

Gespräche

Bei den hier abgedruckten Texten handelt es sich um bearbeitete Transkriptionen von Gesprächen mit den ehemaligen Lektoren Rudolf Rach und Karlheinz Braun des Suhrkamp Theaterverlags, dem ehemaligen Suhrkamp-Autor Uwe Kolbe und mit Klaus Höpcke, der von 1973 bis 1989 als stellvertretender Kulturminister der DDR die Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel leitete. Die Gespräche sind gekürzt, so dass Themen und Argumente aus dem Untersuchungsteil dieser Arbeit durch die Erinnerungen der damaligen Akteure ergänzt und kontrastiert werden. Die meisten Fragen sind dementsprechend aus der Arbeit mit den Archiven entwickelt. Die Bearbeitung erfolgte nach dem Prinzip größtmöglicher Lesbarkeit. Den Satzbau habe ich dem Schriftdeutschen angenähert, Doppelungen wurden getilgt, Fehler berichtigt.

Überblick der Gespräche

- 1) Gespräch mit Rudolf Rach am 28. März 2014 in Paris
- 2) Gespräch mit Karlheinz Braun am 3. März 2015 in Frankfurt a. M.
- 3) Gespräch mit Uwe Kolbe am 8. Oktober 2015 in Berlin
- 4) Gespräch mit Klaus Höpcke am 17. November 2014 in Berlin

1) Gespräch mit Rudolf Rach am 28. März 2014 in Paris

Rudolf Rach war von 1971 bis 1976 und von 1981 bis 1986 Leiter des Suhrkamp Theaterverlags. Von 1986 bis 2017 leitete er den Verlag L'Arche Editeur in Paris. 2010 veröffentlichte er seinen ersten Roman *Eine französische Geschichte* beim Frankfurter Verlag Weissbooks, angeregt durch den ehemaligen Suhrkamp-Lektor Rainer Weiss, der den Verlag damals leitete. Der Roman handelt von den Hintergründen des Literaturbetriebs und den persönlichen Verwicklungen eines französischen Verlegers. 2019 erschienen seine Erinnerungen *Alles war möglich '39 bis '86* und ein Jahr später die Fortsetzung *Gleich nebenan, Pariser Jahre '86 bis '20*.

Jaspers: In dem ersten Brief, den sie mir geschrieben haben, hatte ich das Gefühl, dass Sie sich freuen und dankbar sind, dass endlich die Geschichte des Suhrkamp Verlags bearbeitet wird, jemand mit diesem Archiv umgeht. Warum?

Rach: Aus dem einfachen Grund, dass die Geschichte des Suhrkamp Verlags sich augenblicklich so darstellt, als hätte es nur eine Person gegeben, die diese Geschichte geschrieben hat, nämlich Siegfried Unseld, und das ist falsch. Da haben sehr viele Leute an verschiedenen Positionen jahrelang mitgearbeitet, und es gab auch Leute, die neu dazu gestoßen sind. Diese Leute kommen in der offiziellen Geschichtsschreibung des Verlags überhaupt nicht vor. Dann steht da: ‚Briefwechsel mit Siegfried Unseld‘, aber wenn Sie als Beispiel den Fall Thomas Bernhard nehmen: Nicht nur, dass es einen Briefwechsel zwischen mir und Thomas Bernhard gegeben hat, zwischen Frau Zeeh und Thomas Bernhard, zwischen anderen Lektoren und Bernhard. Das ganze Verhältnis zwischen Verlag und Autor lag auf mehreren Schultern. Gut, Unseld hatte selbst seine Lieblingsautoren und die, die er am besten kannte, aber es gab viele andere Autoren, wo die Lektoren oder die Leiter der Abteilungen selbst einen ganz wesentlichen Teil mitgetragen haben. Bei einem Autor wie Bernhard, der kompliziert und unberechenbar war, ist das für einen allein gar nicht zu schaffen. Das ging immer rauf und runter, hin und her, war ein ununterbrochener *fight*: Ein Beispiel, weshalb ich finde, dass solch ein Briefwechsel vollkommen einseitig ist und eine Person in den Vordergrund stellt. Das finde ich einfach nicht gerecht.

Eventuell ist die Zeit der Verlegerpersönlichkeiten vorbei, man spricht heute eher von Konzernen und Verlagsleitern. Aber die Verlage des letzten Jahrhunderts sind ja geprägt von ihren langjährigen Verlegern. Ich brauche sie nicht aufzuzählen. Glauben sie dennoch, dass Siegfried Unseld oder dass der Suhrkamp Verlag mit dieser Form von Selbsthistorisierung etwas Besonderes macht, stärker als die anderen?

Mir ist kein Verlag bekannt, der über ein Buch zu Ehren des gestorbenen, ausgeschiedenen Verlegers hinaus etwas gemacht hat. Ich glaube, das ist schon sehr speziell, und die Situation bei Suhrkamp war auch sehr speziell, eben weil bedeutende Autoren dort verlegt wurden; aber diese permanente Herausgabe von Autorenkorrespondenzen – also Bernhard, Handke, Peter Weiß, Max Frisch auch – ich weiß nicht, was schon alles. Wie auch immer, ich finde das ist schon eine sehr starke Arbeit am Mythos.

Ich wollte gar nicht in diese Richtung fragen, aber jetzt interessiert es mich. Was meinen Sie, woran liegt das?

Das liegt einerseits an der starken Persönlichkeit von Unseld und an den Defiziten dieser Persönlichkeit. Man darf ja nicht vergessen, dass er von seinen Zeitgenossen und auch von seinen Angestellten, vor allem in den sechziger Jahren mit extremer Reserve gesehen wurde, was seine intellektuellen oder künstlerischen Entscheidungskriterien anbetraf. Er hat sich durchgesetzt, weil er ein sehr guter

Unternehmer war, ein beneidenswert guter Unternehmer, und das zählt natürlich. Er hat wahnsinnig viel gearbeitet und hatte einen sehr guten Instinkt, das müssen erfolgreiche Unternehmer haben, einen Instinkt für Mitarbeiter. Er hat immer wieder Leute gefunden, die sich engagiert haben. Das ist seine große Qualität gewesen. Ich will überhaupt nicht die Qualitäten von Siegfried Unseld heruntersetzen oder kritisieren, alles völlig unbestritten. Ich finde nur, es ist ein bisschen unausgewogen in der Zwischenzeit, weil man das Gefühl hat, die Literatur des 20. Jahrhunderts hätte sich in Frankfurt abgespielt, was so nicht richtig ist. Das stimmt nicht. Wenn, dann nur ein Teil der deutschen Literatur. Was das Theater betrifft, so ist nochmal eine Einschränkung zu machen, weil die Stücke, die wir verlegt haben, für das subventionierte Theater geschrieben und konzipiert waren. Jede Form von subventioniertem Theater ist eine spezielle Form von Theater. Es wird möglich außerhalb des Marktes, der ein absolut determinierendes gesellschaftliches Element ist. Und ich finde es gut, wenn man sich nicht zu sehr vom Markt entfernt, einfach damit man sich nicht von der Realität entfernt.

Auch das Kollektive der Verlagsarbeit bleibt dabei auf der Strecke. Es geht ja nicht nur darum, dass der Suhrkamp Verlag wichtige Autor:innen verlegt hat, sondern dass auch innerhalb des Verlags nicht nur Unseld derjenige war, der Literatur gemacht hat.

Das Lektorat in den sechziger Jahren, als ich noch nicht da war, war wahrscheinlich das beste Lektorat, das es im 20. Jahrhundert in Deutschland gegeben hat. Die Leute waren hochintelligent und sensibel, aber Unseld war derjenige, der den Laden führte und der die Leute auch hat arbeiten lassen. Das muss man sagen, das war eine andere Qualität von ihm. Ich habe wirklich über sehr viel Freiheit verfügt in meiner Arbeit. Gut, ich war Leiter des Theaterverlags und hatte insofern ständig mit Geld zu tun und Verträgen, dem Abwägen von Risiken. Er wusste schon genau, wo er sich auf Leute verlassen kann, wo er großzügiger sein, den Leuten den notwendigen Freiraum lassen konnte.

Ich würde gerne mehr über Ihre Rolle im Verlag erfahren. Wo waren Sie vorher und wie sind Sie 1971 zum Verlag gekommen?

Nach dem Abitur habe ich studiert, dann habe ich mein Examen gemacht und meine Doktorarbeit geschrieben, alles in neun Semestern. Damals waren einfach andere Zeiten. Es musste alles schnell gehen, und wir mussten auch Geld verdienen, aber es wurde trotzdem anständig gearbeitet. Man kann in neun Semestern viel mehr machen als man denkt, wie man überhaupt an einem Tag viel mehr machen kann, als man normalerweise denkt. Weil ich noch mal richtig studieren wollte, ohne gezwungen zu sein, Geld zu verdienen, habe ich dann eine Assistentenstelle an der Universität Köln angenommen, und habe dort an einer

Habilitationsschrift mit dem Titel *Aufgaben und Möglichkeiten der Theaterwissenschaft* gearbeitet. Das Resultat des Nachdenkens über diese Frage war, dass die Theaterwissenschaft eigentlich gar keinen Gegenstand hat. Die These ist völlig verständlich und begreifbar, denn damals gab es noch keine Aufzeichnungsmöglichkeiten. Es gab keine Aufzeichnungen und der Gegenstand der Theaterwissenschaft ist ja nicht der literarische Text, darum kümmern sich ja die Germanisten oder die Anglisten oder die Romanisten. Der Gegenstand ist die Art der Theateraufführung, und die existiert einfach nicht mehr, wenn der Vorhang fällt. Deshalb kann man die extrem komplexen Zusammenspiele zwischen den einzelnen Elementen, die eine Theateraufführung ausmachen, gar nicht mehr studieren. Das war jedenfalls der damalige Stand. Und ich habe dann hinzugefügt, das würde sich ändern, wenn man Aufzeichnungen hätte. Doch das gefiel zumindest drei der fünf Professoren nicht und so wurde die Habilitationsschrift abgelehnt, und ich musste mich also umschauen. Allerdings war ich auch nicht besonders traurig darüber, weil ich so viel Selbstbewusstsein hatte, dass ich mir sagte, „wenn man hier nicht die Wahrheit sagen kann, dann gehe ich eben woanders hin, dann interessiert mich das auch nicht“. Ich habe einen Posten als Chefdramaturg in der herrlichen Stadt Münster bekommen und lernte parallel dazu den Kölner Suhrkamp-Autor Jürgen Becker kennen, der Unseld den Vorschlag machte, mich als Nachfolger von Karlheinz Braun zu engagieren.

Karlheinz Braun hat Anfang 1969 den Suhrkamp Verlag nach dem so genannten ‚Lektorenaufstand‘ verlassen, andere Lektor:innen sind bereits Ende 1968 gegangen. Zwischen Braun und Ihnen leiteten Martin Walser und Volker Canaris den Theaterverlag. Es gibt eine aufschlussreiche Äußerung im Archiv: Unseld sagt, dass er sich aufgrund der Tätigkeit und Persönlichkeit von Karlheinz Braun nie um den Theaterverlag gekümmert und nun keine Ahnung hat, wie er den leiten soll.

Walser übernahm die Leitung provisorisch. Er machte das vom Bodensee aus, und Canaris saß als Dramaturg im Hause. Als ich kam, war Canaris schon weg, er hat jedenfalls nicht mehr mit mir gearbeitet. Auf Unselds Bitten bin ich zu Walser gefahren, um mich vorzustellen. Es war ein denkwürdiges Gespräch, vergesse ich nie in meinem Leben. Ich kam mit dem Nachtzug in Überlingen an, setzte mich auf die Terrasse und wartete, bis die Familie Walser aufgestanden war. Dann haben wir zusammen gefrühstückt, natürlich über Kunst geredet, unter anderem kam die Rede auf Beuys. Walser fand ihn absolut unmöglich, die unsäglichen Fettecken und Filzpantoffeln usw. Ich dagegen war ganz begeistert von Beuys, damals und auch heute noch, und habe das ausgedrückt und plötzlich gemerkt, um Gottes Willen, wo bin ich denn hierhin geraten, das wird nichts mit meinem

Job, das ist einfach *incompatible*. Dann rief um elf Uhr Unseld an und ich dachte, die werden sich jetzt besprechen: „Der Mann ist völlig unmöglich, das geht nicht“.

Wie alt waren Sie damals?

31 oder 32. Dann kam Walser zurück und sagte, „Machen Sie sich keine Sorgen, Sie sind engagiert“. Das war nicht schlecht, obwohl in diesem Moment schon klar wurde, dass es zwischen meiner Auffassung von Kunst und Sicht der Dinge und der beiden Herren eine Riesenkluft gab. Dass diese Schwaben damals von der Moderne nicht viel mitbekommen hatten. Weder Unseld noch Walser. Walser ist in den achtziger Jahren darauf zurückgekommen – da war eine Ausstellung auf der Biennale mit Beuys-Objekten, ich glaube, es ging um die „Straßenbahnhaltestelle“ – und hat sein Urteil revidiert. Was gut war und trotzdem nicht ausreichend ist, wenn man tagtäglich Entscheidungen über neue künstlerische Arbeiten treffen muss: Macht man das oder nicht? Unseld, das müssen Sie sich vorstellen, hat mich und den Theaterverlag gezwungen, ein Plakat von Beuys abzuhängen, das wir gewagt hatten, im Flur des Suhrkamp-Hauses aufzuhängen.

Mit welcher Begründung?

Ach, das Plakat war einfach wunderbar, *La rivoluzione siamo Noi*; in Neapel entstanden, wo Beuys in einer Galerie eine Ausstellung hatte – ein Riesending! Das entsprach meiner Philosophie, auch heute noch, wir sind die Revolution und nicht die anderen. Leider passte es nicht zu dem Bild, das Herr Unseld vom Suhrkamp Verlag hatte – dummerweise. Damit fing die Sache an, schon irgendwie auseinanderzugehen zwischen ihm und mir. Ich wollte deshalb bald wieder weg, aber es ist nicht einfach, für einen solchen Posten Ersatz zu finden. Das Haus war damals fantastisch, es gab hinreißende Lektoren, jeden Abend wurde in irgendeinem Büro eine Flasche aufgemacht, und es wurde diskutiert. Nicht um sich zu besaufen, sondern um sich auszutauschen. Das war einfach großartig, lebendig, spannend. Im Theater passierten ununterbrochen neue Sachen mit Autoren wie: Bernhard, Kroetz, Bond, Handke, Fassbinder. Die Handke-Revolution war eher schon vorbei, die Nachwehen von 68, die Häuserbesetzungen in Frankfurt, die beginnende RAF-Zeit usw. Es war eine spannende und interessante Erfahrung, und alles wurde im Verlag täglich diskutiert. Und die Texte, die eingingen, die publiziert wurden, reflektierten die politische Situation, dass trotz unterschiedlicher feinästhetischer Abstimmungen alles spannend war. Es war also schwierig, einen Posten zu finden, der interessanter gewesen wäre. Nach sechs Jahren habe ich mich trotzdem verabschiedet. Ein Sprung ins Wasser.

Noch einmal kurz zurück zu dem Moment, als Sie bei Walser saßen. Warum haben Sie sich damals für Suhrkamp entschieden? Sie hätten auch...

...im Theater bleiben können...

