

IV Ein Werk in Ausgaben. Editoriale Biographie eines Gedichtbands von Volker Braun

Literarische Werke liegen prinzipiell in verschiedenen Ausgaben vor. Das haben die Vergleiche von Parallelausgaben, deren textueller und peritextueller Gestaltung, von Einordnungen und Wertungen, die mit ihrer Entstehung, Verbreitung und Vermarktung verbunden sind, aufgrund der Verflochtenheit editorialer Prozesse im geteilten Deutschland besonders prägnant gezeigt. Es ist deutlich geworden, dass die Produktionsgemeinschaft von Verlag und Autor:in im geteilten Deutschland bewusst Änderungen an Inhalt und Form vornahm, um das Werk an seinen jeweiligen historisch-kulturellen Kontext anzupassen. Im Folgenden interessiert mich daran anknüpfend, wie sich Entstehungsprozesse von Ausgaben eines literarischen Werks auf dessen textuelle und peritextuelle Entwicklung auswirken. Es geht also um eine Neuperspektivierung der Editionsgeschichte literarischer Werke, in der Verlage als zentrale Akteure mit im Fokus stehen und die ich unter dem Konzept einer editorialen Biographie eines literarischen Werks fasse.¹⁸¹⁹

Das Konzept einer sich als Biographie verstehenden Objektgeschichte geht auf die anthropologischen Studien von Igor Kopytoff zurück, der die Grundlagen einer kulturellen Biographie von Objekten und ihrer Warenwerdung (*commodification*) in komplexen Gesellschaften untersucht hat.¹⁸²⁰ Es meint den zirkulären Prozess der Kollektivierung und Singularisierung von Objekten und lenkt den Blick auf ihre Verwendungsweisen. Bei Büchern als Objekten der Literatur wäre hier zum Beispiel an die Produktion von Ausgaben als Kollektivobjekte im Verlag oder an Aneignungsprozesse von einzelnen Buchexemplaren durch Bibliotheksstempel oder Marginalien zu denken.¹⁸²¹ Nach Kopytoff ist die Pluralität von Biographien ein wichtiges Merkmal kultureller Objekte: „[...] an eventful biography of a thing becomes the story of the various singularizations of it, of classifications and reclassifications in an uncertain world of categories whose importance shifts with every minor change in context.“¹⁸²² Ansätze zur Dynamisierung des Werks als parallel zur Biographie des Autors verlaufenden Entwicklung sind derweil auch der Literaturwissenschaft nicht fremd.¹⁸²³

1819 Vgl. Kurbjuhn/Martus/Spoerhase: Editoriale Aneignung, S. 14.

1820 Vgl. Kopytoff: The Cultural Biography of Things, S. 64–91.

1821 Vgl. Ulrike Gleixner u. a. (Hg.): Biographien des Buches. Göttingen 2017.

1822 Kopytoff: The Cultural Biography of Things, S. 90.

1823 Vgl. exempl. Fotis Jannidis u. a.: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: F.J. u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999, S. 3–35, hier S. 6.

Im Folgenden übernehme ich das Biographiekonzept für das ‚Leben‘ eines literarischen Werks im Modus der Ausgabe, das sich als Wechselspiel zwischen zum einen der Entstehung und Entwicklung eines Werks als Text in Manuskriptform und zum anderen der Produktion des Werks in Ausgaben verstehen lässt.¹⁸²⁴ Durch diese doppelte Perspektive lassen sich zum einen Entstehungsprozesse in ihrem jeweiligen editorialen Praxiszusammenhang nachvollziehen und diese zum anderen mit der zyklischen Geschichte eines literarischen Werks in seinen unterschiedlichen Materialisierungen in Verbindung bringen. Inhaltliche, formale und materielle Veränderungen, die Ergebnis der editorialen Praktiken und Prozesse sind, geraten dabei in ihrer Bezüglichkeit aufeinander in den Blick. Eine solche editoriale Biographie eines Werks ist folglich als gemeinsame Geschichte seiner Ausgaben, der darin enthaltenen Texte und der mit ihnen interagierenden Personen zu verstehen. Sie ermöglicht, die „von materiellen, kommunikativen und praxeologischen Wechselfällen gekennzeichnete Karriere“ eines literarischen Werks zu beobachten.¹⁸²⁵ Phasen der Entstehung, der Entwicklung und Kanonisierung,¹⁸²⁶ der Zuordnungen und Bewertungen, der Zerstörung oder des Verschwindens eines Werks können identifiziert werden, wobei diese nicht als linearer Prozess, sondern als in sich greifende und sich überlagernde Zyklen zu verstehen sind. So ist mit jeder weiteren Ausgabenproduktion ein erneuter Entstehungsprozess verbunden, wenn auch praxeologisch gesehen in reduzierter Weise im Vergleich zur Entstehung einer Erstausgabe.

In diesem Sinne werde ich im Folgenden die Entstehung und Entwicklung des ersten Gedichtbands von Volker Braun in seinen verschiedenen Ausgaben im geteilten Deutschland untersuchen und dabei die Möglichkeiten und Herausforderungen des ‚biographischen‘ Ansatzes für die Geschichte eines Werks aus Perspektive der materiellen Literaturforschung ausloten. Es geht mir nicht um eine umfassende und abschließende Analyse der Biographie eines literarischen Werks. Ziel ist vielmehr nachzuvollziehen, wie variantenreich Werke in divergierender textueller Gestalt in unterschiedlichen Ausgaben publiziert werden und welche interpretatorische Relevanz die unterschiedlichen Erscheinungsformen haben.

1824 In der Biographie eines literarischen Werks ließe sich zwischen dem ‚Leben‘, das auch außerhalb von Geschäftsbeziehungen, sozusagen im Privaten stattfindet und hier nicht betrachtet werden soll, und der ‚Karriere‘ des Werks in Formen der Transformation und Aneignung in editorialen Zusammenhängen unterscheiden.

1825 Ulrike Gleixner u. a.: Einleitung. In: U.G. u. a. (Hg.): Biographien des Buches, S. 11–22, hier S. 11.

1826 Zu Kanonisierungspraktiken durch Ausgaben vgl. Kampmann: Kanon und Verlag, S. 49 ff.

Brauns erster Gedichtband erweist sich als geeignetes Beispiel hierfür. Braun ist der älteste der Autor:innen der DDR im Suhrkamp Verlag, die Beziehung zum Verlag begann 1964, und noch heute gehört Braun zu den Verlagsautoren. Die Erstausgabe erschien 1965 unter dem Titel *Provokation für mich* im Mitteldeutschen Verlag, ein Jahr später veröffentlichte der Suhrkamp Verlag eine eigene Auswahl aus Brauns Gedichten unter dem neuen Titel *Vorläufiges*. Anhand eines Ausgabenvergleichs werde ich diskutieren, inwiefern es sich bei diesen Parallelausgaben um eigenständige Werke oder um zwei Ausgaben eines Werks handelt. Der Gedichtband liegt in vier verschiedenen Ausgaben vor: in den ost- und westdeutschen Einzelbänden, der ostdeutschen Werkausgabe *Texte in zeitlicher Folge* sowie in einer von Gert Wunderlich gestalteten Ausgabe in der Reihe *Die graphischen Bücher. Erstlingswerke des 20. Jahrhunderts* mit Abdrucken von Holzschnitten Rolf Kuhrts, die im Jahr 2005 im Verlag Faber&Faber erschien.¹⁸²⁷ Die ostdeutsche Erstausgabe liegt außerdem in fünf Auflagen vor (zwei Auflagen 1965, jeweils eine 1967, 1973 und 1975),¹⁸²⁸ während der westdeutsche Band nicht noch einmal aufgelegt wurde.¹⁸²⁹

Anhand dieser Vielfalt von Formen lassen sich verschiedene Aspekte einer biographischen Entwicklung in verschiedenen Praxiszusammenhängen sowie vor dem Hintergrund der deutschen Teilung aufzeigen. Bemerkenswert ist die konstante Minimalistik in der Buchgestaltung der ersten drei Auflagen. Sie kontrastiert Brauns andauernden Gestaltungsprozess, den ich hier nicht nur als Ausdruck einer Innovationspoetik sehe,¹⁸³⁰ sondern auch als Ergebnis von Publikationsprozessen, die Anlass für die Überarbeitung der Gedichte darstellten. So hat Holger Brohm erklärt, „[n]icht alle Veränderungen entspringen eigenen Überlegungen nach öffentlicher Kritik, in einigen Fällen sind sie Ergebnis der Kontroversen mit der Zensurinstitution, wo um ein Komma, aber auch um ein ganzes Gedicht gestritten werden konnte.“¹⁸³¹ Meine Ausführungen erweitern diese These vor allem um die Perspektive der Produktionsgemeinschaft mit dem Suhrkamp Verlag.

1827 Vgl. Volker Braun: *Provokation für mich*. Leipzig 2005.

1828 Vgl. Volker Braun: *Provokation für mich*. Halle 1965; V.B.: *Provokation für mich*. Halle ²1965; V.B.: *Provokation für mich*. Halle ³1967; V.B.: *Provokation für mich*. Halle ⁴1973; V.B.: *Provokation für mich*. Halle ⁵1975.

1829 Vgl. Volker Braun: *Vorläufiges*. Frankfurt a. M. 1966.

1830 Vgl. Walfried Hartinger: Gesellschaftsentwurf und ästhetische Innovation – Zu einigen Aspekten im Werk Volker Brauns. In: Rolf Jucker (Hg.): *Volker Braun in perspective*. Cardiff 1995, S. 30 – 54, hier S. 37.

1831 Holger Brohm: *Die Koordinaten im Kopf. Gutachterwesen und Literaturkritik in der DDR in den 1960er Jahren. Fallbeispiel Lyrik*. Berlin 2001, S. 136.

Die Geschichte von Brauns Debütwerk erweist sich auch deshalb als geeignetes Beispiel, weil der Autor sich aktiv in die Gestaltungs- und Herstellungsprozesse involvierte. Im Kapitel zu den konspirativen Praktiken des Verlags habe ich bereits erwähnt, dass Braun die Entstehung und Existenz von Parallelausgaben in den Verhandlungen mit seinen Verlagen strategisch nutzte.¹⁸³² Braun war insofern ein deutsch-deutscher Autor mit einem ausgeprägten Bewusstsein für die Ausgabenpolitik im geteilten Deutschland. Entsprechend maß er seine 50-jährige Verlagszugehörigkeit in einem Interview mit dem damaligen Cheflektor des Suhrkamp Verlags Fellingner aus dem Jahr 2016 nicht an der Anzahl seiner Werke, sondern an den fast 50 Ausgaben, die in dieser Zeit entstanden.¹⁸³³

Ich entwickle zunächst das Modell einer – im *digital age* historisch gewordenen – editorialen Biographie eines Gedichtbands, das als heuristisches Mittel für die folgenden Ausführungen dient. Daran anschließend gilt es das Verhältnis von Werk, Ausgabe und Text aus der Perspektive der literarischen Produktion zu klären. Auf der Grundlage von Forschungsergebnissen aus der Buchwissenschaft, der *history of books* und der materiellen Kulturforschung ist es möglich, den Werkbegriff reichhaltiger und komplexer zu definieren und die ‚Ausgabe‘ als Analyse-kategorie zu etablieren. Schließlich folgt die Analyse der biographischen Ereignisse des ersten Gedichtbands von Braun.

1 Modell einer editorialen Biographie eines Gedichtbands

Eine typische Biographie eines literarischen Werks lässt sich kaum als linearer Prozess modellieren. So ist zum einen ihr Beginn davon abhängig, ob es sich um das Verlagsdebüt handelt oder ob der oder die Autor:in bereits zuvor im Verlag veröffentlicht hat. In der Praxis des Suhrkamp Verlags zeigt sich, dass das erste Werk meist als fertiges Manuskript für den Druck bereits vorlag, bevor es zum Verlag kam, während Verlagsautor:innen bei darauffolgenden Werken auch bereits einzelne Kapitel oder Vorstufen eines Werks zur Lektorierung oder für einen Vorabdruck an den Verlag gaben. Zum anderen unterscheiden sich die biographischen Entwicklungsschritte der verschiedenen Gattungen.¹⁸³⁴ Im Untersu-

1832 Vgl. Teil III, Kapitel 4.

1833 Vgl. Redaktion Logbuch: Die Kraft der Poesie – kein harmloses Handwerk. In: Logbuch Suhrkamp: <http://www.logbuch-suhrkamp.de/redaktion-logbuch/die-kraft-der-poesie/> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022).

1834 Amie L. Thomasson hat dazu aufgerufen, den ontologischen Status literarischer Gattungen zu untersuchen (vgl. Amie L. Thomasson: Die Ontologie literarischer Werke. In: Danneberg/Gilbert/Spoerhase: Das Werk, S. 29–46, hier S. 44). Die in Verlagsarchiven überlieferten Gattungs-

chungszeitraum lagen Theaterstücke zum Beispiel zunächst in Form von Textbüchern vor, die den beteiligten Personen als Grundlage für die Inszenierung des Stücks dienten. Als Buch für ein breiteres Publikum wurde ein dramatischer Text – wenn überhaupt – im Regelfall erst nach der Aufführung veröffentlicht.¹⁸³⁵ Erzählungen und Gedichte erschienen hingegen oftmals zuerst in anderen publizistischen Kontexten, wie Zeitschriften oder dem Feuilleton, bevor sie gemeinsam mit anderen Texten im Rahmen einer Buchausgabe veröffentlicht wurden.

Besonders komplex stellt sich die editoriale Biographie eines Gedichtbands dar. Erste Veröffentlichungen von Gedichten stehen meist im Kontext von Literatur- und Kulturzeitschriften, Anthologien usw. Diese können, müssen aber nicht auf mehr oder weniger öffentliche Lesungen zurückgehen, die als Vorstufen einer editorialen Biographie gesehen werden können. Auf einzelne Veröffentlichungen von Gedichten folgt die Zusammenstellung eines Gedichtkonvoluts und dessen Aufnahme in einen Verlag. Ein solches Typoskript ist Textgrundlage für den weiteren Herstellungsprozess im Verlag mit dem Ziel der Buchpublikation. Vorabdrucke einzelner Gedichte grenzen sich von den ersten Veröffentlichungen insofern ab, als sie bereits im Hinblick auf den Gedichtband publiziert werden und zur Werbepaxis von Verlagen gehören. Für den Druck stellt der Verlag Fahnen her, meist in mehreren Korrekturdurchgängen. Während das Typoskript im Regelfall zurück an die Autor:innen geht, bleiben Fahnen im Verlag. Anschließend druckt der Verlag das literarische Werk als Ausgabe in einer bestimmten Auflagenhöhe. Die Arbeitsschritte vom Manuskript zum Buch sind unendlich oft wiederholbar, dabei in Satz und Bindung variierbar. So entstehen weitere Auflagen¹⁸³⁶ und Ausgaben eines Werks. Das Erscheinen der Buchpublikation ist aus der Perspektive des Verlags die ‚Geburt‘ des Werks in seiner technisch reproduzierten Form und gleichzeitig der Beginn der editorialen Biographie. Bei Gedichtbänden ergibt sich somit eine Überlagerung von einzelnen Gedichten als selbstständige Werke mit dem Band selbst, dem ebenfalls Werkstatus zukommt. Meist folgen danach weitere Abdrucke einzelner Gedichte – begleitet von

diskussionen und ihre Auswirkungen auf die Ontologie (und Chronologie) der Werke würden sich nach meiner Ansicht als Ausgangspunkt dafür eignen.

1835 Vgl. Gespräch mit Karlheinz Braun am 3.03.2015 in Frankfurt a.M. Siehe Anhang, Gespräche, Nr. 2. Dies mag sich unter den Bedingungen digitalen Publizierens und in der heutigen Theater- und Verlagspraxis geändert haben.

1836 Der Begriff ‚Auflage‘ bezeichnet im Folgenden die Nummer der Auflage, nicht die Anzahl der in einem Druckvorgang produzierten Exemplare. Ich unterscheide in den folgenden Ausführungen nach Werken, Ausgaben und Auflagen, werde diese Klassifizierung aus der Perspektive der Verlagspraxis aber auch problematisieren.

weiteren Lesungen – sowie mögliche Übersetzungen einzelner Gedichte oder des gesamten Gedichtbands. Zur ersten Ausgabe eines Gedichtbands können verschiedene Auflagen gehören, die sich in Form und Inhalt durchaus unterscheiden können. Im Buch werden diese Veränderungen durch Attribute wie ‚erweitert‘, ‚neu‘, ‚völlig verändert‘ im Impressum gekennzeichnet. Innerhalb eines Verlags führen textuelle Veränderungen in der Regel zu einer weiteren Auflage – ebenso wie eine neue Auflage Gelegenheit für Textänderungen bietet –, während peritextuelle Veränderungen die Buchveröffentlichung als neue Ausgabe ausweisen. Inwiefern beides Hand in Hand geht, wird anhand des Beispiels zu erkunden sein.

Weitere Ausgaben eines Gedichtbands können entweder im selben Verlag erscheinen (bei Suhrkamp zum Beispiel als Taschenbuch oder in Reihen wie der *Bibliothek Suhrkamp*) oder in anderen Verlagen. Ein Sonderfall ist die Gesamtausgabe, die sowohl eine weitere Ausgabe des Gedichtbands beinhaltet als auch als Ausgabe mit eigenem Werkcharakter gefasst werden kann, nicht nur weil sie mehrere Werke in sich vereint, sondern auch weil Verlage wiederum verschiedene Ausgaben von gesammelten Werken mit unterschiedlichen Funktionen produzieren können.¹⁸³⁷ Während der Beginn der editorialen Biographie eines Gedichtbands klar definierbar ist, lässt sich deren Ende kaum bestimmen. Es könnte allerdings den Fall einer Null-Biographie geben: Nicht rekonstruierbar wäre die Biographie eines Gedichtbands, wenn weder die Gedichtzusammenstellung noch einzelne Gedichte in materialisierter Form vorlägen, die Existenz des literarischen Werks also nur noch als Titel bekannt wäre.

Die Teilung Deutschlands ergab eine Sondersituation für die Entstehung und Entwicklung literarischer Werke in Ausgaben: Werke im Literaturaustausch erlebten eine geteilte Biographie. Die Parallelausgaben in Ost und West, das haben die vorhergehenden Analysen gezeigt, blieben allerdings in ihrer Entstehung (z. B. durch ein doppeltes Lektorat oder den Mitdruck bei Lizenzübernahmen) und in ihrer Rezeption aufeinander bezogen. Autor:innen, deren Werke Teil des Literaturaustauschs waren, haben also ein geteiltes Gesamtwerk in deutschsprachigen Ausgaben.¹⁸³⁸ Zwar zählen Viele die DDR-Ausgabe von Autor:innen der DDR aufgrund ihres Entstehungszusammenhangs als Originalausgabe.¹⁸³⁹ Autor:innen konnten aber gerade bei den westdeutschen Ausgaben ästhetische Vorstellungen umsetzen, die sich in der DDR nicht verwirklichen ließen, so dass unter dem

1837 Vgl. zu den Funktionen einer Gesamtausgabe Martus: Werkpolitik, S. 685 ff.

1838 Ein ähnlicher Fall liegt bei Schweizer oder österreichischen Autor:innen vor, deren Werke in der DDR erschienen (vgl. Gespräch mit Uwe Kolbe am 8.10.2015 in Berlin. Siehe Anhang, Gespräche, Nr. 3).

1839 Vgl. ebd.

Aspekt der Werkherrschaft von Autor:innen in Frage steht, welche Ausgabe unter welchen Prämissen überhaupt als ‚Original‘ zu bezeichnen wäre.¹⁸⁴⁰

Hinzu kommt, dass das Gesamtwerk der Autor:innen auch rechtlich auf verschiedene Verlage aufgeteilt war (und ist), nicht nur aufgrund der westdeutschen Lizenzübernahmen und Rechteteilungen, sondern da die DDR-Verlage verschiedene Profile hatten. Brauns Gedichte erschienen im Mitteldeutschen Verlag, die Theaterstücke bei Henschel und die Essays bei Reclam. Im vereinten Deutschland gehören viele der Autor:innen heute ihrem ehemals westdeutschen Verlag an, der die Rechte an den jeweiligen Werktiteln vertritt.¹⁸⁴¹ Ihre ostdeutschen (Original-)Ausgaben mit divergierenden Inhalten wie Nachworten oder Illustrationen zirkulieren nicht mehr.¹⁸⁴² Werkausgaben, die aufgrund der heutigen Rechtesituation allein die westdeutsche Biographie eines Werks berücksichtigten, würden nicht nur einen relevanten ‚Lebensabschnitt‘ und damit implizit auch die Potentiale eines Werks missachten, sie würden dieses zumindest in manchen Fällen vermutlich auch gegen die Intentionen der Autor:innen zur Geltung bringen. Wenn in der Literatur- und Editionswissenschaft seit einiger Zeit die materielle und peritextuelle Verfasstheit literarischer Werke in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt,¹⁸⁴³ dann lohnt es sich darüber nachzudenken, inwiefern eine historisch-kritische Gesamtausgabe eine solche geteilte Werkbiographie, eventuell mit den Möglichkeiten digitaler Editionen, nachzeichnen könnte.

2 Die ‚Ausgabe‘ in der Theorie des literarischen Werks

Mit der Kategorie der ‚Ausgabe‘ operierten bislang vor allem die Editions- sowie die Buch- und Bibliothekswissenschaften. Während es ersteren um die Erstellung wissenschaftlicher Editionen geht, die mit Begriffen wie der ‚Ausgabe letzter Hand‘ auch ein Auge für Verlagsausgaben hat, beschäftigen sich letztere meist mit

1840 Welche Ausgabe im Sinne ihrer Gestaltung das ‚Original‘ darstellt, lässt sich, wenn überhaupt, nur aus dem Archiv rekonstruieren, wenn man denn an der Vorstellung von Originalität und Autor:inautonomie festhalten will. Mir geht es im Folgenden allerdings nicht um die Identifizierung eines ‚Originals‘, sondern um das Aufzeigen einer materiellen und semantischen Vielfalt und Flexibilität des Werks.

1841 In Einzelfällen werden die Theaterrechte von einem anderen Verlag vertreten. Dies ist zum Beispiel bei Fries der Fall, dessen Theaterstücke bei Henschel Schauspiel erscheinen.

1842 Vgl. zum Beispiel die Ausgaben von Krauß, Drawert oder Kolbe in Teil III, Kapitel 1 und 3.

1843 Vgl. exempl. Martin Schubert: *Materialität in der Editionswissenschaft*. Berlin 2010; Lukas/Nutt-Kofoth/Podewski (Hg.): *Text – Material – Medium*.

