Literaturkritiker, Buchgestalter, Übersetzer, Scout, Rechteverwalter“ im Suhrkamp Verlag deutlich gemacht, dass die Übernahme von Verlagspraktiken nicht nur konstitutiver Bestandteil moderner Autorschafft ist.¹⁷³⁵ Erfolg ist demnach nicht allein von der literarischen Qualität des Werks abhängig, sondern auch an die wechselseitige Austauschbeziehung mit dem Verlag, also an die erfolgreiche Teilhabe an der Lebensform bzw. der Teilnahme an der Investitionspraxis des Verlags gebunden. Nicht allen stand die Entscheidung zu einer solch engen, wechselseitigen Kooperation überhaupt frei, weil eine räumliche Trennung und rechtliche Hindernisse wie im Literaturaustausch bestanden oder das Verhältnis zum Verlag nicht auf Dauer angelegt war. Nicht alle Autor:innen ließen sich außerdem auf diese verpflichtende Bindung des Gebens und Nehmens ein. So lehnte Hartmut Lange nach eigener Aussage eine monatliche Unterstützung des Verlags

1735 Amslinger: Verlagsautorschaft, S. 11.

nach seiner Emigration ab, weil er sich nicht in ein Abhängigkeitsverhältnis begieben wollte.¹⁷³⁶ Aus der mehr oder weniger aktiven Teilnahme an der Investitionspraxis entwickelte sich auch eine Autorenhierarchie im Verlag.¹⁷³⁷ Gerade in dieser Dynamik zeigt sich das besondere Bündnis, das Verlag und Autor:in miteinander eingingen.

Bourdieu geht davon aus, dass jedem Autor und jedem Produkt ein natürlicher Ort im Feld der Produktion entspricht. Im Umkehrschluss attestierte er damit jedem Autor oder jedem Produkt, die diesen Platz nicht gefunden haben, gescheitert zu sein.¹⁷³⁸ An der Dynamik des Investierens wird allerdings deutlich, dass Autor:innen diesen Ort durch die erfolgreiche Teilhabe an einem Zusammenhang von Praktiken, Einstellungen und Orientierungen aktiv und kooperativ schaffen können. Die Zugehörigkeit zum Verlag, die sich in der Bezeichnung „Suhrkamp-Autor“ ausdrückt, erscheint vor diesem Hintergrund als Prozess, dessen Beständigkeit und Erfolg nicht zuletzt mit dem Willen und der Willenserklärung der Kooperationspartner:innen verbunden war. Die gegenseitigen Loyalitäts- und Solidaritätsbekundungen sind insofern Ausdruck eines geteilten Interesses, das darin bestand, mit dem andauernden Verhältnis und wechselseitigen Investitionen das beiderseitige Kapital zu steigern. Wo Loyalität und Solidarität zwischen Verlag und Autor:in nicht mehr gegeben waren, kam es zu Konflikten, im Extremfall auch zum Verlagswechsel.

5.1 Investitionen des Verlags oder: Waschmittel für die DDR

Der Blick auf die Prozesse und Praktiken der Entstehung von Parallelausgaben gibt Aufschluss über die historische Bedeutung von westdeutschen Ausgaben für ostdeutsche Autor:innen. Parallelausgaben ermöglichten Autor:innen der DDR, die „Potentiale eines Werks“ im literarischen Feld der BRD mit Textvarianten und kontextbedingten Paratexten zu nutzen.¹⁷³⁹ Außerdem erweiterten westdeutsche Ausgaben, wie bereits gezeigt, den Handlungsspielraum im literarischen Feld der DDR. Dabei spielten der historische Zeitpunkt, Publikationsort und -form sowie der Stellenwert der Ausgabe im Gesamtwerk eine wichtige Rolle. Sie ermöglichten den Autor:innen außerdem an unterschiedlichen Investitionen des Verlags teil zu haben, die ebenfalls dargestellt werden.

1736 Vgl. Gespräch mit Hartmut Lange im Januar 2013 in Berlin, In: Privatarchiv.

1737 Vgl. Teil II, Kapitel 1.3.

1738 Vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 267.

1739 Kurbjuhn/Martus/Spoerhase: Editoriale Aneignung, S. 14. Vgl. Teil IV, Kapitel 2.

An der Zusammenarbeit des Suhrkamp Verlags mit Becker und Fries ist bereits deutlich geworden, dass eine westdeutsche Ausgabe bzw. die Beziehung zu einem westdeutschen Verlag auch ein doppeltes Verlagslektorat ermöglichten, das sehr unterschiedliche Anforderungen an die Texte erzeugte, die signifikant für den Literaturaustausch sind.¹⁷⁴⁰ Parallelausgaben weisen darüber hinaus eine variable Peritextualität auf, die alternative Positionierungen der Autor:innen und ihrer Werke im geteilten Deutschland bewirkten. Diesen Gestaltungsspielraum nutzte genauso der Verlag, wie am Beispiel von Krauß gezeigt,¹⁷⁴¹ wie ihn auch die Autor:innen ausreizten, um ihre Wünsche bezüglich Satz und Typographie, Einbandgestaltung, Autorenbild, Klappen- und Vorschautext in der westdeutschen Ausgabe zu verwirklichen. Nicht selten war auch die Textauswahl von Gedichten und Erzählungen betroffen, die in Ost und West in unterschiedlichen Kontexten publiziert wurden. So wollte Braun seinen zweiten Gedichtband *Wir und nicht sie* gezielt in der *edition suhrkamp* veröffentlichen, weil der niedrige Preis eine größere Verbreitung versprach.¹⁷⁴² Das Farbspektrum der Reihe ermöglichte außerdem, die Ausgabe mit dem gewünschten roten Einband auszustatten.¹⁷⁴³ Zwar mussten die einzelnen Gedichte der Ausgaben in Ost und West textidentisch sein, aber Braun instruierte seinen Frankfurter Verleger, eine leicht abweichende Auswahl und Reihenfolge sowie veränderte Anmerkungen umzusetzen:¹⁷⁴⁴

Sie nehmen die Lizenz entgegen und weichen trotz gegenteiliger Maßgabe bitte einwenig [!] vom Text der hiesigen Ausgabe ab: d. h. Sie halten sich bei Anordnung und Inhalt an m e i n Ihnen im letzten Brief mitgeteiltes Inhaltsverzeichnis, damit der Band in seiner bestmöglichen Zusammenstellung kommt [Herv. im Original, A.J.].¹⁷⁴⁵

1740 Vgl. Kapitel 3.1.

1741 Vgl. Kapitel 1.4.

1742 Vgl. Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief o.D. [zwischen 19.08. und 13.09.1968]. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1743 Vgl. Teil IV, Kapitel 2.

1744 In der westdeutschen Ausgabe fehlen die Gedichte *Gegenwart* und *Naturkatastrophe (Bayern)*, dafür enthält die Auswahl zusätzlich das Gedicht *Doppelter Befund*. Außerdem hat die letzte Abteilung der Gedichte eine abweichende Reihenfolge. Die Anmerkungen zum Gedicht *Die Übersiedlung der Deutschen nach Dänemark* ist nicht enthalten. Sie besagt, der schleswig-holsteinische Ministerpräsident Helmut Lemke habe im Juni 1965 mit dem dänischen Ministerpräsidenten Jens Otto Krag geheim über die Aussiedlung der norddeutschen Bevölkerung im Kriegsfall verhandelt. Ein Brief von Unseld an Braun lässt darauf schließen, dass der Verleger Bedenken zum Wahrheitsgehalt dieser Anmerkung hatte und keine Möglichkeit sah, sie zu prüfen (vgl. Siegfried Unseld an Volker Braun, Brief vom 14.01.1969. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1745 Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief vom 26.01.1969. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Braun konnte in diesem Fall mit seinen variierenden Angaben zu „Anordnung und Inhalt“ eine in seinem Sinne „bestmögliche[] Zusammenstellung“ bewirken. Inhalt und Gestaltung der Suhrkamp-Ausgaben konnten also teilweise auf die Vorstellungen des Verlags und teilweise der Autor:innen zurückgehen, was sich nur von Fall zu Fall und aus der Rekonstruktion der kooperativen Publikationsprozesse bestimmen lässt.¹⁷⁴⁶ Gestalt und Inhalt einer Ausgabe sind urheberrechtlich auf Verlag und Autor:in zurückzuführen, während Gestalt und Inhalt des Textes konventionell allein mit der Intention der Autor:in begründet werden. Tatsächlich handelt es sich aber, wie gezeigt, bei Ausgaben samt ihren Texten um Produkte kollektiver Intentionalität, auch wenn Autor:innen als empirische Personen an deren Konstituierung nicht beteiligt sind.