Nein, aber Sie hätten auch zum Verlag der Autoren oder zu einem der progressiveren, neuen Verlage, Theaterverlage gehen können.

In dem Moment, als ich das erste Mal mit Unseld gesprochen habe, ich kann mich daran sehr gut erinnern – Becker rief mich eines Abends spät an – in dem Moment, als ich mit ihm sprach und mir vorstellte, in einem Verlag zu arbeiten, wusste ich sofort, das ist der richtige Beruf für mich, weil es die Verbindung zwischen allem gibt. Einerseits die geistige Seite, andererseits auch die praktische merkantile Seite, dass man etwas macht, herstellt, verkauft. Mir war sofort klar, das ist es. Ich hatte auch kein anderes Angebot... im Verlag der Autoren hätte niemand auf mich gewartet. Ich hatte zwar einen Job in Münster, es ging nicht darum mehr Geld zu verdienen, es ging um die geistige Bewegung.

Hatten Sie, bevor Sie in den Verlag gingen, eine Vorstellung von Ihrer Tätigkeit?

Überhaupt nicht. Ich bin sofort auf den richtigen Platz gekommen, es hätte nicht besser sein können. Wenn jemand von Rowohlt oder Fischer angerufen hätte, ja, schon, vielleicht. Aber Suhrkamp war damals die Brennzelle im deutschen Geistesleben. Und die Stücke, die bei *Theater heute* publiziert wurden, kamen in der Hauptsache aus dem Suhrkamp Verlag. Da ging einfach die Post ab, wie man so schön sagt. Politisch und ästhetisch. Mir war völlig klar, das ist es.

Mit welchen Personen haben sie zusammengearbeitet?

Walser hat eine Zeitlang noch eine Rolle gespielt, hat sich jedoch immer mehr zurückgezogen, war auch so vorgesehen. In der Hauptsache habe ich mit Unseld zusammengearbeitet. Ich hatte meinen eigenen Laden, für den ich verantwortlich war. Nur wenn irgendwelche wichtigen Probleme auftraten, dann haben wir uns die berühmten zwei Minuten schnell gesehen. Unternehmerisch haben wir uns sehr gut verstanden. Ich bin ja am Schluss selbst Verleger geworden mit der ganzen Verantwortung für den Laden; das hat mich bei ihm fasziniert, und er hat wahrscheinlich gespürt, dass ich die Fähigkeit mitbrachte, es auch selbst zu machen. Natürlich wurde darüber gesprochen, dass ich irgendwann einmal die Nachfolge bei Suhrkamp übernehmen sollte. Das war das Dauergespräch, ein Kandidat nach dem anderen. Nur hatte ich einen eigenen Kopf und das stört die Leute, wenn man nicht ihrer Meinung ist.

Ich leite diesen Verlag hier in Paris seit fast dreißig Jahren und mit einigem Erfolg, in dem Sinne, dass wir immer noch da sind, richtig präsent, dass es sich nicht um eine aussterbende Spezies handelt. Der Verlag ist aktiv und hat ein interessantes Programm. Gute Programme machen können viele, aber mit einem

guten Programm ökonomisch zu überleben, das ist das Geheimnis. Subventionen irgendwo erbetteln können auch viele. Aber die tägliche Balance zu finden, jeden Tag Investitionsentscheidungen zu treffen, „dieses Projekt oder jenes“, diese Feinabstimmung setzt eine Arbeitsintensität und Konzentration auf die entscheidenden Punkte voraus – das macht den Verleger aus.

Noch einmal zu Ihren Arbeitsstrukturen bei Suhrkamp: Sie waren von 1971 bis 1977 im Verlag und wurden dann noch einmal zurückgeholt.

Nein, bis Ende 1976. Es war kompliziert. Ich war in Essen mehrere Jahre als stellvertretender Generalintendant, dann künstlerischer Betriebsdirektor. Wir haben lebendiges und erfolgreiches Theater gemacht. Die Essener SPD-Kulturbonzen waren jedoch so unerträglich, dass ich lange vor Ablauf meines Vertrags aufhörte und sagte: „In diese Stadt werde ich niemals mehr einen Fuß setzen.“ Sehr lange habe ich das auch durchgehalten, bis einer unserer französischen Autoren in Essen eine Erstaufführung hatte, da musste ich hin.

Ich habe Autoren publiziert, auch hier viele Jahre bevor sie den ersten Erfolg hatten. Wenn man solche Gewissheiten mit sich herumträgt, ist man ziemlich alleine und passt nicht überall hin. Auch hier passe ich nicht in die offizielle Kulturszene. Ich passe vielleicht in die Landschaft als Kontrapunkt zu dem, was üblich ist. Die finanzielle Unabhängigkeit ist mein tägliches Gebet: Nur nicht irgendwo um Geld bitten müssen, weil man dann abhängig wird und kein Programm mehr machen kann. Das ist das Eine. Das andere ist die Größe. Ich glaube, dass größere Verlage zu Produktionsmaschinen werden müssen, weil der Druck der Gehälter, der Zwang zu mehr Umsatz so groß ist, dass einfach produziert werden muss. Das Programm muss sich verkaufen, größere Häuser können sich nicht erlauben, dass von einem Buch nur 50 Exemplare verkauft werden... Wir haben hier ein Buch gemacht, einen Titel von einem amerikanischen Autor: *Against happiness*, also *Gegen das Glück*, französischer Titel *Contre le bonheur*, in einem Land, das nichts Anderes tut, als von morgens bis abends das Glück zu suchen. Wir haben davon nur 50 Exemplare verkauft – trotzdem war es wichtig, es musste gemacht werden. Selbst die Leute, die das Buch nicht gelesen haben, die das Buch ablehnen, wissen, dass es publiziert worden ist. Wenn Sie 200 Angestellte haben, dann müssen Sie Umsatz machen. Auch hier gibt es eine Diskussion über Geld, die Mitarbeiter wollen mehr verdienen, und ich muss ihnen erklären, dass der Verlag finanzielle Margen braucht. Wir müssen Gewinne machen, damit wir Polster haben und uns solche Sachen erlauben können. Ich dachte, in Frankreich fänden sich vielleicht doch 2000 Leute, die Sinn für so etwas haben. Pustekuchen.

Mich interessiert, was Sie bei Suhrkamp konkret entscheiden konnten, wenn neue Autor:innen in den Verlag aufgenommen, Manuskripte abgesegnet wurden. Was konnten Sie entscheiden, was musste an Unseld rückgekoppelt werden?

Ich konnte fast alles entscheiden – immer unter der Voraussetzung, dass neue Texte sich in das bestehende Programm einfügen mussten, dass die Hausautoren lieferten, manchmal war das nicht ganz einfach, da gab es Diskussionen. Die Probleme, über die ich mit Unseld immer wieder sprechen musste, betrafen Rechts- und Finanzfragen, Boykottgeschichten. Bernhard hat uns permanent in Atem gehalten, der Mensch wollte überhaupt keinen Vertrag unterschreiben. Schließlich musste ich zu ihm fahren, mit 30.000 Mark in der Tasche. Ich habe das Geld auf den Tisch gelegt und gesagt: „Bevor Sie das Geld kriegen, müssen sie die Verträge unterschreiben.“ Wie im Wilden Westen. Natürlich hat Bernhard mir das heimgezahlt. Er wusste, dass ich ihn völlig klar sah, weder in blinder Verehrung noch als Unterwürfiger. Mein Entscheidungsraum war sehr, sehr groß; das war gut für Unseld, so waren wir erfolgreich. Damals spielte der Theaterverlag noch eine wichtige Rolle für den Buchverlag als Einnahmequelle. Das ist dann immer geringer geworden, weil der Buchverlag explodierte und, Anfang der achtziger Jahre, die ersten Bestseller landete; Allendes „Geisterhaus“, damit fing es an. Dadurch hat sich der Verlag verändert. Wenn Sie mich fragen, wo die beiden entscheidenden Punkte waren, wo der Verlag ein anderer wurde, dann erstens mit der Einrichtung einer Taschenbuchreihe. Wenn Sie jeden Monat zehn Titel herausbringen müssen, dann wird es maschinenhaft. Die Maschine verkauft unter dem Stichwort „Demokratisierung der Kultur“, aber es geht vornehmlich darum, Geld zu machen. Und dann – das werden Sie bestimmt nicht gerne hören, aber ich sage es trotzdem – seit es einen Betriebsrat gab. Hierdurch haben sich die Strukturen geändert: Arbeitszeiten, Stechuhren, Gehälter, vorher war alles informell. Die Leute trafen sich nicht mehr im Büro, um einen zu trinken und zu reden, sondern gingen nach Hause. Alles wurde organisiert, administriert.

Ich kann das anhand des Archivs nachvollziehen. Man merkt, dass Anfang der siebziger Jahre im Verlag ein Prozess der Professionalisierung beginnt, der aber auch etwas von der Dynamik nimmt, die Sie beschrieben haben. So ist es, ja, von der geistigen Dynamik. Jetzt gab es einen Geschäftsführer, der Aktennotizen schrieb und von Literatur kaum Ahnung hatte. Von der Leidenschaft, die dazu notwendig ist.

Mich interessiert die Struktur des daraus entstehenden Verlagsarchivs. In den Aktennotizen ordnet Unseld an: „Ihr müsst archivieren.“ Schon in den sechziger Jahren gab es das Bewusstsein: „Wir schreiben Geschichte, das,

was wir hier machen, ist wichtig, wird irgendwann mal für die Geschichtsschreibung wichtig, und deswegen wird es abgelegt.“ Wie sind Sie damit verfahren, gab es Anweisungen von der Verlagsleitung, „dies und jenes müsst ihr ablegen“?

Wir hatten keine Computer. Die gab es damals noch nicht. Es wurde alles auf der Maschine getippt. Denken Sie nicht, dass es ein Vorteil ist, dass wir Computer haben, im Gegenteil, sie vernichten das selbstständige Denken! – Wo habe ich das Buch? Gerade ist es mir noch über den Weg gekommen, ein Buch von Paul Valéry, gedruckt und herausgegeben im Jahre 1929. Paul Valéry: *Littérature*, hinreißende Aphorismen über Literatur. Ein Bekannter von mir hat es hier vergessen, das Buch war noch nicht aufgeschlitzt. Ich habe es dann mit seiner Erlaubnis geöffnet und gelesen. Seit seinem Druck sind jetzt fast hundert Jahre vergangen und das Buch ist in einem einwandfreien Zustand. Da ist kein Müll, weder von der Form noch vom Inhalt her, verstehen Sie, das ist ein sauberes, das ist ein herrliches Relikt wie eine griechische Skulptur, genauso. Heutzutage wird alles zu Müll... nach drei oder vier Jahren fallen die Dinger auseinander. Ich habe keine Lust, diese Bandwürmer von Mails auszudrucken, Papierverschwendung noch und nöcher. In einem Brief, der mit der Post losgeschickt wurde, konnte das früher konzentriert und mit Distanz geregelt werden. Ist natürlich völlig reaktionär, weiß ich, aber ich bleibe dabei.

Wie war es damals bei Suhrkamp? Was haben Sie abgelegt?

Es gab sicherlich auch dazu eine Anweisung. Wir legten eine Kopie ab unter dem Namen des Autors oder der Angelegenheit, und eine chronologische Kopie: Heute wurde das abgelegt, was heute geschrieben wurde, und morgen das, was morgen geschrieben wurde. Dann gab es noch Ordner für „Volker Braun“ oder „Max Frisch“, „Residenztheater“. Also eine chronologische Ablage und eine systematische Ablage.

Haben sie neue Autor:innen in den Verlag gebracht?

Ja sicher, das war eins der Hauptziele.

Wie verlief das?

Es gingen wie bei allen Verlagen täglich Manuskripte ein. Leider war da wenig zu holen; es ist selten, dass Sie dort die Perle finden, die Sie suchen. Wenn uns ein Text gefallen hat, haben wir uns mit dem Autor getroffen. Erst dann haben wir uns entschieden. Dann gab es die ausländischen Verlage und Agenturen, die selbst bereits ausgewählt hatten. Die Auslandsbeziehungen waren, was das Theater anbetraf, eine Schwäche von Suhrkamp. Hier in Paris arbeiten wir mit skandinavischen, englischen, italienischen, amerikanischen, deutschen Agenturen zu-

sammen und haben so einen Überblick über die wichtigsten Theaterszenen. Suhrkamp war viel provinzieller. Wir hatten Casarotto Ramsay, die Agentur von Bond in London, und in Stockholm hatten wir eine andere Agentur, weil sich das historisch so ergeben hatte. Hauptsächlich wurde in Frankfurt Wert darauf gelegt, zu exportieren, d. h. unsere deutschen Texte ins Ausland zu verkaufen. Die Importe, also das, was in der Welt passierte, war die Domäne von Fischer und Rowohlt und anderer Verlage. Trotzdem gab es ständig neue Autoren.

Wie lief das bei Ihnen? Sind Sie tagtäglich ins Theater gegangen, auf Empfehlung von anderen Theaterautor:innen?

Die Theaterbesuche gehörten zum täglichen Brot, dazu bedurfte es keiner Empfehlung. Wir hatten allein zwanzig bis fünfundzwanzig Ur- und Erstaufführungen in einer Spielzeit. Nochmals zu den Manuskripten: Von zehntausend eingeschickten Texten ist einer gut. Hört sich unglaublich an, doch es ist so. Ansonsten meldet sich ein Autor: „Hier, ich habe das gelesen, guckt euch das mal an, was haltet ihr davon?“ Oder ein Theater, eine ausländische Agentur, das sind die Hauptquellen für neue Texte. Wenn es interessant war, dann haben wir es gemacht.

Nun interessieren mich besonders die Autor:innen der DDR. Welchen Stellenwert hatte Literatur der DDR damals für den Suhrkamp Verlag?

Einen bedeutenden Stellenwert, schon insofern, als Brecht in den fünfziger Jahren eigentlich ein DDR-Autor war. Und nach seinem Tod saßen die Brecht-Erben hinter der Mauer und hatten große Befugnisse. Es gab Heiner Müller, der versuchte, in die Fußstapfen von Brecht zu treten. Müller war das DDR-Flaggschiff, natürlich Volker Braun, ganz klar.

Anfang der siebziger Jahre kamen Ulrich Plenzdorf, Jurek Becker und – kurz bevor Sie gegangen sind – vor allem Thomas Brasch.

Ja, Brasch habe ich ganz gut gekannt. Das Verhältnis DDR und BRD, wie man damals sagte, spielte in unserem Bewusstsein eine große Rolle. Für uns war diese Beziehung zu den DDR-Autoren selbstverständlich, obwohl sie exotisch waren. Ich bin ziemlich oft in Ostberlin gewesen – diese Grenzübertritte, wo man eine Stunde lang gefilzt wurde, nur, weil man vergessen hatte, die Zeitung aus der Manteltasche zu nehmen. Bis der Grenzer fragte: „Warum führen Sie unerlaubte Druckerzeugnisse ein?“ Diese DDR-Welt und mein Temperament waren völlig unvereinbar. Dann hat mir Wolfgang Schuch, der frühere Leiter des Henschel Theaterverlags – der einzige, mit dem ich etwas offener reden konnte – gesagt: „Wenn man solch einen Mantel trägt wie Sie, dann braucht man sich nicht wundern, dass man an der Grenze gefilzt wird. Lassen Sie sich doch ein Tele-

gramm schicken, damit Sie als offizieller Staatsgast hierüber kommen können, dann haben Sie diese Probleme nicht.“ Ich sagte: „Ich will nicht als offizieller Staatsgast kommen, sondern möchte gerne als freier Bürger behandelt werden!“ Sind Sie aus der DDR?