Einzelexemplaren, die Teil einer Auflage sind. Meine Untersuchung zeigt nun, dass sich die ‚Ausgabe‘ als Subkategorie sinnvoll und gewinnbringend auch in die literaturwissenschaftliche Theorie des literarischen Werks integrieren lässt. Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* definiert ein Werk als „das fertige und abgeschlossene Ergebnis der literarischen Produktion, das einem Autor zugehört und in fixierter, die Zeit überdauernder Form vorliegt, so daß es dem Zugriff des Produzenten ebenso entzogen ist wie dem Verbrauch durch den Rezipienten.“¹⁸⁴⁴ Mit Blick auf verlegerische Prozesse und Praktiken sind mehrere Aspekte daran bemerkenswert:

Dem Zugriff und Verbrauch ist ein Werk erstens nur dann entzogen, wenn es räumlich und materiell den Produzent:innen und Rezipient:innen entzogen ist, was die Verbreitung des Werks in relativ stabiler Form verhindert. Im hier untersuchten Zeitraum der deutschen Teilung handelt es sich dabei um Bücher. Die Definition schließt also unpublizierte Texte – wie Manuskripte, Fragmente, Tagebücher oder Briefe –, zunächst aufgrund von impliziten Kriterien wie Öffentlichkeit, Abgeschlossenheit oder Einheit aus. Sie erhalten erst ggf. durch Editionen von Texten aus dem Nachlass, die nach der Intention der Autor:innen oder der Abwägung der Editor:innen „für die Öffentlichkeit bestimmt sind“, ¹⁸⁴⁵ Werkstatus. Was ein ‚Werk‘ ist, wird also durch „eine spezifische, wenn auch historisch variable Form des Produzierens und Gebrauchs von Texten“ bestimmt.¹⁸⁴⁶

Wenn nun also vom Werk als Text in seiner publizierten Form die Rede ist, dann erweist sich zweitens die Kategorie des Werks in der literarischen Produktion als Oberbegriff für eine bestimmte Anzahl von Ausgaben bzw. Auflagen, so dass sich der Werkbegriff hierarchisieren lässt. Zunächst ist zwischen dem Gesamtwerk (*œuvre*) und dem Einzelwerk (*opus*) zu unterscheiden.¹⁸⁴⁷ Das Gesamtwerk setzt sich aus mehreren Einzelwerken zusammen. Das Einzelwerk wiederum besteht nicht nur aus verschiedenen veröffentlichten und unveröffentlichten Fassungen und Versionen des Textes, um deren Vergleich, Chronologisierung und Hierarchisierung die Editionswissenschaft bei der Herausgabe von Werkausgaben bemüht ist. Wenn man die Materialität des Werks miteinbezieht, ergibt sich zwischen Gesamt- und Einzelwerk eine weitere Ebene: Ein Werk in seiner publizierten Form ist in verschiedenen Ausgaben und Auflagen veröffentlicht, die sich auch textuell, aber vor allem materiell unterscheiden kön-

1844 Horst Thomé: ‚Werk‘. In: Klaus Weimar u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin/New York 2007, S. 832–834, hier S. 832.

1845 Ebd.

1846 Ebd.

1847 Vgl. Spoerhase: Was ist ein Werk?, S. 286.

nen.¹⁸⁴⁸ Hierzu zählen aus praxeologischer und materialitätsästhetischer Perspektive neben der Erstausgabe und allen weiteren Ausgaben des Originalverlags (gebunden, broschiert, illustriert, in Reihen, als Werkausgabe), auch Lizenzausgaben bei anderen Verlagen, seien sie in Originalsprache oder Übersetzung. In diesem Sinne gehört auch die Werkausgabe zur Reihe der Ausgaben eines Einzelwerks und ist nicht als dessen Abschluss zu sehen. Von Interesse sind in der editorialen Werkbiographie also nicht nur die Textgestalt und deren Varianten, sondern auch die verschiedenen Fassungen der Ausgabe, die wiederum in mehreren Auflagen vorliegen kann. Eine weitere Ebene stellt dann das jeweilige Exemplar eines Einzelwerks (bzw. einer Werkausgabe) dar, das sich ggf. durch seine Gebrauchsspuren auszeichnet.

Die materielle und peritextuelle Gestaltung gehört aus dieser Perspektive zum Werk. Inwiefern sich Ausgaben nicht nur peritextuell und materiell, sondern auch textuell (durch Satzfehler oder editorische Eingriffe), und Auflagen sich textuell, peritextuell (im Impressum sowieso, aber auch im Klappentext oder der Typographie) und materiell (durch andere Papierarten) unterscheiden, muss an Fallstudien überprüft werden. Prinzipiell ist davon auszugehen, dass Ausgabenvarianten und Textvarianten in einem komplexen Verhältnis zueinanderstehen. Das hier immateriell gedachte *opus*, auf das sich die Ausgaben beziehen, bleibt das Gleiche. Die Kategorie der Ausgabe quantifiziert also das Werk, während ihre Vielfalt es qualifiziert (Erstausgabe, Neuauflage, ungekürzte Fassung, Übersetzung).

Dass das Werk als Oberbegriff für seine Ausgaben zu verstehen ist, wird drittens daran deutlich, dass die Definition im *Reallexikon* davon ausgeht, der „Produzent[]“ – im Zitat als Kollektivsingular formuliert – habe keinen Zugriff auf das Werk. Das folgende Kapitel wird aber zeigen, dass Autor:innen zwar *Ausgaben* nicht verändern können – dies ist allein auf Exemplarebene mit den Gebrauchsspuren am eigenen Werk möglich – wohl aber ein *Werk*, von dem es eben mehrere Fassungen geben kann: auf textueller Ebene, insofern damit sämtliche Textfassungen bezeichnet sind, die im Lauf des Entstehungsprozesses eines Werks hergestellt wurden, und auf peritextueller Ebene, wenn sämtliche Ausgabenfassungen gemeint sind, die im Lauf einer Werkbiographie entstanden sind. So gesehen erweisen sich Ausgaben als (stillgestellte) Phänotypen eines (potentiell unendlich veränderbaren) Werks.¹⁸⁴⁹ Ausgaben und nicht Werke sind „das

1848 Zum Verhältnis von Werk, Text und Ausgabe sowie den damit verbundenen (historischen) Werkpraktiken vgl. auch Martus: Die Praxis des Werks.

1849 Der Begriff ist aus der Genetik entlehnt und findet sich ähnlich bei Julia Kristeva wieder. Sie bezeichnet mit ‚Genotext‘ einen unendlichen Prozess der Sinngebung, der auf einer Struktur, dem ‚Phänotext‘, zum Stillstand gebracht und an diese gebunden wird (vgl. Julia Kristeva: Die Revo-

fertige und abgeschlossene Ergebnis der literarischen Produktion, das einem Autor zugehört und in fixierter, die Zeit überdauernder Form vorliegt“. Als Folge dieser Überlegungen ließe sich die Kategorie ‚Ausgabe‘ zwischen bzw. in einem Dreiecksverhältnis zu den Kategorien ‚Werk‘ und ‚Text‘ anordnen: Aus werkgenetischer Perspektive wird ein Text erst mit seiner Veröffentlichung zum Werk, das dann materiell gesehen und rückblickend auf seine Biographie sowohl in Ausgaben- als auch in Textfassungen vorliegt. Ausgaben wiederum enthalten Textfassungen, können aber je nach Gestaltung auch Werkfassungen repräsentieren, wie zu zeigen sein wird.

Die Frage nach der Autorisierung einer Ausgabe durch die Autor:in tritt aus dieser Perspektive auf die Materialität und Biographie des Werks in den Hintergrund. Vielmehr geht es zum einen um die Produktionsgemeinschaft einer Ausgabe, an der Autor:innen als Personen oder als Funktion beteiligt sein können. Welche Akteure wirken an der Konzeption einer Ausgabe mit und welche Ziele werden dabei verfolgt? Zum anderen geht es um Ausgaben als Mittel zur Inszenierung von Autorschaft und als Deutungsmodelle eines Werks in einem bestimmten historisch-kulturellen Kontext. Welche Vorstellungen von Autorschaft und Werk sind mit der jeweiligen Auswahl, Bearbeitung und Anordnung des Textes verbunden? Welche Veränderungen sind von Ausgabe zu Ausgabe festzustellen? Welchen Umwertungen ist das Werk unterworfen und welche Rolle spielen Paratexte, publizistische Kontexte wie der Verlag oder eine Reihe sowie Merkmale der Buchausstattung, etwa Format und Illustrationen?

3 Vorstufen zum Werk. Wie eine Gedichtsammlung entsteht

Die Gedichte, die in den ersten Gedichtband Brauns aufgenommen wurden, sind in den Jahren 1959 bis 1964 entstanden. Spätestens seit dem Lyrikabend der Akademie der Künste am 11. Dezember 1962, als Stephan Hermlin fünf dieser Gedichte der Öffentlichkeit präsentierte, verlief der Entstehungsprozess nicht mehr des Texts am Schreibtisch des Dichters, sondern der ersten Ausgabe eines Debütautors in einer Dynamik aus Brauns inhaltlich-formalen Änderungen und der Fixierung einer Textfassung für Lesungen und erste Abdrucke von Gedichten. Durch die unterschiedlichen Publikationskontexte ergaben sich unterschiedliche

lution der poetischen Sprache. Frankfurt a.M. 1978, S. 96). Ähnlich wird mit dem aus der Peirce'schen Semiotik übernommenen Begriffspaar ‚Typ‘ und ‚Token‘ operiert (vgl. die Überlegungen in Gilbert: Unter ‚L‘ oder ‚F‘, S. 72; Reinold Schmücker: (Hg.): Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst. Paderborn 2003; Richard Wollheim: Objekte der Kunst [1968]. Übersetzt von Max Looser. Frankfurt a.M. 1982, S. 77–81).

Zusammenstellungen der Gedichte, so dass deren Zusammenhang getestet werden konnte. Das Konvolut von Gedichten, dass Braun 1964 für einen Gedichtband mit dem Mitteldeutschen Verlag zusammenstellte, ist aus diesem Entwicklungsprozess hervorgegangen.

Ich rekonstruiere im Folgenden zunächst die Entstehung des ersten Gedichtbands anhand seiner Vorveröffentlichungen. Denn Lesungen, Abdrucke in Anthologien und Zeitschriften sind in der editorialem Biographie eines Gedichtbands als Vorstufen des Werks anzusehen. An dieser Definition zeigt sich ein besonderer Status von Gedichtbänden: Jedes publizierte Gedicht ist bereits ein eigenständiges Werk, dessen editoriale Biographie so gesehen mit dem ersten Abdruck beginnt und das eine mit einem Gedichtband verflochtene, aber ganz eigene editionsbiographische Entwicklung aufweist. Das Gleiche gilt für alle anderen Gedichte, die Teil des Gedichtbands sind. Durch die intentionale Kombination von Gedichten in einem Band und dessen peritextuelle Gestaltung entstehen transtextuelle Bezüge, die den Werkcharakter eines Gedichtbands begründen.¹⁸⁵⁰ So ist aus umgekehrter Sicht die editoriale Biographie eines Gedichtbands also durchkreuzt von weiteren Werkbiographien, die im Gedichtband zu einem gemeinsamen editionsbiographischen Ereignis zusammentreffen – eventuell zu sehr unterschiedlichen Zeitpunkten ihrer jeweiligen biographischen Entwicklung.

3.1 Lesungen. Die Lyrikabende der Jahre 1962 und 1963

Braun reagierte im Herbst 1962 auf die Aufforderung Hermlins, damals Sekretär der Sektion Sprache und Dichtung der ostdeutschen Akademie der Künste, Gedichte einzusenden, die unter dem Titel „Junge Lyrik: unbekannt und unveröffentlicht“ in der Akademie präsentiert werden sollten.¹⁸⁵¹ Braun schickte elf nummerierte Gedichte ein, die keine Titel trugen.¹⁸⁵² Insgesamt erreichten

1850 Vgl. Teil III, Kapitel 3.

1851 Zur Vorbereitung des Lyrikabends vgl. Alan Ng: The Lyrikabend of 11 December 1962. GDR Poetry's „Geburtsstunde“ as Historiographic Artifact. Madison 2002: <http://www.alan-ng.net/lyrikabend/dissertation/e-book.pdf> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022), S. 144–146.

1852 Es handelte sich größtenteils um Gedichte, die später auch in den Buchausgaben zu finden sind (*Unsere Gedichte/Vorwort, Kommt uns nicht mit Fertigem, Stampfe in die Mädchenträume/Adonis, Schlacht bei Fehrbellin, Jugendobjekt, Jazz, Mitteilung an die reifere Jugend, Vorläufiges*), ein Gedicht hat Braun später in den Gedichten *Die Wolken und Nachts, fern vom AS1120* verarbeitet, eines ist nicht erhalten (vermutlich *Unser Glück ist total*) (vgl. Stellungnahme der Genossen wissenschaftlicher Mitarbeiter Ilse Siebert, Ulrich Dietmel, Werner Jehser und Eberhard Meißner

Hermlin 1.250 Gedichte von 144 meist unbekannten Lyriker:innen, von denen er 63 für den Vortrag auswählte.¹⁸⁵³ Hermlin begründete seine Auswahl mit subjektiven Kriterien: „einfach das, was mir an einem Gedicht als gelungen gewertet erscheint, und zwar in Inhalt und Form“.¹⁸⁵⁴ Ein interner Bericht von wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen der Akademie erkannte zwei weitere Leitideen:

Die Auswahl Hermlins war offenbar nach den Gesichtspunkten erfolgt, einmal die Vielfalt der Themen (Liebesgedichte, aktuell politische Gedichte usw.) zu zeigen und weiterhin die Vielfalt der Formen und Schulen (Brecht, Neruda, Becher, Kästner) und den z.T. daraus wachsenden „eigenen Ton“ der jungen Lyriker zu demonstrieren.¹⁸⁵⁵

Der Lyrikabend stand im Kontext eines Jugendkommuniqués des SED-Politbüros, das dazu aufrief, die gesellschaftliche Aufmerksamkeit auf die Belange der Jugend zu richten.¹⁸⁵⁶ Gleichzeitig hatte sich nach dem Bitterfelder Weg eine neue Generation von Dichter:innen entwickelt, die in der DDR aufgewachsen war und mit neuen Inhalten und Schreibweisen in die Öffentlichkeit drängte.¹⁸⁵⁷ Ziel der Veranstaltung war die Förderung des lyrischen Nachwuchses zu einer Zeit, als Schriftsteller wie Hermlin oder Fühmann ihre lyrische Arbeit aufgaben und sich der Prosa zuwandten. Obwohl oder gerade weil viele der Gedichte sich an literarischen Traditionen orientierten und diese weiterentwickelten, führte der Generationsgegensatz jedoch zu Diskussionen über Publikationskriterien von Verlagen und Zeitschriften und anderen Konflikten.¹⁸⁵⁸ Die Erwähnung eines „eigenen Ton[s]“ der Gedichte verweist in diesem Sinne auf die Schwierigkeit, junge Lyriker:innen im literarischen Feld zu etablieren. Der Lyrikabend ist zum einen berühmt geworden, weil Hermlin als Verantwortlicher des Abends aufgrund der kontroversen Diskussionen in der Folge aus seiner Position des Sekretärs entlassen wurde und zum anderen, weil der Abend den Beginn einer ‚Lyrik-Welle‘

zur Veranstaltung „Junge Lyrik“ am 11.12.1962, Notiz vom 27.12.1962. Manuskript Volker Braun. In: Archiv AdK-O 0312, Blatt 117–126).

1853 Vgl. Protokoll des Lyrikabends, Transkription des Tonbandmitschnitts. In: Archiv AdK-O S 022, S. 1.

1854 Ebd., S. 33.

1855 Stellungnahme der Genossen wissenschaftlicher Mitarbeiter, Notiz vom 27.12.1962.

1856 Vgl. Barck/Langermann/Lokatis: „Jedes Buch ein Abenteuer“, S. 286.

1857 Vgl. Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): Die Literatur der DDR. München 1983, S. 261.

1858 Die Auseinandersetzungen auf und nach dem Lyrikabend sind vielfach dokumentiert und besprochen worden (vgl. exempl. Matthias Braun: Kulturinsel und Machtinstrument. Die Akademie der Künste, die Partei und die Staatssicherheit. Göttingen 2007, S. 159–172).

in den sechziger Jahren markiert.¹⁸⁵⁹ Simone Barck, Martina Langermann und Siegfried Lokatis sprechen von einem Paradigmenwechsel in beiden Teilen Deutschlands, der in der Politisierung von Literatur und der Problematisierung dieser Politisierung lag und mit der Formel ‚Entdeckung der Wirklichkeit‘ beschrieben wurde.¹⁸⁶⁰

Braun nahm an dem Abend nicht persönlich teil. Hermlin trug an seiner Stelle die eingesandten Texte vor. Von den elf eingereichten Gedichten Brauns wählte er sieben aus: *Unsere Gedichte*, *Stampfe in die Mädchenträume*, *Schlacht bei Fehrbellin*, *Jugendobjekt*, *Kommt uns nicht mit Fertigem*, *Unser Glück ist total* und *Vorläufiges*. Bis auf das Letzte sind alle auch im ersten Gedichtband im Mitteldeutschen Verlag enthalten. Im Archiv der Akademie der Künste sind sowohl die eingesandten Gedichte, als auch die Versionen überliefert, die auf der Veranstaltung vorgetragen wurden. Im Vergleich wird deutlich, dass Braun die Gedichte vor dem Schritt in die Öffentlichkeit noch bearbeitet hat. Inwieweit diese Änderungen auf Anregungen Hermlins zurückgehen, lässt sich aus den Archivdokumenten nicht rekonstruieren.¹⁸⁶¹

Zunächst erhielten die Gedichte einen Titel. Die Titelgebung erscheint hier als nachgelagerte Praxis im schriftstellerischen Schaffensprozess, die vor allem von der Öffentlichwerdung der Gedichte motiviert ist. Das Gedicht *Vorläufiges* spricht zudem in der ursprünglich eingereichten Fassung in dritter Person vom Autor Braun und rückt damit ein Dichtersubjekt in den Mittelpunkt, das sich einer Gemeinschaft als Individuum gegenübergestellt sieht: „Andere werden kommen und sagen: Volker Braun war ein ehrlicher Mensch“. ¹⁸⁶² Für den Vortrag verallgemeinerte Braun die Aussage des Gedichts, indem er das lyrische ‚Er‘ durch ein ‚Wir‘ ersetzte und damit das lyrische Subjekt als Kollektiv darstellte.¹⁸⁶³ Die autofiktionale Funktion des Gedichts tritt dadurch in den Hintergrund.

Die Dialektik von Kollektivität und Individualität gilt als eines der zentralen Themen im Werk von Braun.¹⁸⁶⁴ Hans-Jürgen Schmitt hat Anfang der achtziger

1859 Vgl. Barck/Langermann/Lokatis: „Jedes Buch ein Abenteuer“, S. 292ff.; Schmitt (Hg.): Die Literatur der DDR, S. 262.

1860 Vgl. Barck/Langermann/Lokatis: „Jedes Buch ein Abenteuer“, S. 289.

1861 Der Vorlass von Volker Braun im Archiv der Akademie der Künste war zum Zeitpunkt der Untersuchung noch nicht zugänglich.

1862 Stellungnahme der Genossen wissenschaftlicher Mitarbeiter, Notiz vom 27.12.1962. Manuskript Volker Braun, Blatt 126.

1863 Vgl. Protokoll des Lyrikabends, Transkription des Tonbandmitschnitts, S. 32.

1864 Vgl. Renate Ullrich: Zu einigen Dimensionen des Verhältnisses von Kollektivität und Individualität. Dargestellt an Texten von Volker Braun. In: Gabriele Jähnert/Karin Aleksander/Marianne Kriszio (Hg.): Kollektivität nach der Subjektkritik. Geschlechtertheoretische Positionierungen. Bielefeld 2013, S. 303–324.

Jahre festgestellt, dass die neue Dichtergeneration zwar von einem Wir sprach, aber auf eine „höchst subjektive Weise“, und darin den Grund für die Wahl der lyrischen Form als subjektivste literarische Gattung gesehen.¹⁸⁶⁵ In einem Gespräch mit Silvia Schlenstedt nannte Braun die frühen Gedichte „ein sehr persönliches Mich-Aussprechen zu Vorgängen, in denen ich mich als Jugendlicher sah, was den Vorteil hatte, daß ich bei meinen Erlebnissen blieb“.¹⁸⁶⁶ Brauns Änderung entsprach aber auch den kulturpolitischen Anforderungen der Zeit. In seinem Vortrag über Arthur Rimbaud blickte Braun später selbstkritisch zurück, ihm habe die soziale Erfahrung gefehlt, um dem Anspruch, für eine gesellschaftliche Gruppe zu sprechen, überhaupt genügen zu können.¹⁸⁶⁷ Der Schritt, aus der Vereinzelung des Lyrikers herauszutreten, „nicht mehr bloß als einzelner, sondern als Stimme des Kollektivs zu sprechen“, doppelt sich in der Perspektivänderung zum ‚Wir‘.¹⁸⁶⁸ Sie verdeutlicht zum einen das Ziel, den Antagonismus von Individuum und Gesellschaft in der Lyrik aufzuheben und bedeutet zum anderen den Schritt des Lyrikers Braun ins literarische Feld.

Auch sprachlich passte Braun die Gedichte an. Während die spätere Version von *Schlacht bei Fehrbellin* von den „Liedern“ und dem „Gesang“ der Genossen spricht, klingen in der Fassung, die Braun an Hermlin schickte, noch mögliche Hölderlin-Lektüren an, die in einem Spannungsverhältnis zur Umgangssprache und Gegenwartsbezogenheit des Gedichts stehen:

Noch den Hochgesang auf die Wildheit in der Kinnlade,
[...]
Wer soll singen mitm Loch im Kopf? Mit Blut im Mund? Heiser
Vom Wutschrei singen das Hochlied auf die Jugend Fehrbellins,
Die die bezechten Helden des Rhinluchs zusammendrischt im Hinterhalt?
Singen das Lied auf die Jugend, die ihren Grips beim RIAS einkauft?
Die den Arsch zusammennietet, um stark zu sein?¹⁸⁶⁹

Für die Veröffentlichung glättete Braun den sprachlichen Ausdruck. Das „Hochlied auf die Jugend“ blieb erhalten, aus dem „Hochgesang“ wurden jedoch „Lieder“, so dass die Sprache mehr der Aktualität des Gedichts entsprach. Das

1865 Schmitt (Hg.): Die Literatur der DDR, S. 264 f.

1866 Das Wir und das Ich. Interview mit Volker Braun. In: Auskünfte. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren. Berlin/Weimar 1974. S. 319–334, hier S. 319.

1867 Vgl. Volker Braun: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. In: V.B.: Texte in zeitlicher Folge. Bd. VIII. Halle 1992, S. 7–42, hier S. 14.

1868 Schmitt (Hg.): Die Literatur der DDR, S. 265.

1869 Stellungnahme der Genossen wissenschaftlicher Mitarbeiter, Notiz vom 27.12.1962, Manuskript Volker Braun, Blatt 121.

Wort „Arsch“ ersetzte er mit dem Wort „Hintern“, so dass sich ein Gleichklang mit den Worten ergibt, die mit dem Laut H beginnen, aber vor allem mit dem „Hinterhalt“, in den die Jugend die Helden hineintreibt.¹⁸⁷⁰ Inwiefern Braun vor allem die Abmilderung des vulgärsprachlichen Ausdrucks auch auf Anregung bzw. im Hinblick auf die Rezeptionssituation vornahm, ließ sich (noch) nicht rekonstruieren.