Durch die westdeutschen Ausgaben erhielten ostdeutsche Autor:innen auch Zugang zu westdeutscher Literaturförderung. So bekam Kolbe 1986 den Förderpreis des Nicolas-Born-Preises der Stadt Bad Homburg zugesprochen, der ihm 15.000 DM sowie einen mehrmonatigen Aufenthalt in der BRD einbrachte.¹⁷⁴⁷ Auch der Bremer Literaturpreis oder das Stipendium der Villa Massimo gingen immer wieder an ostdeutsche Autor:innen, auch auf Vorschlag und durch die Unterstützung des Verlags.¹⁷⁴⁸ Unseld unterstützte Kolbe zum Beispiel mit einem Empfehlungsschreiben für das *Writer in residence*-Programm vom German Department der University of Texas in Austin, an dem Unseld selbst 1976 teilgenommen hatte.¹⁷⁴⁹ Im SUA lässt sich außerdem nachvollziehen, dass vor allem das Stipendium der Villa Massimo die Funktion hatte, emigrierte Autor:innen in das literarische Feld der BRD zu integrieren und ihnen gleichzeitig den Übergang finanziell zu erleichtern. Dass diese Förderungspraktik jedoch nicht immer zu

1746 Vgl. hierzu auch Carlos Spoerhase/Erika Thomalla: Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert. In: ZfdPh 139 (2020), 2, S. 145–163.

1747 Vgl. Gespräch mit Uwe Kolbe am 8.10.2015 in Berlin. Siehe Anhang, Gespräche, Nr. 3.

1748 Aus dem Suhrkamp Verlag erhielten den Bremer Literaturpreis 1974 Becker für *Irreführung der Behörden* und 1986 Braun für den *Hinze-Kunze-Roman*. Johnson und Huchel verbrachten nach ihrer Emigration in den Westen einige Zeit in der Villa Massimo in Rom. Eine systematische Untersuchung der Vergabe von Literaturpreisen im geteilten Deutschland steht noch aus.

1749 Vgl. Siegfried Unseld an Uwe Kolbe, Brief vom 7.06.1989. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Neben dem Residenzprogramm von Leslie A. Willson an der University of Texas waren auch das German Department an der University von St. Louis (Michael Lützeler) und das Oberlin College in Ohio Anlaufpunkte für Schriftsteller:innen der DDR (vgl. exempl. Dorothea Kaufmann/Heidi Thomann Tewarson (Hg.): Willkommen und Abschied. Thirty-five years of German writers in residence at Oberlin College. Rochester, NY 2005).

einer harmonischen Lebenssituation und literarischer Produktivität führte,¹⁷⁵⁰ belegt ein Brief von Frank-Wolf Matthies, der nach seinem Wechsel in die BRD ein knappes Jahr in Rom verbrachte:

[D]a habe ich mich wohl n bißchen früh gefreut, denn: nun erkenne ich, daß ich HIER (in Italien; und der Scheiß-Villa, in der ja angeblich die „Creme“ des westdeutschen Schöngeistigen versammelt sein soll – armes Deutschland! –, und in der eine Atmosphäre herrscht wie in einem aufgepopten Tankstellen-Motel) NICHTS schreiben kann, NICHTS hoffen kann, NICHTS träumen, KEINE Gedanken konzentrieren kann [...].¹⁷⁵¹

Autor:innen, die sich entschlossen bzw. gezwungen waren, in die BRD überzusiedeln, fanden, wie bereits erwähnt, im Verlag einen ersten finanziellen Förderer für die Übergangszeit. So erhielt zum Beispiel Kolbe 1988 ein Arbeitsstipendium für ein halbes Jahr mit einer monatlichen Förderung von 2.000 DM, die ihm den Umzug mit seiner Familie nach Hamburg ermöglichte.¹⁷⁵² Nicht immer wird aus den Archivunterlagen deutlich, ob es sich um einen Vorschuss auf zu erwartende Honorare und Tantiemen handelte oder um unabhängige Zahlungen; der Briefwechsel zwischen Johnson und Unseld dokumentiert zum Beispiel sowohl Darlehen als auch Vorschüsse.¹⁷⁵³

Preisgelder, aber auch das zusätzliche Honorar in Westwährung ermöglichten es Kolbe, über den Suhrkamp Verlag eine westdeutsche Schreibmaschine zu erstehen, die ihn allerdings aus unbekannten Gründen nie erreichte.¹⁷⁵⁴ Andere wie Grünbein nutzten das Westhonorar für Reisen in den Westen oder bestellten Bücher wie Braun und viele andere. Brauns Bestelllisten im SUA sowie die Lesesspuren in den Bänden der *edition suhrkamp* oder den Suhrkamp-Werkausgaben in seiner privaten Arbeitsbibliothek zeugen von der Bedeutung der Verlagsbeziehung in den Westen für den eigenen Schreibprozess.¹⁷⁵⁵

1750 Zu ostdeutschen Autor:innen als Störung im westdeutschen Literaturbetrieb vgl. auch Axel Vieregg: Exil als Metapher in Peter Huchels später Lyrik. In: Schmitz/Bernig (Hg.): Deutsch-deutsches Literaturexil, S. 227–248.

1751 Frank-Wolf Matthies an Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Brief vom 23.06.1984. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1752 Vgl. Siegfried Unseld an Siegfried Ebert (Rechnungswesen) und Reinhilde Binz (Honorarbuchhaltung), Notiz vom 9.06.1988. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1753 Johnson/Unseld: Der Briefwechsel, S. 520. Das Kredit- und Mäzenatenprinzip des Verlags übertrug sich auch auf die Autorengemeinschaft bei Suhrkamp. So unterstützte zum Beispiel Marianne Frisch, Ehefrau von Max Frisch, Uwe Johnson bei seinem Hauskauf in Sheerness-on-the-Sea (vgl. ebd., S. 1030).

1754 Vgl. Gespräch mit Uwe Kolbe am 8.10.2015 in Berlin. Siehe Anhang, Gespräche, Nr. 3.

1755 Vgl. exempl. Anlage zu Volker Braun an Helene Ritterfeld, Brief vom 5.06.1969. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Braun bestellte Bertolt Brecht: *Texte für Filme* in zwei Bänden von 1969, Spe-

Der Kontakt zum westdeutschen Verlag war somit mehr als ein „Loch in der Mauer“,¹⁷⁵⁶ er brachte Autor:innen in eine privilegierte Position in der DDR, denn eine westdeutsche Veröffentlichung bedeutete auch Schutz vor Restriktionen im literarischen Feld. Durch öffentliche Kenntnis des Autorennamens und durch den damit verbundenen ökonomischen und politischen Druck, den westdeutsche Verlage sowie staatliche Institutionen auf die ostdeutschen Behörden ausüben konnten, erweiterte eine westdeutsche Ausgabe den Handlungsspielraum in der DDR. Im Gespräch erinnerte sich Kolbe, dass er nur deshalb mit seinen Kollegen Bernd Wagner und Lothar Trolle die literarische Samisdat-Zeitschrift *Mikado* (1984 – 87) in Ostberlin gründen und verbreiten konnte, weil sie aus verschiedenen Gründen alle ein Gefühl von Sicherheit verspürten.¹⁷⁵⁷ Wagner war seit 1980 Mitglied im Schriftstellerverband der DDR, Trolles Vater gehörte zur Organisation der Verfolgten des Naziregimes (VdN) und Kolbe konnte seit 1982 eine Westpublikation im Suhrkamp Verlag vorweisen. Sein Name war bekannt, es hatte Vorabdrucke und Rezensionen gegeben, der Suhrkamp Verlag, aber auch die westdeutsche Öffentlichkeit, verfolgte die Entwicklung des jungen Schriftstellers. „Wir sollten, als Gegengewicht, aufmerksam mit ihm umgehen“, notierte Borchers im Reisebericht von der Leipziger Buchmesse 1982.¹⁷⁵⁸ Borchers wollte zum einen auf die prekäre Situation Kolbes Rücksicht nehmen, der durch seine Kritik an den Verhältnissen von 1982 bis 1986 ein faktisches Publikationsverbot in der DDR hatte,¹⁷⁵⁹ zum anderen wies Borchers darauf hin, dass es sich für den Verlag aufgrund der hohen Produktivität des Autors rentieren würde, an ihm festzuhalten.¹⁷⁶⁰ Sollte ihm etwas passieren – Publikationsverbot, Haft, Abschiebung –, konnte er mit der solidarischen Unterstützung zumindest seines Verlags rechnen. Ines Geipel hat auf die Biographien unterdrückter Autorinnen der DDR aufmerksam und gemeinsam mit Joachim Walther und den Editionen in *Die verschwiegene Bibliothek* in der Büchergilde Gutenberg ihre Werke wieder zugänglich gemacht.¹⁷⁶¹ In der Differenz von den Biographien von Autor:innen der DDR, die in beiden Teilen Deutschlands veröffentlichten, zu den unpublizierten, unter-

ctaculum 12 (mit Stücken von Max Frisch, Martin Walser, Peter Handke, Heiner Müller und Václav Havel), Robert Lowell: *Für die Toten der Union. Gedichte*, mehrere Bände der *Bibliothek Suhrkamp* und der *edition suhrkamp* sowie die 20-bändige Hegel-Werkausgabe in Subskription.