Nein. Aber es ist interessant, dass diese Frage in jedem Gespräch kommt. Und dann natürlich die Brecht-Erben. Da wurde gestritten, dass die Fetzen flogen.

Wenn sie nach Ostberlin gefahren sind, haben Sie sich mit den Mitarbeiter:innen des Henschel Verlags getroffen?

Ja, oder mit den Autoren. Es war alles immer verschlüsselt, verschleiert, nur kein offenes Wort. Sie wussten schon, was sie sagten. Die Leute waren Kreisel, die im politischen System bestens justiert waren und wie ein Navigationssystem reagierten: „Du musst jetzt die nächste Straße links abbiegen, dann wieder rechts abbiegen, damit du nicht auf ein Hindernis stößt.“

Wie haben Sie miteinander kommuniziert? Gab es Regeln, die man mitbekommen hat, dass man zum Beispiel in einer Lokalität nicht über gewisse Dinge spricht, sondern erst auf der Straße? Gab es einen Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Kommunikation?

Ja, ja, aber die Grenzübertritte waren schon so einschüchternd, von vornherein, dass man vorsichtig war, damit man nicht gleich einen auf den Deckel kriegte. Jeder Freiheitsansatz wurde im Keim erstickt. Es wurde über Übersetzungen gesprochen, aber niemals über das Regime, vollkommen tabu. Das war einfach so. Es wäre undenkbar gewesen, ich meine, die Leute wissen gar nicht, in welchen... Wir reden hier gerade über ein Stück von Michel Vinaver über die – sagt Ihnen der Name Bettencourt oder Oréal etwas? – über die Affäre Bettencourt. Das ist total politisch. Die Leute, die darin vorkommen, leben noch, von Herrn Sarkozy bis Frau Bettencourt. Darüber reden wir gerade, und es ist riskant, geht auch nur mit vorheriger Beratung mit Anwälten, aber es geht. Ein Schuss mitten in diesen Staatsapparat. Das ist so kostbar, dafür muss man kämpfen.

Sie hatten in der DDR also mehr persönliche Kontakte – haben Sie Administratives besprochen?

Ja, wie heißt das so schön: Autorenpflege. Die Autoren sollten wissen: Wir denken an sie, wir arbeiten für sie, da gibt es eine Möglichkeit, da hat sich eine Perspektive für eine Theaterproduktion eröffnet. Können wir das erlauben? Die Autoren mussten bei der Kulturbürokratie anfragen: Darf dieser Text im Westen gespielt werden? Das wurde alles furchtbar penibel und peinlich diskutiert.

Wir geben gerade das „Arbeitsjournal“ von Brecht neu heraus, und es gibt eine Reihe von Notizen in der deutschen Originalausgabe, falls Sie das mal interessiert. Wenn Sie lesen, was da losgewesen ist, wie Brecht kritisiert wurde, was für Schwierigkeiten man ihm gemacht hat. Meiner Ansicht nach ist Brecht so früh gestorben, weil er verzweifelt war. Brecht hatte einen österreichischen Pass, in Ostberlin wurde er permanent als bürgerlicher Formalist angegriffen, die Bürokraten bestanden ja auf ihrer sozialistischen Arbeiter- und Bauernkultur. Alles musste verständlich und positiv sein, nur nichts zu Kompliziertes. Immer die sozialistische Entwicklung im Auge behalten. Kennen Sie alles. Trotzdem waren die Autoren und die DDR bei uns sehr präsent.

Wie verlief die Arbeit am Text? Das interessiert mich vor allem bei den Autor:innen der DDR. Die hatten ihr privates und offizielles Lektorat, aber dann kamen die Texte in den Westen.

Arbeitsmöglichkeiten tendierten gegen Null, weil jeder Satz, jeder Buchstabe genauestens überlegt waren, auch innerhalb der DDR waren die Lektorate abgesprochen.

Wussten Sie das oder haben Sie mit den Autor:innen diese Erfahrung gemacht?

Ich habe die Erfahrung gemacht und dann wussten wir es. Am Anfang war ich naiv und dachte, wir können über dieses oder jenes noch einmal reden. Aber dann merkte ich, dass das überhaupt keinen Sinn hatte. Völlig unmöglich.

Unter der Zensur sind die Wörter exakt ausgesucht, damit sie trotzdem noch ästhetisch wirken. Klar, das ist dann sehr hermetisch.

Absolut hermetisch wie das ganze System. Die Texte spiegelten die Hermetik des Systems wider.

Es ist ein Wunder, dass sie im Westen trotzdem funktioniert haben.

Hat das funktioniert? Höchst zweifelhaft. Die Masse der Aufführungen setzte sich doch nicht aus Autoren wie Müller oder Braun oder Brasch zusammen, sondern hauptsächlich aus Shakespeare, Molière, die deutschen Klassiker, weiß der Teufel. Aber Stücke aus der DDR zogen natürlich den Blick auf sich, die Presse hat das Phänomen stark vergrößert. Dieses Vergrößerungsglas, das auf allem lag, was der Suhrkamp Verlag tat, spielte bei der Rezeptionsgeschichte eine Rolle, und nun auch bei der Geschichtsschreibung des Verlags. Aber dass es dem Verlag gelungen ist, diese öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, ist ein Zeichen für die Lebendigkeit des Programms und der geistigen Auseinandersetzungen.

Warum sind Sie dann noch einmal zu Suhrkamp zurückgekehrt?

Weil ich in Essen verzweifelt war und erneut nichts Besseres wusste, als zu Suhrkamp zu gehen. Es erschien mir wie eine Erlösung aus dieser Provinz, wieder nach Frankfurt zu kommen, wo immerhin ein anderer Ausblick möglich war. Aber meine Biographie zeigt, dass mir Frankfurt auch nicht genügte. Ich wollte unbedingt einen eigenen Verlag leiten, anderswo, in Paris zum Beispiel.

2) Gespräch mit Karlheinz Braun am 3. März 2015 in Frankfurt a. M.

Karlheinz Braun leitete von 1959 bis 1969 den Suhrkamp Theaterverlag. Mit seinen Lektoratskollegen und Autoren gründete er 1969 den Verlag der Autoren, dem er bis heute angehört. Seine Erfahrungen und Erinnerungen hat er in der autobiographischen Schrift *Herzstücke. Leben mit Autoren* (2019) verarbeitet.

Jaspers: Wie ist der Suhrkamp Theaterverlag entstanden, den Sie seit seiner Gründung geleitet haben?

Braun: Nach Peter Suhrkamps Tod wurde Siegfried Unseld Verlags-Chef. Er ist mit einem ungeheuren Elan eingestiegen und hat mit gutem Riecher gesagt, das Theater soll eine eigene Abteilung bei Suhrkamp werden. Vorher hatte das Peter Suhrkamp selbst gemacht mit Frau Ritzerfeld. Es gab ja nicht viele Theaterstücke von Dramatikern, deren Aufführungsrechte zu vertreten waren: Es gab die von Brecht, die von Max Frisch und T.S. Eliot. Es gab vor allem Bernard Shaw, dessen Komödien viel gespielt wurden. Samuel Beckett war bei S. Fischer. Die Publikationsrechte der Stücke von Beckett waren bei Suhrkamp, die Theaterrechte dagegen bei S. Fischer. Es gab nur fünf, sechs Theaterautoren. Peter Suhrkamp war in seiner Jugend in Darmstadt Dramaturg gewesen und hatte immer eine große Leidenschaft für's Theater gehabt. Unseld sah die Chance, dass das Geschäft mit den Aufführungsrechten lukrativ sein müsste, eine Milchkuh für den gesamten Verlag, und wollte deshalb eine richtige Theaterabteilung im Verlag einrichten.

War es damals innovativ, eine Theaterabteilung zu haben?

Nein, die gab es auch bei anderen Buch-Verlagen, bei Rowohlt, bei S. Fischer. Die meisten Theaterverlage, die sogenannten Bühnenvertriebe, hatten keinen Buchverlag. Drei Masken, Bloch, Gustav Kiepenheuer, Thomas Sessler etc. In der DDR gab es den Henschelverlag als zentrale Institution für Aufführungsrechte von dramatischen Werken.

Mich interessieren vor allem die Autor:innen der DDR. Haben Sie mit Hacks oder Kipphardt zusammengearbeitet?

Nein, Hacks und Kipphardt waren bei Drei Masken bzw. Henschel. Der Drei Masken Verlag war der offizielle Subvertriebsverlag von Henschel für den Westen. Heiner Müller war ebenfalls Autor des Henschelverlags, wurde aber später für den Westen im Subvertrieb des Suhrkamp bzw. Verlag der Autoren vertreten. Aber das ist eine besondere Geschichte. Volker Braun, dessen Lyrik und Prosa Suhrkamp verlegte, hat erst spät angefangen, Theaterstücke zu schreiben. Er wurde von Henschel vertreten, ich habe ihn als Theaterautor nicht erlebt.

Es gibt, glaube ich, zwei, drei Briefe zwischen Ihnen im Verlagsarchiv, die sind von Ende 1968, Anfang 1969, und betreffen das Stück *Hans Faust*, das dann später als *Die Kipper* publiziert wurde...

Daran erinnere ich mich nicht. Mit Braun hatte ich nichts zu tun.

Es gibt Korrespondenz mit Erich Arendt, der dann aber abgelehnt wurde. Es ging eigentlich um Gedichte. Es gibt aber Korrespondenz zwischen Ihnen und Arendt, und Sie haben ihn zwei oder drei Mal in Ostberlin getroffen. Kann ich mich überhaupt nicht erinnern. Ich hatte mal Kontakt mit Thomas Brasch, auf ihn hatte mich der Heiner aufmerksam gemacht. Das war noch vor seinem Wechsel in die BRD. Ich erinnere mich an ein Stück *Lovely Rita*.

Brasch ist erst später, siebziger Jahre.

Als ich dann nicht mehr bei Suhrkamp war.

Sie haben aber auch mit Hartmut Lange gearbeitet.

Das stimmt, das war eine sehr intensive Zusammenarbeit. Über seine frühen Stücke. Die sich dann im Verlag der Autoren fortsetzte.

Dann gab es auch eine Diskussion über Helmut Baierl.

Den habe ich abgelehnt.

Warum?

Das waren gut geschriebene und in perfekter Dramaturgie gebaute Stücke, aber in der Brecht-Nachfolge zu epigonal.

Um welches Stück ging es?

Frau Flinz. Ich wollte sie nicht. Helene Weigel hat sie gespielt. Am BE [Berliner Ensemble, A.J.]. Und Baierl wollte unbedingt in den Verlag kommen, ich war ganz dagegen. Es hat ein bisschen Ärger gegeben mit dem BE und Weigel und Wekwerth, die natürlich gerne gesehen hätten, dass Baierl ins Suhrkamp-Programm kommt.

Das heißt, diese Kontakte in die DDR liefen erst einmal über das BE?

Nein, sie liefen über den Henschelverlag. Der hatte einen offiziellen Subvertrieb für die Bundesrepublik, nämlich den Drei Masken Verlag in München. Alle DDR-Autoren waren verpflichtet, sich für Aufführungen im Westen von Drei Masken vertreten zu lassen. Sie hatten keine Wahl. Ich habe es irgendwie geschafft, dass dieses strikte Diktum „alle DDR-Dramatiker werden im Westen vom Drei Masken Verlag vertreten“ aufgehoben wurde. Der Drei Masken Verlag war zwar immer noch der offizielle Subvertrieb von Henschel, aber die Autoren durften wählen, ob sie auch von einem anderen westdeutschen Verlag im Subvertrieb von Henschel vertreten werden.

Wie haben Sie das geschafft?

Ich habe mit Engelszungen geredet, und Heiner Müller hat geholfen, weil er unbedingt zum Suhrkamp Verlag wollte. Auch Wolfgang Schuch war daran beteiligt, der bei Henschel zuständige Lektor für West-Dramatik, mit dem ich mich gut verstand. Müller wollte im Westen nicht von Drei Masken vertreten werden. Da hat wohl die Rivalität mit Hacks auch eine Rolle gespielt, der mit Hans-Joachim Pavel, dem Verlagsleiter von Drei Masken, befreundet war. Das war ein festzementiertes Gelände. Auch konnten wir als Buchverlag Heiner Müller eine Ausgabe von *Philoktet* in der *edition suhrkamp* anbieten. Heiner wollte zudem in einem Verlag sein, wo auch Beckett war und Joyce. Wir verstanden uns von Anfang an sehr gut, ich besuchte ihn öfters. Das war schnell ein vertrautes Verhältnis.

Woher kannten Sie seine Arbeit oder wie sind Sie auf ihn aufmerksam geworden? Wie kam die Zusammenarbeit zustande?

Man hat als Theatermann bei Suhrkamp natürlich verfolgt, was in der DDR passiert, welche Autoren es da gab, und auf irgendwelche Weise muss ich auf ihn aufmerksam geworden sein. Ich weiß nur, dass ich sehr bald rübergefahren bin. Er gab mir dann Manuskripte, die ich auf dem Leib versteckt über die Grenze gebracht habe. Was alles nicht so einfach war. Immer mit Schweißperlen. Es ging ganz gut, auch weil ich in der Regel mit einem Telegramm vom Henschelverlag eingeladen wurde: „Erwarten Sie zu Verlagsgesprächen Mittwoch 12 Uhr“. Das Telegramm habe ich am Grenzübergang vorgezeigt und so haben die mich dann durchgewunken.

Sie sagen, es war selbstverständlich, dass man als Theatermann das DDR-Theater beobachtete. Mein Eindruck ist, dass das bei der Literatur nicht selbstverständlich war, vielleicht war das beim Theater anders. Woher stammte Ihr Interesse?

Ich war schon seit dem Studium ein Brechtianer, und Brecht und seine Theaterarbeit am BE waren für das gesamtdeutsche Theater in den sechziger und siebziger Jahren der ästhetische Maßstab. Nach dem Mauerbau gab es den ersten Brecht-Boykott in der Bundesrepublik, und das einzige Theater, das Brecht spielte, war das Frankfurter Theater. Harry Buckwitz machte in jeder Spielzeit ein Stück von Brecht. Das war ein richtiger Kampf, Brecht im Westen durchzusetzen, den Boykott aufzuheben. Den mussten wir bei Suhrkamp führen. Und das im ständigen Kontakt mit Helene Weigel und dem BE, wo ich oft war und die Theaterarbeit inhalierte und bewunderte. Aber auch Aufführungen des Deutschen Theaters mit Besson. Da muss ich auch Peter Hacks kennengelernt haben und vielleicht auch Heiner Müller. Ich weiß nur, dass ich dann oft, wenn ich in Berlin war, zum Kissingerplatz gefahren bin, in seine unglaublich verräucherte Wohnung, mit großen Mengen von vergilbten Papieren, eine dunkle Höhle mit dem Zigarre rauchenden Müller und einer Inge Müller, die immer nur vorbeihuschte, „Guten Tag“ sagte, und schon war sie wieder weg. Eigentlich habe ich sie nicht richtig kennengelernt, und eines Tages war sie tot. Ein schlimmer Tod. Heiner war jetzt allein in der dunklen Wohnung am Kissingerplatz und doch stand er mitten im DDR-Theaterleben, umstritten, verboten, und doch irgendwie die Zentrale der DDR-Dramatik. Er hat mir dann auch die dramatischen Talente Thomas Brasch, Hartmut Lange und Stefan Schütz empfohlen.