Das publizistische Echo auf den Lyrikabend war groß. Das *Neue Deutschland* veröffentlichte einzelne Gedichte einiger Autor:innen, darunter *Jugendobjekt* von Braun unter der in Analogie zu den Gedichten kollektivierenden Überschrift „Unsere Zeit in unserem Gedicht“.¹⁸⁷¹ Braun wurde aus dieser Gruppe neben Biermann besonders hervorgehoben, so dass Schmitt in seiner Sozialgeschichte der Literatur der DDR von einer „Generation Volker Brauns“ spricht.¹⁸⁷² In der *Berliner Zeitung* hieß es:

Den tiefsten Eindruck hinterließen die frischen Strophen Volker Brauns und die Lieder des Berliner Mathematik- und Philosophie-Studenten Wolf Biermann. Mit ihnen begegneten wir Talenten aus dem Volk, die gute Voraussetzungen haben, Dichter und Sänger der den Sozialismus aufbauenden Jugend unseres Landes zu werden.¹⁸⁷³

Es folgten im Jahr 1963 vier von der Freien Deutschen Jugend (FDJ) und dem Schriftstellerverband der DDR organisierte Lyrikabende, an denen immer eine Gruppe von Autor:innen ihre Gedichte vortrug.¹⁸⁷⁴ Die Zusammensetzung der Gruppe änderte sich immer wieder, Braun nahm aber an allen Abenden teil, die teilweise auch im Kontext politischer Veranstaltungen standen. Der erste Lyrikabend am 8. Januar begleitete den sechsten Parteitag der SED, der zweite Abend leitete am 10. April das siebte Parlament der FDJ ein. Neben dem politischen Kontext waren die Lesungen auch von anderen künstlerischen Darbietungen, meist Gesang und Theater, eingerahmt. Junge Lyrik der DDR präsentierte sich damit als Teil einer sozialistischen Kultur, deren unterschiedliche Kunstformen sich aufeinander bezogen.

1870 Protokoll des Lyrikabends, Transkription des Tonbandmitschnitts, S. 29.

1871 Unsere Zeit im Gedicht. In: ND vom 24.12.1962, S. 5.

1872 Schmitt (Hg.): Die Literatur der DDR, S. 263.

1873 Talente aus dem Volk. In: Berliner Zeitung vom 15.12.1962, S. 6.

1874 Die Lyrikabende fanden am 8. Januar, 10. April, 12. Juni und 2. Dezember 1963 statt (vgl. Berichte und Anzeigen in: Neue Zeit vom 11.11.1963, S. 4; Neue Zeit vom 19.05.1963, S. 4; ND vom 6.06.1963, S. 8 und ND vom 24.11.1963, S. 4).

Bereits nach dem Lyrikabend im Januar 1963 wurde Braun in den Ankündigungen als herausragender junger Lyriker des Landes vorgestellt.¹⁸⁷⁵ Die rasche Bekanntwerdung des Dichters führte auch dazu, dass Braun als Repräsentant der DDR an Lesungen in der BRD und Westberlin teilnehmen konnte. So las er im Herbst 1964 mit Czechowski im Komma-Klub in München und nahm im Januar 1965 an der Lesereihe „Sozialistische Schriftsteller lesen“ in der Westberliner Studentenstadt Siegmunds Hof teil.¹⁸⁷⁶ Zu dieser Zeit stand Braun auch bereits mit dem Suhrkamp Verlag in Kontakt.

Durch die Lesungen präsentierte sich Braun als politischer Lyriker und Vertreter einer jungen Generation von Schriftsteller:innen, die mit ihrem Schreiben an der künstlerisch-intellektuellen Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft teilnahmen. In diesem Sinne sind die Veränderungen der Gedichte als Publikationspraktiken zu verstehen, die den Beginn einer editorialen Biographie von inhaltlich-formaler Veränderung und Fixierung in publizierten Formen markieren. Walfried Hartinger versteht die Änderungen als Programm der „beweglichen Einheit“, in dem sich sowohl Brauns Verständnis einer stetigen gesellschaftlichen Entwicklung als auch seine auf Veränderung und Innovation bedachte Poetik zeigen.¹⁸⁷⁷

3.2 Gedichte in Anthologien

Aus den verschiedenen Lesungen des Jahres 1962 und 1963 entstanden Publikationen, die sowohl den politischen Hintergrund der Gedichte als auch deren transtextuelle Bezüge aufrechterhielten.¹⁸⁷⁸ Für den Mitteldeutschen Verlag stellte Gerhard Wolf, der zu dieser Zeit als Verlagslektor tätig war, 1964 eine Anthologie unter dem Titel *Sonnenpferde und Astronauten* zusammen, die junge Lyriker:innen in ihrer poetischen Vielfalt präsentieren wollte, so das Vorwort.¹⁸⁷⁹ Noch im gleichen Jahr erschien im selben Verlag der Band *Sieben Rosen hat der Strauch*, eine Anthologie deutschsprachiger Liebeslyrik, die Texte vom Mittelalter bis in die

1875 Vgl. Anzeige Lyrikerabend in Leipzig, organisiert von der FDJ als „Junge Lyriker an der Seite der Partei“. In: ND vom 12.01.1963, S. 5.

1876 Vgl. Rainer Kirsch (Hg.): Auswahl 64. Neue Lyrik – Neue Namen. Berlin 1964.

1877 Hartinger: Gesellschaftsentwurf und ästhetische Innovation, S. 37.

1878 Gedichte erschienen unter anderem in *Neue Deutsche Literatur, Forum und Sonntag* (vgl. Christine Cosentino/Wolfgang Ertl: Zur Lyrik Volker Brauns. Königstein im Taunus 1984, S. 155).

1879 Vgl. *Sonnenpferde und Astronauten. Gedichte junger Menschen*. Hg. von Gerhard Wolf. Halle 1964.

sechziger Jahre umfasst.¹⁸⁸⁰ Schließlich gaben Adolf Endler und Karl Mickel 1966, ein Jahr nach dem Gedichtband im Mitteldeutschen Verlag und im gleichen Jahr des westdeutschen Gedichtbands bei Suhrkamp, eine Anthologie heraus, die bereits aus dem Titel auf eine politische Ausrichtung schließen lässt.¹⁸⁸¹ Der Band *In diesem besseren Land* enthält die Gedichte *Selbstverpflichtung* und *Flüche in Krummensee* in dem Teil *Morgenzug*. Der Komparativ ‚besser‘ mit der im Untertitel anschließenden Verortung der Gedichte in der DDR verweist eindeutig auf einen Vergleich mit dem ‚anderen‘ Deutschland, der BRD. Der Titel konstatiert also eine klare Abgrenzung und Überlegenheit, die den Band und seinen Inhalt in einen politischen Kontext stellten. Auch das Vorwort der Herausgeber verdeutlicht, dass die im Band enthaltenen Gedichte dem sozialistischen Gesellschaftsentwurf entsprechen sollten. Hinzu kam, dass die Herausgeber Gedichte unterschiedlicher Lyrikgenerationen der DDR gegenüberstellten und somit den kulturpolitischen Konflikt über Form und Funktion des Gedichts, der das Aufkommen der ‚Lyrik-Welle‘ begleitete, in der Anthologie ausstellte.¹⁸⁸² War Braun in den vorangegangenen Anthologien als Dichter einer ersten Nachkriegsgeneration bzw. als deutschsprachiger Dichter in einer langen Tradition von Liebeslyrik inszeniert, standen sein Autornamen und die Gedichte mit diesem Band auch in einem politisch-ideologischen Zusammenhang in Opposition zur Literatur der BRD.

Die Zusammenschau der Anthologien veranschaulicht deren Funktionen der Einführung von Autor:innen, der Proklamation einer neuen Dichtergeneration, der Bereitstellung von Texten und deren programmatischer Deutung, hier zum Beispiel im Hinblick auf ein öffentliches Engagement von Schriftsteller:innen und deren kritische Reflexion auf das Zeitgeschehen.¹⁸⁸³ Bevor im Frühjahr 1965 sein erster eigener Gedichtband im Mitteldeutschen Verlag erschien, war Braun also bereits mit Abdrucken in drei Anthologien im Programm des Mitteldeutschen Verlags präsent. Durch den Kontext der Zusammenstellungen, aber auch die Vorworte der Herausgeber war Braun mit gesellschaftskritischer sowie Liebes-

1880 Vgl. Sieben Rosen hat der Strauch. Deutsche Liebesgedichte und Volkslieder von Walther von der Vogelweide bis zur Gegenwart. Hg. von Heinz Czechowski. Halle 1964. Der Band enthält keine editorische Anmerkung, anhand der Auswahl der Autor:innen aus dem 20. Jahrhundert, die sich der politischen Linken zuordnen lassen, wird deutlich, dass Lyriker von Walther von der Vogelweide bis Heinrich Heine in eine Traditionslinie kritisch-politischer Lyrik gestellt werden. Lyriker:innen aus der BRD kommen in dem Band nicht vor.

1881 Vgl. *In diesem besseren Land. Gedichte der Deutschen Demokratischen Republik seit 1945*. Hg. von Adolf Endler und Karl Mickel. Halle 1966.

1882 Vgl. Barck/Langermann/Lokatis: „Jedes Buch ein Abenteuer“, S. 301.

1883 Vgl. zur Bedeutung von Anthologien in der DDR den Sammelband Günter Häntzschel: *Literatur in der DDR im Spiegel ihrer Anthologien*. Wiesbaden 2005.

und Naturlyrik als junger, politischer Autor und Teil einer sozialistisch geprägten Generation positioniert.

An der inhaltlich-formalen Entwicklung des Gedichts *Provokation für mich* von der Anthologie *Auftakt 63*, die aus dem ersten Lyrikabend der FDJ entstand, zur Fassung im Gedichtband zeigt sich, wie der Publikationskontext die formale Normalisierung des Gedichts bewirkte. Im Vorwort der Anthologie rief der erste Sekretär des Zentralrats der FDJ, Horst Schumann, die Leserschaft dazu auf, in einen kritischen Dialog mit den Schriftsteller:innen über Form und Inhalt der Gedichte zu treten.

Es wäre wünschenswert, daß der Leser dieses kleinen Bandes seine Meinung nicht für sich behält, sein Urteil abgibt über Inhalt und Qualität dessen, was in diesem Band Aufnahme fand. Soll doch dem jungen Künstler geholfen werden, noch besser unser Leben künstlerisch gestalten zu können, im Streben nach Meisterschaft vorwärts zu kommen.¹⁸⁸⁴

Die Texte des Bands wurden hiermit als *works in progress* präsentiert, ganz im Sinne der Veränderungspoetik Brauns. Die Entstehung eines Werks und die Karriere eines (hier männlich gegenderten) Autors vom „jungen Künstler“ zum Meister seiner Kunst stellen sich außerdem als kollektiver, dynamischer Prozess zwischen Rezeption und Produktion dar. Dementsprechend trägt der Band den Untertitel *Gedichte mit Publikum*. Die „Meisterschaft“ von Künstler:innen und die „Qualität“ von Texten waren nicht gegeben, sondern sollten kollektiv geschaffen werden. Sowohl den Autor:innen als auch den Texten wurde also ein Entwicklungspotential zugesprochen, das sich bei Braun in seiner Autorschaft und sowohl an seinen Texten als auch seinen Werken umsetzte.

Der Band *Auftakt 63* enthält Gedichte von 29 Autor:innen der jungen Lyrikgeneration. Braun ist mit den Gedichten *Auseinandergehen* und *Provokation für mich* vertreten. Der Beitrag ist mit einem Autorenporträt und einer Kurzbiographie eingeleitet. Im Vergleich zum Gedichtband beim Mitteldeutschen Verlag, in dem die darauffolgende Fassung der Gedichte abgedruckt ist, hat sich vor allem das Gedicht *Provokation für mich* stark verändert. Ohne die Anlässe für die Änderungen zu kennen,¹⁸⁸⁵ lässt sich im Vergleich feststellen, dass Braun vor allem das Bild der angesprochenen Dichter und der „Mädchen“ angepasst hat. Außerdem ist der Satz im Gedichtband stark normalisiert.

1884 Horst Schumann: Vorwort. In: *Auftakt 63. Gedichte mit Publikum*. Hg. vom Zentralrat der FDJ. Berlin 1963, S. 6.

1885 Ein Desiderat bleibt zu diesem Zeitpunkt der Abgleich der Änderungen mit evtl. Leserbriefen und anderer Korrespondenz bezüglich der Gedichte im Vorlass des Dichters, der z. Zt. im Archiv der AdK erschlossen wird.

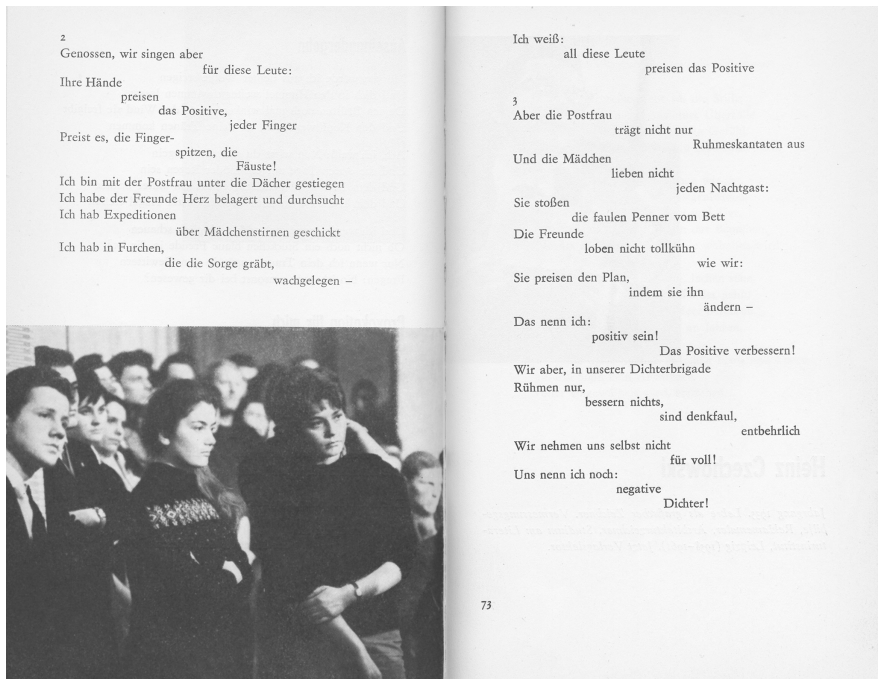
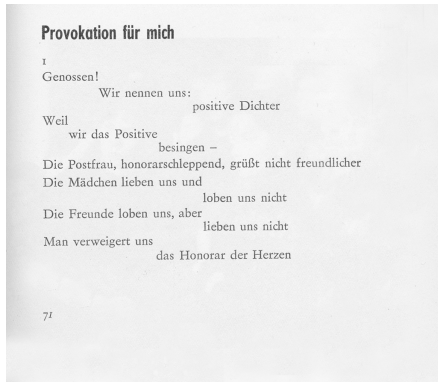


Abb. 14: Das Gedicht *Provokation für mich* in der FDJ-Zeitschrift *Auftakt* 63. *Gedichte mit Publikum* (1963).

Das Gedicht *Provokation für mich* ist ein Aufruf an Dichter und damit auch an Braun selbst, nicht nur über das Positive einer Gesellschaft zu schreiben, sondern mit ihren Gedichten an der positiven Gestaltung der Gesellschaft teilzuhaben, also das Positive nicht nur als gegebenen Zustand zu loben, sondern als Ergebnis einer

ständigen Erneuerung und Verbesserung zu begreifen. Diesen Anspruch richtete Braun mit der zweiten Fassung im Gedichtband nicht nur an die „Dichterbrigade“,¹⁸⁸⁶ sondern an alle Dichter.¹⁸⁸⁷ Dem Dichter stellt Braun im Gesellschaftsgefüge die Postfrau, die Freunde und die Mädchen gegenüber, die jede und jeder für sich tatkräftig an der Verbesserung mitwirken. So lautet die Fassung der Anthologie: „Und die Mädchen lieben nicht jeden Nachtgast: / Sie stoßen die faulen Penner vom Bett“.¹⁸⁸⁸ Im ostdeutschen Gedichtband von 1965 heißt es: „Die Mädchen lieben nicht, der nichts begehrt.“¹⁸⁸⁹ Während die erste Fassung die Mädchen als promiskuitiv darstellt, fehlt diese Komponente bei der zweiten Fassung. Das Lieben hat vorrangig eine emotionale Bedeutung, die sexuelle Konnotation tritt in den Hintergrund. Allein die Aussage, dass die Mädchen allein einen tatkräftigen Mann lieben, bleibt erhalten.

Auffällig an der ersten Fassung ist der Satz des Gedichts mit einigen linearen Verszeilen sowie gebrochenen Versen. Für diese Gestaltung lassen sich verschiedene Funktionen benennen. Zunächst stört die Brechung der Verse den Lesefluss, dadurch erhalten die einzelnen Syntagmen und Wörter ein besonderes Gewicht, die schriftbildliche Gestaltung wirkt sich also vor allem auf den Rhythmus des Gedichts aus.¹⁸⁹⁰ Dieser Effekt wirkt vor allem dort, wo die Brechung nicht mit der syntaktischen, semantischen und pneumatischen Funktion der Satzzeichen übereinstimmt.¹⁸⁹¹ An anderen Stellen unterstützen sich Satzzeichen (Ausrufezeichen und Doppelpunkt) und Brechung, zum Beispiel im ersten Vers beim Appell an die Dichter, und unterstreichen damit „das deklamatorische Pathos“.¹⁸⁹² Das gleiche Prinzip findet sich in der dritten Strophe in dem Vers: „Das nenn ich: positiv sein! Das Positive verbessern!“ (Abb. 14) Der Text wird mit den Versbrechungen aktiv und will vorgetragen werden, damit die Freiräume als Stille hörbar werden. Die Leerzeichen und Versumbrüche zwischen den Wörtern sind damit ebenso wichtig wie der Text selbst. Das Papier interveniert somit als Zeichen, der Weißraum der Seite wird zum bedeutungstragenden Element des Textes.

1886 Volker Braun: Provokation für mich. In: Auftakt 63, S. 71–73, hier S. 73.

1887 Vgl. Braun: Provokation für mich, S. 70.

1888 Braun: Provokation für mich. In: Auftakt 63, S. 73.

1889 Braun: Provokation für mich. In: V.B.: Provokation für mich, S. 70.

1890 Vgl. Andrea Polaschegg: Literatur auf einen Blick. Zur Schriftbildlichkeit der Lyrik. In: Sybille Krämer/Eva Cancik-Kirschbaum/Rainer Totzke (Hg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Berlin 2012, S. 245–264, hier S. 250.

1891 Vgl. Alexander Nebbrig/Carlos Spoerhase: Für eine Stilistik der Interpunktion. In: A.N./C.S. (Hg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion. Bern u. a. 2012, S. 11–32, hier S. 12.

1892 Cosentino/Ertl: Zur Lyrik Volker Brauns, S. 43.

Eine weitere Funktion der Brechung besteht darin, auf die Wortgestaltung des Gedichts hinzuweisen. Dies ist der Fall bei den Versen „Die Mädchen lieben uns und loben uns nicht / Die Freunde loben uns, aber lieben uns nicht“ (Abb. 14) Hier hebt das abgesetzte Versende die Satzvariation hervor und bekräftigt damit die Aussage, dass der Dichter erst durch das rechte Schaffen den Lohn seiner Arbeit erhalte, nämlich Lob und Liebe, das „Honorar der Herzen“.¹⁸⁹³ Der Versuch Brauns, durch den Satz die Bedeutung der Verse und seinen Stil zu unterstreichen, zeigt sich auch in Brauns frühen Nachdichtungen russischer Dichter in einer vom Mitteldeutschen Verlag herausgegebenen Anthologie.¹⁸⁹⁴ Die Brechung der Verse lässt die syntaktische, stilistische und semantische Gestaltung der Texte besonders hervortreten. Sie verweist auf Brauns Auseinandersetzung mit Wladimir Majakowski, der ebenfalls die Zeilenstufung verwendete.¹⁸⁹⁵ Die neuere Forschung zur Materialität von Texten hat gezeigt, dass Schriftbild und typographische Details Textaussagen stützen, modifizieren, unterlaufen oder reflektieren können. Als Interpretamente können sie deshalb in einer „Hermeneutik der Typographie“ berücksichtigt werden, auch unabhängig von der Intention der Produktionsgemeinschaft.¹⁸⁹⁶

In Brauns eigenem Gedichtband sind die Versteile nicht abgesetzt. Als Mittel zur Akzentuierung bleiben die Satzzeichen, deren akklamatorischen Effekt Braun allerdings immer weiter zurücknimmt. Das Gedicht ist im Gegensatz zur Anthologie auf nur einer Buchseite abgedruckt. Es wird dadurch als „Literatur auf einen Blick“ erkennbar und durch seine konventionalisierte Schriftgestalt gattungspoetisch als Lyrik kodiert, so dass das *Texterkennen* jenseits der Lektüre und des Textverständnisses in den Fokus gerät.¹⁸⁹⁷ Auch die Satzzeichen sind verändert. Anhand der verschiedenen konsekutiven Auflagen des Gedichtbands werde ich verdeutlichen, dass hiermit eine Veränderung der Poetik Brauns beginnt, die sich bis in die siebziger Jahre fortzieht. Zunächst nutzte Braun Satzzeichen wie Ausrufezeichen und Doppelpunkte zur Gestaltung und Hervorhebung einzelner Passagen, unterstützt durch die Versgestalt. Die Gedichte erhielten dadurch etwas Proklamatorisches, das sprachlich-lyrische Element trat hinter die Appellfunktion zurück. „Das Gedicht tendiert, vor allem in Zeiten begonnener gesellschaftlicher Ansprüche [...], zur Wortmeldung, zur Proklamation, zum Auf- und Zwischenruf“,

1893 Braun: Provokation für mich. In: Auftakt 63, S. 71.

1894 Vgl. Edel Mirowa-Florin/Fritz Mierau (Hg.): Sternpflug und Apfelblüte. Russische Lyrik von 1917 bis 1962. Berlin 1963.

1895 Vgl. Brohm: Die Koordinaten im Kopf, S. 136.

1896 Thomas Rahn: Gestörte Texte. Detailtypographische Interpretamente und Edition. In: Lukas/Nutt-Kofoth/Podewski (Hg.): Text – Material – Medium, S. 149–171, hier S. 155.

1897 Polaschegg: Literatur auf einen Blick, S. 250–253.

urteilt Hartinger in Bezug auf die frühen Gedichte.¹⁸⁹⁸ Im Gedichtband ist dieser Ton wesentlich milder. Statt Ausrufezeichen stehen hier Komma oder Punkt, auch der Satz ist normalisiert.¹⁸⁹⁹ Im Vergleich mit den späteren Gedichtfassungen wird deutlich, dass sich Brauns Poetik vor allem in Form und Funktion seiner Gedichte änderte. In den sechziger Jahren dienten sie der Agitation, und dementsprechend wirken auch die formalen Aspekte. Die formale Gestaltung passte sich im Lauf der editorialen Biographie des Gedichtbands immer mehr den Konventionen schriftlicher Gestaltung von Gedichten an, wodurch der sprachlich-semantische Gehalt der Texte in den Vordergrund trat.