1756 Lehmkopf/Lokatis (Hg.): Das Loch in der Mauer.

1757 Vgl. Gespräch mit Uwe Kolbe am 8.10.2015 in Berlin. Siehe Anhang, Gespräche, Nr. 3.

1758 Borchers: Reisebericht Leipziger Messe, 13. – 16.03.1982.

1759 Vgl. Kapitel 3.1.

1760 Vgl. Borchers: Reisebericht Leipziger Messe, 13. – 16.03.1982.

1761 Vgl. Ines Geipel: Zensiert, verschwiegen, vergessen. Autorinnen in Ostdeutschland 1945 – 1989. Düsseldorf 2009; I.G. (Hg.): Die Verschwiegenen Bibliothek in der Edition Büchergilde. 10 Bände. Frankfurt a.M. 2005 – 2008.

drückten Autorinnen wird eine alternative Literaturgeschichte möglich.¹⁷⁶² Der Vergleich verdeutlicht auch, wie existentiell soziale Netzwerke und Publizität – über die Grenzen der DDR hinweg – nicht nur für die Tätigkeit als Schriftsteller:in, sondern für die gesellschaftliche Teilhabe in der Diktatur waren. In seinem Berliner Journal aus dem Jahr 1973 schrieb Max Frisch über die Situation einiger Schriftsteller in der DDR:

Biermann braucht einen westlichen Verlag. Welchen? Er braucht ihn, um hier seine Funktion erfüllen zu können: hier zu leben im Protest. Verhaftung nicht wahrscheinlich, aber unter veränderten Umständen nicht ausgeschlossen. Auch der junge Rennert, der nicht gedruckt wird oder nur rudimentär, denkt nicht an Auswanderung; sie wissen mehr als wir, wo sie hingehören.¹⁷⁶³

Als Schutz und Druckmittel ermöglichte die westdeutsche Publikation Biermann, der seit 1963 Auftrittsverbot hatte und dem die Aufnahme seiner Lieder und die Publikation seiner Gedichte in der DDR verwehrt blieben, seine kritischen Texte inoffiziell zirkulieren zu lassen. Frisch hielt in seinen Aufzeichnungen die Beobachtung fest, dass viele Schriftsteller:innen trotz oder gerade wegen unterdrückender Maßnahmen in der DDR arbeiten und publizieren wollten, und inszenierte damit seine eigene Zerrissenheit. Die Frage nach dem richtigen Verlag für Biermann im Westen verweist darüber hinaus auf die unterschiedliche Positionierung von westdeutschen Verlagen im Literaturaustausch.

Der Suhrkamp Verlag hatte durch das Werk Brechts, aufgrund seiner Dominanz im westdeutschen Literaturbetrieb sowie persönlicher Beziehungen zu Verlagen¹⁷⁶⁴ und Politikern¹⁷⁶⁵ in der DDR eine starke Position, wenn es um Pu-

1762 Vgl. Ines Geipel/Joachim Walther: *Gesperrte Ablage. Unterdrückte Literaturgeschichte in Ostdeutschland 1945–1989*. Düsseldorf 2015.

1763 Max Frisch: Aus dem Berliner Journal. Frankfurt a. M. 2014, S. 133. Biermann konnte seit 1963 nur in der BRD auftreten und publizieren. Nach einem Konzert in Köln auf Einladung der IG Metall wurde er im November 1976 ausgebürgert und durfte nicht mehr in die DDR einreisen (vgl. Gerrit-Jan Berendse: Wolf Biermann. In: Opitz/Hofmann (Hg.): *Metzler-Lexikon DDR-Literatur*. Stuttgart/Weimar 2009, S. 40 f.). Jürgen Rennert veröffentlichte 1973 seine ersten Gedichte in der Reihe *Poesiealbum*, herausgegeben von Bernd Jentzsch (vgl. Jürgen Rennert. *Poesiealbum* 75. Berlin 1973).

1764 So hielt Borchers zum Beispiel über mehrere Jahrzehnte engen Kontakt zu Reich, der als Leiter des Hinstorff Verlags seit 1959 eine entscheidende Vermittlerrolle hatte (vgl. Korrespondenz Elisabeth Borchers und Konrad Reich 1964–1991. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1765 Höpcke, stellvertretender Minister für Kultur der DDR und Leiter der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel, erinnerte sich im Gespräch daran, dass er seit den sechziger Jahren, zunächst als Redakteur des *Neuen Deutschland*, später als so genannter ‚Buchminister‘ an den Empfängen des Suhrkamp Verlags während der Frankfurter Buchmesse im Verlagshaus in der Klettenbergstraße teilgenommen hatte. Seine Beziehung zu Unseld bezeichnete er als „freund-

blikationsverhandlungen ging. So beschleunigte sich das Druckgenehmigungsverfahren in der DDR von Brauns Gedichtband *Langsamer knirschender Morgen*, wie gezeigt, weil Borchers strategisch mit dem westdeutschen Erscheinungstermin agierte und der DDR-Verlag und Braun Wert darauflegten, dass das Buch zuerst in der DDR, aber eben auch in der BRD und bei Suhrkamp erschien.¹⁷⁶⁶

Die westdeutsche Ausgabe konnte von der Hauptverwaltung aber auch als Repressalie genutzt werden, indem Auflagen für die Druckgenehmigung gemacht wurden, ohne die eine Publikation in der DDR nicht möglich gewesen wäre. Ein abgelehntes Manuskript konnten Autor:innen zwar in der BRD veröffentlichen. Im Fall von Fries oder Wolfgang Hilbig machte erst die westdeutsche Ausgabe, vorbei an den Zensurinstanzen der DDR, den Schriftsteller zum publizierten Autor.¹⁷⁶⁷ „Obwohl er weiter in der DDR lebt, ist seine Existenz als Schriftsteller nicht mehr abhängig von Willkürakten politischer Funktionäre“, beurteilt Dahlke die Situation Hilbigs 1979 nach der Veröffentlichung seines ersten Gedichtbands *abwesenheit* in der von Beckermann herausgegebenen Reihe *Collection S. Fischer*. „Seine ‚Abwesenheit‘ innerhalb der Literaturgesellschaft DDR wird von nun an zum in Ost und West aufgegriffenen Schlagwort.“¹⁷⁶⁸

Viele Autor:innen legten aber trotz oder gerade wegen der literarischen Zensur Wert darauf, ihre Texte in der DDR zu publizieren, wo sie die Erfahrung gesammelt hatten, auf der das literarische Werk basierte, wo sie leben und arbeiten wollten und wo sich ihr primäres Zielpublikum befand. Um im Sinne Hilbigs also mit einer Buchausgabe ‚anwesend‘ im literarischen Feld der DDR zu sein, ließen sich Autor:innen auf Textänderungen und Streichungen der Zensurbehörde ein.¹⁷⁶⁹ So konnte Kolbes dritter Gedichtband *Bornholm II* 1986 auf Druck der Hauptverwaltung erst erscheinen, als er auf zwölf der vorgelegten Gedichte verzichtete und die neue Zusammenstellung auch in die Westausgabe bei Suhrkamp übernommen wurde. Eine Veröffentlichung bei Suhrkamp in der BRD reichte ihm nicht aus. Ihm war wichtig, so begründete Kolbe im Nachhinein seine Entscheidung, dass sein Werk auch in der DDR verfügbar war, auch wenn er dafür

schaftlich“ (Gespräch mit Klaus Höpcke am 17.11.2014 in Berlin. Siehe Anhang, Gespräche, Nr. 4). Seine Angaben konnten ohne Einsichtsgenehmigung Höpckes noch nicht im SUA überprüft werden. Der Frankfurter Verleger stand aber wegen verschiedener Publikationsverhandlungen, unter anderem zur Brecht-Gesamtausgabe, die ein deutsch-deutsches Herausgeberteam erarbeitete, in Kontakt mit Höpcke und dem Ministerium für Kultur.