Würden Sie sagen, dass Heiner Müller der Nachfolger von Bertolt Brecht geworden ist?

In gewisser Weise ja, weil er einfach zur dominanten ästhetischen und politischen Figur der DDR wurde. Als Autor und Theatermann. Müller hat Brecht in gewisser Weise fortgesetzt. Seine ersten Stücke waren ja regelrechte Lehrstücke, Fortsetzung der Lehrstücke von Brecht, *Die Korrektur*, *Mauser* oder *Lohndrücker*, und er hat immer wieder fast provokativ gesagt, die wichtigsten Stücke von Brecht seien nicht *Mutter Courage* oder *Galilei*, sondern *Die Ausnahme und die Regel* oder *Die Maßnahme*, die Lehrstücke. Da gab es ästhetisch wie politisch was Neues. Das hat er direkt fortgesetzt, natürlich mit den entsprechenden Verboten der oberen Kulturinstanzen. Er hat sich dann erstmal in die Antike geflüchtet und neue Stücke in der Maske von Antiken geschrieben: *Herakles*, *Philoktet* oder *Horatier*. Die wurden zwar auch nicht in der DDR aufgeführt, aber als er mir für Suhrkamp dann ohne jede Genehmigung des DDR-Büro für Urheberrechte die Rechte für *Philoktet* einräumte, kam es bald zu der berühmten Uraufführung am Münchner Residenztheater. Das war der große Durchbruch.

Es gibt eine Geschichte im Archiv über rechtliche Schwierigkeiten, die Müller in der DDR bekommen könnte, weil er einen Einakter im *Kursbuch* 7

bei Enzensberger veröffentlicht hatte. Eine Quelle sagt, dass Müller nicht mit Lange in Verbindung gebracht werden wollte, weil der in die BRD gegangen war. Da ging es um Herakles.

Ja, das kann sein, es müsste *Herakles* gewesen sein, denn das war das zweite Stück, das dann am Schiller-Theater in West-Berlin herauskam. Den Ärger, den es gegeben haben könnte mit dem *Kursbuch*, war, dass DDR-Autoren verpflichtet waren, für westliche Veröffentlichungen Genehmigungen einzuholen. Das hat Müller natürlich nicht gemacht.

Wieso „natürlich“?

Er wusste, dass es abgelehnt wird. Er dachte, „das ist keine separate Veröffentlichung, sondern eine Zeitschrift, ein paar Seiten“ – es war ein ganz kurzes Stück –, „das riskier ich einfach“. Er nahm solche Risiken auf sich, hat etwas einfach gemacht und gewartet, was dann passiert. Auch hatte er ein ziemliches Netzwerk nicht zuletzt zu den oberen Kulturbükratien der DDR. Das war eine relativ kleine Insel, dieses Ostberlin, wo sich alles konzentrierte; unvermeidbar, dass man sich kannte.

Wie verlief ihre Zusammenarbeit mit Lange?

Lange war ein außerordentliches Talent und ein dialektisch geschulter Kopf. Auch ihn besuchte ich in Ostberlin. Das ging sehr gut, war produktiv am Anfang. Ich habe dann sein erstes Stück hier durchgesetzt, das wurde in Frankfurt uraufgeführt, der *Marski*. Lange war nicht nur als Autor von sich selbst überzeugt, er war äußerst selbstbewusst. Ließ sich bald mit der Schaubühne in Westberlin ein und hatte da ganz schöne Kämpfe mit der Dramaturgie. Das lief schon stark in die sechziger Jahre rein, in die Revolte der Studenten und die Politisierung der ganzen Gesellschaft. Die hat auch auf's Theater übergegriffen.

Wenn ich mich richtig an meine Archivlektüren erinnere, arbeitete er am Hundsprozess und hat ihn zurückgestellt, weil er meinte, dass dafür nicht die richtige Zeit sei, er müsse zuerst die *Gräfin von Rathenow* bearbeiten. Wo war die Aufführung?

Am Thalia Theater in Hamburg. Das war dann der große Erfolg mit einem eher konventionellen Historiendrama, wurde auch oft nachgespielt. Als am Ende der sechziger Jahre die Probleme der Lektoren des Suhrkamp Verlags mit ihrem Verleger zunahmen, es dann 1968 zum vieldiskutierten Aufstand der Lektoren kam, war das für die DDR-Autoren, die der Suhrkamp Verlag vertrat, völlig überraschend. Darauf waren sie nicht vorbereitet. Sie standen wie der Ochs vorm Berg, verstanden das alles gar nicht. Sie waren natürlich auch nicht gut informiert und erst einmal loyal zum Suhrkamp Verlag. War doch klar, diese Schwierigkeiten mit

dem autoritären Unselb, die konnten wir den Autoren nicht vermitteln, durften es wohl auch nicht. Es gab nur wenige, mit denen ich darüber gesprochen habe, zum Beispiel Peter Weiss und wahrscheinlich Heiner Müller, Handke, die vor dem Aufstand der Lektoren eingeweiht waren.

Es gibt diese große Initiationsgeschichte des Suhrkamp Verlags: Brecht hat Suhrkamp unterstützt, sowohl moralisch als auch mit den Rechten an seinem Werk. Suhrkamp gilt als der Brecht-Verlag. Ich versuche diesem Image auf den Grund zu gehen. Man merkt zum Beispiel im Lyrik-Lektorat, dass solche Leute wie Günter Kunert, Karl Mickel, Volker Braun an Brecht gemessen werden.

Ja, tatsächlich gibt es Autoren der ersten Generation nach Brecht, die sich alle mit Brecht auseinandergesetzt haben. Vor allem die Stückeschreiber. Alles mehr oder weniger Brechtianer. Ob Heiner Müller oder Peter Hacks oder Volker Braun. Aber auch westdeutsche wie Peter Weiss oder Martin Walser, dessen *Überlebensgroß Herr Krott* eine Auseinandersetzung mit Brechts *Pantaleone* ist. Alle, die gesamte Dramatik hat sich mit ihm und seiner Theater-Theorie auseinandergesetzt. Das war der Berg Brecht, vor dem bis in die sechziger Jahre jeder Dramatiker stand.

Hatte man die Vorstellung, dass das Theater aus der DDR oder in der DDR etwas anderes ist als im Westen?

Ich denke schon. In der DDR wurden schließlich die Originale des Brecht-Theaters erstellt – und dies in einer sozialistischen Gesellschaftsordnung, die auch das übrige Theater bestimmte. Andererseits würde ich heute sagen, dass die Bedeutung des Brecht'schen Theaters nicht vor allem in den Inhalten der Stücke liegt, gar den politischen, wie immer wieder gesagt wurde, sondern gleichermaßen in seiner Ästhetik. Nicht zuletzt hat Brecht so viel Wert auf Realisierung seiner Stücke auf der Bühne gelegt, was nicht nur die Modellbücher nach den Aufführungen bezeugen. Die Umsetzung seiner Theatertheorie in die Praxis, sozusagen. Diese Modellaufführungen wurden zum Maßstab der Theaterarbeit sowohl im Osten wie auch im Westen. Das Brecht-Theater hat sich nicht nur wegen seiner Inhalte durchgesetzt, sondern wegen seiner Form.

Ich meine jetzt nicht nur Brecht, sondern die neuen Autoren. Hatten Sie ein Bewusstsein dafür, dass Müller, Lange, Kipphardt, Braun irgendwie anders sind als Walser?

Sie reagierten auf eine andere gesellschaftliche Situation, die der DDR. Deshalb waren uns bestimmte Themen eher fremd, also solche Stücke wie *Lohnprüfer* oder *Marski* oder die Baierl-Stücke.

Inwiefern? Sie haben in Ihren Lektoratsgutachten geschrieben, beim *Philoktet*, auch beim *Herakles*, dass bestimmte Stellen vom Publikum nicht verstanden werden würden.

Klar, da diese Stücke nur von DDR-Zuschauern zu durchschauende gesellschaftliche Realität behandelten. Denn eigentlich waren die Stücke für die DDR geschrieben und diese DDR-Realität fehlte beim westdeutschen Publikum total. Das Publikum hier wusste davon nichts, die haben gar nicht verstanden, was unter der Folie der Antike lag, z.B. beim *Philoktet*.

Haben Sie das verstanden?

Kaum. Aber ich habe gefragt. Ich habe mit den Autoren darüber diskutiert.

Das heißt, wenn Sie einen Text bekamen, konnten Sie auch nicht alles verstehen?

Natürlich habe ich vieles nicht verstanden. Andererseits – das war ja der Vorteil – gab es die Story und die Sprache selbst, von *Philoktet* meinetwegen. Das Stück lässt sich auch ohne den Bezug auf die DDR lesen. Und die Regisseure hier haben das unterstützt, was nicht zur DDR gehörte, was allgemeinere menschliche Konflikte darstellte. Sie haben zum Beispiel ein Clownsspiel aus *Philoktet* gemacht. In dieser Münchner Aufführung zum Beispiel, da hat keiner außer vielleicht ein paar Kritikern an die DDR gedacht. Das war ein Kampf um Macht und Verrat, also ein universeller Konflikt, der im Theater in einer außerordentlich verdichteten Versprache fern der DDR dargebracht wurde. Und das konnten drei wunderbare Schauspieler einem bundesdeutschen Publikum vermitteln.

Wenn Sie als Lektor einen Text von Heiner Müller oder Hartmut Lange vor sich hatten, wie war bei Ihnen das Verhältnis von, „ich kenne die Texte dieses Autors, ich weiß, wie der schreibt, ich sehe, wie der Text funktionieren soll“ und gleichzeitig ihrem eigenen Begriff vom Theater, wie Theater sein soll?

Da unterscheidet sich das Theater von den anderen Literaturgattungen, denn das Theater ist eine Sache von Mehreren und multipel sozusagen. Theater ist nicht nur Sprache, sondern eine komplexe Komposition von Körpern und Tönen, von Raum und Licht, das heißt von Schauspielern und Musikern und Bühnenbildern, vor allem auch von Regisseuren. Der Autor ist zwar in erster Linie der Urheber eines Theaterstücks, die Aufführung hat aber viele Urheber, die in der Praxis des Theaters ihren Anteil haben. Der Autor hat bei der Arbeit an einem Stück diese dramaturgische Komplexität zu beachten, und so ist diese Arbeit meist ein *work in progress*, das in verschiedenen Etappen entsteht. Von Brechts *Galilei* gibt es zum Beispiel mehrere Fassungen, ein halbes Dutzend von Peter Weiss' *Marat/Sade*. Ich

habe von Anfang an diese Entwicklungsarbeit von Stücken mit jungen Autoren ganz vordringlich betrieben. Das schien mir eine wichtige Aufgabe zu sein, und so haben wir viele junge Autoren entdeckt. Ich habe oft mehrere, bis zu einem Dutzend Fassungen in verschiedenen Entwicklungsstufen mit denen erarbeitet. Auch ältere Autoren kamen mit einer Idee, einem ersten Entwurf und dann wurde der entwickelt. Das war immer Entwicklungsarbeit, immer *work in progress*. Sogar nach einer Uraufführung gibt es neue Erkenntnisse und dann gibt es nochmals eine neue Fassung. Diese Arbeit war mit den DDR-Autoren – deshalb ist es eine gute Frage – weniger möglich. Vor allem durch die räumliche Trennung: Man kann diese Arbeit nur machen, wenn man miteinander an einem Tisch sitzt und redet. Schriftlich ist das schon schwierig, telefonieren ging damals auch nicht. Ich habe hier im Frankfurter Archiv des Verlag der Autoren die Müller-Korrespondenz durchgesehen und in jedem zweiten Brief beklage ich mich darüber, wie schwierig es ist, zu telefonieren. Da war wenig Kontakt. Die Stücke aus der DDR entstanden so ohne große Entwicklungsarbeit von uns, von mir aus, vom Verlag aus: Ich habe weder am *Philoktet* mitgearbeitet noch am *Herakles*, auch nicht an späteren Stücken, vielleicht mit Ausnahme von *Quartett*. Müllers Stücke hatten kaum Lektoratsarbeit nötig – sie waren in ihrer Art vollendet. Was könnte man auch an der *Hamletmaschine* verbessern? Man konnte mit Heiner Müller über die Stücke diskutieren, ihn befragen, aber ihn verbessern? Das macht einfach einen ganz großen Autor aus. Aber normalerweise hat solche Entwicklungsarbeit stattgefunden. Auch bei Hartmut Lange zum Beispiel. Da bin ich dann zu ihm nach Berlin gefahren oder er war hier, und wir haben an den Stücken gearbeitet. Das war dann die übliche Praxis.

In dem Zusammenhang interessiert mich das Verhältnis von Aufführung und Publikation. Bei Suhrkamp gab es diese Subreihe der *edition suhrkamp Im Dialog* als Theatersubreihe. Dann gab es das *Spectaculum*.

Beide habe ich betreut.

Genau. Trotzdem war es ja so, dass es eben nach einer Aufführung vielleicht noch Änderungen gab. Welches Verhältnis in Bezug auf die Publikationsform haben die Aufführungen, die Inszenierungen zu der irgendwie manifestierten Form zum Beispiel einer *edition suhrkamp*?

Um es festzuhalten. Theater ist eine ephemere Form, Theater existiert nur im Augenblick der Aufführung und deshalb hat jeder Stückeschreiber das innere Bedürfnis, das Flüchtige irgendwo festzuhalten. Und wo hält er es am besten fest? – in einem Buch. Heute gibt es natürlich Film und visuelle Medien. Dort kann man Theater aufzeichnen und archivieren, aber traditionellerweise, auch noch in den fünfziger und sechziger Jahren war Theater nur existent, wenn es aufgeführt

wurde. Deshalb waren alle Dramatiker wild darauf, eine Buchausgabe zu haben. Das war dann für mich im Suhrkamp Verlag ein großer Vorteil gegenüber anderen Bühnenvertrieben, den Autoren eine Buchausgabe in Aussicht stellen zu können. Allen Autoren war das sehr wichtig, und bei der Trennung, beim Aufstand der Lektoren hat Unseld allen Autoren, die weggehen wollten, gedroht: „Wenn ihr den Verlag der Autoren gründet, gibt es keine Buchausgaben mehr.“ Das war eine seiner schärfsten Waffen gegen mögliche Dissidenten.

Das war für Autoren aus der DDR auch nochmal eine Besonderheit, weil die noch mehr Angst haben mussten, dass ihre Stücke gar nicht aufgeführt werden. Wenigstens gab es dann das Buch. Gibt es einen bestimmten Zeitpunkt, wann das Buch dann erscheint?

In der Regel achtet man darauf, dass es irgendeine endgültige Fassung des Stücks gibt.

Also erst nach der Uraufführung.