Der Anspruch des Bands *Auftakt 63*, Gedichte im Austausch mit der Leserschaft zu entwickeln, setzte die Idee der Lyriklesungen fort. Er steht aber in einem produktiven Widerspruch mit der Veröffentlichung der Gedichte im Band, die unter dem singulären Autornamen Braun standen: Einerseits stellen Veröffentlichungen literarische Texte überhaupt erst einer breiteren Leserschaft zur Verfügung und ermöglichen somit deren Rezeption, andererseits fixieren sie den Entwicklungsprozess eines Texts unter Publikationsbedingungen. Sie simplifizieren den kollektiven Entstehungsprozess, indem sie die Urheberschaft allein dem Autor zuschreiben. Zwar nennen die Ausgaben der DDR meist im Impressum, wer für Buchgestaltung, Satz und Druck verantwortlich war, auf dem Einband bleiben Anspruch und Praxis eines kollektiven Produktionsprozesses und damit der Einfluss von Leserschaft und Lektorat aber hinter dem Autornamen verborgen.

3.3 Gedichte in der Literaturzeitschrift *Sinn und Form*

Unter dem Titel *Junge Lyrik der Deutschen Demokratischen Republik* veröffentlichte Braun gemeinsam mit anderen Autoren seine ersten Gedichte in der Akademiezeitschrift *Sinn und Form* im ersten Heft des Jahres 1963, nur wenige Wochen nach dem Lyrikabend der Akademie der Künste am 11. Dezember 1962. Für Bodo Uhse, der nach der Entlassung Huchels die Chefredaktion übernommen hatte, war es die erste von ihm verantwortete Ausgabe der Zeitschrift. Von den 29 Autor:innen, deren Gedichte Hermlin vorgetragen hatte, konnten nur 22 ihre Gedichte veröffentlichen.¹⁹⁰⁰ Statt der 63 vorgetragenen Gedichte enthält der Band nur 39, von Braun allein fünf, während die meisten nur mit einem oder zwei Gedichten ver-

1898 Hartinger: Gesellschaftsentwurf und ästhetische Innovation, S. 45.

1899 Vgl. Braun: Provokation für mich. In: V.B.: Provokation für mich, S. 70.

1900 Es fehlen Helmut Baierl, Wolf Biermann, Dieter Frycia, Bernd Jentzsch, Sarah Kirsch, Hans Peter Leske und Karl Mickel. Die Gründe für die Auswahl gehen aus den Archivdokumenten nicht hervor.

treten sind. Er erscheint dadurch in dieser Auswahl als der wichtigste der jungen Autoren. Dies entsprach auch der Wahrnehmung der Medien, die Braun zum Vertreter der jungen Dichtergeneration erklärt hatte.¹⁹⁰¹

Folgende Gedichte sind enthalten: *Jugendobjekt*, das später unverändert im ersten Gedichtband erschien, *Schlacht bei Fehrbellin*, *Stampfe der Mädchenträume*, *Vorläufiges* und *Unsere Gedichte*, die Braun für das Debüt beim Mitteldeutschen Verlag noch einmal bearbeitete. Im vierten Heft des gleichen Jahres erschienen noch einmal elf Gedichte Brauns, diesmal in einem eigenen Beitrag, von denen allerdings nicht alle in den Band *Provokation für mich* aufgenommen wurden. *Nachts, fern vom AS1120*, *Begegnung mit dem alten Freund*, *Fastnachtsspaß*, *Provokatorische Liebesgedichte für Susanne M. in Flensburg*, *Provokation für A.P.*, *Selbstverpflichtung des Gartenzwerchs*, *R. und Mitteilung an meine bedrückten Freunde* wurden mehr oder weniger stark verändert übernommen, *Der Wind soll die Wolken fressen*, *Blumenpflege* und *Gegen die Traurigkeit* sind im ersten Gedichtband nicht enthalten. Anhand der Gedichte *Nachts, fern vom AS1120/Abgekehrt* und *Provokation für A.P.* möchte ich im Folgenden zeigen, welche Änderungsprozesse die Gedichte im Vergleich zum Gedichtband und seinen Auflagen durchlaufen und wie sich deren Aussage und Bedeutungshorizont dadurch wandelte.

Das Gedicht *Nachts, fern vom AS1120* ist in drei publizierten Fassungen erhalten: Die Fassung aus dem vierten Heft von 1963 der Zeitschrift *Sinn und Form*, eine Fassung in *Provokation für mich* (erste bis dritte Auflage) im Teil *Auseinandergehen* und eine gekürzte und geänderte Fassung in der vierten Auflage in dem ausgebauten Teil von *Provokation für mich*, der nun *Absagen* heißt, unter dem neuen Titel *Abgekehrt*. Letztere Version wurde auch in die Gesamtausgabe aufgenommen. Das Gedicht ist im Suhrkamp-Band *Vorläufiges* nicht enthalten. Versteile und Motive des Gedichts finden sich jedoch bereits in einem der neun titellosen Gedichte, die Braun für den Lyrikabend Hermlins einreichte. Dort heißt es in der dritten Strophe des zweiten Gedichts:

So, wenn die Nacht ihre warmen Arme ins Fenster hängt,
und die Stadt brummt unter dir wie ein Kompressor oder der große Bagger:
Im Leerlauf. Du hast Schweiß auf der Stirn.¹⁹⁰²

Aus dieser Strophe entstand später das neue Gedicht, andere Teile verarbeitete Braun in *Die Wolken*. *Nachts, fern vom AS1120/Abgekehrt* beschreibt die dröh-

¹⁹⁰¹ Vgl. Schmitt (Hg.): Die Literatur der DDR, S. 262.

¹⁹⁰² Stellungnahme der Genossen wissenschaftlicher Mitarbeiter, Notiz vom 27.12.1962, Manuskript Volker Braun, Blatt 118.

nende Stille eines Tagebauarbeiters, der die Arbeit am Abend beendet hat. Zurück in der Stadt, weich gebettet, der Mond scheint durch das Fenster, erinnert er sich in der idyllenhaften Atmosphäre seines Zimmers an die Bild- und Geräuschkulisse des Tagebaus: das Quietschen der Eimerketten, das Brummen des Baggers im Leerlauf, der Lärm der Großblöcke.

Nachts, fern vom AS1120

Die Nacht hängt ihre schlaffen Arme ins Fenster
Die Stadt brummt unter mir wie ein Kompressor
Wie der große Bagger im Leerlauf
Meine Haut bereitet dem Mond das Bad –

Kumpel, macht eine Zigarettenpause!
Ich liege auf altem Bürgerplüsch:
Ihr habt mich hergeschickt. Und lerne
Wie man mit langen vertüfelten Reden
Die Planbremsen lockert. Wüßte ich nicht
Daß Ihr gelernt habt, immer
Recht zu haben: ich käme
Sofort zurück

Und nach der Nacht der tausendblättrigen Scharteken
Möchte ich lauwarms Schmieröl trinken gegen den Wortstaub:
Ach, den Rauch der Betonschlote ließ ich hinter mir
Und den tierischen Schrei der Eimerketten
Dem Lärm der Großblöcke entkam ich:

Seltsam –, auch die Vögel in den Wolken blieben zurück
Und der Tau glimmend im Klee¹⁹⁰³

Im Gedicht erscheinen die Maschinen wie mythische Wesen. Das Wort „Scharteken“ wurde seit dem 19. Jahrhundert für alte, wertlose Geräte verwendet. Zuvor jedoch bezeichnete es Schriftstücke oder Bücher. In dieser doppelten Bedeutung entsteht das Bild einer ächzenden Maschine, die endlose Geschichten erzählt. Der Wortstaub, den das lyrische Ich mit Schmieröl herunterspülen möchte, vermischt wiederum die metaphorischen Worte, die durch die Maschine an das Ohr des Arbeiters dringen, und den realen Staub, der sich bei der Beförderung von Abraum verbreitet. Wenn dann die Betonschlote rauchen und die Eimerketten schreien, entsteht das Bild einer dämonischen Landschaft von speienden Drachen und anderen Fabelwesen.

Die Änderungen, die Braun an dem Gedicht vornahm, sind syntaktischer und semantischer Art. Zunächst schwächte Braun für den Gedichtband die Satzzei-

1903 Volker Braun: Gedichte. In: SuF 15 (1963), 4, S. 626–639, hier S. 626.

chen ab, vor allem in der zweiten Strophe (siehe unten). Aus dem trennenden und betonenden Doppelpunkt sowie dem beendenden Punkt wurde eine Paraphrase mit Bindestrichen, die zwar nach wie vor durch den Einschub eine Trennung vornehmen, aber die beiden Satzteile des liegenden und lernenden Ichs stärker miteinander verbindet. Diese Entwicklung der Satzzeichen setzt sich in den weiteren Fassungen fort. Zuerst fiel für den Gedichtband das Komma hinter dem Einschub „Seltsam –,“ weg, dann mit der vierten Auflage auch der Doppelpunkt am Ende der dritten Strophe. Die Satzzeichen sind Kommentare, Lese- und Rezeptionsvorstellungen des Autors. Indem Braun diese aufhob, ließ er den Rezipient:innen mehr Spielraum für eigene Bewertungen.

An zwei Stellen brach Braun das Syntagma auf, indem er es auf zwei Verszeilen verteilte, ein poetisches Prinzip, das er später öfter anwandte. Der Lesefluss wird dadurch gestört und einzelne Wörter betont, wie hier z. B. die Ansprache „ihr“: „Ich liege auf altem Bürgerplüsch – ihr / Habt mich hergeschickt – und lerne“.¹⁹⁰⁴ Außerdem entfernte er Wörter und Satzzeichen, die redundant sind. So wird die Bedeutung der Verse „Und lerne / Wie man mit langen vertüfelten Reden / Die Planbremsen lockert.“ verdichtet zu: „und lerne / mit langen vertüfelten Reden die / Planbremsen lockern.“¹⁹⁰⁵

Für die vierte Auflage seines Gedichtbands änderte Braun den Gedichttitel und entfernte die zweite Strophe mit der Ansprache an die „Kumpel“. Das lyrische Ich wird zum einzigen Menschen im Gedicht, weitere Subjekte sind neben dem lyrischen Ich dessen Haut, die Nacht, die Stadt, der Bagger, die Vögel und der Tau. Mit der Auflösung des Wechsels zwischen Ich-Aussage und Ansprache, hier in der zweiten Person „ihr“, die das Subjekt nicht mit einbezieht wie in dem Gedicht *Provokation für mich* (siehe oben), fällt die Haltung des Sprechgedichts weg.¹⁹⁰⁶ Während die erste Fassung die Möglichkeit der Rückkehr enthielt („ich käme / Sofort zurück“) und sich das lyrische Ich nur „fern vom AS 1120“, dem Absetzer aus dem Tagebau, befindet, hat es sich in der zweiten Fassung „abgekehrt“.¹⁹⁰⁷ Die Anmerkungen des Bands erklären den Begriff: „*Abkehren* bedeutet im bergmännischen Jargon: aus der Arbeit treten oder entlassen.“¹⁹⁰⁸ Durch die Streichung der zweiten Strophe wird das Gedicht individualisiert: Das lyrische Ich hat die Betonschlote hinter sich gelassen, es ist den Eimerketten entkommen, allein die Vögel und das Grün bleiben zurück. Es fehlt hier die Orientierung an der kollektiven Instanz, allein das subjektive Empfinden des lyrischen Ichs in seinem

1904 Volker Braun: Nachts, fern vom AS 1120. In: V.B.: *Provokation für mich*, S. 30.

1905 Ebd.

1906 Vgl. Cosentino/Ertl: *Zur Lyrik Volker Brauns*, S. 29.

1907 Braun: *Provokation für mich*, S. 30.

1908 Volker Braun: *Anmerkungen*. In: V.B.: *Provokation für mich*. 4. Aufl., S. 76.

Verhältnis zu Natur und Technik, aber eben nicht mehr zur Gesellschaft kommt zum Ausdruck. Christine Cosentino und Wolfgang Ertl haben den Gestus der frühen Gedichte als Sprech- und Rollengedichte beschrieben, die „sichtlich auf die Kommunikation mit einem Publikum“ hinzielten.¹⁹⁰⁹ Hatten Ansprachen und ‚Provokationen‘ beim Vortrag noch einen Effekt, der sich in unmittelbar daran anschließenden Diskussionen äußerte, verloren die Gedichte mit der Publikation in Buchform diese Funktion. Die Veränderung des Gedichts plausibilisiert sich also in Relation zu der auf Dauer angelegten Verlagsausgabe, auch im Gegensatz zu dem schnelllebigem Medium der Zeitschrift und der zeitlich gebundenen Anthologien, die den konkreten Anlässen der Lesungen entsprechend konzipiert waren.

In der letzten Strophe strich Braun das Wort „Seltsam“. Den Rezipient:innen gab er dadurch den Freiraum, die Beobachtung, dass die Vögel in den Wolken und der Tau auf dem Klee in der Szenerie des Tagebaus zurückgeblieben sind, selbst zu bewerten. Schließlich wandelte Braun die „Nacht der tausendblättrigen Scharteken“ in den „Tag“.¹⁹¹⁰ Ich deute diese Änderung als Korrektur, denn das Ich befindet sich in der lyrischen Zeit in der Nacht, hinter ihm liegt die Arbeit, die am Tage stattgefunden hat. Außerdem verstärkt sich durch das Komplementärpaar Nacht und Tag die Differenz, aber auch Interdependenz zwischen der subjektiven Idylle und dem lärmenden Tagebau.

Von dem Gedicht *Provokation für A.P.* gibt es wiederum drei publizierte Fassungen: Die erste ist in der Auswahl von *Sinn und Form* im vierten Heft des Jahres 1963 enthalten, die zweite hat Braun für den Gedichtband *Provokation für mich* angefertigt, dessen vierte Auflage die dritte enthält. Der Suhrkamp-Band *Vorläufiges* führt die zweite Fassung des Gedichts. Braun überarbeitete den Text zunächst als Reaktion auf eine Lesung. Dem Herausgeber von *Sinn und Form*, Bodo Uhse, schrieb er im Juni 1963:

Ich werde Ihnen für heute ein paar Änderungen mitteilen, die Sie u.U. in die Gedichte reinmalen können – aber nur wenn Sie meine Meinung teilen (ich bin bei Änderungen meist sehr unglücklich, oberflächlich), sonst protestieren Sie bitte! [...]

3. Provokation für A.P.

Das ist ein ganz mieses Gedicht; als es jetzt in Berlin gelesen wurde, bin ich fast in den Boden gesunken.¹⁹¹¹

1909 Cosentino/Ertl: Zur Lyrik Volker Brauns, S. 30.

1910 Braun: *Provokation für mich*, S. 30.

1911 Volker Braun an Bodo Uhse, Brief vom 15.06.1963. In: Archiv AdK-O 0057.

Nicht ganz deutlich wird aus dem Archivmaterial in der AdK, ob Braun die Änderungen aufgrund der Reaktionen des Publikums vornehmen wollte oder, weil er durch den Vortrag des Gedichts durch eine andere Person Mängel daran erkannte. In beiden Fällen ist es die Resonanz der Veröffentlichung, die zu den Änderungen führte.

Der Titel blieb bei allen Fassungen gleich. Das Gedicht ist eine Ansprache an die Geliebte, von der das lyrische Ich gesellschaftliches Engagement einfordert. Das Thema erinnert an das mittelhochdeutsche Epos *Erec*, in dem vorgeführt wird, was mit Erec geschieht, wenn er sich mit seiner Frau Enite ‚verligt‘ anstatt seinen gesellschaftlichen Pflichten nachzukommen. Das lyrische Ich verlangt, privates Glück mit gesellschaftlichem Engagement zu verbinden: „Du sollst dich dem Tag geben vor unserer Nacht“.¹⁹¹² Die Forderung ist nur in der zweiten Fassung erhalten, sie bringt aber den Anspruch des Gedichts auf den Punkt. Wiederum verwendet Braun den Tag und die Nacht, um zwei Dinge miteinander zu verbinden: Liebe in der Nacht und Gesellschaftskritik und Engagement am Tag. Ohne Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, die verändert werden müssen, entsagt das lyrische Ich jedoch auch den Freuden der Liebe: „Ich melde meinen Verzicht an auf den Abend und auf die Nacht.“

Provokation für A.P.

1

Alle Sekunden der Freude
Die Stunden des Taus und der müden Sonne
Das Wandern die Lenden der Wiesenberge hinab
Das Liegen in den fetten Armen einer dahergelaufenen Nacht
Das Schweigen vor den Motoren und Fliederbäumen
All das Besinnen, Behalten, dableiben
Alles Besinnen will ich fortgeben, ausspeien, auslöschen
Fließt aus mir fort mit den Ergüssen des neuen Frühlings
Ich melde meinen Verzicht an auf den Abend und auf die Nacht

2

Noch aus den Gräbern steigen Flüche noch
Noch aus den Gräbern steigt Angstschweiß noch
Noch gibt es Thyssen und Mannesmann
Und solange es Kapitalismus gibt, gibt es
Kapitalismus jede Sekunde

3

Ich verzichte, leise zu schweigen und lärmend zu reden
Mein Schweigen soll dröhnen

1912 Volker Braun: *Provokation für A.P.* In: V.B.: *Provokation für mich*, S. 41.

Meine Sprache soll in dich fallen wie der unnachgiebige Regen
 Jede Sekunde will ich dröhnen und unnachgiebig sein
 Ich gebe dich nicht auf
 Daß du dich gegen Thyssen und Mannesmann
 Will ich jede Sekunde über dich herfallen

4

Ich will nicht ausruhn bei dir, Freundin
 Ich habe keine Geduld für deine Lust
 Ich bin zu unbescheiden, nur dich zu lieben
 Dein Leib, Bett oder Sarg unserer Kinder
 Deine Schenkel, helle Stützen der Traumgewölbe
 Deine Brauen, Flügel der Augen
 Sind mir so fern und nah
 Wie der endliche Sieg meiner Ungeduld¹⁹¹³

In der zweiten Strophe des Gedichts, die nur in der ersten Fassung vorkommt, formuliert Braun seine Kapitalismus- und Gesellschaftskritik. Mit dem fünf Mal wiederholten „noch“ und einem Wortfeld aus Gräbern, Flüchen und Angstschweiß und dem „endlichen Sieg“ in der letzten Zeile rekurriert er auf die Verbrechen des Nationalsozialismus. Thyssen und Mannesmann, gegen die sich die Geliebte wehren soll, stehen als Stellvertreter für die deutsche Industrie. Beide Unternehmen beschäftigten in den vierziger Jahren Zwangsarbeiter:innen, um ihre Produktion in Kriegszeiten aufrecht zu erhalten, für deren Qualen und Tode sie zur Rechenschaft gezogen werden sollen. Gleichzeitig ist es eine Anklage gegen das bundesdeutsche System des Kapitalismus, das sich nach dem Ende des Hitler-Regimes nicht gewandelt hat und gegen die Wirtschaft, die aus den Erfahrungen des Nationalsozialismus keine Konsequenzen gezogen hat. Das lyrische Ich hat daraus den Anspruch an sich und andere entwickelt, sich nicht allein an seinem privaten Glück zu freuen. „Ich will nicht ausruhn bei dir, Freundin.“ Stattdessen fordert es von sich und von seiner Geliebten, ständig aktiv zu bleiben und kritisch mit der Gesellschaft umzugehen. „Jede Sekunde will ich dröhnen und unnachgiebig sein.“

Der Wille zur Veränderung der Gesellschaft wird vor allem in der ersten Fassung des Gedichts deutlich. In den weiteren Fassungen treten die Anbindung des Gedichts an reale Bedingungen, die historischen Bezüge und damit auch der Entstehungskontext des Gedichts sowie die Forderung an die Geliebte immer mehr in den Hintergrund. In der zweiten Fassung weist nur noch der Vers „Du sollst dich dem Tag geben vor unserer Nacht“ daraufhin, dass das lyrische Ich die Einbindung der Geliebten in die Gesellschaft fordert. Was bleibt, ist das Streben

1913 Braun: Gedichte. In: SuF 15 (1963), 4, S. 635.

nach Veränderung, das sich hier noch in Bezug auf die Gesellschaft und das Individuum äußert: „Wenn du veränderlich bist mit deinem Land“.¹⁹¹⁴ In der dritten Fassung fällt diese Strophe ganz weg. Dadurch fehlt der Anspruch an die Geliebte, an die Gesellschaft, die kapitalistische Wirtschaft und das eigene Land, also die Wendung zum Gesellschaftlichen, die Cosentino und Ertl in diesem privat-intimen Gedicht als „künstlich aufgesetzt“ bezeichnen.¹⁹¹⁵ Allein das lyrische Ich proklamiert nun noch, dass Lust und Liebe der Paarbeziehung nicht ausreichen: „Ich bin zu unbescheiden, dich zu lieben.“¹⁹¹⁶ Die Erfahrung wird dadurch subjektiviert, der Anspruch bezieht sich auf das Subjekt, nicht allein in den Freuden des privaten Glücks aufgehen zu wollen.

Die Analysen verdeutlichen, dass Braun den politisch-gesellschaftlichen Anspruch der Gedichte zu Gunsten einer offeneren, stärker auf den ästhetischen Eindruck fokussierten Rezeption verminderte. Die Individualisierung des Inhalts geht mit einer Abmilderung im Ton einher. So spricht Brohm davon, dass Braun in der Entwicklung seiner frühen Arbeiten „die erregte Gestimmtheit in Rhythmus und auch in der Sprache“ zurücknimmt.¹⁹¹⁷ Die Veränderungen von den ersten Abdrucken über die literarische Zeitschrift *Sinn und Form* bis zum eigenen Gedichtband lassen sich als Prozesse der Normalisierung, Entpolitisierung und Literarisierung im Hinblick auf eine Wahrnehmung als Schriftsteller im Rahmen ihres editorialen Kontextes verstehen. So verloren sie ihren „unmittelbaren Sprech-Charakter“ und näherten sich traditionellen Formen an.¹⁹¹⁸ Die Veränderungen zielten auf sprachliche Verdichtung, auf einen harmonischen Klang und auf Abschwächung der sprachlichen und formalen Mittel. Das gesellschaftliche Moment trat in den Hintergrund, das lyrische Ich in den Vordergrund, dies hing nicht zuletzt, so die These, auch mit der editorialen Biographie des Werks zusammen, das nicht mehr im medialen Kontext von Zeitschriften und Anthologien, also in der Koexistenz anderer Autor:innen stand, sondern als Buchausgabe vorlag. Statt kurzfristiger Wirkung stand mit Fortschreiten der editorialen Biographie immer mehr die Dauer des Werks und die Profilierung der Autormarke in unterschiedlichen Kontexten im Vordergrund.