1766 Vgl. Kapitel 4.

1767 Vgl. Birgit Dahlke: Wolfgang Hilbig. Hannover 2011, S. 66f.

1768 Ebd., S. 67.

1769 Vgl. Teil IV, Kapitel 2.

auf einige Gedichte verzichten musste.¹⁷⁷⁰ Kolbe fand dafür schnell einen Ausgleich in seiner inoffiziellen Publikationspraxis im Umfeld der Literaturszene am Prenzlauer Berg: Die ausgeschiedenen Gedichte erschienen in einer limitierten Auflage unter dem Titel *Das Kabarett*. Das kostenlose Bändchen, 1986 gedruckt, enthielt 19 Gedichte, mit deren Verbreitung Kolbe demonstrieren wollte, „welche Themen oder Anstöße den Autor auch bewegten, welche Techniken er auch anzuwenden bereit war“.¹⁷⁷¹ Die Ausgabenpraxis von Kolbe verdeutlicht, wie die Vielfalt von Publikationsformen und -orten Schriftsteller:innen unter den Bedingungen einer staatlich gelenkten Literaturproduktion ermöglichten, die Herrschaft über ihr publiziertes Werk zu behalten.

Durch die langjährigen Kontakte und Erfahrungen entwickelte sich im Verlag ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Lebens- und Schaffensbedingungen in der DDR. Die Schutzfunktion, die Parallelausgaben, die finanzielle Unterstützung nach der Emigration, das westdeutsche Honorar, Büchersendungen, Stipendien und Preise hatten im geteilten Deutschland eine besondere Qualität, weil der Verlag diese Investitionen nicht nur im gemeinsamen Interesse des Wettbewerbs leistete, sondern als Schutz von Person und Werk vor Gefährdungen und Restriktionen in einem totalitären Staat. Die Kooperation mit dem westdeutschen Verlag erweiterte darüber hinaus auch den Radius der Verbreitung im deutschsprachigen Raum und ermöglichte durch das internationale (westliche) Netzwerk des Suhrkamp Verlags in vielen Fällen auch die Vergabe von Übersetzungsliizenzen.¹⁷⁷²

Eine Anekdote aus der Verlagsbeziehung zu Bloch soll abschließend veranschaulichen, welche tragikomischen Formen die Förderung von Autor:innen der DDR annehmen konnte. Seit dem Spätsommer 1958 stand der Suhrkamp Verlag, zunächst in der Person Suhrkamps, später Unselds, mit Bloch und seiner Frau Karola in Kontakt.¹⁷⁷³ Neben den Verhandlungen um die Publikation der *Spuren* und einer dreibändigen Ausgabe von *Prinzip Hoffnung* tauschten sich die Briefpartner auch immer wieder über die Lebens- und vor allem Arbeitsbedingungen des Leipziger Philosophieprofessors aus. Mehrfach war Bloch zu Besuch in der BRD, mit der Einwirkung von Unseld kam auch die Einladung zu einer Gastpro-

¹⁷⁷⁰ Vgl. Gespräch mit Uwe Kolbe am 8.10.2015 in Berlin. Siehe Anhang, Gespräche, Nr. 3. Während der Verhandlungen ließ Kolbe seine Frankfurter Lektorin Borchers wissen: „Noch klopfe ich auf Holz in üblicher Weise, übe mich in Geduld und wünsche, anwesend (in Wolfgang Hilbig's Sinne) zu sein im hiesigen literarischen Kontext.“ (Uwe Kolbe an Elisabeth Borchers, Brief vom 21.09.1985. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

¹⁷⁷¹ Uwe Kolbe: Vorbemerkung. In: U.K.: Das Kabarett. Berlin/Amsterdam im Selbstverlag 1986.

¹⁷⁷² Vgl. Kapitel 2.2.

¹⁷⁷³ Vgl. Peter Suhrkamp an Ernst Bloch, Brief vom 23.09.1958. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

fessur in Tübingen im Herbst 1960 zustande.¹⁷⁷⁴ Wissenschaftlicher Assistent Blochs in Leipzig war Jürgen Teller, der später auch als Gutachter u. a. für Volker Braun wirkte.¹⁷⁷⁵ Im Frühjahr 1961 hatte Karola Bloch anscheinend von einer Krankheit der Ehefrau Tellers berichtet, eventuell bei einer Reise in die BRD im Mai. Unseld reagierte per Brief: „Was kann man Frau Teller antun? Bitte sagen Sie mir doch, womit ich ihr von hier aus eine Freude machen kann. Soll ich Ihr irgendwelche Lebensmittel schicken? Bitte denken Sie an mich, wenn sie Medikamente braucht.“¹⁷⁷⁶ Zwar war die Ehefrau Tellers inzwischen wieder genesen, Karola Bloch nutzte das Angebot des Verlegers jedoch, um eine andere Bitte zu äußern:

Da Sie mich nach einer eventuellen Aufmerksamkeit für Frau Teller fragen, so werde ich Ihnen einen sehr prosaischen Vorschlag machen, der aber äusserst willkommen sein wird: Frau T. schwärmt immer von dem selbsttätigen Waschmittel Super-Sunil, den sie manchmal von drüben bekommt! Peinlich sauber, wie sie ist, mit zwei Kindern, wird sie sicher über eine grössere Sendung dieses menschenfreundlichen Artikels strahlen.¹⁷⁷⁷

Vierzehn Tage später hatte Unseld die Besorgung im Verlag bereits angewiesen und schrieb an Karola Bloch, selbst ein wenig von dieser Aktion amüsiert: „Supersunil, so merkwürdig es ist, wird besorgt.“¹⁷⁷⁸ Die außergewöhnliche Sendung des Waschmittels erinnert an die Care-Pakete an die Deutschen in der unmittelbaren Nachkriegszeit, die auf die Bedürfnisse einer Mangelgesellschaft reagierten. Dieses vielleicht singuläre Ereignis der deutsch-deutschen Literaturgeschichte veranschaulicht die Bandbreite der Investitionspraxis, die bei fast allen Autor:in-Verlags-Beziehungen zu beobachten sind. Durch das Ausmaß der Investition entstand allerdings auch eine Autor:innenhierarchie, die mit meist unausgesprochenen Forderungen nach Kooperation, Verlässlichkeit und Mitarbeit im Verlag verbunden waren. Diesen Forderungen ist das nachfolgende Kapitel gewidmet.

1774 Vgl. Korrespondenz des Suhrkamp Verlags mit Ernst und Karola Bloch 1958 – 1961. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1775 Im SUA befindet sich ein briefliches Gutachten Jürgen Tellers zu *Langsamer knirschender Morgen* und *Berliner Epigramme* von Volker Braun (vgl. Jürgen Teller an Volker Braun, Brief vom 29.11.1983. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1776 Siegfried Unseld an Karola Bloch, Brief vom 5.06.1961. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1777 Karola Bloch an Siegfried Unseld, Brief vom 13.06.1961. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1778 Siegfried Unseld an Karola Bloch, Brief vom 28.06.1961. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

5.2 Loyalität und Solidarität (*Wolf, Kolbe*)

Im Kapitel über die Beziehung von Fries zum Suhrkamp Verlag ist bereits angeklungen, von welchen ethisch-moralischen Vorstellungen und Erwartungen das Autor:in-Verlags-Verhältnis geprägt sein konnte.¹⁷⁷⁹ Zum Konflikt führte unter anderem, dass Fries seine Übersetzungstätigkeit für Suhrkamp nicht verlässlich durchführte und den Verlag nicht über Publikationen in anderen Kontexten informierte. Ich habe gezeigt, dass neben dem mangelnden Erfolg von Fries' Werken auch die vermeintliche Unzuverlässigkeit des Autors, die der Verlag als „Seitensprungbedürfnis“¹⁷⁸⁰ bezeichnete, Grund für den Bruch der Verlagsbeziehung war. Die literarische Qualität und der Markterfolg von Autor und Werk machen das Gelingen einer Verlagsbeziehung ebenso aus, wie die aktive und verlässliche Teilnahme an sonstigen Aktivitäten des Verlags. Das Versprechen einer langfristigen Zusammenarbeit äußert sich im Suhrkamp-Motto, ein Verlag der Autor:innen zu sein, und in der Selbstdarstellung verlegerischer Praktiken. Nicht umsonst trägt Unselds Buch über sein verlegerisches Selbstverständnis den Titel *Ins Gelingen verliebt sein*.¹⁷⁸¹ Inwieweit das Prinzip der Investition in Autor:innen in seinem Ausmaß ein Alleinstellungsmerkmal des Suhrkamp Verlags darstellt, lässt sich ohne vergleichende Studien nicht beantworten.