Es ist verschieden. Es gibt Autoren wie Heiner Müller, auch Peter Handke oder Thomas Bernhard, die schreiben Stücke, die sind irgendwann fertig und dann ändern sie nichts mehr daran. Da kann das Theater noch so Forderungen stellen, das ist dann so. Es gibt solche Autoren. Oder was soll man an Beckett ändern? Das ist von Autor zu Autor völlig verschieden. Peter Weiss hat nach der Uraufführung und der gleichzeitigen Publikation des Buchs von *Marat/Sade* nochmals fast ein Dutzend Fassungen geschrieben, nach jeweils neuen Erfahrungen mit dem Stück oder besonderen Wünschen von Regisseuren. Der Verlag ist halb wahnsinnig geworden, weil bei jeder neuen Auflage Änderungen gemacht werden mussten. Das ist ganz individuell, da kann man keine Regel machen.

Wie verhalten sich diese Subreihe *Im Dialog* und das *Spectaculum* zueinander?

Man muss einmal betonen, dass Theaterpublikationen bei allen Verlagen höchst unbeliebt sind, weil Theaterstücke sich nicht gut verkaufen, weil das Publikum nicht gerne Theaterstücke liest. Das sind nur in ganz großen Ausnahmefällen gutgehende Bücher. Brecht ist eine solche Ausnahme. Der Suhrkamp Verlag war in den fünfziger Jahren ein kleiner Verlag, der bewusst mit hochrangiger Literatur eine eher elitäre Minderheit bediente und nie mit Bestsellern rechnen konnte. Aber Peter Suhrkamp musste dann doch Geld verdienen und hat dann etwas kreiert, das nannte er Suhrkamp Hausbuch: Einmal im Jahr erschien ein wichtiges Werk in hoher Auflage zu einem niedrigen Preis. Ich weiß nicht mehr, was so alles erschien, Hesses *Glasperlenspiel* oder Benjamins *Illuminationen*. Diese Hausbücher waren große Erfolge mit hohen Auflagen. Und so hat Suhrkamp auch dieses

Hausbuch mit dem Titel *Spectaculum* gemacht, was noch ohne Nummer war. Das war gedacht als einmalige Publikation von vier berühmten Theaterstücken von Suhrkamp-Autoren, Brecht, T.S. Eliot, Frisch und Bernard Shaw, und schlug ein wie eine Bombe, ein Riesenerfolg. Nach Suhrkamps Tod kam Unseld in die Verlagsleitung, und natürlich, etwas, das einmal Erfolg hat, ist weiter erfolgreich, und so gab es dann *Spectaculum 2*. Das habe ich schon gemacht. Ich habe zuerst versucht, den dann jährlich erscheinenden Bänden eine inhaltliche Linie zu geben, aber letztlich galt das Prinzip *best plays of the year*. Natürlich berücksichtigte ich in erster Linie die Stücke aus dem Suhrkamp-Programm. Ich habe sicherlich zehn Bände betreut, die Reihe erschien dann über viele Jahrzehnte, ich glaube, jetzt gibt es sie nicht mehr.

Doch es wurde wieder aufgelegt. Es gibt sie wieder.

Nicht mehr als Anthologie von Stücken. Das ist jetzt immer *ein* Autor mit seinen Stücken.

Dann haben Sie für Einzelpublikationen diese Reihe *Im Dialog* eingeführt.

Die Reihe *Im Dialog* war gedacht für *newcomer*, für Anfänger, für noch nicht Berühmte.

Gab es die von vornherein? Die *edition suhrkamp* wurde ja 1963 eingeführt.

Ich habe das irgendwie dazwischen mal reingebracht, denn im *Spectaculum* waren nur die berühmten durchgesetzten Autoren von Beckett bis Weiss. Und dann kamen ihre Nachfolger, und ich habe gesagt: „Hier kommt ein talentierter neuer Theater-Autor, den kennt kein Mensch, hat sein erstes Stück geschrieben“, Hans Günter Michelsens *Stienz* zum Beispiel, „und da brauchen wir so etwas in niedriger Auflage und in Heftchenform...“ – Das hat nicht lange gehalten. Es gibt nicht viele Titel, der Buchhandel hat die Heftchen verschmäht. Die Reihe wurde später in die *edition suhrkamp* integriert, natürlich vor allem, wenn ein Stück einen besonderen Erfolg oder Aufmerksamkeit hatte wie zum Beispiel Handkes *Publikumsbeschimpfung*.

Sie können sich vorstellen, dass ich mich bei meinem Thema ‚DDR-Literatur‘ auch für das Politische interessiere, vor allem das Politische am Verlag. Das ist aus der Retrospektive gar nicht so einfach, weil es heute schwierig ist, einen Verleger zu finden, der gleichzeitig den Anspruch oder das Selbstverständnis hat, in irgendwelcher Weise auch politisch tätig zu sein. Bei Suhrkamp hatte man das aber zu der Zeit. Natürlich nicht nur bei Suhrkamp, das ist klar, aber ich versuche herauszufinden, was das Politische am Verlag war. Wie haben Sie das damals empfunden in der Verlags-

tätigkeit? Wo war da das Politische? Ich meine nicht nur die reine Lektoratstätigkeit. Es gibt zum Beispiel von Boehlich Aussagen, dass er die Präsenz des Verlags auf der Leipziger Buchmesse und auf der Warschauer Buchmesse als eine politische Aktion des Verlags verbuchte.

Ja, das wollten wir alle. Das war ein Streitpunkt in der Auseinandersetzung mit Siegfried Unseld. Nach dem Einmarsch der Sowjets in Prag, nachdem die Buchmesse in Leipzig boykottiert werden sollte. Walter Boehlich, der Cheflektor, plädierte heftig dafür, trotz allem in Leipzig auszustellen und Präsenz zu zeigen. Das kam für Unseld nicht in Frage. Im Verlag kam es zu Auseinandersetzungen, weil das Lektorat sich auf die Seite von Boehlich stellte, mehr oder weniger. Das Lektorat war damals noch keine geschlossene Gruppe, die hat sich erst im Laufe der Jahre gebildet.

Natürlich war Politik im Verlag immer ein Thema, und vor allem engagierte sich der Verlag stark für alles, was mit dem Faschismus zu tun hatte. Das hat auch mit der Vergangenheit von Peter Suhrkamp zu tun, mit der vieler Autoren, die emigriert waren, Brecht und Weiss, Adorno und Scholem – das war sozusagen in der Literatur die bundesrepublikanische Bewältigung des Faschismus, der Nazis, die bis zum Auschwitz-Prozess stattfand. Das haben alle als selbstverständliches Bedürfnis gespürt, das war ein politischer Impetus für alle, ganz besonders auch der Autoren für die öffentlichste aller Künste, für das Theater. Zum Beispiel das Oratorium *Die Ermittlung* von Peter Weiss. Für die Arbeit daran war ich mit ihm auch beim Auschwitz-Prozess. Als das Stück abgeschlossen war, noch vor dem Ende des Prozesses, hatte ich den Plan entwickelt – schon eine politische Aktion –, dass das Stück an einem Tag von jedem dazu bereiten Theater uraufgeführt werden konnte. Es waren dann 16 Theater, die das Stück gemeinsam uraufführten, in Ost- und Westdeutschland. An einem Tag, am 19. November 1965, das muss man sich mal heute vorstellen, unglaublich. 16 Theater, die alle vom gleichen politischen Impetus beseelt waren, das aber aus durchaus verschiedenen Gründen machten, zum Beispiel, dass die Aufführung in der DDR nicht in einem Theater stattfand, sondern in der Volkskammer.

Das wusste ich nicht. Wie viele Aufführungen gab es in der DDR? Nur die eine?

Es waren neun Theater, die in der Volkskammer in Ostberlin war geradezu eine politische Demonstration und wurde von den prominentesten Schauspielern der DDR gespielt.

Wieso wurde nicht in einem Theater gespielt?

Die Volkskammer war natürlich so, wie wenn das Stück im Plenarsaal des Bonner Bundestags gespielt worden wäre. Das sollte eine Staatsaktion sein. In Westberlin

fand das dann am gleichen Tag in der Freien Volksbühne statt, von Erwin Piscator inszeniert, mit Luigi Nono als Komponist der Musik dazu. Das war schon eine gesamtdeutsche Unternehmung. Dass wir von den Theatern, die das machten, keine Tantiemen haben wollten, auch das war eine politische Aktion. Peter Weiss und der Verlag haben die Tantiemen für antifaschistische Zwecke gespendet.

Sie haben das Politische des Verlags mit der Vergangenheit des Verlags, mit Peter Suhrkamp begründet, aber auch mit den Autoren und den Texten. Sie haben es so dargestellt, als sei es selbstverständlich. Wenn man sich aber heute Verlage ansieht, gilt das nicht mehr. Dass ein Verlag Autor:innen mit einer bestimmten politischen Einstellung betreut, die sich auch in den Texten äußert, scheint nicht automatisch dazu zu führen, dass der Verlag dann auch dementsprechend handelt. Warum war der Anspruch damals so?

Es hat damit zu tun: Siegfried Unseld sagte immer, „wir verlegen keine einzelnen Werke, sondern wir verlegen Autoren“, und zwar vom Anfang ihrer Arbeiten möglichst bis zum Ende. Wenn man die richtigen Autoren auswählt, gibt das ein bestimmtes Programm und eine bestimmte Tendenz des Verlags. Die verwischte sich im Laufe der Jahre und führte auch zu Differenzen, denn Unseld neigte auch zu Autoren, die die Lektoren nicht wollten. So auch internationale Bestsellerautoren. Jedes Jahr hieß es: „Diesen Herbst müssen wir einen Bestseller haben“, und jedes Mal setzte Unseld auf einen voraussichtlichen Bestseller und jedes Mal ging das schief. Darum war er so unglaublich glücklich, als ein Roman dann wirklich durchschlug, der von Isabel Allende, die mit uns nichts zu tun hatte. Das war dann sehr viel später, und aus Suhrkamp wurde allmählich ein Verlag wie viele andere auch. Zwar weiterhin mit hohem Anspruch, aber ohne den Anspruch der Autoren, die die vielzitierte Suhrkamp-Kultur ausmachten.

Wie viele Lektor:innen waren es, sechs, sieben? Hatte nicht jeder eine andere Vorstellung davon, was Qualität ist?

Ja und nein, aber das Spektrum war schon weit. Es wurde halt über die Texte, über die man sich nicht einig war, ob und welche Qualität sie hatten, innerhalb des Verlags diskutiert. Über Jandl zum Beispiel oder Oswald Wiener. Darüber gibt es auch einige Beiträge in unserer *Chronik der Lektoren*. Wir haben uns unter uns verständigt. Ich weiß noch, wie oft ich die anderen überzeugen musste von dem einen oder anderen *newcomer* von Dramatiker. Man macht natürlich auch manchmal einen Fehlgriff. Das war das Miteinander, es wurde unter den Lektoren ständig diskutiert. Und nicht kalkuliert, was das für einen Erfolg haben könnte.

Das heißt, das Programm ist eigentlich in der Diskussion entstanden, es war nicht so, dass es einen expliziten Konsens gab.

Ein Programm gab es nicht. Die Qualität, die ursprünglich da war, hat dann auch andere Qualitäten nach sich gezogen. So konnte Unseld Rechte von bedeutenden Autoren aus anderen Verlagen dazu kaufen, so die von James Joyce, Scholem, Robert Walser, Hermann Broch. Der Topf füllte sich mit allem, was gut und anerkannt war. Auch weil es Auszeichnung war, von Suhrkamp verlegt zu werden.

Wie sehen Sie im Rückblick Unseld als Verleger?

Unseld war sicherlich ein großer Verleger, und sein Einsatz für die Autoren, seine Arbeitskraft ist unvergleichlich. Er hat unermüdlich gearbeitet. Er hatte auch eine Nase für die richtigen Mitarbeiter. Aber das, was erreicht wurde, und das kann man ihm vorwerfen, hat er bei Weitem nicht allein erreicht, gerade in den sechziger und siebziger Jahren, wo das Fundament der Suhrkamp-Kultur gelegt wurde. Da war eben dieses Lektorat, das es mitgeschaffen hat, das muss man schon sagen. Die Rolle von Walter Boehlich wird unterschätzt, und der Verlag hat Boehlich mindestens, zumindest bis zu seinem Ausscheiden, genauso viel zu verdanken wie Unseld. Dass die beiden nicht mehr zusammen konnten, das wurde, so glaube ich, zur eigentlichen vieldiskutierten Tragödie des Verlags. Man könnte ein Psychodrama draus machen, weil Unseld sich immer unterlegen gefühlt hat, und Boehlich ihm zunehmend auch immer mehr gezeigt hat, wie er ihm geistig überlegen ist. So wurde Unseld auf der einen Seite immer machtbewusster, ließ sich immer weniger sagen und hatte Erfolg damit: „Ich bin der Verlag“. Auf der anderen Seite hat Boehlich gegen die ständige Ausweitung des Verlagsprogramms angekämpft und hat Unseld dabei immer mehr wissen lassen, dass er zwar der beste Verkäufer sei, der beste Werbemanager, aber mit Literatur weniger zu tun habe. Dabei galt die ganze Sehnsucht von Unseld doch der literarischen Anerkennung... – Ist nicht seine demonstrative Beschäftigung mit Goethe auch darauf zurückzuführen? Das, was er wirklich gut konnte, wo er wirklich großartig war, war Ideen zu entwickeln für Bücher, für neue Reihen, für immer wieder neue Ausgaben bereits erschienener Texte, und immer wieder eine Gesamtausgabe. In diesem verlegerischen Management war er einfach unschlagbar, und das war sein Erfolg. Und führte dann auch zu dieser Überstilisierung nach seinem Tod. Dass er den Lektoren in den virulenten Auseinandersetzungen die Mitbestimmung im Verlag schließlich verweigerte, hatte – so vermute ich – weniger ökonomische Gründe als inhaltliche: hätte doch ein mitbestimmendes Lektorat seine allein bestimmende Herrschaft tangiert.

Was Sie damals gefordert haben, wäre eigentlich die natürliche Entwicklung gewesen, wenn Sie sagen, dass es ja eigentlich eine informelle Lektoratsversammlung gab. Sie haben ohnehin schon zusammengesessen und diskutiert.

Die ganze Entwicklung ging darauf hinaus, dass der Suhrkamp Verlag zu einem Verlag der Autoren hätte werden können. Aber was uns selbstverständlich erschien, und so wie wir zum großen Teil auch agierten, das fand immer mehr seinen Unwillen. Und die Tendenz, dass *er* der Verlag sein wollte, hat sich später noch verstärkt. Wir wollten ja *primär* keine Mitbestimmung im verlegerisch-wirtschaftlichen Bereich, wir wollten vor allem in künstlerisch-inhaltlichen Fragen mitbestimmen. Das war der entscheidende Punkt. Und wahrscheinlich recht naiv. Wenn man das liest im Protokoll der Auseinandersetzungen von 1968/69 ist es geradezu lächerlich, was wir gefordert haben. Denn gerade der ökonomische Bereich hätte uns interessieren müssen: Ich habe zum Beispiel in den zehn Jahren als Leiter des Theaterverlags wirklich Unsummen bewegt, der Theaterverlag war die Milchkuh des Buchverlags, aber meinen Sie, ich hätte in den zehn Jahren irgendwann einmal eine Bilanz gesehen, eine Abrechnung, was der Theaterverlag überhaupt eingenommen hat? Niemals. Und selbst, wenn ich drum gebeten habe: „nein“. Ich habe mir selbst eine Kladde mit einer provisorischen Buchhaltung angelegt, um zu wissen, wie viele Millionen im Jahr ich umgesetzt habe. Das ist ein typisches Beispiel.