Der Blick auf die dem Gedichtband vorausgehenden Publikationen der Gedichte hat gezeigt, wie die Rezeptionserwartungen und die Kontexte der Publikationen, in denen die Gedichte erscheinen, nicht nur deren Wahrnehmung beeinflussen, sondern eine direkte Auswirkung auf ihren Gehalt und ihre Form

1914 Braun: Provokation für mich, S. 41.

1915 Cosentino/Ertl: Zur Lyrik Volker Brauns, S. 57.

1916 Volker Braun: Provokation für A.P. In: V.B.: Provokation für mich. 4. Aufl., S. 42.

1917 Brohm: Die Koordinaten im Kopf, S. 149.

1918 Ebd.

haben. Aus heutiger Perspektive erscheinen vor allem die *Sinn und Form*-Ausgaben als Vorabdrucke der Gedichte. Die historische Analyse hat jedoch gezeigt, dass dieser Abdruck seinerseits ein Resultat des Lyrikabends war. Auch die Anthologien im Mitteldeutschen Verlag waren nicht als Vorbereitung auf den Gedichtband gedacht. Nachdem Braun in den Jahren 1963 und 1964 in verschiedenen Zusammenhängen seine Gedichte vorgelesen hatte, die dann in Zeitschriften und Anthologien mit unterschiedlichen Schwerpunkten und in diversen Verlagen erschienen waren, entstand der eigene Gedichtband eher als eine Konsequenz aus der schnellen und vielfältigen Verbreitung seiner Texte. Ganz anders verlief der Weg in der BRD.

4 *Provokation für mich* und *Vorläufiges*. Parallelausgaben im geteilten Deutschland

Brauns Gedichtband *Provokation für mich* erschien 1965 im Mitteldeutschen Verlag mit einer Auswahl von 40 Gedichten in vier Abteilungen und einem Anhang sowie ein Jahr später in einer abgewandelten Auswahl von Gedichten unter dem Titel *Vorläufiges* beim Suhrkamp Verlag. Beide Publikationsprozesse und Ausgaben werde ich, insofern es die Archivlage zulässt, untersuchen.¹⁹¹⁹ Der Vergleich verdeutlicht die Unterschiede zwischen den Praktiken des Verlags und des Autors im Publikationsprozess sowie Brauns ästhetische Vorstellungen für die Ausgaben in Ost und West.

Für den Mitteldeutschen Verlag begutachteten Gerhard Wolf und Heinz Czechowski Ende 1963 und Anfang 1964 das Konvolut der Gedichte. An der Diskussion mit dem Autor beteiligten sich neben dem Verlagsleiter Fritz Bressau und Lektor Joachim Hottas außerdem der Literaturwissenschaftler Walfried Hartinger sowie Eberhard Günther von der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel im Ministerium für Kultur. Dieser drängte auf Änderungen, unter anderem die Eliminierung des Gedichts *Deutsches Gespräch*. Den Archivdokumenten ist zu entnehmen, dass der Band die Druckgenehmigung erst erhielt, nachdem Braun sich nach monatelangen Verhandlungen zur Streichung des Gedichts bereit erklärt hatte.¹⁹²⁰ Neben den Zensurbedingungen wird deutlich, dass Braun sich in der

1919 Das Archiv des Mitteldeutschen Verlags weist nur wenige schriftliche Zeugnisse zur Publikation des ersten Gedichtbands auf, erwähnt allerdings mehrere mündliche Gespräche, die zwischen Verlag und Autor stattgefunden haben. Die Verhandlungen mit dem Suhrkamp Verlag lassen sich aufgrund der Kommunikation per Post deshalb umfassender rekonstruieren und analysieren.

1920 Vgl. Joachim Hottas: Notiz vom 1.03.1965. In: LASA, MD, I 129, Nr. 144.

Auswahl und Zusammenstellung der Gedichte vor allem mit Wolf und Hartinger abstimmte.¹⁹²¹ Wolf war auch derjenige, der aufgrund der stetigen Änderungen auf eine Publikation des Bands drängte:

Lieber Heinz Czechowski,

ich hatte schon in einem Brief, der sich mit Deinem wohl gekreuzt hat, meine Zustimmung zu der neuen Anordnung gegeben, wenn ich auch – offen gesagt – da jetzt nicht mehr ganz durchschaue, da schon wieder geändert worden ist und sicher noch geändert wird, während dieser Brief abgeht.

[...] Der Band muß endlich fertig werden.¹⁹²²

Wie bei den Gedichten hatte Braun auch für die Gestaltung des Bands konkrete Vorstellungen, die in einer „Aussprache“¹⁹²³ mit dem Verlag vereinbart wurden. Zunächst verlangte er weißes Dünndruckpapier, ein schlankes Format von 11x21 cm mit 47 Zeilen pro Seite, sowie einen Einband aus dünnem Karton mit dunkelgrauem stumpfem Umschlag und einen Satz in der Schrifttype Grotesk. Der einstige Titel *Jugendobjekt* sollte ohne Gattungsbezeichnung „im oberen Viertel des Umschlags in rostroter Blockschrift über die ganze Breite“ stehen.¹⁹²⁴ Die Grotesk ist eine serifenlose Type, die im Zuge der Industrialisierung Beliebtheit gewann und von den Nationalsozialisten gänzlich verboten wurde. Sie wird vor allem mit proklamativen, werbenden Schriften assoziiert.¹⁹²⁵ Obwohl diese Industrie-Schrift also zum Programm des Bands gepasst hätte, setzte der Gestalter des Mitteldeutschen Verlags Brauns Band aber in einer Serifenschrift. Erst bei dem Gedichtband mit Illustrationen aus dem Jahr 2005 erfüllte sich die typographische Vorstellung des Autors – allerdings ohne sein Zutun.¹⁹²⁶ Als Begründung gab der Verlag an, dass Brauns Wünsche technisch nicht realisierbar seien.¹⁹²⁷ Auch die rostrote Farbe, die in ihrer Kombination aus Industrierot und dem symbolischen Rot des Sozialismus, gezielt von Braun ausgewählt wurde, verwendete der Gestalter nur für den Trennstrich zwischen Autornamen und Titel

1921 Vgl. Volker Braun an Heinz Czechowski, Brief vom 13.02.1964. In: LASA, MD, I 129, Nr. 144.

1922 Gerhard Wolf an Heinz Czechowski, Brief vom 23.01.1964. In: LASA, MD, I 129, Nr. 144.

1923 Aussprache mit Volker Braun am 20.04.1964, Aktennotiz vom 24.04.1964. In: LASA, MD, I 129, Nr. 144.

1924 Volker Braun: Vertrag vom 6.04.1964. In: LASA, MD, I 129, Nr. 144.

1925 Vgl. Die Grotesk. In: Wolfgang Beinert (Hg.): Das Lexikon der europäischen Typographie. Unter URL: <http://www.typolexikon.de/grotesk/> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022).

1926 Vgl. Kapitel 4. Einen stumpfgrauen Umschlag erhielten schließlich die *Texte in zeitlicher Folge*.

1927 Vgl. Aussprache mit Volker Braun am 20.04.1964, Aktennotiz vom 24.04.1964.

auf dem grauen Einband bzw. dem weißen Schutzumschlag.¹⁹²⁸ Allein der Titel, nun *Provokation für mich*, steht wie von Braun gewünscht im oberen Drittel von Umschlag und Frontdeckel ohne Untertitel, allerdings nicht in Blockschrift. Der Band erschien am 11. Januar 1965 in einer Auflage von 2.500 Exemplaren zu einem Preis von 4,50 MDN. Braun erhielt ein Pauschalhonorar von 2.000 MDN.¹⁹²⁹

Der Band war in der DDR so erfolgreich, dass bereits im April die zweite Auflage erschien und drei weitere Auflagen folgten (1967, 1973, 1975), während der westdeutsche Gedichtband 1975 vom Verlag ins moderne Antiquariat gegeben wurde.¹⁹³⁰ Es gibt kaum Unterschiede in der äußeren Gestaltung der Auflagen. Die zweite Auflage enthält neu einen Klappentext, der einen Ausschnitt der Rezension von Silvia Schlenstedt aus dem *Neuen Deutschland* wiedergibt.¹⁹³¹ Für die vierte Auflage hat Braun viele Gedichte wesentlich umgeschrieben, neue Texte hinzugefügt und die Abteilungen neugestaltet und benannt. Der Klappentext weist diese Änderungen aus und präsentiert die Gedichte in ihrer „endgültigen Gestalt“.¹⁹³² Ab der vierten Auflage sind außerdem Name und Titel auf dem Buchrücken in größerer Schrift abgedruckt. Braun hatte für die Nachauflage die gleiche typographische Gestaltung wie bei seinem zweiten Gedichtband *Wir und nicht sie* gefordert, zum Beispiel eine verringerte Zeilenzahl auf jeder Seite, wodurch sich die Schriftgröße erhöhen ließ.¹⁹³³ Um sich der Schriftgröße der Gedichte anzupassen, vergrößerte der Verlag auch die Schrift auf dem Einband.

Die Änderungen zeigen zum einen Brauns ästhetische Vorstellungen von der Materialität seiner Texte, zum anderen stehen sie für eine Ausgabenpolitik, die durch eine einheitliche Gestaltung in ein Spannungsverhältnis zu den inhaltlichen Veränderungen trat und als Ausdruck eines wachsenden Bewusstseins für die Dauer seines Werks gewertet werden kann.¹⁹³⁴ In einem Interview mit Schlenstedt bezeichnete Braun seine frühen Gedichte als „provokatorisches Da-herreden, ein strenger Bau der Gedichte wurde nicht unbedingt angestrebt“.¹⁹³⁵

1928 Bei den Verhandlungen zum zweiten Gedichtband *Wir und nicht sie* bei Suhrkamp bat Braun wiederum um einen rostroten Umschlag. Da der Band 1970 allerdings nicht im Hauptprogramm, sondern in der *edition suhrkamp* erschien, die in ihrem Spektrum kein rostrot führt, bekam das Buch einen hellroten Einband (vgl. Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief vom 28.06.1968. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1929 Vgl. *Provokation für mich*. Erste Auflage. In: LASA, MD, I 129, Nr. 144.

1930 Vgl. Heribert Marré an Mitteldeutschen Verlag, Brief vom 20.01.1975. In: LASA, MD, I 129 Nr. VHSt 125/3.

1931 Vgl. Braun: *Provokation für mich*. 2. Aufl., Klappentext.

1932 Braun: *Provokation für mich*. 4. Aufl., Klappentext.

1933 Vgl. Holger Schubert: Aktennotiz vom 4.07.1972. In: LASA, MD, I 129, Nr. 144.

1934 Zur Entwicklung der Gedichte in den ost- und westdeutschen Ausgaben vgl. Kapitel 4.

1935 Das *Wir* und das *Ich*. Interview mit Volker Braun, S. 319.

Hartinger sieht hierin die Ablehnung eines gesellschaftlichen Vollendungsdogmas der sechziger Jahre, an das sich ein stetiger Veränderungsprozess anschloss, der mit einer harschen Kritik der Anfänge verbunden war, wie Brauns Selbstaussagen belegen.¹⁹³⁶ Die Vollendung der Gedichte, so ließe sich mit Bezug auf die vierte Auflage des Gedichtbands schlussfolgern, fand erst im kollektiven Prozess der Publikation im geteilten Deutschland im Austausch mit Verlagen, der ost-deutschen Zensurbehörde, der Literaturkritik und der Leserschaft statt. Nachzeichnen lässt sie sich in der editorialen Biographie seiner Werke in Ausgaben.

Die erste Gesamtausgabe der Werke Brauns *Texte in zeitlicher Folge* erschien zwischen 1989 und 1993 im Mitteldeutschen Verlag. Der Suhrkamp Verlag hatte eine Lizenzübernahme oder den Mitdruck abgelehnt.¹⁹³⁷ Die Konzeption geht auf den Autor selbst zurück und orientiert sich an Brechts *Versuchen*.¹⁹³⁸ In chronologischer Folge ihrer Entstehung präsentieren die Bände das Schaffen Brauns in allen literarischen Genres: Prosa, Lyrik, Theaterstücke und Essays (*Notate*). Anders als in Editionen, bei denen die Texte nach Gattungen sortiert erscheinen, lassen sich in der chronologischen Darstellung thematische, motivische und poetische Parallelen von Texten aus dem gleichen Entstehungszeitraum in einem Band wahrnehmen. Aufgrund dieser Konzeption befindet sich zum Beispiel das 1970 entstandene Stück *Lenins Tod* im dritten Band, der Texte aus den siebziger Jahren versammelt, obwohl es in der DDR erst 1988, in der BRD ein Jahr später erschien.¹⁹³⁹

Im Widerspruch zur werkchronologischen Programmatik der Werkausgabe enthält der Gedichtband darin größtenteils die Texte der vierten Auflage, die Braun zur endgültigen Fassung seiner Gedichte erklärt hatte, einzelne Texte gehen aber auch auf frühere Fassungen zurück oder fügen Texte in zeitliche Zusammenhänge, in denen sie ursprünglich nicht entstanden bzw. publiziert wurden. Das Prinzip der Auswahl ‚reiferer‘ Fassungen steht somit in einem Spannungsverhältnis zum chronologischen Prinzip und dem Titel der Werkausgabe und stellt auch in Ermangelung eines kritischen Apparats, wie Cosentino und Ertl bemerken, eine Herausforderung für die textkritische Auseinandersetzung mit den Gedichten dar.¹⁹⁴⁰ Im Archiv des Mitteldeutschen Verlags wird deutlich, dass die Wahl der jeweiligen und dementsprechend die Einordnung der Gedichte in den

1936 Vgl. Hartinger: Gesellschaftsentwurf und ästhetische Innovation, S. 36.

1937 Vgl. Elisabeth Borchers an Peter Bosnic (Vertriebsleitung), Notiz vom 17.05.1990. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1938 Vgl. Eberhard Günther: Zum Projekt: Volker Braun „Texte“, Notiz vom 15.12.1987. In: LASA, MD, I 129 Nr. 175.

1939 Vgl. Teil III, Kapitel 4.

1940 Vgl. Cosentino/Ertl: Zur Lyrik Volker Brauns, S. 32.

Zusammenhang der Werkausgabe auf Diskussionen mit dem Verlagsleiter Eberhard Günther, dem Literaturwissenschaftler Dieter Schlenstedt und dem Lektor Hinnerk Einhorn zurückgehen.¹⁹⁴¹

Bei Suhrkamp erschien der Gedichtband 1966, ein Jahr nach der ostdeutschen Ausgabe in veränderter Auswahl und unter anderem Titel. Bereits im November 1964 schrieb Unseld zum ersten Mal an Braun, er habe einige Gedichte gelesen und erwäge deren Veröffentlichung.¹⁹⁴² Zu dieser Zeit war Braun Philosophiestudent an der Karl-Marx-Universität in Leipzig und Dramaturg sowie Regieassistent am Berliner Ensemble und im Deutschen Theater. Durch die Theaterarbeit war er mit Helene Weigel und Elisabeth Hauptmann bekannt, die seine lyrischen und dramatischen Arbeiten dem Verleger empfohlen hatten.¹⁹⁴³ Braun versprach, Anfang 1965 ein Manuskript zu schicken. Damit blieb ihm genug Zeit, die Gedichte neu auszuwählen und umzuarbeiten: „Für Sie müßte der Band anders aussehen.“¹⁹⁴⁴ Er bat auch deshalb um eine „kritische Meinung“.¹⁹⁴⁵ Im Frühjahr 1965 erschien der Gedichtband *Provokation für mich* im Mitteldeutschen Verlag. Braun sandte im März eine Auswahl von Gedichten an Suhrkamp. Auf Nachfrage Unselds, ob er noch etwas in der Schublade habe,¹⁹⁴⁶ folgte eine zweite Sendung, die vermutlich die Abteilung *Annachronik* enthielt, die in der ostdeutschen Ausgabe nicht enthalten ist. Obwohl Vieles bereits veröffentlicht war, wies Braun darauf hin, dass es sich um „Rohmaterial“ handle, und bat darum, „das Zeugs keinem zu geben“.¹⁹⁴⁷

An dem Vorschlag, den Status der Gedichte und ihre Zusammenstellung mit dem Verlag auszuhandeln, zeigen sich die von Braun in der DDR erlernten Praktiken. Einerseits bezog er Lektor und Verleger damit aktiv in den kreativen Prozess ein, andererseits schützte er sich vor ablehnender Kritik. Braun suggerierte damit ein Entwicklungspotential und machte Inhalt und Form seiner Gedichte vom Praxiszusammenhang abhängig. Die weitgreifenden Aushandlungsprozesse der westdeutschen Parallelausgabe standen damit auch in einem

1941 Vgl. Hinnerk Einhorn: Gespräch bei VB am 14.12.1987, Notiz vom 15.12.1987. In: LASA, MD, I 129 Nr. 175.

1942 Vgl. Siegfried Unseld an Volker Braun, Brief vom 6.11.1964. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Vermutlich kannte der Verlag Brauns Gedichte aus der Zeitschrift *Sinn und Form*, die auch im Westen wahrgenommen wurde.

1943 Vgl. ebd.

1944 Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief vom 21.11.1964. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1945 Ebd.

1946 Vgl. Siegfried Unseld an Volker Braun, Brief vom 16.03.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1947 Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief vom 26.04.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

Zusammenhang mit dem sich mehr und mehr regulierenden deutsch-deutschen Literaturtausch der sechziger Jahre.¹⁹⁴⁸

Unselb beauftragte den zu dieser Zeit in Norwegen lebenden Enzensberger mit der Begutachtung des Manuskripts. Im Archiv des Verlags hat sich ein Brief erhalten, der Braun das Ergebnis der Beurteilung mitteilte. Das Dokument gibt vorrangig die Meinung des Lyrikers Enzensberger über Brauns Gedichte wieder. Aus seiner Position als Berater und Gutachter für den Suhrkamp Verlag, der sowohl dessen Programm als auch den westdeutschen Literaturbetrieb sehr gut kannte, gab Enzensberger dem jungen ostdeutschen Autor Ratschläge zum Inhalt der Gedichte und deren Präsentation, die sich auf die Vermarktung und Rezeption des Bands beziehen und sich am Image von Autor und Verlag orientieren. Seine poetischen Vorstellungen sind mit ökonomischen Erwägungen verbunden, die er gegenüber Braun auch politisch begründete.

Im Brief betonte Enzensberger vor allem die Aktualität und das Wirkungspotential der Gedichte im westdeutschen Kontext.¹⁹⁴⁹ So drängte er den Autor bereits im Mai 1965, den Band bald zu publizieren, weil dessen Anwesenheit „literarisch und politisch nützlich, also nötig ist.“¹⁹⁵⁰ Er wies darauf hin, dass Braun gerade im öffentlichen Gespräch sei und eine derzeitige Publikation auch finanziell lukrativ sein würde.¹⁹⁵¹ Weitere Anmerkungen machte er zur Stimmigkeit und der unterschiedlichen Qualität der Gedichte, auf die Braun den Verleger bereits hingewiesen hatte. Als Beispiel erwähnte er das Gedicht *Tramp-Blues*. Es „hat sowas jugendbewegtes mit he! Und jawoll! Sowas schillerkragenhaftes, mit einem schuß beat generation. [...] das gedicht ist 18 und die davor und danach stehen sind 25, da stimmt was nicht.“¹⁹⁵² Die Zusammenstellung der Gedichte spiegelte somit die unterschiedlichen Schaffensphasen des Autors. Da es sich aber nicht um eine Ausgabe gesammelter Werke, sondern um einen eigenständigen Gedichtband bei Suhrkamp handeln sollte, legte Enzensberger Wert auf Einheitlichkeit. Weiter kritisierte er Brauns Vorstellung von der Malerei und der Rolle der Maler in dem Gedicht *Legende vom Malen*, die seiner Meinung nach nicht nützlich seien. Daran anschließend beanstandete Enzensberger auch die Vielzahl der Metaphern, die die Rede „undeutlich machen“, und eine „meta-

1948 Vgl. Teil 1, Kapitel 1959.

1949 Vgl. Hans Magnus Enzensberger an Volker Braun, Brief vom 18.05.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 9.

1950 Ebd.

1951 Vgl. ebd.

1952 Ebd.

physik“ der Gedichte, deren Grund er in Brauns Auseinandersetzung mit Hölderlin vermutete.¹⁹⁵³

An Enzensbergers Urteil wird zum einen deutlich, wie sich seine eigene und Brauns Poetik ähnelte, auf entsprechende „parallelstellen“ wies er im Brief mit Bezug auf sein Lektorat hin: „die kreidestriche gelten in jedem fall unschärfen, wie ich sie auch bei mir finde, die mich gerade deshalb ärgern.“¹⁹⁵⁴ Gerade der Anspruch „Gedichte als Gebrauchsgegenstände“ zu veröffentlichen, wie der Text für die Verlagsvertreter erklärte,¹⁹⁵⁵ führte zu stärkerer Anpassung an den westdeutschen Praxiszusammenhang. So bemerkte Enzensberger zu dem Gedicht *Moritat der wolfsburger stempler*, es sei „unklug und politisch falsch“: „diese art zu stempeln ist [...] einfach gesamtdeutsch. wer das nicht sagt, der sagt eine halbe wahrheit, mithin eine halbe unwahrheit.“¹⁹⁵⁶ Weil Braun mit seinen Gedichten Kritik anhand von konkreten politischen oder gesellschaftlichen Anlässen übte, die sich aus der Situation im geteilten Deutschland ergaben, seine Texte darüber hinaus aber auch bei der westdeutschen Leserschaft „nachdenken“ provozieren sollten, wie Enzensberger schrieb, bestand er auf eine Anpassung an die westdeutsche Deutung der Ereignisse.¹⁹⁵⁷ Braun setzte diese Kritik zwar nicht für die westdeutsche Ausgabe, aber für eine spätere Auflage der ostdeutschen Ausgabe um.¹⁹⁵⁸

Im Hinblick auf die Anpassung an den westdeutschen Rezeptionskontext riet Enzensberger dem Autor außerdem, die Suhrkamp-Publikation mit Anmerkungen zu versehen. Zu Brauns Gedicht *Schlacht bei Fehrbellin* gab er zu bedenken,

daß dieser text sehr umständliche erläuterungen braucht, für einen hamburgener leser, die kontrahenten müßten erst vorgestellt werden, dazu bräuchte es ein eigenes gedicht. – dieser einwand geht nicht auf den kern des gedichts, der ist gut, denke ich.¹⁹⁵⁹

Malik bezeichnet solche punktuellen Anmerkungen mit Blick auf historische Editionen von Klassikern als *recuperative notes*.¹⁹⁶⁰ Sie implizieren einerseits, dass der Text ohne Hintergrundinformationen nicht verständlich ist und andererseits, dass alle nicht annotierten Stellen der Rezipient:in verständlich sein müssten. Es verdeutlicht die Vorstellung von einer nationalen Normsprache, die, unabhängig

1953 Ebd.

1954 Ebd.

1955 Volker Braun. Vorläufiges (Vertretermappe). In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1956 Enzensberger an Braun, Brief vom 18.05.1965. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 9.