Loyalitätsbekundungen und -forderungen prägen die gesamte Verlagskommunikation. Schon seinen ‚ersten‘ Autor Johnson versicherte Unseld, auf Dauer mit ihm zusammen arbeiten zu wollen: „Der Geburtsakt dieses Buches soll ja auch gleichzeitig eine Brücke, ein Sprungbrett für Kommendes sein, und daß ich mir davon Vieles erhoffe, das wissen Sie ja.“¹⁷⁸² Das Verhältnis zwischen ihm und Johnson funktionierte besonders gut, auch weil der Autor ihm dies immer wieder in seinen unterschiedlichen Rollen im Verlag zurück spiegelte. Wenige Zeit später bekundete er dem Verleger: „[I]ch bin ein loyaler Vertreter der Hausinteressen.“¹⁷⁸³ Das Loyalitätsverhältnis bestand jedoch nicht nur zwischen Autor:in und Verleger, sondern konnte sich auch auf das Verhältnis zum Lektorat beziehen. So folgten, wie bereits erwähnt, Becker und Fühmann ihrer Lektorin Borchers zum Suhrkamp Verlag, die Lektorin blieb aber trotz ihrer neuen Anstellung auch als Ansprechpartnerin für Seghers im Luchterhand Verlag tätig.¹⁷⁸⁴ Loyalität kann vor

¹⁷⁷⁹ Vgl. Kapitel 2.2.

¹⁷⁸⁰ Borchers an Siegfried und Joachim Unseld, Notiz vom 14.10.1988. Vgl. Kapitel 2.2.

¹⁷⁸¹ Vgl. Unseld: „Ins Gelingen verliebt sein und in die Mittel des Gelingens“.

¹⁷⁸² Johnson/Unseld: Der Briefwechsel, S. 38.

¹⁷⁸³ Johnson/Unseld: Der Briefwechsel, S. 168.

¹⁷⁸⁴ Vgl. Ulmer: VEB Luchterhand, S. 96.

dem Hintergrund gesellschaftlichen Wandels zu einer maßgeblichen Voraussetzung für den individuellen Erfolg werden.¹⁷⁸⁵ Im Fall der Autor:innen der DDR, die nur per Lizenz an ihren westdeutschen Verlag gebunden und deren Publikationsgeschichten auch in der DDR von steter Veränderung geprägt waren, aber auch auf dem kompetitiven Feld der Verlage fungionierte der Austausch von Loyalitätsbekundungen also als bindende Praxis zwischen Verlag und Autor:in. Elisabeth Kampmann hat herausgefunden, dass Solidaritätsbekundungen im Deutschen Taschenbuch Verlag vor allem die Konsolidierung von Machtverhältnissen im Verlag,¹⁷⁸⁶ aber auch das Marketing unterstützten.¹⁷⁸⁷ Am Beispiel Heinrich Böll zeigt sie, wie dessen Autormarke in den sechziger Jahren zum einen auf die „Solidarität einer Generation“ und zum anderen auf die Programmprofilierung, d. h. die Autorenakquise wirkte.¹⁷⁸⁸

Loyalitätsverhältnisse sind Austauschbeziehungen,

die auf Gegenseitigkeit beruhen und darüber soziale Systembildung ermöglichen. [...] Das wiederholte Gelingen dieses reziproken Austausches befestigt das wechselseitige Vertrauen und konsolidiert allmählich auf beiden Seiten jene kooperationsoffenen Zuverlässigkeit- und Beständigkeitserwartungen, die Treueverhältnisse auszeichnen.¹⁷⁸⁹

Auch das Gelingen einer Lebensform basiert auf der stetigen Reproduktion und innovativen Transformation des Praxiszusammenhangs, deren Beständigkeit durch Loyalitäts- und Solidaritätsbekundungen gestärkt wird.¹⁷⁹⁰ Im wechselseitigen Verhältnis von Förderung und Loyalität vermischt sich die Geschäftsbeziehung zwischen Verlag und Autor:in mit Praktiken und Prozessen der Vergesellschaftung. Loyalität definiert Rainer E. Wiedenmann im Vergleich zur Treue, die eher den affektiven, persönlichen Bezug zum Anderen zum Ausdruck bringt, als „ein in sozialen Beziehungen informell vorausgesetztes, gesinnungsmäßig verankertes Vertrauen in die [...] fortdauernde Zuverlässigkeit und Richtigkeit jener formellen Normen (Pflichten, Rechte), über die sich eine Sozialeinheit integriert bzw. ihre Mitglieder/Partizipanten an sich bindet.“¹⁷⁹¹ Die Praxis der gegenseitigen Investition begünstigt also den normativen Zusammenhang einer Lebens-

1785 Vgl. Rainer E. Wiedenmann: Treue und Loyalität im Prozess gesellschaftlichen Wandels. In: Nikolaus Buschmann/Karl Borromäus Murr (Hg.): Treue. Politische Loyalität und militärische Gefolgschaft in der Moderne. Göttingen 2008, S. 36–71, hier S. 49.

1786 Vgl. Kampmann: Kanon und Verlag, S. 120.

1787 Vgl. ebd., S. 338.

1788 Ebd., S. 175.

1789 Wiedenmann: Treue und Loyalität, S. 51.

1790 Vgl. Jaeggi: Kritik der Lebensformen, S. 132.

1791 Wiedenmann: Treue und Loyalität, S. 40.

form. In der Produktions- und Solidargemeinschaft von Verlag und Autor:in liegt auch die metaphorische Bezeichnung des Verlags als ‚Heimat‘ oder ‚Haus‘ begründet, die den Aspekt einer familiären Vereinigung und damit die Vorstellung von Zugehörigkeit und Verlässlichkeit aufrufen soll. So hatte Fühmann gehofft, in Suhrkamp ein „Haus“ zu finden, und Unseld bot Christa Wolf bei der Krise des Luchterhand Verlags Anfang der neunziger Jahre für ihr Werk eine neue „verlegerische Heimat“ an.¹⁷⁹² Passend zur Metapher der Familie für den Verlag beschwerte sich Borchers über die „Seitensprünge“ Fries‘, der sich wiederum „stiefmütterlich“ behandelt fühlte.

Zu den Praktiken, die der Verlag von seinen Autor:innen als Gegenleistung verlangte, gehörte neben der verlässlichen Information über eigene Produktionen und Publikationen die aktive Teilnahme am Verlagsmarketing bei Lesungen und anderen Verlagsveranstaltungen, das Anfertigen von Paratexten für fremde Verlagswerke (Nachworte, Übersetzungen, Rezensionen etc.), gehörten ebenso Herausgeberschaften, Empfehlungen und Vorschläge junger Autor:innen und damit die Förderung und Solidarität der Autor:innengemeinschaft des Verlags. An der Aufzählung wird deutlich, dass Verlag *und* Autor:in von dieser Praxis profitierten. An Beispielen aus den Verlagsbeziehungen vorrangig zu Kolbe und Wolf lege ich dar, dass sowohl der Verlag als auch die Autor:innen zur Aufrechterhaltung des wechselseitigen Investitionsverhältnisses mit der Loyalität zum Verlag und der Solidarität mit der Autor:innengemeinschaft des Verlags argumentierten.¹⁷⁹³

Wolf war seit ihrem zweiten Buch *Nachdenken über Christa T.* eine erfolgreiche Autorin im westdeutschen Luchterhand Verlag. Suhrkamp hatte den Text Ende der sechziger Jahre abgelehnt und obwohl Borchers bei *Nachdenken über Christa T.* die betreuende Lektorin war, folgte Wolf ihr nicht beim Verlagswechsel zu Suhrkamp, sondern blieb bis in die neunziger Jahre Luchterhand-Autorin.¹⁷⁹⁴ Dennoch bestand ein Verlagsinteresse, das Unseld dazu bewegte, Wolf immer wieder einen möglichen Wechsel zu Suhrkamp anzubieten. Erste Kontakte zwischen Unseld und Wolf gab es ab 1974 mit Anfragen des Verlegers für Beiträge zu Sammelbänden. Wolf lieferte u. a. einen Text über ihre ersten Leseeindrücke und die Interpretation eines Brecht-Gedichts zum 25-jährigen Verlagsbestehen, wodurch Wolf wie selbstverständlich neben anderen Verlagsautor:innen in die re-

¹⁷⁹² Siegfried Unseld an Christa Wolf, Brief vom 30.12.1993. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁷⁹³ Im Aufsatz *Die Aufgaben des literarischen Verlegers* wies Unseld daraufhin, das Profil eines Verlags ergebe sich durch die „Treue des Verlegers zu seinen Autoren“. (Unseld: *Die Aufgaben des literarischen Verlegers*, S. 36).