Sie haben auch in der *Chronik der Lektoren* geschrieben, dass Unseld sich lieber auf das Votum seiner Autoren verlassen hat, Walser, Johnson, Enzensberger und so weiter.

Es hatte sich im Laufe der Zeit ein Schattenlektorat gebildet. Unseld hat seine Lieblingsautoren zunehmend in seine Planungen einbezogen, zu beiderseitigem Nutzen. So mussten sie sich ihm verpflichtet fühlen. Darüber schreibe ich auch in der *Chronik der Lektoren*: Alle Verleger versuchen ihre Autoren, gerade die erfolgreichen, an den Verlag zu binden, damit sie nicht woanders hingehen, wo sie womöglich besser bedient werden. Viele Verleger machen das mit mehr oder weniger großen Vorschüssen. Unseld hat das nicht gemacht, als sparsamer Schwabe. Er hat das nicht mit Geld gemacht, sondern mit Freundschaft und Zuneigung, hat jeden Autor sozusagen umarmt, und der Autor fühlte sich präferiert, vorgezogen vor anderen. Das ist das Prinzip der Lieblingsautoren. Der Autor fühlte sich durch die Behandlung von Unseld als Lieblingsautor. Die es natürlich auch wirklich gab. Der innere Kreis der Lieblingsautoren war dann dieses graue Lektorat, von dem Sie gesprochen haben.

Noch mal zurück zu Heiner Müller. Jens Pohlmann hat im Dezember in Marbach einen Vortrag gehalten und Müllers Wege durch die Verlage aufgezeigt, im Westen vor allen Dingen. Man fragt sich so ein bisschen, warum er seine Gesamtausgabe doch wieder dem Suhrkamp Verlag gegeben hat. Wie bewerten Sie das?

Geld. Er hatte von Unseld keine besonders gute Meinung, wollte mit Suhrkamp nichts zu tun haben. Er ist ja einer der Ersten gewesen, die gesagt haben, „Verlag der Autoren, da mache ich mit“. Das war bereits kurz nach der Gründung des Verlags 1969 – und das als DDR-Autor, der damit Gesellschafter einer kapitalistischen GmbH&CoKG hätte werden sollen. Was natürlich nicht ging. Aber er wurde auch ohne diesen Status als gleichberechtigtes Mitglied in den Verlag aufgenommen. Mit den Aufführungsrechten seiner Stücke, die der Verlag der Autoren im Subvertrieb des Henschelverlags für den Westen dann vertrat. Aber der Verlag der Autoren konnte in den ersten Jahren noch keine Bücher produzieren, auf die Heiner Müller großen Wert legte. Deshalb arrangierte ich mit dem Rotbuch Verlag in Berlin eine gemeinsame Heiner Müller-Ausgabe, die 1974 mit den *Geschichten aus der Produktion 1* begann.

Wie viele Bände wurden das?

Neun Bände mit Stücken und Prosa und Materialien. Was Müller sehr gut gefiel, weil er etwas fortführen konnte, was Brecht vor dem Krieg mit den *Versuchen* begonnen hatte. Er konnte da außer Stücken auch Texte unterbringen, die er vom DDR-Büro für Urheberrechte ungenehmigt als Konterbande in die Bände einschmuggelte. Im Grunde hat er die Komposition der Bände gestaltet. Es lief auch sehr gut, bis der Rotbuch Verlag in Schwierigkeiten geriet. Die weitere Geschichte der Buchpublikationen Heiner Müllers ist kompliziert und in einem Gespräch kaum zu dokumentieren. Jedenfalls haben wir jahrelang versucht, nach der fortlaufenden Rotbuch-Edition eine neue Publikationsmöglichkeit für eine Gesamtausgabe zu finden. Als es schließlich mit der DDR immer mehr abwärtsging, in den letzten Jahren vor dem Mauerfall, versuchten wir auf verschiedene Weise doch noch zu einer solchen Gesamtausgabe zu kommen. Da wir als Verlag der Autoren sowas von der Kapazität her noch nie gemacht hatten und Rotbuch ja schon seine neun Bände, auch Henschel verschiedene Bände herausgebracht hatten, setzten wir uns zusammen und wollten nun zu dritt eine endgültige Gesamtausgabe machen.

Wann waren die Verhandlungen?

Das muss 1987, 1988 gewesen sein, vor der Wende. Es gab bereits einen Vertragsentwurf, der von niemandem unterzeichnet wurde. 1990 dann der Rückzug der geplanten Ausgabe im Rotbuch Verlag, Henschel, Verlag der Autoren. Da gibt es einen Brief von Rechtsanwalt Raue, der das im Auftrag von Müller zurückzieht. In den Tagen, als dann die Mauer fiel, als der Henschelverlag von der Treuhand verkauft werden sollte, sagten wir uns hier im Verlag der Autoren, es könne doch nicht sein, dass jetzt die Rechte der Autoren von Henschel verkauft werden – und haben mit Wolfgang Schuch und Andreas Leusink vom Henschelverlag konspi-

riert, aus Henschel bzw. den Henschel-Autoren auch einen Verlag der Autoren zu machen. Das Kapitel kennen Sie wahrscheinlich, es ist verworren wie die Zeiten damals: Die Henschel-Lektoren übernahmen das Modell des Verlag der Autoren, im Prinzip auch die Verlagsverfassung, gründeten Henschel Schauspiel und die DDR-Autoren verfügten einfach über ihre Rechte aus dem alten Henschelverlag und räumten sie dem neuen Henschel Schauspiel ein. Da war Heiner Müller, auch durch die Erfahrungen mit uns hier in Frankfurt, eine treibende Kraft, und er hatte Gewicht, war eben ein großer Name. Als er sich hinstellte und sagte, er lasse sich mit seinen Rechten von der Treuhand nicht verkaufen und mache da mit bei Henschel Schauspiel als einem neuen Autorenverlag, haben die meisten anderen Autoren des alten Henschelverlags auch mitgezogen. Henschel Schauspiel hat Müller viel zu verdanken. Und für uns vom Verlag der Autoren war das leider nicht so gut, denn wir hatten mit Henschel eine vertragliche Vereinbarung, dass *wir* das Gesamtwerk von Müller in der Bundesrepublik, im gesamten westlichen Ausland vertreten, auch die Buchrechte. Wir haben viele Lizenzen vergeben ins Ausland. Das fiel nun alles an Henschel Schauspiel und an den zukünftigen Buchverlag.

Wenn man sich Heiner Müllers Verlagsverhältnisse anguckt, leuchtet mir das nicht so ganz ein, dass er am Ende sagt, „gut, aus finanziellen Gründen mache ich meine Gesamtausgabe bei Suhrkamp“.

Nein, es geht erstmal woanders weiter. Es war alles wieder offen. Die Gesamtausgabe von Henschel/Rotbuch/Verlag der Autoren war nicht mehr möglich, weil der alte Henschelverlag nicht mehr existierte. Aber Müllers dringender Wunsch nach einer Gesamtausgabe bestand weiter.

Zumal er damals schon krank war.

Zumal er damals schon krank war. Vielleicht ahnte er das schon und vielleicht wusste er auch, dass er nicht mehr so Vieles schreiben würde. Und als dann nach der Wende quasi die Rechte frei waren, versuchten wir noch einmal eine neue Gesamtausgabe zu starten und zwar mit Henschel Schauspiel, dem Verlag der Autoren und dem Stroemfeld Verlag. Mit KD Wolff von Stroemfeld war Müller befreundet, die haben sich sehr gemocht. Müller mochte dieses unaufgeräumte Verlagshaus im Frankfurter Nordend, es war fast wie seine verschiedenen Wohnungen. Und KD Wolff wollte unbedingt eine Müller-Gesamtausgabe machen. Diese Dreier-Ausgabe hätten wir zusammen gemacht, und herausgeben sollte das Ganze die Literaturwissenschaftlerin Genia Schulz, nebenbei auch die Frau von Hans-Thies Lehmann. Es war schon alles besprochen, weitgehend geplant – es fehlte nur das Geld, das auch die drei Verlage zusammen nicht aufbringen konnten. KD Wolff, der ein begnadeter Schnorrer war und in allen möglichen Institutionen für seine verschiedenen großen Klassiker-Ausgaben, von Hölderlin

bis Kafka, Geld aufgetrieben hatte, versuchte es auch jetzt mit dem neuen Klassiker Heiner Müller. Aber das zog sich und zog sich, ging nicht voran. Inzwischen brach dann die Krankheit aus, es wurde dramatischer um Heiner. Ich kenne keinen anderen Autor, der uninteressierter am Geld war als Müller, es musste halt irgendwie da sein. Aber auf einmal wollte er Geld und zwar alles auf einmal, einen großen Batzen auf einen Schlag, halbe Million oder so. Wahrscheinlich wollte er auch die Tochter und seine Frau Brigitte absichern. Plötzlich wollte er Geld haben für alle Rechte. Da hat er mit Unseld verhandelt und Unseld, das vermute ich eher, als dass ich es weiß, darüber hat Müller kaum gesprochen, aber Unseld wollte keinen großen Vorschuss geben. Dann ist Müller gestorben und dem Suhrkamp Verlag sind die Publikationsrechte für das Gesamtwerk einfach so in den Schoß gefallen, weil Brigitte wohl kaum auf den großen Vorschuss bestanden hat und ihr Hauptinteresse die Gesamtausgabe war. Und dafür war Suhrkamp natürlich auch der richtige Verlag. Es waren auch einige aus der DDR interessiert, die Ausgabe zu machen, aber alles ging relativ schnell. Für uns war es schmerzlich, weil Brigitte dann entschied, die Theaterrechte bei Schauspiel Henschel zu konzentrieren. Das konnte sie, weil wir vertraglich die meisten Stücke im Subvertrieb vom alten Henschelverlag und nur ganz wenige Stücke mit Heiner Müller direkt unter Vertrag hatten. Und weil es natürlich wichtig war für Henschel Schauspiel, dem neuen genossenschaftlichen Theaterverlag, ihren bedeutendsten Autor weltweit zu vertreten. Denn nach der Wende konnte man auch diese Teilung nicht mehr aufrechterhalten. Henschel Schauspiel und der Verlag der Autoren haben sich deshalb geeinigt, dass das dramatische Werk Müllers allein von Henschel vertreten wird, so dass am Ende im Verlag der Autoren von Müller nichts mehr zurückblieb als eine große Geschichte und die drei Bände *Gesammelte Irrtümer*.

3) Gespräch mit Uwe Kolbe am 8. Oktober 2015 in Berlin

Uwe Kolbe debütierte 1980 mit dem Gedichtband *Hineingeboren* in der Reihe *Edition Neue Texte* im Aufbau Verlag. Der Suhrkamp Verlag übernahm diesen und die folgenden beiden Gedichtbände, *Abschiede* und *Bornholm II*, in die *edition suhrkamp*. Von 1984 bis 1987 gab Kolbe zusammen mit Bernd Wagner und Lothar Trolle die nichtoffizielle Literaturzeitschrift *Mikado* heraus. 1986 erhielt er ein Dauervisum und übersiedelte im darauffolgenden Jahr von Ostberlin nach Hamburg. Nach der Wende wechselte er zu Suhrkamp. Seit 2014 gehört er als Autor zum S. Fischer Verlag.

Jaspers: Ich würde gerne über die Wahrnehmung Ihrer ersten drei Gedichtbände in der BRD sprechen. Im *Arbeitsbuch Uwe Kolbe* spricht Katha-

rina Deloglu davon, dass ostdeutsche Literatur im Westen immer ein „moderates Mindestmaß an politischer Brisanz“ mit sich bringen musste.²⁰⁴⁷

Kolbe: Die Rezensionen waren beim ersten Buch, wahrscheinlich durch das Fühmann-Nachwort sehr forciert. Es ist relativ frech und schlicht in dem Sinne besprochen worden, ich hab immer gesagt politisch besprochen worden, weil es nicht um die Gedichte ging, sondern darum, dass da überhaupt mal was von der nächsten Generation oder von einer Altersgruppe, die es bisher in der DDR-Literatur nicht gab, aufgenommen wurde. Das änderte sich zu meiner großen Freude mit *Bornholm*. *Bornholm II* war der erste Band, der im Westen literarisch wahrgenommen wurde. In der DDR waren Literaturkritiken wenn, dann rudimentär vorhanden, ich würde sagen, die gab es nicht. Wenn man das Buch aber im Nachhinein sieht, muss man davon, was historisch drin ist oder worum es da geht, das ganze DDR-Thema, davon muss man einfach abstrahieren können. Was übrig bleibt, ist Poesie. Warum lesen wir denn irgendwelche Texte? – Nicht um historische Sachen zu erfahren, sondern um gute Sachen zu lesen.

Oft wurden ostdeutsche Texte als Neuigkeit, als Information aus einem anderen Land wahrgenommen. Der Soziologe Heinz Bude hat 2009 dargestellt, dass es sich um eine Projektionsbeziehung handelte, „auf der die Faszinationskraft des Ostens beruhte, Kopfsteinpflaster und Alleen, längst vergessene Gerüche und das allgegenwärtige Grau, Langsamkeit und melancholisch verfallende Häuser, existenzieller Ernst, Nischenbürgerlichkeit und künstlerisches Traditionsbewusstsein. Die DDR wurde für bundesrepublikanische Bildungsbürger zur real existierenden Traum- und Trostlandschaft. Der Osten wird zum geheimen Wunschbild einer kulturellen Heimat, die der Nationalsozialismus zerstört hat.“²⁰⁴⁸ Das klingt für mich für die Sechziger plausibel. Glauben Sie das stimmte in den achtziger Jahren immer noch?

Ja. Das stimmte garantiert bis zum Schluss. Das waren genau die Begegnungen, wenn uns jemand sozusagen im Zoo besuchte. „Oh, dass es das noch gibt“, das war die Sichtweise, ja, ja. Das Echte, der Geruch, das Marode auch, das nicht

2047 Katharina Deloglu: Uwe Kolbe – Stationen der frühen Rezeption in der Bundesrepublik. Überlegungen zu Deutungszuweisungen im literarischen Feld bis 1985. In: Stefan Eilt (Hg.): „... notwendig und schön zu wissen, auf welchem Boden man geht“ Arbeitsbuch Uwe Kolbe. Frankfurt a. M. 2012, S. 97–127, hier S. 113.

2048 Zitiert nach Alexander Cammann: Im Osten ging die Sonne auf. Lichtjahre voraus: Warum die Literatur, die aus der DDR kam, die Werke des Westens immer noch überragt. In: Die Zeit, 26.11.2009, Nr. 49. Unter URL: <https://www.zeit.de/2009/49/DDR-Literatur/komplettansicht> (zuletzt eingesehen am 5.05.2022).