1957 Ebd.

1958 Vgl. Kapitel 3.

1959 Enzensberger an Braun, Brief vom 18.05.1965. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 9.

1960 Vgl. Malik: Horizons of the Publishable, S. 718.

von ihren Sprachregistern, kulturell und sozial die Spezifik von Person und Kontext transzendiert.¹⁹⁶¹ Der Begriff lässt sich auf die Anmerkungen in den Ausgaben ostdeutscher Autor:innen übertragen. Sie suggerieren, dass ein nicht nur immanentes, sondern kontextbezogenes Verständnis der Texte im anderen Teil Deutschlands möglich sei und durch die Anpassung der Texte selbst oder durch deren Para- bzw. Peritexte ermöglicht werde. Die Anmerkungen selbst verdeutlichen dabei aber die Notwendigkeit einer kulturellen Übersetzung im geteilten Deutschland. Enzensberger erklärte: „der begriff des auslands, der ansonsten überall abgeschafft wird, hat seine bedeutung zwischen deutschland und deutschland. Die anmerkungen müssen also mit einem ausländischen publikum rechnen.“¹⁹⁶² So erwähnte er zum Beispiel, das Wort „Schaumstrudel“ sei in einem Gedicht „für einen süddeutschen störend, das hört sich wie apfelstrudel an, etwas aus der konditorei“.¹⁹⁶³

Braun passte die Anmerkungen auf Anregung Enzensbergers dem antizipierten westdeutschen Wissensstand an. Sie betrafen vor allem historische Hintergründe, die realen Anlässe der Gedichte, lösten Initialen auf und erklärten Begriffe wie Jugendobjekt,¹⁹⁶⁴ Biwa-Laden,¹⁹⁶⁵ Magistratsschirm¹⁹⁶⁶ und VEAB,¹⁹⁶⁷ die einer westdeutschen Leserschaft aufgrund der politischen Verhältnisse nicht bekannt sein konnten. Aber auch ein intertextueller Bezug zu Schillers *Kolumbus* und die Bedeutung der Villa Massimo werden erläutert. In *Provokation für mich* hatte Braun zunächst in einem Vorsatz Kontexterläuterungen gegeben, nach Erscheinen der westdeutschen Ausgabe übernahm er die Form der Anmerkungen auch in die ostdeutschen Ausgaben. Diese Praxis zeigt sich später erneut bei der englischen Gedichtauswahl. Dem Band sind umfangreiche Anmerkungen des Autors nachgestellt und, so der Kommentar, „a few further references of use for English-language readers“.¹⁹⁶⁸

Braun gab den Gedichten für die Westausgabe eine neue Reihenfolge, benannte das Gedicht *Kommt uns nicht mit Fertigem in Anspruch* sowie die erste Abteilung des Bands um, wie sein Lektor Enzensberger es ihm geraten hatte.

1961 Vgl. ebd., S. 719.

1962 Enzensberger an Braun, Brief vom 18.05.1965. Siehe Anhang, Dokumente, Nr. 9.

1963 Ebd.

1964 „Von Jugendlichen geleitete Baustelle oder Produktionsstätte“ (Braun: Vorläufiges, S. 84).

1965 „Laden für billige Waren“ (ebd.).

1966 „Magistratsschirm“ nennen die Berliner das vom U-Bahn-Gleiskörper gebildete Dach über der Schönhauser Allee.“ (ebd.).

1967 „Volkseigener Erfassungs-und-Ankauf-Betrieb“. Braun: Vorläufiges (ebd., S. 85).

1968 Volker Braun: *Rubble Flora*. London u. a. 2014, S. 130.

Dieser war für den jungen Dichter besonders für die Arbeiten der sechziger Jahre ein Vorbild, wie er 1972 in einem Interview mit Silvia Schlenstedt bekannt gab: „Die Gedichte Mitte der sechziger Jahre waren bewusst öffentliche Gedichte – in ähnlichem Sinne, wie ihn Enzensberger versteht.“¹⁹⁶⁹ Braun fügte dem Manuskript auch ganz neue Gedichte sowie die Abteilung *Annachronik* hinzu. Die von Enzensberger kritisierten Gedichte und die zweite Abteilung *Auseinandergehn* strich Braun aus der Gedichtsammlung und fügte die von Enzensberger positiv bewerteten Gedichte („epitaph seite 28, gargarin seite 37, vielleicht reibfahrt seite 27 und stralauer oden seite 34“¹⁹⁷⁰) aus diesem Teil in andere Abteilungen ein.

Im Suhrkamp-Band *Vorläufiges* von 1965 steht das Gedicht *Anspruch* an erster Stelle. Es kann somit, auch in Kombination mit dem veränderten Buchtitel, als programmatisch für den Band und für die Poetik Brauns gelesen werden. Der Titel hat in diesem Sinne eine Doppelbedeutung als Ansprache an die Leserschaft und als Anspruch an das eigene lyrische Schaffen, das Braun eben als ‚vorläufig‘ verstanden wissen will. Aus der frühen Entwicklung des Gedichtkonvoluts ist bereits deutlich geworden, dass Braun die Gedichte erst nachträglich für die Veröffentlichung mit einem Titel versah.¹⁹⁷¹ Bei diesem Gedicht hatte er sich für den ersten Satz des Gedichts entschieden: „Kommt uns nicht mit Fertigem!“ Der westdeutsche Titel *Anspruch* ist in seinem Bedeutungsgehalt wesentlich komplexer und damit einer lyrischen Sprachverwendung näher.

Generell sind die Kommata am Versende entfernt, so dass ein harmonisches Druckbild entsteht, eine typische Entwicklung bei Brauns Gedichten, die sich bereits an den Veränderungen für *Provokation für mich* gezeigt hat. Auch der Wortlaut einiger Gedichte ist anders. So ist im neu titulierten Gedicht *Anspruch* im siebten Vers das Wort „Ufer“ mit dem Wort „Küste“ ersetzt und damit eine Wortwiederholung verhindert. Statt „An alle Ufer trommeln seine Finger die Brandung, / Über die Uferklinge läßt es die Wogen springen und aufschlagen,“ heißt es nun „An alle Küsten trommeln seine Finger die Brandung“.¹⁹⁷² Teilweise fehlt das Schwa im Suffix -en (z. B. „kehrn“ statt „kehren“ im Gedicht *Waldwohnung*), dies als Angleichung an die gesprochene Sprache und den umgangs-

1969 Silvia Schlenstedt: Interview mit Volker Braun. In: Weimarer Beiträge (1972), 10, S. 41–51, hier S. 46.

1970 Enzensberger an Braun, Brief vom 18.05.1965.

1971 Vgl. Kapitel 1.1.

1972 Volker Braun: Kommt uns nicht mit Fertigem. In: Braun: Provokation für mich, S. 10 und V.B.: Anspruch. In: Braun: Vorläufiges S. 7.

sprachlichen Stil anderer Gedichte, womit sich Silbenzahl und Rhythmus ändern.¹⁹⁷³

Bemerkenswert ist, dass Braun die Änderungen an den einzelnen Gedichten in die weiteren Auflagen von *Provokation für mich* aufnahm. Ursprünglich hatte er sogar geplant, die gesamte westdeutsche Zusammenstellung als dritte Auflage der DDR-Ausgabe zu übernehmen.¹⁹⁷⁴ Die Praktiken des Suhrkamp Verlags, die poetischen Vorstellungen Enzensbergers, aber auch die Ökonomien des westdeutschen literarischen Felds – allgemein die westdeutschen Produktionsbedingungen führten dazu, dass Braun das Konvolut bearbeitete. Geht man davon aus, dass Satzzeichen, einzelne Worte, Titel, Anmerkungen und der dynamische Aufbau einer Gedichtsammlung interpretationsleitend sind, dann hatten diese vom geteilten Produktions- und Publikationsprozess motivierten Änderungen des Autors auch Einfluss auf die Wahrnehmung und Bewertung der Gedichte im geteilten Deutschland.

Wie beim Mitteldeutschen Verlag versuchte Braun auch in der Herstellung bei Suhrkamp mit eigenen Wünschen die Herrschaft über die Ausgabengestaltung zu bewahren: „auftragendes Papier, auf der Titelseite des Einbandes nur der Titel, nicht der Verfassersname“.¹⁹⁷⁵ Für eine bessere Lesbarkeit wünschte er sich eine größere Schrift,¹⁹⁷⁶ die aus herstellungstechnischen Gründen jedoch nicht realisiert werden konnte.¹⁹⁷⁷ Er bestand darauf, dass sein Mitspracherecht sogar vertraglich festgehalten werden sollte.¹⁹⁷⁸ Außerdem wehrte er sich gegen einen Untertitel mit der Gattungszuordnung ‚Gedichte‘ und gegen einen Klappentext.¹⁹⁷⁹ Unseld verwies ihn allerdings auf die Notwendigkeit von Hintergrundinformation für die Präsentation auf dem westdeutschen Buchmarkt: „Sie sind ja vielleicht drüben in der DDR bekannt, hier aber weiß niemand [!] wer Sie sind und wo Sie wohnen. Das Buch ohne jegliche Erläuterungen herauszubringen, hieße, es von

1973 Volker Braun: Waldwohnung. In: Braun: *Provokation für mich*, S. 13 und Braun: *Vorläufiges*, S. 8. Dies entspricht der Schreibweise Brauns in seinen Briefen, aber auch der Enzensbergers. Ob hier eine politische Entscheidung für eine abweichende Orthographie wie bei der in den sechziger Jahren beliebten Kleinschreibung als Demonstration gegen Hierarchien besteht, ist noch ein Desiderat der Forschung.

1974 Vgl. Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief vom 11.12.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1975 Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief vom 17.11.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1976 Vgl. Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief vom 15.12.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1977 Unseld erklärte dem Autor, dass sich die Typographie nach den Gedichten richten müsse und eine große Type bei langzeiligen Versen „preziös“ wirke (Siegfried Unseld an Volker Braun, Brief vom 22.12.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

1978 Vgl. Braun an Unseld, Brief vom 17.11.1965.

1979 Vgl. Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief vom 17.12.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

vorneherein schwer belasten.“¹⁹⁸⁰ Verlag und Autor diskutierten weiterhin über den Titel der Gedichtsammlung. Zunächst schlug Braun vor, trotz der veränderten Zusammenstellung für die Westausgabe den selben Titel zu verwenden. Hierin zeigt sich erneut Brauns Prinzip, die peritextuellen Elemente in den Hintergrund treten zu lassen und durch deren gleichförmige Darstellung im Gegensatz zu den stark veränderten Inhalten eine Einheit des Werks zu suggerieren. Unseld hatte jedoch Einwände, die sich vor allem auf den westdeutschen Rezeptionskontext der Gedichte bezogen:

Sie wissen, daß Ihr Gedichtband hier besprochen wurde, in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung stand eine große Kritik. Es ist ganz klar, daß jeder annimmt, daß es sich hier um denselben Gedichtband handelt, und sofort werden Vermutungen angestellt, warum hier wohl Änderungen vorliegen und es ist ganz klar, daß diese Vermutungen in jedem Fall politisch angesetzt werden. Mir schiene aus vielen Erwägungen der Titel „Vorläufiges und andere Gedichte“ doch besser und entsprechender.¹⁹⁸¹

Der neue Titel hatte also die Funktion eines Differenzmarkers. Zusätzlich war die Titeländerung aber auch eine rechtliche Notwendigkeit im deutsch-deutschen Literaturaustausch, wie der Autor herausfand: „Herr Bressau vom Mitteldt V[erlag] teilte mir eben mit, da er den Band in die BRD exportiere, müsse der dort, zumal die Hälfte anders sei, einen andern Titel haben [...]“.“¹⁹⁸²

Braun legte Wert auf eine puristische Buchgestaltung ohne Farben, ohne Verweis auf den Autor und Erklärungen des Verlags, damit allein die Texte im Vordergrund standen. In Bezug auf *Provokation für mich* erklärte er: „In dem Band hatte vieles Persönliche, Intime keinen Platz; der Puritanismus der Form hängt damit zusammen.“¹⁹⁸³ Seine dezidierten Vorstellungen gerieten allerdings mit den Verlagspraktiken in Konflikt. Schließlich stellte Braun zum Vertragsabschluss noch zwei Bedingungen finanzieller Art: „1. 12% Anteil [handschriftlich von Siegfried Unseld unterstrichen und darüber „10%“ angemerkt, A.J.], 2. eine garantierte Summe von 4 000 DM. Einen Vertrag, der darunter bleibt, zu schicken, ist ganz sinnlos.“¹⁹⁸⁴ Unseld erklärte erneut die Praktiken des Verlags bezüglich der Honorare:

1980 Siegfried Unseld an Volker Braun, Brief vom 25.01.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1981 Siegfried Unseld an Volker Braun, Brief vom 26.11.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1982 Braun an Unseld, Brief vom 11.12.1965.

1983 Das Wir und das Ich. Interview mit Volker Braun, S. 320.

1984 Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief vom 17.01.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp. Unseld gegenüber erklärte Braun seine finanziellen Forderungen damit, dass er Aussicht auf den Erwerb eines Autos gehabt hätte. Diese Hoffnung, so Braun, hätte sich aber wieder zerschlagen (vgl. Volker Braun an Siegfried Unseld, Brief vom 11.02.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp).

Kein Autor des Suhrkamp-Verlages hat aber beim ersten Buch ein Honorar von 12%. Die Sache verhält sich vielmehr so, daß das Honorar bei 10% beginnt und beim 20. Tausend dann auf 12% springt. Vom dritten Buch an haben dann Sie, wie Johnson, Weiss und andere ein Honorar von 12%.¹⁹⁸⁵

Die langwierigen Verhandlungen um Materialität und Publikationsbedingungen des Bands – allein zwischen dem 17. November 1965 und dem 15. Februar 1966, also innerhalb von zwei Monaten, wechselten zwölf Briefe zwischen Ostberlin und Frankfurt a.M. – zeigen, wie sehr die Vorstellungen von Autor und Verlag auseinandergingen und in Konflikt gerieten.

Wie bereits im Zusammenhang mit den habituellen Unterschieden zwischen Ost und West im vorherigen Untersuchungsteil erwähnt, griff Unseld schließlich auf die Vermittlung Enzensbergers zurück, um zu einer Einigung mit dem Autor zu kommen. Dieser berichtete Braun, dass Unseld ihn besucht habe und wegen der Forderungen verärgert gewesen sei, „nicht der Sache, sondern des Tones wegen“. ¹⁹⁸⁶ Er drängte Braun, die Vertragsbedingungen anzunehmen, nicht nur aus ökonomischen und moralischen, sondern vor allem aus politischen Gründen. Braun hatte Unseld bereits am 17. Januar davon berichtet, dass ein Gesetz in Vorbereitung sein solle, „wonach Texte immer erst bei uns, dann erst drüben publiziert werden dürfen“. ¹⁹⁸⁷ Enzensberger warnte deshalb Braun davor, nicht wie er, „ein ebenso einseitiger oder halbdeutscher Verfasser“ zu werden. ¹⁹⁸⁸ Auf die meisten Wünsche Brauns ließ sich Unseld daran anschließend allerdings ein. So verzichtete der Verlag auf die Gattungsbezeichnung und ließ statt eines Klappentexts ein Einlegeblatt mit den Informationen zum Autor drucken, und Braun erhielt zwölf Prozent Honorar. ¹⁹⁸⁹ Außerdem konnte Braun ein schmaleres Format durchsetzen. ¹⁹⁹⁰ Dafür überzeugte Enzensberger den Autor aber, seinen Namen auf dem Einband abdrucken zu lassen.

Ein Einband für das Buch wird in Frankfurt entworfen; das Muster wird Ihnen vorgelegt, Sie können es genehmigen oder ablehnen. Mein Rat wäre: Dem Entwerfer, der auch nicht niemand ist, eine freie Hand zu lassen. Der Verfasser muß auf dem Einbanddeckel stehen. Von

1985 Unseld an Braun, Brief vom 25.01.1966.

1986 Hans Magnus Enzensberger an Volker Braun, Brief vom 7.02.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1987 Braun an Unseld, Brief vom 17.01.1966

1988 Enzensberger an Braun, Brief vom 7.02.1966.

1989 Vgl. ebd.

1990 Vgl. Braun an Unseld, Brief vom 11.02.1966 und Siegfried Unseld an Volker Braun, Brief vom 15.02.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

dieser Regel ist nur in einem Fall abgewichen worden, ausgerechnet in meinem. Ich wünsche mir Nachbarschaft mit Ihnen, aber sie sollte sich nicht in Äußerlichkeiten ausdrücken.¹⁹⁹¹

Vermutlich dienten Enzensbergers Gedichtbände im Suhrkamp Verlag Braun als Vorbild für die eigene Publikation. Amslinger hat darauf hingewiesen, dass Enzensberger sich mit der Gestaltung seiner drei ersten Gedichtbände, die auf dem Einband allein den Titel in Schreibschrift tragen, als innovativer Autor präsentierte, der mit den Konventionen des Literaturbetriebs spielerisch umging.¹⁹⁹² Möglich war das, weil Enzensberger durch seine Tätigkeiten als Rundfunkredakteur bereits bekannt war. Da dies bei Braun nicht der Fall war, konnte der Verlag Brauns Gestaltungswünsche nur teilweise verwirklichen.

Noch während der Verhandlungen über den ersten Lyrikband bei Suhrkamp erschienen von Braun bereits am 10. Februar 1966 als Vorabdruck im *Kursbuch 4* die Gedichte *Die Mauer*, *Die Übersiedlung der Deutschen nach Dänemark*, *Nach dem Treffen der Dichter gegen den Krieg*, *Wir und nicht sie* und *Landgang*.¹⁹⁹³ Die Gedichte stehen im Kontext des vorabgedruckten Kapitels *Die Werft* aus Fries' Roman *Der Weg nach Oobliadooh*, der ebenfalls im Frühjahr 1966 bei Suhrkamp erschien, und eines Briefs von Jochen Ziem aus Halle zu den Ereignissen des 17. Juni 1953. Vorangestellt sind den Gedichten der von Enzensberger und dem Verlagslektor Michel entworfene *Katechismus zur deutschen Frage* und ein Brief Enzensbergers an den Bundesminister für Verteidigung, Kai-Uwe von Hassel. Brauns Gedichte *Die Übersiedlung der Deutschen nach Dänemark*, *Nach dem Treffen der Dichter gegen den Krieg* und *Landgang* stehen im *Kursbuch* neben Stellungnahmen zur deutschen Teilung und Geschichte in einem politischen Zusammenhang und erschienen unverändert auch im Gedichtband *Vorläufiges* bei Suhrkamp. Im Rahmen der Zeitschrift waren sie als Vorabdruck geplant. Das *Kursbuch* diente als Erweiterung der Publikationsformen des Verlags für Texte, die gar nicht oder erst später als eigenständiger Band erscheinen konnten. Enzensberger bestand auf einer breiten Autor:innen-, Gattungs- und Themenvielfalt im *Kursbuch*, das er dem Verleger für den Vorabdruck der jungen Autoren der DDR angeboten hatte:

erlaub mir noch ein wort zu deinem schlußsatz: „plötzlich sind da talente da und wir haben kein zeitschriftenforum, das wir ihnen anbieten können.“ das ist nicht richtig. das kursbuch

1991 Enzensberger an Braun, Brief vom 7.02.1966.

1992 Vgl. Amslinger: Verlagsautorschaft, S. 117.

1993 Zur verflochtenen Publikationsgeschichte und den Veränderungen des Gedichts *Die Mauer* vgl. Gunnar Müller-Waldeck: „Der Baukunst langer Unbau“. Zum Mauer-Gedicht von Volker Braun. Vaasa 1993.

bietet sich allen Autoren an, was gedruckt wird, entscheidet sich nicht nach prästabilierten Herausgeber-Ideen, sondern diese Ideen konstituieren sich an dem [!] was da ist oder herbeigeschworen werden kann.¹⁹⁹⁴

Braun, Fries und Ziem wurden durch die Vorabdrucke im *Kursbuch* als politische Autoren und als Kritiker der DDR-Politik präsentiert und profitierten gleichzeitig von der medialen Aufmerksamkeit um Enzensberger und seine Zeitschrift. Das Marketing des Verlags führte in der DDR jedoch zu politischen Konsequenzen, mit denen Braun allerdings gerechnet hatte, vor allem aufgrund des Gedichts *Die Mauer*, das er eigens für die Zeitschrift geschrieben hatte.¹⁹⁹⁵ Der Autor wies den Suhrkamp Verlag deshalb an, auf zu erwartende Anfragen hin keine Nachdruckrechte für das Gedicht zu vergeben, wenn es „zu einem Eklat kommen sollte“.¹⁹⁹⁶ Brauns Verhandlungen weisen ihn als Autor aus, der aufgrund der Publikationsbedingungen in der DDR strategisch mit der formal-inhaltlichen Gestaltung seiner Gedichte in Abhängigkeit von den unterschiedlichen Publikationsformen und -praktiken im geteilten Deutschland umging. Dennoch erhielt er aufgrund der *Kursbuch*-Publikation ein zweijähriges Reiseverbot in den Westen und milderte den Aufforderungscharakter des Gedichts daraufhin ab, damit es eine Druckgenehmigung für die DDR erhielt.¹⁹⁹⁷

Cosentino und Ertl haben sich darüber gewundert, dass die *Annachronik* nur in der westdeutschen Erstausgabe enthalten ist.¹⁹⁹⁸ In der Rekonstruktion der Verlagsprozesse bei Suhrkamp wird allerdings deutlich, dass die Praxiszusammenhänge, in denen die Ausgaben in Ost und West entstanden, nicht nur unterschiedliche finanzielle, rechtliche und distributive Bedingungen mit sich brachten, sondern sich auch auf Form, Inhalt und Zusammenstellung der Gedichte auswirkten. Bemerkenswert ist, dass Braun neben den Suhrkamp-Fassungen der Gedichte auch die für die westdeutsche Ausgabe angefertigten Anmerkungen in die weiteren Auflagen des Gedichtbands in der DDR übernahm.

1994 Hans Magnus Enzensberger an Siegfried Unseld, Brief vom 16.11.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1995 Vgl. Volker Braun an Hans Magnus Enzensberger, Brief vom 15.11.1965. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1996 Hans Magnus Enzensberger an Siegfried Unseld, Brief vom 31.01.1966. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

1997 Vgl. Müller-Waldeck: „Der Baukunst langer Unbau“, S. 28.

1998 Vgl. Cosentino/Ertl: Zur Lyrik Volker Brauns, S. 31.

5 Poetik des Prozesses. Zu den Auflagen und der Werkausgabe *Texte in zeitlicher Folge*

An der Veränderung von drei Gedichten – *Moritat vom wolfsburger Stempler*, *Legende vom Malen* und *Anspruch* – in den ost- und westdeutschen Ausgaben bzw. den ostdeutschen Auflagen¹⁹⁹⁹ zeigt sich im Folgenden ein Prozess der Rekontextualisierung und Entzeitlichung der Gedichte. Jay Rosellini begründet die Umarbeitungen und Revisionen, die Braun Ende der achtziger Jahre für die Werkausgabe *Texte in zeitlicher Folge* vorgenommen hat, damit, dass die frühen Gedichte im Hinblick „auf den Nachruhm zurechtgestutzt“ wurden.²⁰⁰⁰ Die teils gravierenden Unterschiede aufgrund von Streichungen oder Änderungen sind vor allem in Wechselwirkung mit der nur minimalen peritextuellen Umgestaltung der ostdeutschen Auflagen bemerkenswert, die Cosentino und Ertl mit Bezug auf die vierte Auflage des Gedichtbands zu der Frage veranlassen, „ob hier nicht bereits ein eigenständiger Band vorliege“.²⁰⁰¹ Ihnen zufolge begründen sie sich im dichterisch-politischen Standortwechsel Brauns und den veränderten Rezeptionsbedingungen in der DDR.²⁰⁰² Lokatis hat für die sechziger Jahre herausgefunden, dass Nachauflagen bereits genehmigter Werke nur ausnahmsweise von den Behörden noch einmal kontrolliert wurden.²⁰⁰³ Insofern hatte Braun bei den Auflagen mehr Gestaltungsfreiheiten für die Überarbeitung seiner Gedichte. Zwar hatte Braun ursprünglich geplant, die westdeutsche Zusammenstellung als dritte Auflage im Mitteldeutschen Verlag zu veröffentlichen, die Produktionsbedingungen ließen aber nur die im Folgenden beispielhaft dargestellten Änderungen zu.