¹⁷⁹⁴ Vgl Ulmer: VEB Luchterhand, S. 112ff. und 342ff.

präsentativen Jubiläumsausgaben Suhrkamps integriert wurde.¹⁷⁹⁵ Die Rezension in der *Zeit* betonte, dass außer drei Namen, darunter Wolf, nur Suhrkamp-Autor:innen in dem Band vorkämen.¹⁷⁹⁶ Es folgte ein Beitrag im Jubiläumsband zum 70. Geburtstag von Max Frisch, mit dem Wolf eine langjährige Freundschaft verband.¹⁷⁹⁷ Auch Borchers verhandelte mit Wolf über Kommentare und Nachworte sowie über die Koproduktion einer Neuauflage von Bettina von Arnims Buch über Karoline von Günderrode, für das Wolf einen Essay verfasst hatte und das Anfang der achtziger Jahre im Leipziger und Frankfurter Insel Verlag erschien.¹⁷⁹⁸

Unseld hat mehrfach in der Chronik festgehalten, dass er von den Werken Wolfs nicht überzeugt sei. Nach der Lektüre von *Kindheitsmuster* im März 1977 schrieb er:

Christa Wolf denkt hier ihrer eigenen Kindheit nach, Nach-Denken ist ihr Hauptwort. Ganz gelingt ihr das nicht. So reizte mich letztlich die Lektüre nicht, aber ich habe doch ein Bild von diesem Alltag, der ja im Grunde genommen auch meine Kindheit deckte. Irgendwie wirkt für mich der Entwurf unaufrichtig, irgendwie eine zu perfekte Selbstkontrolle. Es ist nicht mehr ihre Wahrheit, sondern die nur mögliche Wahrheit.¹⁷⁹⁹

Auch die Lektüre von Wolfs *Kassandra* fand er im Frühjahr 1983 „nicht sehr beeindruckend“.¹⁸⁰⁰ Dennoch bot Unseld der Autorin mehrfach an, ihr gesamtes Werk in der BRD vom Suhrkamp Verlag vertreten zu lassen, weil sie nicht nur in der DDR, sondern auch im bundesdeutschen Buchmarkt Erfolg hatte. Jedes Mal, wenn Luchterhand in Schwierigkeiten geriet, umwarb er sie per Brief: als im Sommer 1987 Programmteile von Luchterhand an den niederländischen Verlagskonzern Kluwer verkauft werden sollten,¹⁸⁰¹ als nach der Vereinigung der beiden deutschen Staaten die Zukunft ihrer beiden Verlage, Luchterhand und Aufbau, unsicher war¹⁸⁰² und als Luchterhand 1993 die Rechte an ihrem Werk

1795 Vgl. Christa Wolf: Moskauer Tagebücher. Wer wir sind und wer wir waren. Berlin 2014; Siegfried Unseld (Hg.): Erste Lese-Erlebnisse. Frankfurt a.M. 1975; Bertolt Brecht: Gedichte. Ausgewählt von Autoren. Mit einem Geleitwort von Ernst Bloch. Frankfurt a.M. 1975.

1796 Vgl. Hans Daiber: Erstes Lesen, erstes Schreiben. Zwei Anthologien aus Deutschland – Ost und West. In: Die Zeit vom 28.11.1975: <http://www.zeit.de/1975/49/erstes-lesen-erstes-schreiben/komplettansicht> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022).

1797 Vgl. Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag. Frankfurt a.M. 1981.

1798 Vgl. Korrespondenz Elisabeth Borchers und Christa Wolf. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1799 Unseld: Chronik, Eintrag vom 22.03.1977. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1800 Unseld: Chronik, Eintrag vom 3.04.1983. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1801 Vgl. Siegfried Unseld an Christa Wolf, Brief vom 31.07.1987. In: DLA, SUA: Suhrkamp; Siegfried Unseld an Christa Wolf, Brief vom 21.08.1987. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1802 Vgl. Siegfried Unseld an Christa Wolf, Brief vom 10.12.1991. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

verkaufen wollte.¹⁸⁰³ Seine Werbung umfasste außerdem die Vermittlung bei der Frankfurter Poetik-Vorlesung 1981, das dauerhafte Angebot, die Verlagsvilla in Frankfurt als Unterkunft zu nutzen,¹⁸⁰⁴ und umfassende Büchersendungen, u. a. 1987 die gesamten Werke von Brasch als Vorbereitung auf ihre Laudatio zur Verleihung des Kleist-Preises¹⁸⁰⁵ – Förderungen also, die sonst nur Verlagsautor:innen erhielten und vom großen Interesse des Verlags an der Zusammenarbeit mit Wolf zeugen. Jahrzehntelang lehnte Wolf aus Loyalität zu Luchterhand und aus Solidarität der Gemeinschaft der Autor:innen gegenüber alle Avancen ab. Sie erklärte Unseld im Sommer 1987:

Da ich mich bis jetzt in diesem Verlag wohlgefühlt habe, sein Programm bejahe, einige der Autoren, die dort veröffentlichten, zu Freunden habe, möchte ich diesem Verlag und vor allem der Autorengemeinschaft so lange meine Solidarität bewahren, wie es geht – das heißt, solange beides besteht und Zukunft hat. Ich denke mir, daß die Haltung der etwas bekannteren Autoren vielleicht diesen Bestand mit sichern helfen könnte, das beeinflußt meine Entscheidung.¹⁸⁰⁶

In einem weiteren Antwortbrief wies sie auf die besondere Verbindung zwischen ihr als Autorin der DDR und dem westdeutschen Verlag hin: „Ich bin kein Mensch schneller Entschlüsse, und ich hänge an Luchterhand – schon wegen des Rückhalts, den ich bei diesem Verlag immer hatte, wenn mein Dasein in der DDR brenzlig wurde.“¹⁸⁰⁷ Weil die Verbindung zum Verlag also eine politische Dimension hatte, in der sich die Unterstützung der Autorin im literarischen Feld der DDR über die innerdeutsche Grenze hinweg ausprägte, fühlte Wolf sich dem Verlag gegenüber verpflichtet. Mitte der neunziger Jahre, als sich der Praxiszusammenhang Luchterhands durch die Verlagsübernahme durch Kluwer geändert hatte,¹⁸⁰⁸ ging Wolf zunächst zum Verlag Kiepenheuer und Witsch,¹⁸⁰⁹ bevor sie schließlich zum Suhrkamp Verlag wechselte. Ihr erstes dort veröffentlichtes Buch war im Jahr 2005 der Band *Mit anderem Blick*, darauf folgten Neuauflagen ihrer Werke.

1803 Vgl. Siegfried Unseld an Christa Wolf, Brief vom 22.12.1993. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1804 Vgl. Siegfried Unseld an Christa Wolf, Brief vom 5.05.1981. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1805 Vgl. Quittungen zur Gesamtproduktion von Thomas Brasch, Stücke von Anton Tschechow und ein Majakowski-Band von April 1987. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1806 Christa Wolf an Siegfried Unseld, Brief vom 17.08.1987. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1807 Christa Wolf an Siegfried Unseld, Brief vom 20.12.1991. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1808 Vgl. Ulmer: VEB Luchterhand, S. 420 ff.

1809 Sie veröffentlichte dort nur ein Buch: Christa Wolf: Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990 – 1994. Köln 1994.