Überlackierte, das nicht Neonstrahlende und so weiter. Das war die sinnliche Erfahrung der gelernten Westbürger in dieser anderen Welt, was viele, wenn sie woanders herkamen, aus den USA oder sonst woher, natürlich doppelt genossen haben, weil sie zwischen beiden Welten *switchen* konnten. Dadurch, dass ich von 1985/86 an selber gependelt bin, kann ich das absolut nachvollziehen. Ich habe ja 1986 am Savignyplatz [in Westberlin, A.J.] und am Kollwitzplatz [in Ostberlin, A.J.] gewohnt und die gleiche Erfahrung gemacht. Das enorme romantische Potenzial hatte nicht nur damit zu tun, dass das alles auf einem Stand war, der noch aussah wie in den fünfziger Jahren, also Nachkrieg im Grunde, sondern auch damit, dass es insgesamt eine langsamere, sich der Moderne, jeder Modernisierung eigentlich verweigernde Welt war. Es war im Grunde noch ein Stück 19. Jahrhundert, weil der Sozialismus ja vollkommen industrieorientiert war. Der war zwar irgendwie im Atomzeitalter angekommen, aber mit Ach und Krach und möglichst geheim, irgendwo tief in der Sowjetunion. Ansonsten war das noch Industriezeitalter, was im Westen dabei war ins Knie zu brechen im Zuge der Umweltkatastrophen und des technologischen Fortschritts. Der war ja im Osten sehr matt. Ich stelle mir das auch in der Sowjetunion so vor, wo ich nebenbei bemerkt nie war, ich war bis heute noch nie in Russland. Aber all das, was ich von da gelesen habe, mitbekommen habe, was ich bei Tarkowski gesehen habe oder sonst wo, hat mir natürlich immer gesagt, dass dort das Zeitgefühl dasselbe war wie bei uns. Eine unerhörte Langsamkeit, ein unerhörtes, mit einem Trauerflor umgebenes Vor-sich-hin-Sinnieren, weshalb ich auch immer sage, eigentlich gab es kein intellektuelles Leben. Es gab keine Intellektuellen, deswegen sage ich *Intelligentia*, das ist ein anderer Modus, das ist nicht die kritische, öffentliche, publizistische Begleitung der Vorgänge der Gesellschaft, sondern ein Vor-sich-hin-Sinnieren und Sich-manchmal-was-Trauen.

Aus dieser Sentimentalität lässt sich vermutlich auch die Ostalgie seit den späten Neunzigern erklären.

Es gibt auch eine Sehnsucht zurück, weil das menschliche Beharrungsvermögen einfach gewaltig ist. Natürlich ist eine langsamere Welt eine angenehmere Welt und auch eine, das hat mit dem Herrschaftssystem zu tun, in der für mich Verantwortung übernommen wird. Ich muss nur Kotau machen, dann ist alles gut. Das ist eine enorme Sehnsucht, eine Regression, die sehe ich sehr kritisch. Darin steckt eine Bereitschaft zur Diktatur, das ist das Fatale daran.

Elisabeth Borchers schreibt im Bericht von der Leipziger Messe 1982 zu Ihrem zweiten Gedichtband: „Wann bringen wir Kolbes zweiten Gedichtband, siehe FAZ-Messebericht, er wird erwähnt als einziger junger Autor, außerdem ist er in Ungnade gefallen, wir wissen es. Wir sollten als Gegen-

gewicht aufmerksam mit ihm umgehen, darüber hinaus schreibt und schreibt er.“²⁰⁴⁹ Auch vom Verlag wurde die westdeutsche Publikation also als eine Unterstützung für den ostdeutschen Schriftsteller gesehen.

Ja, das stimmt, das war zur gleichen Zeit, wie der zweite Band erschien und ich diese Lesung in Westberlin hatte. Ein enormes Ding war das, dass ich zwölf Stunden rüber durfte. Zur gleichen Zeit hatte ich mein Kryptogramm veröffentlicht, sozusagen selber meine DDR-Karriere konterkariert, unterminiert im selben Moment, ein bisschen schizophoren im Grunde. Ich höre das jetzt das erste Mal, dass Suhrkamp da so reagiert hat und diese Funktion erkannte. Find ich schön, denn das entsprach ja meiner Wahrnehmung von der anderen Seite, ohne dass ich davon wusste.

Wie ordnen Sie diese Überlegungen in einem Bericht, der zumindest Unseld vorgelegen hat, aus der historischen Distanz ein?

Das Verrückte ist – ich hoffe das ist nicht ketzerisch – ich hatte immer das Gefühl, dass das Verhältnis zwischen Suhrkamp und mir schon zu dieser Zeit aus meiner Perspektive eher scheu war und fast nonverbal sozusagen. Ich wusste, die haben meine Gedichte gedruckt, als ich das erste Mal dort in der Tür stand, was etwa 1986 der Fall war, und ich wusste, das ist schön, es ist diese Regenbogenreihe. Dann steht man da und dann war da plötzlich die Suhrkamp-Aura, die Unseld-Aura, auch die Elisabeth Borchers-Aura, die haben sich alle überlagert für mich und das war ein gewaltiges Tor, durch das ich da trat, immer in einer Haltung, in gewisser Hinsicht devot, dankbar an dieser Art Gral teilhaben zu dürfen. So war das und so ist es ganz nebenbei von Elisabeth Borchers als Person auch kommuniziert worden. Sie selbst als Dichterin, was mir zu dem Zeitpunkt noch nicht so klar war – das habe ich dann sehr schnell mitbekommen, als ich ihre Gedichtbände las – hat sich selbst stilisiert, und Unseld war tabu, er war irgendwo eine große Macht. Ich habe Unseld 1988 kennengelernt, sehr viel später, im dritten Jahr meines Westaufenthaltes, obwohl ich mehrfach in Frankfurt und beim Verlag war. Unseld war die andere Liga, ein Gott, und Elisabeth Borchers war seine beste Stellvertreterin. Auch alle anderen Verlagsangestellten, die ich dann mal sah, Herr Fellingner, Herr Müller-Schwefe und wie sie alle hießen, die wurden mir auch vorgestellt, aber das war wie hinter Glas, hinter Watte, sehr raunend. Ich habe es damals schon als sehr raunend beschrieben, wenn ich anderen erzählt habe, wie das dort ist im Suhrkamp Verlag. Das war, als ob man auf Polstern geht. Im Aufbau Verlag, das war ein altes Bankgebäude, da waren die Türen zum Teil

2049 Elisabeth Borchers: Leipziger Messe 13. – 16. März 1982, Reisebericht vom 19.03.1982. In: DLA, SUA: Suhrkamp.

wattiert, mit Leder gesteppt, ganz verrückt, dicke, alte, schwere Türen, dahinter saß dann der Verlagsleiter. Bei Suhrkamp war ja alles sachlich in dem Gebäude in der Lindenstraße, aber ich hatte das Gefühl, nicht wirklich in der Wirklichkeit zu sein, dort in diesen heiligen Hallen.

Haben Sie sich das damals damit begründet, dass Sie ein junger Autor waren und sozusagen nur in der *edition* erstmal erschienen oder weil sie die DDR-Erfahrung hatten?

Das rutscht, glaube ich, alles mächtig zusammen. Das waren meine Minderwertigkeitskomplexe oder so, was auch immer. Für mich waren das gar keine Arbeitsverhältnisse, sondern ich war ständig in einer Dankbarkeitshaltung, weil Suhrkamp die Bücher macht, meine Gedichte druckt. Das Geld war schlecht, ganz nebenbei, letztlich der Grund, warum ich weg bin am Schluss. Die Verträge waren immer voller Knebel, und ich hab' es nur nicht gewusst, weil ich ein Idiot war, weil ich keinen Rat hatte, niemanden gefragt habe. Meine Gedichte sind ja gut gewesen und gut gemacht worden, aber zu DDR-Zeiten jedenfalls war das der Stand und solange Elisabeth Borchers meine Lektorin war – also nicht die ganze Zeit, irgendwann war es Christian Döring. Bei ihr war immer mein großes Problem – es lag in erster Instanz an ihr, offenbar aber auch an den Suhrkamp-Usancen – ein internes ‚Teile und Herrsche‘: Jeder weiß nur so viel und hat nur so viel zu wissen, wie er eben weiß. Auch die Strukturen des Verlages, die Entscheidungsstrukturen, die Lektoratsstrukturen entsprachen einer bestimmten Strategie, letztlich nicht wirklich zu zeigen, wie was läuft in dem Haus, wer mit wem Schach spielt oder nicht. Im Grunde ist das ein Herrschaftsgebäude fast wie die DDR, also gar nicht so anders, wie ein kleiner Staat im Staat, und zwar ein diktatorischer Staat, nicht etwa ein demokratischer. So kam mir Suhrkamp vor, so hätte ich es damals nicht formuliert, aber für mich war es dieses Raunen, nicht wissen sollen, nicht wissen dürfen, nicht fragen sollen. Lektorat in dem Sinne fand nicht statt, musste ja auch nicht stattfinden bis zu dem Zeitpunkt, als aus dem Band *Bornholm I*, den ich eingereicht hatte, dann *Bornholm II* wurde. Da fielen dann zwölf Gedichte oder mehr raus und mir wurde von Elmar Faber, Verlagsleiter des Aufbau Verlags, wörtlich gesagt, mit einer vollständigen Ausgabe im Westen gäbe es keine Ausgabe in der DDR. Die haben mich einfach erpresst. Die sagten, die Ost- und Westausgaben müssten identisch sein, sonst gäbe es keine DDR-Ausgabe. Ich hab' mich darauf eingelassen.

Sie haben Streichungen machen müssen?

Natürlich, gewaltig. Wir haben richtig zusammengesessen und Gedichte rausgeschmissen. Das haben wir sehenden Auges gemacht, das geht nicht, das geht nicht, das geht nicht.

Es gab zu der Zeit nicht die Möglichkeit, nur den Suhrkamp-Band zu machen?

Doch, ich wollte aber in der DDR mein Buch, das war der Punkt. Die Erpressung von DDR-Autoren, die in der DDR saßen, war ja Volker Brauns Dauerproblem, das hat er so kultiviert. Darüber hat sich Sarah Kirsch lustig gemacht, er sei der Meister des ‚Einerseits und Andererseits‘. Bei mir war das einmalig in dieser Situation und ich hab’ gesagt „ok, ich will aber verdammt noch mal das Buch in der DDR.“ Mein Ethos zu der Zeit war, dass ich alles in der DDR machen wollte, dort waren meine Leute. Das war eigentlich schon ein Witz, weil ich ein Jahr später mit mehr als einem Bein weg war.

Bornholm II war das letzte, was Sie in der DDR geschrieben haben. Was haben Sie mit den Gedichten gemacht, die rausgefallen sind?

Damals war ich schon etwas kühn. Wir hatten diese illegale Zeitschrift *Mikado*, diesen Drucker, der alles für uns gemacht hat, wo ich der einzige Kontakt war – ein bisschen konspirativ mussten wir ja sein – und der hat eine kleine Offset-Auflage, 100-er Auflage gemacht von einem Heft, das *Kabarett*. Da sind die Gedichte alle drin. Immer wenn ich das Buch verschenkt habe, hab’ ich das reingelegt: wieder vollständig.

Es hätte nicht die Möglichkeit gegeben – Sie sagen ja, dass Volker Braun da erfolgreich manövriert hat – Elisabeth Borchers die Gedichte irgendwie zu geben und...

...sie dann doch zu machen? Ja, zu sagen, wir haben die erste Fassung gedruckt oder so etwas? Ich weiß nicht, mir war das so wichtig, vielleicht war ich auch nicht so kalkulierend, nicht so cool, war diese Art nicht gewohnt. Ich wusste, was ich wollte: Ich wollte ein Buch in der DDR, für meine Leute, für mein Publikum – soweit ich wusste, was das ist. Interessanterweise ist das Buch ohne diese expliziten Texte besser gewesen, sag ich jetzt mal kurz und zusammengefasst.

Können Sie sagen, welchen Status, welche Bedeutung Literatur aus der DDR in den achtziger Jahren bei Suhrkamp hatte?

Das kann ich für Suhrkamp speziell gar nicht sagen. Luchterhand war ein Verlag, wo unendlich viele DDR-Autoren veröffentlichten, bei Christa Wolf angefangen. Bei Fischer gab es ab einer bestimmten Phase die *Collection Fischer*, in der alles erschien, was zum großen Teil in der DDR nicht ging, aber auch manches, das ging: nebeneinander Monika Marons Roman *Flugasche* und Klaus Schlesingers Bücher, die auch in der DDR erschienen, dann noch Hilbig, Neumann, Katja Lange-Müller und so weiter. Da kam ein ganzer Schwung, eine Zeit lang fand die wichtigste Literatur bei Fischer statt und bei Rowohlt und dann auch noch bei

Suhrkamp meines Wissens nach. Ich weiß nicht, Jurek Becker war natürlich bei Suhrkamp, oder?

Volker Braun war die ganze Zeit bei Suhrkamp, so wie auch Fühmann, Becker, Plenzdorf.

Fühmann ist in meiner Wahrnehmung bei Hoffmann und Campe gewesen.

Elisabeth Borchers hat ihn sozusagen mitgenommen von Luchterhand, *Zweiundzwanzig Tage* war die erste Suhrkamp-Publikation und dann kamen die Essays. Die mythologischen Novellen und Erzählungen wurden immer abgelehnt, bis er sagte: „Jetzt ist Schluss, jetzt gehe ich zu Hoffmann und Campe.“

Das war mir alles nicht so klar. Braun wusste ich natürlich, klar.

Fries war auch bei Suhrkamp.

Ja, Fries sowieso seit dem legendären *Oobliadooh*.

Sie haben sowohl in Ost als auch in West Vorabdrucke gehabt, in *Sinn und Form*, in Anthologien, in der *Neuen Rundschau*, in der *FAZ*.

Das kann sein. Ja, Reich-Ranicki hat ein paar Mal Gedichte von mir gedruckt, das stimmt.

Inwiefern hatten die Vorabdrucke in der DDR und in der BRD unterschiedliche Funktionen?

Na ja, was soll ich da sagen? Wenn man es so nimmt, würde ich heute sagen, es ist nach der westlichen Marktlogik Werbung gewesen. In der DDR, das ist einfach so in einer Mangelgesellschaft, war jeder kleine Text, wenn er irgendwo nur gedruckt war, schon wirklich da, bevor er Buch war oder auch, wenn er nie Buch wurde. Volker Brauns *Unvollendete Geschichte* ist das berühmteste Beispiel für einen Text, der nirgendwo in einem Buch war, in *Sinn und Form* spielte der eine Riesenrolle. Aber ich habe nie so richtig darüber nachgedacht, ich mag Zeitschriftenabdrucke, ich mag sie bis heute.

Warum?

Vielleicht ist das was Ästhetisches. Ich meine, meistens sind es relativ frische Texte, so eine Anfrage kommt meistens vor einem Buch, die wollen keine Lizenzen, Zeitschriften wollen frische Sachen. Ich hoffe, das ist nicht nostalgisch, also n-ost-algisch. Meine letzten Veröffentlichungen sind übrigens in zwei Zeitschriften, in *Manuskripte*, die ich sehr mag, von Alfred Kolleritsch in Graz. Ganz am Rand in Ulm habe ich jetzt auch ein paar Sachen veröffentlicht. In *Park*, der

kleinen Berliner Zeitschrift, war ich immer sehr stolz sogar mit Christoph Meckel zugleich zu veröffentlichen. Es gibt Kontexte, die Zeitschriften herstellen, vielleicht ist es das. Wenn auch nicht in jedem Fall und nicht nach strengen Maßstäben, wie sie zum Beispiel Stefan George in die Welt gesetzt hätte oder hat. Für mich stimmten die meistens, das war auch so mit *Sinn und Form*. Ich hab' drei Mal in *Sinn und Form* Gedichte veröffentlicht, 1976, 1979, Mitte der achtziger Jahre.