Laut Anmerkung Brauns verarbeitet das Gedicht *Moritat vom wolfsburger Stempler* einen Vorfall, der sich am 13. September 1963 in einem Zug von Leipzig nach Hannover ereignete. Dieter Strützel, damals Doktorand der Kulturwissenschaften an der Universität Leipzig, und Wolfgang Herger, Doktorand der Philosophie und erster Sekretär der Kreisleitung der SED in Jena, waren von einem Oberhausener Jugendverband zu einem Gesprächsforum für die deutsch-deutsche Verständigung eingeladen worden. Das *Neue Deutschland* berichtete einen Tag darauf, dass beide auf Anordnung des Bundesinnenministeriums, um ihre Wei-

1999 Weitere Gedichte aus dem ersten Gedichtband erschienen in der DDR außerdem in einem chronologisch angeordneten Sammelband *Gedichte* im Reclam Verlag in drei Auflagen (1972, 1976, 1979) und in dem Auswahlband *Im Querschnitt* (1978) im Mitteldeutschen Verlag.

2000 Jay Rosellini: Volker Braun. München 1983, S. 30.

2001 Cosentino/Ertl: Zur Lyrik Volker Brauns, S. 32.

2002 Vgl. ebd.

2003 Barck/Langermann/Lokatis: „Jedes Buch ein Abenteuer“, S. 28.

terreise in den Westen zu verhindern, in Wolfsburg aus dem Zug geholt worden seien.²⁰⁰⁴

Moritat vom wolfsburger Stempler

Mit blankem Schuh, gesteiftem Hemd, beinah
Zivil: der Arm aus Fleisch, die Finger sanft, die Dienst-
Mütze nur erhebt ihn aus dem Volk und
Was die Hand hält und in diesen fremden
Ausweis eindrückt: der Stempel. Da

Drückt ers in den Paß: *zurückgewiesen am* und
Hebt die Hand, höflich, die Finger sanft
Der Arm aus Fleisch, beinah zivil
Und winkt wen her, korrekt, das Hemd
Gesteift, der Schuh blank: schon

Andere schieben die Ausgewiesnen hinweg, nicht
Er, aus dem Abteil, daß sie Hannover nicht
Sehn, zurück nach Leipzig, daß sie nicht
Mit Oberhausens Jugend reden, nicht
Über *Verständigung*. Er steht noch rum

Wie eine Kerze grade, wie ein Wachs
Glatt und gefügig, das Verfassungsschutzamt
Bog ihm den Arm sanft in den Ausweis: es
Nicht er, schnitt aus dem Gummi Stempel, es
Gibt Befehle, nicht er, was solls. Er

Hat blanke Schuh, ein Hemd gesteift, steht
Fast zivil herum, der Arm aus Fleisch, wie
Wachs gefügig, wie ein Stempel sanft: er
Läßt sich drücken, seine Spur
Ist vorgeprägt, er ist korrekt.²⁰⁰⁵

Brauns Gedicht *Moritat vom wolfsburger Stempler* stellt an diesem Fall an der innerdeutschen Grenze dar, wie ein Mensch, hier der Grenzbeamte, zum Werkzeug des Staats wird. Braun äußert eine fundamentale Kritik am bürokratischen Staat, in dem dessen Funktionäre jegliche Verantwortung für ihr eigenes Handeln auf der Basis von Gesetzen und Konventionen auf die abstrakte Entität des Staats verlagern. Das verdeutlicht in der ersten Fassung des Gedichts das drei Mal wiederholte „nicht er“. Braun stellt den Funktionär nur mit den Elementen dar, die dessen Funktion ausdrücken: Kleidung, Dienstmütze und Stempel. Indivi-

2004 Vgl. Höcherl fürchtet Jugendkontakte. In: ND vom 14.09.1963, S. 2.

2005 Braun: Provokation für mich, S. 46.

duelle Merkmale der Person werden nicht erwähnt. Allein sein Handeln und seine Person werden als höflich, sanft, gefügig und korrekt charakterisiert, gleich einer Wachskerze, die sich leicht formen lässt. In ironischer Wendung erinnert allein der fleischige Arm daran, dass der Funktionär ein Mensch wie alle anderen ist.

Das Gedicht erschien zum ersten Mal im Gedichtband *Provokation für mich*. Die erste Änderung wird deutlich im Vergleich mit der westdeutschen Fassung von 1966. In den ersten drei Auflagen von *Provokation für mich* steht unter dem Titel ein Absatz, der von dem historischen Ereignis erzählt und den Anlass für das Gedicht vorstellt. Im Band *Vorläufiges* steht dieser Absatz in den Anmerkungen, ab der vierten Auflage übernahm Braun dies auch für den ostdeutschen Band.

In der Struktur des Gedichts fällt außerdem auf, dass Hervorhebungen und Titel gestalterisch unterschiedlich umgesetzt sind. Beim Suhrkamp-Band ist der Titel des Gedichts allein durch Sperrung vom restlichen Text abgehoben.²⁰⁰⁶ Hervorhebungen im Text sind kursiviert. Der Mitteldeutsche Verlag hat eine andere Variante gewählt: Die Titel sind kursiviert und größer im Schriftgrad als der Text. Die Hervorhebungen im Text stehen zunächst in Anführungszeichen, ab der dritten Auflage sind sie auch kursiviert. In der Buchgestaltung gilt die Kursivierung als integrierte Hervorhebung als weniger auffällig, während Anführungszeichen kaum verwendet werden, weil sie zu viel Weißraum lassen und damit den Lesefluss stören.²⁰⁰⁷ Ab der vierten Auflage hat der Buchgestalter den Schriftgrad des Titels und die Abstände der Sperrung sowie den Zeilenabstand erhöht. Bereits beim Suhrkamp-Band hatte Braun darum gebeten, den Schriftgrad zu vergrößern, um die Lesbarkeit zu verbessern.²⁰⁰⁸ Bestanden sowohl der Mitteldeutsche als auch der Suhrkamp Verlag bei den Erstausgaben jedoch auf bestimmte Schriftgrade, so konnte Braun seinen Wunsch bei der vierten Auflage schließlich durchsetzen. Die Entwicklung in der Gestaltung des Gedichts zeigt, dass Braun Einflüsse der westdeutschen Praktiken für seine ostdeutschen Veröffentlichungen übernahm. Erst mit einer stärkeren Positionierung im literarischen Feld konnte er allerdings auch seine ganz eigenen Vorstellungen von der Gestalt seiner Gedichte durchsetzen.

Brauns inhaltliche Änderungen bezogen sich vor allem auf den historischen Kontext des Gedichts und werden an der dritten Strophe deutlich.

Erste Fassung (*Provokation für mich*, 1. – 3. Auflage und *Vorläufiges*):

Andere schieben die Ausgewiesenen hinweg, nicht
Er, aus dem Abteil, daß sie Hannover nicht

2006 Der Satz folgt dem Wunsch Volker Brauns (vgl. Braun an Unseld, Brief vom 17.01.1966).

2007 Vgl. Friedrich Forssman: *Wie ich Bücher gestalte*. Göttingen 2015, S. 63.

2008 Vgl. Braun an Unseld, Brief vom 17.01.1966.

Sehn, zurück nach Leipzig, daß sie nicht
 Mit Oberhausens Jugend reden, nicht
 Über Verständigung. Er steht noch rum

Zweite Fassung (*Provokation für mich*, 4. – 5. Auflage):

Andere schieben die Ausgewiesenen weg, nicht
 Er, aus dem Abteil, daß sie dies Land nicht
 Sehn, zurück in ihren Teil, daß sie nicht
 Reden hier, wo man drauf wartet, nicht
 Über *Verständigung*. Er steht noch rum

Dritte Fassung (*Texte in zeitlicher Folge*, Band 1):

Andere Finger weisen die Aus-
 Gewiesenen weg, andere Hände
 Ziehn sie aus dem Abteil, andere
 Worte, wo er höflich schweigt
 Machen sie stumm. Er steht noch rum

Die erste Änderung entstand für die vierte Auflage von *Provokation für mich*. Statt der Städte Hannover und Leipzig, die Start und Ziel der Bahnreise darstellen und symbolisch für die beiden Teile Deutschlands stehen, verwendete Braun das demonstrative „dies Land“ für die BRD und die Verortung „in ihren Teil“. Die Wortwahl verdeutlicht die deutsche Teilung, indem sie nicht nur auf einzelne Städte verweist, sondern von beiden Ländern spricht. Dadurch wird die Erfahrung der beiden Protagonisten zu einer allgemeinen Erfahrung. Außerdem ist das Wort „Verständigung“ hervorgehoben, das die Leserschaft darauf stößt, worum es im Gedicht geht.

Die Tendenz zur Verallgemeinerung zieht sich auch bei der zweiten Änderung fort. Für die *Texte in zeitlicher Folge* ist das Gedicht mit der Streichung aller zeitlichen und räumlichen Verweise so angepasst, dass es dem historischen Kontext entzogen wird. So heißt es nun nicht mehr „zurückgewiesen am“, das in den Varianten zuvor auf ein bestimmtes Datum hindeutet. Ohne die Temporalpräposition kommt die zeitliche Komponente nicht mehr zum Ausdruck. Aus dem „Verfassungsschutzamt“ wurde das historische und unspezifische „Oberamt“. Außerdem fiel das verortende „wolfsburger“ im Titel weg, so dass es sich nun um einen Stempeler jeden Orts und zu jeder Zeit handeln könnte. Allein die Anmerkungen im Band erläutern noch den historischen Hintergrund der Reiserestriktionen während der deutschen Teilung. In der dritten Strophe kommt nun nicht mehr die Teilung des Lands zum Ausdruck, die Orte und Erfahrungen, die den Reisenden verwehrt bleiben, sondern der Akt des Zurückweisens selbst. Mit dem Wortfeld aus Fingern, Händen und Worten stellte Braun bildlich die Gesten, den physischen Aspekt und die Sprache der Abweisung dar. Verstärkt wird dieses Bild

noch durch das morphologische Enjambement, das in der Bezeichnung der Personen als „Aus- / Gewiesne[...]“ den Akt auch formalästhetisch realisiert.²⁰⁰⁹ Braun erweiterte damit ein Bildfeld des Gedichts, das mit dem Fokus auf einzelne Körperteile in den ersten beiden Strophen bereits angelegt ist. Diese objektivierende Version des Gedichts nahm Enzensberger bereits im Lektoratsgutachten vorweg, indem er Braun vorschlug, seine Kritik allgemeingültig zu verfassen.²⁰¹⁰ Schließlich harmonisieren die Änderungen das Gedicht in der Symbolik, aber auch im Versmaß durch den Wegfall von Silben. So strich Braun das „Dienst-“, vor der „Mütze“ in der ersten Strophe und ersetzte die Verbalverbindung „Gibt Befehle“ durch das einfache Verb „Befiehlt“. Braun erreichte dadurch ein gleichmäßiges Versmaß und eine harmonische Analogie zu den Verben in den Zeilen zuvor.

Der Vergleich der Gedichtfassungen zeigt, wie Braun die Auflagen nutzte, um sein Prinzip der ästhetischen Innovation umzusetzen. Die minimale peritextuelle Veränderung der Auflagen kaschierte die sprachlich-semanticen Veränderungen der Gedichte, die Braun im Laufe ihrer editorialen Biographie immer stärker ihrem historischen Kontext entzog und somit einer überzeitlichen und überregionalen Rezeption zuführte. Das Gedicht *Moritat vom Stempler* wird schließlich als allgemeine „Satire auf bedenkenlose Gefügigkeit, Kadavergehorsam und kritikloses Hinnehmen von Richtlinien“ lesbar.²⁰¹¹ Im Laufe seiner schriftstellerischen Karriere bildete er eine Vorstellung von der Gestaltung seiner Bücher aus, die er mit seiner erstarkenden Position im Verlag und im literarischen Feld, sicherlich auch durch politische Entwicklungen, immer mehr durchsetzen konnte. Der den historischen Bezug erklärende Text rückte in die Anmerkungen, die zeitlichen und räumlichen Verortungen der Gedichte wurden unspezifischer, so dass der Text Raum für Assoziationen gab. Die letzte Fassung entthob das Gedicht schließlich aller räumlichen und zeitlichen Zuschreibungen, es erhielt dadurch eine allgemeingültige Bedeutung.

Das zweite Gedicht *Legende vom Malen* erschien zuerst in der Anthologie *Sonnenpferde und Astronauten* aus dem Jahr 1964.²⁰¹² Die erste Änderung nahm

2009 Die zweite Auflage enthält in dem Gedicht wahrscheinlich einen Fehler. Das Wort „Ausgewiesenen“ ist in der dritten Strophe mit dem Schwa-e geschrieben, alle anderen Varianten führen das Wort als „Ausgewiesnen“, mit dem sich eine einheitliche Silbenzahl der Verse ergibt. Da das Weglassen des Schwa-e außerdem ein typisches Merkmal der frühen Gedichte Brauns ist, um einen umgangssprachlichen Ton und Sprecher auszudrücken, wird es sich um einen Satzfehler handeln.

2010 Vgl. Kapitel 2.

2011 Cosentino/Ertl: Zur Lyrik Volker Brauns, S. 65.

2012 Vgl. Volker Braun: *Legende vom Malen*. In: *Sonnenpferde und Astronauten*, S. 17–19.

Braun bereits für *Provokation für mich* an der vierten Strophe vor.²⁰¹³ Er strich das Genitiv-s bei „des Februar“ am Ende der Verszeile, vermutlich aus lautlichen Gründen. Außerdem korrigierte er eine Metapher: Aus „Skelette verendender Häuser“ wurden „Skelette verendeter Häuser“, was den abgeschlossenen Prozess der Zerstörung verdeutlicht. Der ostdeutsche Gedichtband enthält die folgende Fassung:

Legende vom Malen

1

Als der Krieg aus war, sagten die Leute:
Bringt alle Bilder in diese Stadt!
Jeden Karton, den ihr bemalt
Jede bunte Leinwand bringt bitte
Legt leuchtende Leinwand über die Asche.

2

Als die Maler kamen, konnten sie
Keinen Schritt weiter. Denn die Stadt war
Ein Herz aus Glas: in jedem ihrer Schritte
Zerbrach es mehr. Sie standen still:
Unter den Füßen die Stadt kam auf sie zu.

3

So schlimm erging es ihnen in dieser Stadt:
Bei ihr, der Arglosen, die den Krieg nie gesehn hatte,
Bei ihr, der Schönen, die der Krieg nie begehrt hatte,
Bei ihr, der Verführerischen, ach so Arglosen, bei ihr
War er über Nacht geblieben.

4

Und die Maler hockten sich vor ihre Pappen,
Mischten Weiß und Schwarz zum elenden Grau des Februar,
Türmten graue Steine und wieder Steine und darüber andere Steine,
Schabten mit Fingern Skelette verendeter Häuser,
Wuschen mit Tränen Tupfen mutlosen Grüns weg.

5

Als die Maler die Bilder an die Ruinen schlugen,
Liefen die Leute herbei, das Elend zu besichtigen:
Denn, so fürchteten sie nun, was ihnen die Stadt zugefügt hatte
Mit grauen Steinen, Skeletten und mutlosem Grün,
Mußte auch noch etwas Schmerz hergeben für die Leinwände.

6

Das soll die Stadt sein? fragten die Leute:

2013 Das Gedicht ist im Suhrkamp-Band *Vorläufiges* nicht enthalten.

Nackte Straßen – ja, Skelette – ja, Rauch sanft – ja,
 Ja, alles war geglückt, aber alles
 Hell und bunt und hellbunt! Frühling
 Unter zerschmetterten Häusern, über dem Chaos der Türme!

7

Hellblau und gelb und warm vom Ocker, fast leben schon
 Sah sie die Stadt auf den Bildern. Immer noch schön
 War sie, die mit Mühe elend gemalt war,
 Fröhlich die Steine, und fröhlich, sie fortzuschleppen,
 Schön und unbesiegbar, wie diese Stadt war.²⁰¹⁴

Die zweite Änderung nahm Braun für die zweite Auflage des Bands an der letzten Strophe vor (siehe unten). Die Änderungen verdeutlichen noch einmal den Verfall der Stadt und weisen gleichzeitig in die Zukunft, in der die Stadt wieder in alter Schönheit aufblüht. Gleichzeitig verdichtet das dreimalige „fast“ die Strophe. Das „könnte“ im letzten Vers verdeutlicht, dass die Stadt trotz ihrer Zerstörung nicht untergangen ist, sondern die Möglichkeit besteht, dass sie wieder aufersteht. Ausgelöst durch die hellen, fröhlichen Bilder wird hier das Topos der hoffnungsspendenden Assoziationskraft von Kunst, hier der Malerei, aufgenommen.

Für die vierte Auflage des Gedichtbands schrieb Braun das Gedicht so stark um, dass es den neuen Titel *Die Maler in Dresden* erhielt. Braun hob also den historischen Bezug des Gedichts zur Zerstörung der Stadt Dresden im Jahr 1945 deutlich hervor. Was zuvor noch im kollektiven Gedächtnis seiner Leserschaft verankert war, musste nun explizit erwähnt werden. Die zeitliche Distanz wird in der neuen dritten Strophe deutlich. Dort heißt es: „Als die Maler die Bilder an die Ruinen schlugen / Liefen die Leute, sagt man, zögernd her“.²⁰¹⁵ Durch das eingeschobene „sagt man“ holte Braun das Legendenhafte des Gedichts aus dem vorherigen Titel *Legende vom Malen* in das Geschehen des Gedichts. Im Rückblick können sich das lyrische Ich und die Rezipient:innen nur noch auf Erinnerungen und Erzählungen stützen.

Die zweite und dritte Strophe fehlen in dieser Fassung ganz, aus der vierten Strophe ist die zweite Strophe geworden usw. Die Streichung ist besonders bei der dritten Strophe bemerkenswert. Mit der Personifizierung der Stadt als Arglose, Schöne und Verführerische, die den Krieg nie gesehen und gewollt hatte, entsteht das Bild von weiblicher Unschuld. Die Metaphorik deutet auf Frauen, die nicht am unmittelbaren Kriegsgeschehen teilgenommen haben. Das Weibliche wird in Opposition zum zerstörerischen Willen des männlichen Kriegs inszeniert. Damit

2014 Braun: Provokation für mich, S. 55f.

2015 Volker Braun: Die Maler in Dresden. In: V.B.: Provokation für mich. 4. Aufl., S. 67.

wird einerseits das Bild eines vermeintlich unschuldigen Bevölkerungsteils aufgerufen, nämlich der Frauen im Krieg, und andererseits steht hinter dieser Klage die Vorstellung, dass die Stadt zu unrecht zerstört wurde. Mit den letzten Zeilen „bei ihr / war er über Nacht geblieben.“ wird das Bild auch noch sexuell konnotiert. Diese politisch stark aufgeladene Strophe nahm Braun heraus, dem Gedicht fehlen in der vierten Auflage dadurch die Gegenüberstellung von Schuld und Unschuld. Dafür verstärkte Braun das Element der Hoffnung auf eine Zukunft trotz Zerstörung im Angesicht der bunt gemalten Bilder. Zum Vergleich führe ich die letzte Strophe des Gedichts in der dritten und vierten Fassung an:

Dritte Fassung (*Provokation für mich*, 2. – 3. Auflage)

Hellblau und gelb und warm vom Ocker, fast leben schon
 Sahn sie die Stadt auf den Bildern. Fast schon schön
 War sie, die mit Mühe elend gemalt war,
 Fröhlich die Steine, und fröhlich, sie fortzuschleppen,
 Schön, fast unbesiegbar, wie diese Stadt sein könnte.²⁰¹⁶

Vierte Fassung (*Provokation für mich*, 4. – 5. Auflage)

Hellblau und gelb und warm vom Ocker! Beinahe
 Ein Schimmer von Hoffnung. Fast wieder
 Leben sahn sie die Stadt auf den Bildern. Wenigstens
 Nicht aufzugeben. Möglicherweise bewohnbar zu machen.
 Elend die Steine, doch lohnend sie fortzuschaffen.²⁰¹⁷

Die Botschaft der Strophe wird in der vierten Strophe durch den Eindruck der Leute bei der Betrachtung der Bilder vorbereitet: „auf allem / Etwas Helles, nur ahnbar, Frühling“.²⁰¹⁸ Die hoffnungsvolle Ahnung wird in der letzten Strophe durch das „[e]in Schimmer von Hoffnung“ wiederaufgenommen. Statt wie in der dritten Fassung auf die unbesiegbare Stadt zu pochen und damit wiederum Kriegsbilder aufzurufen, wendete Braun die Verse in einen in die Zukunft gerichteten Aufruf „[n]icht aufzugeben“ und trotz Elend und Zerstörung an den gemeinsamen Aufbau der Stadt zu glauben.

Der Vergleich der Fassungen zeigt, wie Braun durch Weglassen und Ändern von Wörtern, Versen und Strophen das Gedicht an die jeweiligen Zeitdiskurse anpasste. Zunächst noch in den Dichotomien von Schuld und Unschuld, Tätern und Opfern, Sieg und Niederlage verhaftet, entwickelte sich das Gedicht zu einem Stimmungsbild von Vorstellungskraft und Hoffnung in einem Moment von Verlust

2016 Volker Braun: *Legende vom Malen*. In: V.B.: *Provokation für mich*. 2. Aufl., S. 56.

2017 Volker Braun: *Die Maler in Dresden*. In: V.B.: *Provokation für mich*. 4. Aufl., S. 67.

2018 Ebd.

und Zerstörung, das ohne ein Gegenüber auskommt. Die Positionierung in der Werkausgabe unter „Verstreute Gedichte“ im dritten Band statt im ersten Band im Kontext des ersten Gedichtbands verdeutlicht, dass Braun dem Gedicht schließlich nicht mehr die Bedeutung zugemessen hat, die es einmal besessen hat.

An den Versionen des dritten Gedichts *Anspruch* bzw. *Kommt uns nicht mit Fertigem* lässt sich eine Entwicklung von demonstrativer, agierender Sprache zu einer zwar kritischen aber mehr poetischen Sprache nachvollziehen. Das Gedicht erschien nach der Lesung von Hermlin zum ersten Mal im Band *Provokation für mich*.