Auch der Verlag argumentierte im Umgang mit Autor:innen mit der Dynamik aus Förderung und Loyalität bzw. Solidarität. Im Sommer 1969 begründete Unseld seine Entscheidung, den neuen Gedichtband von Braun in der *edition suhrkamp* erscheinen zu lassen, damit, dass dieser nicht wie andere Dramatiker in den neu gegründeten, genossenschaftlichen Verlag der Autoren gewechselt war:

[W]ir wollen „Wir und nicht sie“ im Rahmen der edition herausbringen. Damit erfüllen wir Ihnen ja einen großen Wunsch und ich tue das gern, auch wegen Ihrer Bereitschaft und Loyalität im Hinblick auf den Theaterverlag Suhrkamp.¹⁸¹⁰

Seine Argumentation suggeriert, dass Autor:innen, die langfristig und verlässlich mit Suhrkamp zusammenarbeiteten, eine bevorzugte Behandlung erhielten. Dadurch konnte Unseld den Autor in der Krisensituation nach dem Aufstand der Lektoren an den Verlag binden. Welche Bedeutung die Praktiken der Förderung als Belohnung von Loyalität und Solidarität vor allem bei einer Krise der Lebensform haben, zeigt eine Auseinandersetzung mit Kolbe. Ende der neunziger Jahre verlangte Unseld von Kolbe, einen Essay über Braun aus seinem Band *Renegatetermine* zu streichen. Braun hatte den zur Disposition stehenden Text gelesen und war, laut interner Notiz, „ziemlich empört“.¹⁸¹¹ Die Bitte des Verlags interpretierte Kolbe als Eingriff in sein Werk.

In diesem Beitrag geht es um die konkrete Erfahrung – gestatten Sie diesen immer unscharfen und auch pathetischen Ausdruck: – meiner Generation mit den Gedichten und, eben, dem „größten Anspruch“ Volker Brauns. Es wird, wenn auch viel zu kurz, wenn auch auf vorläufige (aber notwendige) Weise, der berüchtigte Grat zwischen Leben eines Autors und seiner Literatur diskutiert. Ein für die Auseinandersetzung mit dem Werk Stephan Hermlins, Christa Wolfs, Franz Fühmanns, Volker Brauns usw. usf., d. h. zum Verständnis der DDR-Variante der deutschen Nachkriegsliteratur unerhört wichtiger Ansatz! Das alles bei mir ganz politisch und ganz persönlich.¹⁸¹²

Im Brief an den Verleger verglich Kolbe die Verlagspraxis mit Praktiken der Zensur in der DDR. Unseld schrieb daraufhin an seinen Autor, um seine Sicht auf das Autor-Verlags-Verhältnis zu verdeutlichen:

Nein – das hat doch mit Zensur nichts zu tun! Das sollten Sie wissen. Zensur gibt es aus Staats- oder Parteiräson, hier ist etwas ganz anderes. Glauben Sie, ich hätte den Verlag mit diesen Autoren über die schwierigen Jahre, z.B. 1967 bis 1969, z.B. mit 1971 („Literatur ist tot“) halten können, wenn es nicht eine innere Solidarität der Autoren mit den Autoren

1810 Siegfried Unseld an Volker Braun, Brief vom 25.09.1969. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1811 O.V. an Thorsten Ahrend, Notiz vom 10.12.1997. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1812 Uwe Kolbe an Siegfried Unseld, Fax vom 19.12.1997. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

dieses Verlages gäbe? Diese Solidarität ist nicht nur ein Markenzeichen – Suhrkamp Autor –, sondern sie ist schlechterdings die Existenz des Verlages. Für mich ist das der „größte Anspruch“. Sie wollen bitte den Hinweis auf das Hohelied nicht als zynisch finden: „Wer den Acker pflegt, den pflegt der Acker.“ Und diese Pflege des Ackers hielt in schwierigen Zeiten Hesse und Brecht, Adorno und Bloch, Walser und Enzensberger, Habermas und Luhmann, Paul Nizon und Peter Handke zusammen. Ich könnte diesen Verlag nicht anders leiten als unter Beachtung dieser Solidarität.¹⁸¹³

Der besagte Text *Der größte Anspruch* war durch einen Abdruck in der *Neuen Rundschau* im Jahr 1990 bereits bekannt.¹⁸¹⁴ Es ging bei dieser Auseinandersetzung also nicht darum, seinen Inhalt zu unterdrücken, sondern um das Verlagsverhältnis zu Braun und die Assoziation Suhrkamps mit einem Text, der die literarische Bedeutung eines Verlagsautors und seines Werks, das seit den sechziger Jahren bei Suhrkamp erschien, in Frage stellte. Kolbes Werkkonzeption lief der Loyalität zum Verlagsautor und der Förderung der Verlags- und Autormarken zuwider.¹⁸¹⁵ Nicht nur verzichtete Kolbe darauf, den Text im Kontext der Suhrkamp-Ausgabe erneut zu publizieren, *Renegatetermine* und der gleichzeitig geplante Gedichtband *Vineta* waren damit auch die letzten Bücher, die Kolbe bei Suhrkamp publizierte. Unselds Loyalität zu Braun auf Kosten der Werkeinheit von Kolbes Buchausgabe war mit ein Grund dafür, dass der Autor zum S. Fischer Verlag wechselte.¹⁸¹⁶ Das Loyalitäts- und Solidaritätspinzip war insofern im gleichen Maße netzwerkbildend, integrationsfördernd und bindend, wie es Autor:innen, die dieser Verlagspraxis nicht entsprachen, ausgrenzte.

Als sich der Praxiszusammenhang und die Gemeinschaft bei Luchterhand durch die Verlagsübernahme Mitte der neunziger Jahre änderte, wechselte Wolf zu Suhrkamp, Kolbe veröffentlicht seit seiner Suhrkamp-Zeit im S. Fischer Verlag. Die Verlagswechsel können ein Indiz dafür sein, dass Suhrkamp, Luchterhand und S. Fischer sich in ihren Praktiken zumindest ähnelten und auch in diesem

¹⁸¹³ Siegfried Unseld an Uwe Kolbe, Brief vom 22.12.1997. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

¹⁸¹⁴ Vgl. Uwe Kolbe: Der größte Anspruch. Über ein paar Zeilen von Volker Braun. In: Neue Rundschau 4 (1990), S. 46–52.

¹⁸¹⁵ Vgl. Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 115. Jaeggi definiert: „Etwas als eine bestimmte Lebensform zu identifizieren bedeutet demnach, Zusammenhänge von Praktiken und Einstellungen als einen Zusammenhang zu identifizieren, der zu etwas gut ist. Innerhalb eines solchen Zusammenhangs gibt es dann Praktiken, die der Realisierung der damit gesetzten Zwecke dienen, und solche, die dieser zuwiderlaufen. Und es gibt auch Praktiken, die diesbezüglich indifferent sind.“

¹⁸¹⁶ Der Wechsel Kolbes hing unter anderem auch mit Differenzen im Lektorat von Borchers zusammen (vgl. Uwe Kolbe an Siegfried Unseld, Brief vom 19.04.1993. In: DLA, SUA: Suhrkamp und Gespräch mit Uwe Kolbe am 8.10.2015 in Berlin. Siehe Anhang, Gespräche, Nr. 3).

Sinne homologe Positionen im Literaturaustausch bzw. im literarischen Feld besetzt(t)en.

6 Fazit: Praktiken im Literaturaustausch

Zum Schluss will ich auf einige Probleme der praxeologischen Analyse hinweisen, die ich teilweise angeschnitten habe, die aber über den bearbeiteten Bereich hinausgehen. Damit unterstreiche ich den teilweise explorativen Charakter meiner Untersuchung, deren Ziel es ist, alte Sichtweisen auf das Verhältnis von Verlag und Literatur, Verlag und Autor:in zu hinterfragen, neue zu entwerfen und Anregungen für weitere Untersuchungen zu geben. Durch die Rekonstruktion von Verlagsprozessen war es möglich, Praktiken zu identifizieren, die den Literaturaustausch geprägt haben. Die Funktionen, Wirkungskreise und das Verhältnis zu anderen Praktiken ist sehr unterschiedlich einzuschätzen.