Kommt uns nicht mit Fertigem

Kommt uns nicht mit Fertigem! Wir brauchen Halbfabrikate!
Weg mit dem faden Braten – her mit dem Wald und dem Messer!
Hier herrscht das Experiment und keine steife Routine.
Hier schreit eure Wünsche aus: Empfang beim Leben.
Zwischen die Kontinente, zu allen Ufern
Spannt seine Muskeln das Meer unserer Erwartungen,
An alle Ufer trommeln seine Finger die Brandung,
Über die Uferklinge läßt es die Wogen springen und aufschlagen,
Immer erneut hält es die Flut hoch und gibt es sie auf:
Hier wird täglich das alte Leben abgeblasen.

Für uns sind die Rezepte nicht ausgeschrieben, mein Herr.
Das Leben ist kein Bilderbuch mehr, Mister, und keine peinliche
Partitur, Fräulein,
Nix zum Herunterdudeln! Hier wird ab sofort Denken verlangt.
Raus aus den Sesseln, Jungs! Feldbett – meinerwegen.
Nicht so feierlich, Genossen, das Denken will heitre Stirnen!
Wer sehnt sich hier nach wilhelminischem Schulterputz?
Unsere Schultern tragen einen Himmel voll Sterne.

Alles Alte prüft: her, Kontrollposten Jugend!
Hier wird Neuland gegraben und Neuhimmel angeschnitten –
Hier ist der Staat für Anfänger, Halbfabrikat auf Lebenszeit.
Hier schreit eure Wünsche aus: an alle Ufer
Trommelt die Flut eurer Erwartungen!
Was da an deine Waden knallt, Mensch, die tosende Brandung:
Das sind unsere kleinen Finger, die schießen nur
Bißchen Zukunft vor, Spielerei.²⁰¹⁹

Das Auffällige an den Änderungen des Gedichts sind vor allem die Satzzeichen. In der ersten Fassung stehen viele Ausrufezeichen, vor allem nach Imperativen, die

2019 Volker Braun: Kommt uns nicht mit Fertigem. In: V.B.: *Provokation für mich*, S. 10.

den Appell des Gedichts betonen. Das ist in der Westausgabe bereits abgeschwächt, deren Version Braun auch für die folgenden Auflagen von *Provokation für mich* übernahm. Für die Werkausgabe verringerte er die Zahl der Ausrufezeichen erneut, indem er sie durch Punkte ersetzte bzw. den ersten Vers der letzten Strophe und den letzten Vers der ersten Strophe entfernte. Allein die Aufforderung zum Schreien in der letzten Strophe endet noch mit einem Ausrufezeichen, das die erhobene Stimme des Schreienden markiert. Durch die Streichung der Verse fielen nicht nur die Satzzeichen weg, auch die Abgrenzung vom Althergebrachten nahm Braun heraus. Der Fokus des Texts war mit dieser Änderung nunmehr allein in die Gegenwart und Zukunft gerichtet. Zudem wird der Jugend keine kontrollierende Funktion mehr zugesprochen. Der Kontrollaspekt geht ganz verloren. Der Appell richtet sich jetzt an alle und zwar ohne, dass jemand seine Wirkung überprüfen würde. Außerdem tilgte Braun für die Werkausgabe den Satz „Nix zum Herunterdudeln!“ aus der zweiten Strophe, was eine Verdichtung bewirkte. Denn der vorangehende Vers konstatiert bereits, dass Bilderbücher und Partituren das Denken der Menschen beschränken.

Zur editorialen Biographie eines Gedichtbands gehören neben den zahlreichen Nachdrucken einzelner Gedichte, die ich hier nicht betrachte, prinzipiell auch fremdsprachige Übersetzungen, die ich zumindest erwähnen möchte. Brauns Gedichte aus dem ersten Band wurden in mehrere Sprachen übersetzt, darunter Polnisch, Arabisch, Englisch und Französisch. Die französische Ausgabe *Provocation pour moi et l'autres* des Übersetzers Alain Lance aus dem Jahr 1968 führt Gedichte aus Brauns ersten beiden Gedichtbänden *Provokation für mich* und *Wir und nicht sie* zusammen. Der Band ist zweisprachig aufgebaut und geht auf die Ausgaben des Mitteldeutschen Verlags zurück. Bei der ersten englischen Ausgabe seiner Gedichte *Rubble Flora* aus dem Jahr 2014, übersetzt von Karen Leeder, handelt es sich um eine Auswahl aus den Jahren 1955 bis 2013. Aus dem ersten Gedichtband ist darin das Gedicht *Demand* (deutsch: *Anspruch* bzw. *Kommt uns nicht mit Fertigem*) enthalten. Die Übersetzung geht auf die Fassung der *Texte in zeitlicher Folge* zurück.

6 *Provokation für mich* in graphischer Bearbeitung

2005 veröffentlichte der Verlag Faber&Faber eine Sonderausgabe des ersten Gedichtbands von Braun. In der Reihe *Die graphischen Bücher. Erstlingswerke deutscher Autoren des 20. Jahrhundert* erschien *Provokation für mich* mit Holzschnitten von Rolf Kuhrt und gestaltet von Gert Wunderlich in einer Auflage von 999 Exemplaren, die von Kuhrt handschriftlich signiert sind. Das *Labeling* der Reihe entsprach damit auch der Praxis des Suhrkamp Verlags, Autor:innen der

DDR im vereinten Deutschland als Teil einer Nationalliteratur zu präsentieren.²⁰²⁰ Es handelt sich bei der Ausgabe um eine Bearbeitung der Gedichte durch Rolf Kuhr in Absprache mit dem Typographen und Buchgestalter. Braun hatte weder Einfluss auf die Gestaltung noch hat er weitere Änderungen an den Gedichten vorgenommen.²⁰²¹

Bemerkenswert ist zunächst, dass es sich beim Text um die Gedichte in der Fassung der vierten Auflage handelt. Sie unterscheiden sich materiell jedoch in ihrer Schriftart und -größe sowie im Satz. Die Faber-Ausgabe nimmt also die oben beschriebenen Entwicklungsschritte des Gedichtbands zurück und markiert den Text mit der Reihenzuordnung dennoch als Erstfassung. Von einer Erwähnung im Nachwort abgesehen, gibt es keinen Bezug zur Suhrkamp-Ausgabe. Braun, der heute repräsentativer Autor des Suhrkamp Verlags ist, wird im Verlag des ehemaligen Leiters des Aufbau Verlags, Elmar Faber, mit dem gesamten Band wieder in die Tradition einer „DDR-Literatur“ eingeordnet, die sich auch mit lyrischen und gestalterischen Vorbildern des frühen 20. Jahrhunderts auseinandersetzte.

Die Gedichte haben im Kontext von Verlag und Reihe eine neue Materialität und Rahmung erhalten. Der Band aktualisiert die vierte Auflage also durch eine neue Formgebung und historisiert sie im gleichen Schritt als Debüt eines Autors des vorangegangenen Jahrhunderts. Wie die Rezensentin Irmtraud Gutschke festhält: „Elmar und Michael Faber haben ihn [den Band, A.J.] nun erneut aus der Versenkung geholt.“²⁰²² *Provokation für mich* war nur noch antiquarisch erhältlich, bis Faber&Faber den Band im Rahmen einer Reihe als Teil einer deutschen Literatur präsentierte und damit kanonisierte. Ergänzend zu den Reihentiteln erschienen im Verlag Supplementbände von verschiedenen Künstler:innen mit Porträts der veröffentlichten Autor:innen. Der Band *Die dritten Zehn* enthält zehn Radierungen der Reihentitel elf bis 19 von Christian Mischke und damit neben Braun auch die Porträts der Autoren August Stramm, Wolfgang Borchert, Klaus Mann, Martin Walser, Franz Jung, Joseph Roth, Erich Mühsam, Bazon Brock und Kurt Tucholsky.²⁰²³ Allein durch die Nummerierung der Titel gerät Braun somit in einen transmedialen Zusammenhang, den der Verlag durch die Auswahl und Vergabe der Reihentitel herstellte.

2020 Vgl. Teil I, Kapitel 1989.

2021 Vgl. Gespräch mit Volker Braun im Jahr 2015. Im Gedicht *Moritat vom wolfsburger Stempler* liegt allerdings ein Druckfehler vor, statt von einem „gesteiften Hemd“ ist an zwei Stellen im Gedicht von einem „gestreiften Hemd“ die Rede (vgl. Braun: *Provokation für mich* 2005, S. 57).

2022 Irmtraud Gutschke: Freiheit des Seiltänzers. In: ND vom 20.10.2005, S. 12.

2023 Christian Mischke: *Die dritten Zehn*. Supplementband zur Reihe „Die Graphischen Bücher“. Leipzig 2010.

Durch die graphische Gestaltung der Texte ist aus den Gedichten, der Buchausstattung, zu der die typographische Gestaltung gehört, und den Holzschnitten eine Triade entstanden, die zudem Bezüge zur Erstausgabe des Gedichtbands aufweist. So verwendet Wunderlich für die Einbandgestaltung Leinen und die rostrote Farbe, die bereits bei der Linienführung auf Umschlag und Einband des ersten Gedichtbands zum Einsatz kam. Die Farbe findet sich auch auf dem Buchrücken und im Buchspiegel wieder. Da sich die Texte sprachlich nicht verändert haben, geht es im Folgenden um die Gestaltung des Bands und die Holzschnitte. Dabei interessiert mich das Verhältnis zwischen Text, Graphiken und Buchgestaltung. Inwiefern beziehen sich die graphischen Elemente auf den ersten Gedichtband bzw. auf die Texte und wie ändert sich die Wahrnehmung der Texte durch ihre neue Form? Das ist in meinem Zusammenhang relevant, weil es anhand einer vom Autor und dem Verlag autorisierten Publikation zeigt, wie sich Form und Inhalt aufeinander beziehen und wie die Form die Wahrnehmung des Inhalts beeinflusst, ohne dass der Autor an der Ausgabe mitgewirkt hätte.

Die Gestaltung des Bands nimmt in dezenter Weise Bezug auf die Holzschnitte und die Ausstattung des ‚originalen‘ Gedichtbands. Die Holzschnitte arbeiten mit Schraffierungen und Linien, die sowohl auf dem Einband als auch im Unterstrich der Gedichttitel wieder vorkommen. Zudem prägt der schwarz-weiße Kontrast der Graphiken und Textseiten auch den Einband. Eine weitere Verbindung von Typographie und Holzschnitten ergibt sich durch die Anordnung der Buchstaben auf dem Einband und den Begriffen, die wie Wasserzeichen die Gedichte untermalen. Sie sind nicht linear, sondern versetzt angeordnet und weisen eine unterschiedliche Strichstärke auf. Die Typographie verbindet somit den Text mit den Holzschnitten, die ebenfalls mit unterschiedlichen Strichstärken und versetzten Elementen arbeiten.

Rolf Kuhrt hat sich bei den Holzschnitten von der Lektüre und seiner Interpretation leiten lassen. Die Relation der Holzschnitte zu den einzelnen Texten aber auch zur gesamten Gedichtsammlung ist dementsprechend eng. Die Holzschnitte teilen sich in zwei verschiedene Arten auf: Es gibt sieben Originalholzschnitte, die abgesetzt auf Büttenpapier ganzseitig eingefügt sind und sich auf einzelne Gedichte beziehen.²⁰²⁴ Auf den Bezug verweist eine Bildbeschriftung. Sie stehen zwar (fast) in der gleichen Abfolge wie die Gedichte, allerdings nicht in direkter Korrespondenz zu ihrem Bezugstext. Außerdem enthält der Band 14 Reproduktionen von Holzschnitten, die programmatisch die Abteilungen der Gedichte einleiten, einzelne Gedichte begleiten bzw. dem Textkorpus voran- und

2024 Die Holzschnitte beziehen sich auf die Gedichte *Waldwohnung*, *Schlacht bei Fehrbellin*, *Meine Damen und Herren*, *Selbstverpflichtung*, *Die Maler in Dresden*, *So muß es sein* und *Haltung*.

nachstehen. Sie sind wie der Text auf holzfreiem, 130 g/qm dicken Druckpapier abgebildet.

Letztere zeigen zum einen drei Koitusdarstellungen, wobei die Figuren jeweils in Missionarsstellung abgebildet sind (Abb. 15). Die Gesichter oder geschlechtsspezifische Merkmale der Figuren sind gar nicht oder nur in Details (Nasenlöcher, Mund, Brüste) zu erkennen. Die Schnitte richten den Fokus auf die einzelnen Körperteile: Hände, Füße, Schenkel und Arme, die ineinander verschränkt sind. Gelenke, Muskeln und Knochen sind durch kubistische Formen hervorgehoben, so dass der Eindruck entsteht, das Skelett scheine durch die Haut hindurch. Die Linienführung verbindet die Körper so eng miteinander, dass beide Figuren zu einer Einheit verschmelzen. Nur indem man die Formen und Linien bewusst nachverfolgt, lassen sich die einzelnen Körper(-teile) voneinander getrennt wahrnehmen und einer der beiden Figuren zuordnen. Die Abbildungen lenken so die Aufmerksamkeit auf die Machart des Kunstwerks und bereiten auf eine Lektüre vor, die sich nicht nur mit einem ästhetischen Eindruck, sondern mit der Gemachtheit und dem Konzept eines Gedichts beschäftigt.

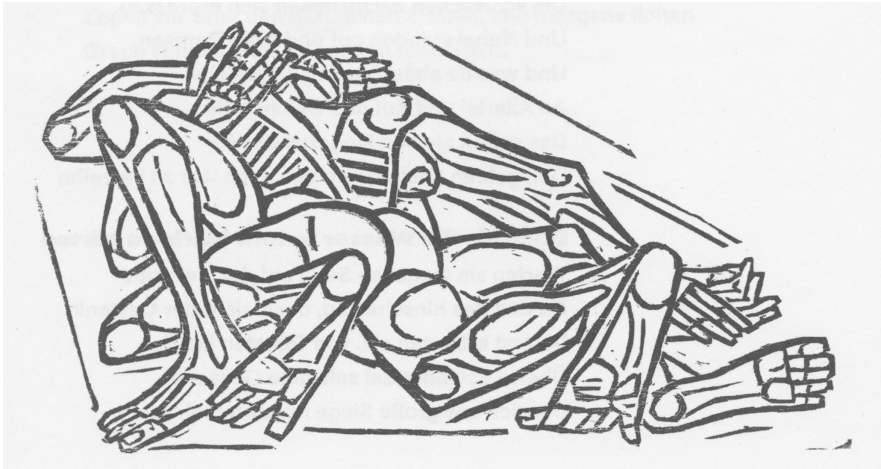


Abb. 15: Holzschnitt von Rolf Kuhrt in *Provokation für mich* aus dem Jahr 2005.

Zum anderen enthält der Band Porträts, oder Porträtdetails, mit jeweils ein oder zwei Köpfen in verschiedenen Abwandlungen. Einige davon erinnern an die drei Affen, die sich Mund, Ohren und Augen zuhalten und als Symbole für den Mangel an Zivilcourage gelten. Ganz hinten im Band ist ein gescheitelter Kopf abgebildet, dessen Augen mit der rechten Hand abgedeckt sind. In dem Schnitt, der die Abteilung *Provokationen* einleitet, hält die Hand das Ohr nicht zu, sondern stellt es in

einer Geste auf, die besseres Hören ermöglichen soll. Ein weiteres Porträt zeigt eine Figur, deren Kopf liegt, der Hals ist gestreckt, die Augen weit geöffnet, eine Hand verdeckt den Mund. Der Gesichtsausdruck erweckt den Anschein eines aufgezungenen Schweigens. Zwei der weiteren Schnitte setzen sich mit dem Topos der versteckten Identität hinter einer Maske auseinander. Damit lenken die Schnitte die Aufmerksamkeit auf Formen der Unterdrückung und scheinen dabei sowohl eine kritisierende, als auch appellierende Funktion zu haben.

Beide Arten, die Abbildungen gesichtslos körperlichen Geschlechtsverkehrs und die PorträtDarstellungen, verweisen auf den Aussagegehalt der Gedichte von Braun: die Balance aus geschlechtlicher Liebe und teilhabendem Verhältnis des Individuums an gesellschaftlichen Prozessen, zumal unter den Lebens- und Arbeitsbedingungen eines totalitären Regimes.

Die einzelnen Gedichten zugeordneten Bilder verdeutlichen vor allem den visuellen Eindruck, der bei der Lektüre entsteht. So zeigt der Holzschnitt zu *Die Maler in Dresden* eine überproportionale Figur, die gleich einem Monster durch ein Ruinenfeld kriecht. Im oberen Teil ist mit einem kippenden Kreuz die Ruine einer Kirche angedeutet. Die Gebäude mit verschiedenen Funktionen erwecken den Eindruck einer Stadt. Die Konturen der Figur sind kaum von denen der Gebäude zu unterscheiden, die Figur verschmilzt mit der Stadt. Das Bild führt die zerstörte Stadt und den Menschen vor Augen, der sich ihrer wieder bemächtigt.

Gert Wunderlich setzte als Buchgestalter für die neue Ausgabe des Gedichtbands wenn auch unwissentlich den ursprünglichen Wunsch Brauns um, seine Texte in einer serifenlosen Groteskschrift zu setzen. Er verwendete dafür die Type Maxima, die er in den sechziger Jahren angefertigt hat und die zu den am häufigsten verwendeten Schrifttypen der DDR zählt. Einerseits modernisierte er damit das Schriftbild, andererseits band er es an den Entstehungskontext der Gedichte an. Obwohl das Format des Bands wesentlich breiter ist als der ursprüngliche Gedichtband und damit eine Brechung von Langversen verhindert hätte werden können, behält Wunderlich diesen Satz bei und enthält sich somit einer Umdeutung des Gedichts durch die Verwendung von Langversen. Er spricht damit den Brechungen Bedeutung zu und erinnert an die ursprüngliche Textgestalt, die sich an den Produktionsbedingungen des Verlags bzw. dem konventionellen Buchformat für Gedichtbände orientierte.

Bei den Gedichten sind jeweils die ersten Strophenverse fettgedruckt, die dadurch im Gegensatz zu den anderen Versen einer Strophe ein besonderes Gewicht erhalten. Während die Gedichttitel eher zweitrangig wie lebende Kolummentitel neben der Seitenzahl angebracht sind, verweisen die titelähnlichen, weil hier fettgedruckten Strophenverse auf die sprachliche Konstruktion eines Gedichts in Strophen. Sie heben nicht nur den Wortgehalt, sondern auch die Form der Textsorte Gedicht hervor.

Einige Gedichte sind wasserzeichenartig mit Worten aus dem jeweiligen Text unterlegt. Die visuelle Gestaltung der Buchseiten setzt damit ähnlich wie bei der Wahl der Schrifttype Akzente und gibt Denkanstöße für die Wahrnehmung und Interpretation des Gedichts. Auch diese Worte korrespondieren wiederum mit den Holzschnitten. So ist das Gedicht *Vom irgendwie Lebenden* mit dem Wort „Trüm mern“ unterlegt, das, den Wortinhalt noch verstärkend, gestalterisch aus der Zeile abfallend in der Mitte gebrochen ist.²⁰²⁵ Daneben ist der Holzschnitt zu dem Gedicht *Die Maler in Dresden* eingefügt, in dem das Wort „Trümmer“ jedoch nicht vorkommt. Die Graphik zeigt aber, worum es in dem Gedicht geht, nämlich den Umgang des Menschen mit der vom Krieg zerstörten Stadt. Die interpretierenden Elemente des hervorgehobenen Worts und des Holzschnitts verknüpfen die Texte und Gestaltungselemente miteinander. An diesem Beispiel wird die sich semantisch und stilistisch bestärkende Triade aus Buchgestaltung, Holzschnitt und Texten besonders deutlich.

7 Fazit

Auf dem Einlegezettel, der dem Gedichtband *Vorläufiges* beigelegt war, bezeichnete der Suhrkamp Verlag die Parallelausgabe als zweiten Gedichtband des Autors, also als eigenständiges Werk. Die Begründung dafür lautete, dass „mehr als die Hälfte der in ihm enthaltenen Gedichte, nämlich 22“ neu seien, „18 dagegen aus der ‚Provokation für mich‘ fehlen“.²⁰²⁶ Entsprechend erhielt, wie ausgeführt, die westdeutsche Zusammenstellung auch einen neuen Titel. Aus Perspektive Suhrkamps handelte es sich bei *Provokation für mich* und *Vorläufiges* aufgrund der angepassten Textauswahl, nicht der textuellen Überarbeitungen der einzelnen Gedichte also um zwei Werke. Die Untersuchung hat gezeigt, dass die Titeländerung auf rechtliche Bedingungen im Literaturaustausch und die Abgrenzung von der ostdeutschen Ausgabe vor dem Hintergrund ideologisch geführter Diskurse über Literatur zurückzuführen ist, nicht auf die Werkkonzeption von Verlag und Autor.

Die Identität von Text und Titel können zwar als Indizien für eine Werkeinheit gelten. Aus praxeologischer und editionsbiographischer Perspektive handelt es sich bei Parallelausgaben aber um Fassungen eines Werks, die sich in Inhalt, Form und Titel stark unterscheiden können. Die Ausgaben und Auflagen sind in diesem Sinne Ereignisse in der Biographie eines Werks und fixieren dessen Ent-

2025 Braun: *Provokation für mich* 2005, S. 56.

2026 Volker Braun: Einlegezettel für *Vorläufiges*. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

wicklungsschritte. Auch die Vorstellung vom Status einer vermeintlichen ‚Originalausgabe‘ des Werks bricht mit dem Blick auf die Ausgabenvarianten auf. So gilt im Beispielfall als Fassung letzter Hand (eigentlich: letzter Hände) die vierte Auflage von Brauns Gedichtband bzw. die Fassung der Werkausgabe, die allerdings größtenteils auf die Veränderungen für die westdeutsche Ausgabe zurückgeht.

Am Beispiel von Brauns erstem Gedichtband ist außerdem deutlich geworden, wie die editoriale Biographie eines Werks, die den Autor nicht nur als Produzent von Texten, sondern von Ausgaben versteht, erweiterte Erkenntnisse über die Poetik eines Werks ermöglicht. Sie zeigt Braun als einen deutsch-deutschen Autor, nicht, weil er deutsch-deutsche Themen verarbeitete oder in Ost und West gelesen werden konnte, sondern weil er die Möglichkeiten, die der Literaturaus-tausch ihm gab, in seiner Publikationspraxis in beiden literarischen Feldern nutzte.

Zur Geschichte eines Werks gehört also mehr als die Entwicklung des Sprach- und Bedeutungsgehalts des Textes, bei der Genese von Autorschaft und Werk spielen die editorische Praxis und Poetik der Produktionsgemeinschaft eine konstitutive Rolle. Der Werkbegriff lässt sich demnach aus Verlagsperspektive durch die Kategorie der Ausgabe differenzieren und für die Erforschung der Entstehung und Entwicklung literarischer Werke fruchtbar machen.