Die Assoziationspraktik war für den Verlag ein ausschlaggebender Faktor für die Selektion von Autor:innen und literarischen Werken. Der Verlag nutzte die Möglichkeit der Assoziation in der Werbung und im Marketing. Es handelte sich dabei um Praktiken der Orientierung, sowohl im Verlag als auch für die Öffentlichkeit. Sie lassen sich gleichzeitig als eine Deutungsvariante literarischer Texte aus Verlagsperspektive auffassen, die Einfluss auf die Rezeption der publizierten Werke hat. Gehen transtextuelle Studien meist vom Text oder von der Privatbibliothek der Autor:innen aus, hat meine Untersuchung gezeigt, dass auch die Assoziation im Verlagskontext, wie sie sich im Verlagsarchiv abzeichnet, Ausgangspunkt für transtextuelle Studien sein können. Welche Funktionen haben zum Beispiel Gattungen im Verlag? In den Fallspielen ist bereits angeklungen, dass sie das Gesamtwerk strukturieren und der Verlag mit der Vorstellung von einer Gattungsreihenfolge agiert. Im Anschluss an meine Untersuchung wäre auch zu fragen, inwiefern sich Verlagspraktiken von Genre zu Genre unterscheiden, zum Beispiel mit Blick auf die phantastische Literatur, die im Insel und im Suhrkamp Verlag in internationalen Reihen publiziert wurde.

Die inhaltlich-formale Gestaltung von Texten, deren Zusammenstellung in einem Band, die peritextuelle Rahmung sind grundlegende Verlagspraktiken. Im geteilten Deutschland lassen sie sich allerdings als Praktiken der Variation von Werk und Autormarke verstehen. Die westdeutschen Parallelausgaben erschienen zudem meist zeitlich versetzt nach der DDR-Ausgabe. So entstanden unterschiedliche Werkbiographien im geteilten Deutschland, die ich im abschließenden Untersuchungsteil am Beispiel des ersten Gedichtbands von Volker Braun darstellen will. Ermöglicht wurde die Variationspraktik durch kooperative und

konspirative Praktiken der Produktionsgemeinschaft, die auch mit den institutionellen Beziehungen des Verlags in die DDR in Konflikt geraten konnten.

Der Verlag kalkulierte in seiner Praxis mit dem literarischen Feld der DDR. Die Konsekration mit Literaturpreisen der DDR verwendete Suhrkamp in der Werbung: Weil zum Beispiel Brauns *Unvollendete Geschichte* in der DDR eine hohe Aufmerksamkeit erhalten hatte, konnte Suhrkamp auf sein routinemäßiges Marketing verzichten. Als Veröffentlichungskriterium für Suhrkamp zählte, ob ein Buch in der DDR Erfolg gehabt hatte bzw. von einem Verlag als erfolgsversprechend eingestuft wurde. Bemerkenswert ist daran nicht nur die gegenseitige Wahrnehmung der literarischen Felder im geteilten Deutschland und die Verflechtung von Publikationsprozessen, sondern der Transfer von Praktiken und ihre Transformation. Ulmer hat deshalb davon gesprochen, dass im LiteratURAUSTAUSCH „eine Art deutsch-deutsches literarisches Feld zweiter Ordnung“ entstand.¹⁸¹⁷ In diesem Zusammenhang meine ich damit nicht eine dritte Literatur im Sinne von Raddatz mit anderen Inhalten literarischer Werke oder Biographien der Autor:innen,¹⁸¹⁸ sondern die Praktiken von Verlagen sowie Autor:innen im geteilten Deutschland. Aus praxeologischer Perspektive lässt sich somit auch die Abgrenzung von Lektorat und Zensur als Ensemble von Praktiken aufbrechen. Es zeigt sich, dass Zensur Verhandlungssache war, auch unter Beteiligung westdeutscher Verlage. Wer was wie und wo im geteilten Deutschland publizierte, hing vom Handlungsspielraum der Akteure ab, der sich durch den Wirkungsraum im literarischen Feld der BRD erweiterte.

In den einzelnen Kapiteln habe ich teilweise weitere Praktiken erwähnt, die einer gesonderten Untersuchung wert wären, die ich aufgrund der Materialbasis und Perspektivenwahl hier aber nicht durchgeführt habe. Zum einen wären allgemeine Kommunikationspraktiken zu nennen, die persönlichen Treffen in den Privatwohnungen der Autor:innen, in öffentlichen Räumen oder auf den Buchmessen, sowie Telefonate. Sie unterscheiden sich sowohl in ihrer Funktion und ihrem Inhalt als auch in ihren rhetorischen Mitteln. Festzuhalten ist, dass in beiden Teilen Deutschlands persönliche Beziehungen und informelle Gespräche bei den Publikationsverhandlungen eine große Rolle spielten. Zum anderen würde sich ein Blick auf die Marketingpraktiken lohnen, nicht nur in der eigenen Werbung, sondern auch im Kontakt zu Rundfunk, Feuilleton, Theatern etc. Das besondere Verhältnis zu Reich-Ranicki ist bereits deutlich geworden, im Rundfunk spielte vermutlich der Kontakt zu Gisela Lindemann eine große Rolle. Daran

1817 Konstantin Ulmer: Suhrkamp vs. Luchterhand. Zur Positionierung der Verlage im deutschen Literaturbetrieb und zum Lizenzgeschäft mit der DDR. Vortrag gehalten am 8. April 2016 auf der Tagung „Kulturtransfer und Verlagsarbeit: Suhrkamp und Osteuropa“ im DLA Marbach.

1818 Vgl. Kapitel 3.3.

ließen sich Fragen nach Transfer und Transformation von Praktiken (des Bücher-Machens) in anderen institutionellen Zusammenhängen wie Literaturhäusern, Buchmessen, der Literaturkritik etc. anschließen. Inwiefern übertragen sich Kategorien und Begriffe des Verlags auf andere Bereiche wie die Literaturkritik und die Literaturwissenschaft? Auch das Veranstaltungsmanagement und die Beziehungen des Verlags zu unterschiedlichen Preisjurys versprechen weitere Erkenntnisse über die Marketingpraktiken des Verlags.

Ein weiteres Desiderat ist die Rekonstruktion von Herstellungsprozessen. Aufgrund des Archivbestands ließen sich Herstellungspraktiken größtenteils nur am fertigen Produkt rekonstruieren. Grundlage hierfür war die Produktionsbibliothek des Suhrkamp Verlags mit vollständig erhaltenen Erstausgaben. Nur der Blick in die Prozesse und Praktiken der Herstellung könnte aber Erkenntnisse über die Entscheidungsfindung im Verlag, über Varianten der Gestaltung usw. liefern.

An die Ergebnisse meiner Forschung lassen sich außerdem Fragen einer Praxeologie des Verlags anschließen: In welchem Verhältnis stehen die Praktiken als Ensemble zu anderen Tätigkeiten des Verlags, die sich nicht als Routinen auffassen lassen? Wenn die Praktiken verbunden mit Einstellungen und Orientierungen den Zusammenhang einer Lebensform ausmachen, dem Individuen durch erfolgreiche Teilnahme bzw. „Könnerschaft“ zugehören, welchen Stellenwert haben dann diejenigen, die laut Definition nicht dazugehören? Wie wurden bzw. werden neue Verlagsmitarbeiter:innen bzw. Verlagsautor:innen in das Repertoire etablierter Praktiken eingeführt? Dieser Aspekt ist bei der Integration von Autor:innen der DDR deutlich geworden, könnte aber auf den gesamten Verlag ausgeweitet werden. Welche Konzepte von Autorschaft würden sich ergeben, wenn man nach dem Grad der Involviertheit in verlegerische Praktiken fragt? Welche Prozesse der Institutionalisierung von Praktiken lassen sich beim Suhrkamp Verlag beobachten und welche Rolle spielt dabei die von Unseld seit 1968 verfasste Chronik? Welchen Einfluss haben (Interaktions-)Räume und Orte? Lässt sich außerdem die hier entwickelte Lebensform auf andere Verlage übertragen? Inwiefern findet dabei eine Modifikation der Praktiken statt? Ist es eventuell sogar möglich anhand der Praktiken von Verlagen Modelle zu erarbeiten, die auf eine neue Typologie von Verlagen abzielen? Inwiefern gibt es im literarischen Feld nicht nur einen Wettbewerb um Autor:innen sowie um literarische Werke, sondern um Praktiken?

Bei meiner Untersuchung handelt es sich um einen Blick auf historische Praktiken und Prozesse des Suhrkamp Verlags in einer spezifischen Phase der deutschen Geschichte. Die Ergebnisse lassen sich sowohl mit weiteren Verlagen, auch in anderen Sprach- und Kulturräumen, als auch mit früheren Epochen und anderen politischen Konstellationen vergleichen. Ein differenziertes Bild von der

alltäglichen Verlagstätigkeit, ihren Spezifika und Kontinuitäten, ist ebenso eine notwendige Voraussetzung für den Versuch, die Veränderungen, die heute mit dem *digital age* für die Produktion, Rezeption und Vermittlung von Literatur verbunden sind, zu verstehen.