Diese intertextuellen Zusammenhänge sind interessant, weil das ein Aspekt ist, der selten in der Literaturwissenschaft besprochen wird, der aber wichtig ist für Autor:innen...

Die dann wirklich auch entstehen, nicht?

...in einer Zeitschrift zu sein oder in dem Verlag, wo andere Autor:innen sind, und wodurch das eigene Werk in gewisse Zusammenhänge gerät.

Zum Beispiel *Akzente*-Veröffentlichungen, auf die war ich immer stolz, *Akzente* war der Gral der Zeitschriften. Ja, in meinem Fall würde ich immer sagen – dummerweise habe ich das lange Zeit nicht reflektiert –, es war was Geschmackliches, mit einer relativ vagen Vorstellung von dem wirklichen Kontext verbunden, aber mit einer Lust, es eben lieber dort zu machen als woanders. Ein Großteil war gar nicht so reflektiert, sondern hatte mehr damit zu tun, was ich selber in dieser Zeitschrift wahrgenommen hatte. Das ist, als trete man in eine Bibliothek ein, eine kleine, feine, durch viel Vorauswahl sehr bewusst hergestellte und zusammengestellte Bibliothek. Das ist ja eigentlich jede Zeitschrift, auch eine Zeitung, sogar eine Tageszeitung ist so, wenn sie gut funktioniert.

Ich habe Ihre Bände ein bisschen verglichen, die drei ersten, und ich glaube textliche Unterschiede gibt es nicht, bei *Bornholm* ist die Reihenfolge ein bisschen anders, aber nicht erheblich.

Ich würde sagen in *Bornholm* war irgendwo ein Fehler drin, zwei, drei Fehler, aber Satzfehler.

Es gibt keine textlichen Unterschiede, das ist bei anderen Autor:innen ganz anders.

Ich habe das nie selber verhandelt und das einzige Mal, wo ich es verhandelt hätte, ist mir gleich die Spitze abgebogen worden, ist mir sofort gesagt worden: „Nein, dann gibt es nichts.“

Was natürlich auffällt, ist der gestalterische Unterschied.

Das sind verschiedene Welten, oder?

Ja, in den ersten beiden gibt es ja diese Graphiken und das andere ist gestaltet von, ich kann ihren Nachnamen nicht aussprechen, Sabine...

...Grzimek. Wenn Sie mit Bernhard Grzimek großgeworden wären, wie ich noch bin, hätten Sie gewusst, wie der Name ausgesprochen wird, vom Fernsehen.²⁰⁵⁰

Sie haben auch, jetzt im Gespräch wundert mich das, 1993 darüber verhandelt, dass Sie komplett zu Suhrkamp gehen und dass der Suhrkamp Verlag die Rechte für die Aufbau...

Nein, das lief gleich 1990. Es muss 1990 gewesen sein, weil ich sofort zum Aufbau Verlag bin, ich hatte ja ein neues Buch, *Vaterlandkanal*, und da hab' ich Faber gefragt, ob er es machen würde.

Stimmt, 1990.

Ja, *Vaterlandkanal* erschien dann 1990 bei Suhrkamp. Da ist ein Gutteil der Gedichte drin, die bei *Bornholm* rausgeflogen waren. Das war auch so ein interessanter Vorgang, ich dachte, aha, da hat Faber, der nun 1990 in einer ganz neuen Situation war, noch in der DDR schon ganz kommerziell gedacht. Ich hab' gedacht, mit Gedichten kann er jetzt kein Geld mehr verdienen und dann will er die auch nicht mehr. So banal kommerziell hab' ich das gedeutet, wir hatten ja auch kein weiteres Gespräch. Ich glaub', er hat mir wörtlich gesagt: „Das müssen Sie ja wissen.“ Naja, dann weiß ich, was ich tue.

Auf jeden Fall haben Sie dann an die beiden Unselds geschrieben – damals war Joachim noch mit im Verlag – und haben darum gebeten, dass diese Graphiken zumindest für *Bornholm* übernommen werden. Nun habe ich mich gewundert, wieso haben Sie nicht darauf bestanden, dass das schon vorher mit übernommen wird?

Ich war gar nicht in die Verhandlungen eingebunden.

Ich meine, Sie haben sich doch mit Elisabeth Borchers in Ostberlin getroffen?

Doch, es wird ja wohl so gewesen sein. Es ist interessant, dass ich nicht darauf gekommen bin. Ich wusste, wie die *edition* aussieht, und bin nie auf die Idee gekommen, dass es möglich wäre zu sagen, wenn, dann geht das nur im Hauptprogramm.

²⁰⁵⁰ Bernhard Grzimek war Tierarzt, Verhaltensforscher und Zoo-Direktor in Frankfurt a. M. und wurde durch seine Fernsehmoderationen als Tierexperte im Hessischen Rundfunk bekannt. Sabine Grzimek ist Bildhauerin, Malerin und Graphikerin.

Anscheinend war Ihnen das nur bei *Bornholm II* wichtig, obwohl gerade beim ersten Band die Graphiken von Trak Wendisch Bestandteil des Werks sind. Vielleicht können Sie kurz sagen, wie die entstanden sind. Sind das Illustrationen?

Im ersten Band waren das echte Illustrationen, das ist echt zu bestimmten Gedichten entstanden. Wir waren ja Schulfreunde.

Sie haben auch ein Gedicht zu einem Bild geschrieben.

Klar, das war da noch ganz eng, aber schon zu *Abschiede* hat sich das dann verschoben. Da fing er an – noch vor dem offiziellen Studium – bei Bernhard Heisig zu studieren. Auf diese Einflüsse stand ich nicht so. Trotzdem war die Zusammenarbeit schön. Sogar so, dass die Originaladresse darauf geriet. Der richtige Schutzumschlag war ein Telegramm mit meiner Originaladresse, einfach ein kopiertes Telegramm. Das war ein bisschen verrückt, daher kommt diese Schrifttype. Der Schutzumschlag ist natürlich nochmal anders und hier [bei *Hineingeboren* im Aufbau Verlag, A.J.] war der Schutzumschlag auch unerhört belebt. Das ist ja nur noch ein Umriss von einem Kopf, aber der Schutzumschlag [von *Abschiede* im Aufbau Verlag, A.J.] ist mit vielen Figuren.

Und bei *Abschiede* sind es nicht mehr Illustrationen, oder?

Thematische Bezüglichkeiten sind schon da. Er hat meditiert über das Paar-Thema in seinen Zeichnungen. Es war schon klar, dass es ein Band mit Liebesgedichten wird. Die Bezüge waren im ersten Buch noch ganz direkt, im zweiten nicht mehr. Beim dritten war ich einfach stolz, dass Sabine Grzimek das machen würde, weil ich die sehr verehrt hab' als Bildhauerin, die sie eigentlich ist. Von Suhrkamp war die Antwort einfach: „Nein, das machen wir nicht.“

Weil?

Nicht weil. Das machen wir nicht. Wirklich. Das war einfach definitiv, illustrierte Bücher gar nicht. Leider überhaupt nicht. Das ist meine Erfahrung mit allen Westverlagen. Illustrierte Bücher?

Dabei kommt es so oft vor in der Literatur der DDR. Kam das durch den Ort Leipzig, oder gab es vielleicht stärkere Netzwerke...?

Gut, durch Leipzig, aber schon in der Tradition, natürlich, als Ort von Verlagsgründungen und die Hochschule für Grafik und Buchkunst. Trotzdem stammt diese Tradition natürlich noch aus Dix- und Grosz-Tagen und aus den Zeitschriften der zwanziger Jahre. Die Tradition der Illustration war auf dem Territorium nicht tot, die ist selbst über die Nazi-Zeit weggegangen. Sie besteht weiter: Das schöne Buch, der eigene Teil der Grafikmesse, Buchkunstmesse. Das ist auch eine Form

der Beharrlichkeit, des Sich-etwas-anderem-Verweigern: Ein Kunst- und anderes Zeitgefühl zusammenzuhalten, denn eine Radierung entsteht einfach anders als irgendein Larifari-Buchdruck.

Ich glaube, es ist auch ein anderer Literatur- und Kunstbegriff, man sieht es an dem puren Design der Suhrkamp-Bücher.

Es ist ein ganz sachliches Design.

Genau. Ich habe mich sogar gewundert, dass hier ein Foto von Ihnen ist.

Ja, ja. Das ist mir tatsächlich sehr aufgefallen. Ich glaube, Heinz Helmes hieß der Mann bei Aufbau, der dort für die Gestaltung zuständig war. Ich hab' ihn ein paar Mal getroffen, nicht oft, ich hatte nie wirklich mit dem zu tun. Aber ich wusste, es gibt den bei allen drei Büchern. Das erste war auch in einer Reihe, *Edition Neue Texte* hieß die, und trotzdem haben sie sich auf die Illustrationen verstanden. Dort hab' ich es mir nämlich gleich gewünscht, und das war kein Ding, haben sie sofort gemacht. Die hielten sich auch beim zweiten Buch an meine Vorgaben und waren unerhört engagiert dabei, diese Bücher schön zu machen in diesem doch ja auch großen Aufbau Verlag. Das hat mich sehr gefreut. So sind die Bücher ja auch geworden. Für heute hat das eine merkwürdige Buchpatina, ist schon klar, aber die darf es haben. Ich war stolz und froh, als ich die in der Hand hatte, aber das Verrückte war, dass diese Suhrkamp-Bändchen natürlich die andere Aura hatten, die des Sachlichen und der vielleicht bis zu Brecht hin greifenden, ganz anderen Tradition.

Die edition suhrkamp beginnt mit Galilei.

Wunderbar, dazu hätte ich damals auch dicke gestanden. Als nächstes erscheint ein Brecht-Essay von mir, bei S. Fischer natürlich.

Wir hatten schon den Begriff des Schizophrenen heute; ist das nicht eine schizophrene Situation mit den verschiedenen Ost- und West-Ausgaben? Eigentlich zählen immer noch die Werkeinheit und Gesamtausgabe, das Werk erscheint wie aus einem Guss.

Das ist doch heute nur noch ein Traum, wovon Sie da reden. Das ist freie Wirtschaft, da wird neu verhandelt, da ist man bei einem anderen Verlag, dann löst sich dies auf und das auf. Das geht doch unglaublich schnell, oder? Ich erleb' das gerade und find' es total schön. Das Gefühl hatte ich bei Suhrkamp durchaus auch, dass die gesagt haben: „Wir machen den Autor.“ Das war klar und solange das ging, hab' ich jede kleine Ausnahme, wenn ein Sudelblatt bei Wallstein erschien, hab' ich das auch bei Suhrkamp brav gesagt, das war Usus. Das ist jetzt bei Fischer auch so, dass die sagen, „wir machen das ganz“, sozusagen mit Haut und

Haaren, das tut ja auch gut, weil es eine gewisse Sicherheit gibt. Ich muss mir keine Agenten nehmen und irgendwas wild verhandeln. Es ist für Leute, die Gedichte schreiben, nahezu lächerlich, aber das war für alle DDR-Autoren eine totale Luxussituation. Das war doch wunderbar, man hatte verschiedene Ausgaben in einem Sprachraum. Die Schweizer Autoren, so jemand wie Max Frisch zum Beispiel, haben es immer sehr genossen, auch DDR-Ausgaben zu haben.

Jetzt habe ich zwei Probleme. Nur noch *dieser* Band [*Abschiede in der edition suhrkamp*, A.J.] ist überhaupt erhältlich, fünf von sechs Bänden...

Für die anderen Bände von Suhrkamp, bis auf den Insel-Band, hab' ich die Rechte zurück, die sind bei mir. Das liegt daran, dass der Verlag sie nicht mehr nachdrucken würde, das ist ein technischer Vorgang, von dem hatten sie so eine Riesenaufgabe gemacht, dass das immer noch...

Gelten die nicht mehr, gelten die Graphiken nicht mehr, gelten die anderen Bände nicht mehr?

Die Aufbau-Bände? Die gibt es antiquarisch. Das muss man sich ja vorstellen, ich glaube *Hineingeboren* hatte eine DDR-Auflage von 10 oder 12.000. Das hier, *Abschiede*, hatte in der DDR drei Auflagen, etwa 14.000 Exemplare, *Bornholm* nur eine, also 5.000 Exemplare. Die *edition suhrkamp*-Büchlein hatten eine 5000er Startauflage, glaube ich, weil die durch Abonnements gut gedeckt sind. *Abschiede*, wahrscheinlich weil es Liebesgedichte sind und weil es draufsteht, dieses Jugendwerklein von mir, schwirrt immer noch rum, natürlich immer als Mängel-exemplar, als verramscht, immer noch nicht makuliert. Sonst habe ich alle zurück.

Vielleicht haben die Westdeutschen anhand des zweiten Bands gelernt, dass man Sie auch anders lesen muss und haben *Bornholm II* anders aufgenommen.

Das könnte sein, obwohl da so ein aus heutiger Sicht niedliches Nachwort drinsteht, wo ich mich entschuldige, dass ich Liebesgedichte veröffentliche. Schon nachdem das Buch erschienen war, dachte ich, was für ein Blödsinn! Wenn man weiß, dass morgen die Welt untergeht, dann will man doch unbedingt heute noch ein Kind zeugen, was denn sonst? Es war wahnsinnig naiv und ist in der Hinsicht interessant, weil es absolut Zeitgeist der Jahre 1980 bis 1982 ist, nämlich Friedensbewegung, Nato-Doppelbeschluss. Das ist genau die Zeit, in die es geraten ist, und deswegen steht das da drin. Wir hatten definitiv Angst, dass die mit den

SS 20²⁰⁵¹ über unseren Köpfen niedergehen. Irgendwie hat man sich ein „Schwerter zu Pflugscharen“ auf den Arm genäht,²⁰⁵² sich von der Volkspolizei wieder einsammeln lassen, weil man es sehr ernst genommen hat. Ist schon merkwürdig und trotzdem, was übrigbleibt, sind im besten Fall ein paar Liebesgedichte, die sozusagen überzeitlich sind, im besten Fall.

Aber verlassen Sie sich bei der Rezeption darauf, dass man antiquarisch beides findet? Ich glaube nicht, dass jeder diesen Doppelblick hat auf West und Ost. Wenn ich jetzt mit meinen Studierenden ein Lyrikseminar mache und einen Gedichtband von Ihnen analysieren möchte, ist die Frage: Welchen nehme ich denn?

Na ja, wenn man wirklich in die Zeit einsteigen und historisch rangehen will, dann würde ich sagen, bitte doch die schönen Bände [gemeint sind die Bände bei Aufbau, A.J.]. Denn dann hat man das Ganze, dann hat man noch das Haptische dazu, dann taucht man wirklich in eine andere Welt ein. Wenn man nur die Gedichte lesen möchte, kann man das doch nehmen [zeigt auf die *edition suhrkamp*-Bände, A.J.].

Das heißt, die Graphiken sind für Ihr Werk nicht wichtig?

Ich hab' immer mit bildenden Künstlern zusammengearbeitet, also die ganze Zeit bis heute. Es spielt also eine Rolle.

Das heißt, wenn ich die *edition suhrkamp* nehme, dann fehlt mir doch was von Uwe Kolbe, oder nicht?

Nö, ich würde sagen, die Gedichte müssen sich schon behaupten.

Natürlich funktionieren die alleine, sonst würde der Band so nicht funktionieren. Trotzdem fehlt doch was...

...von einer ästhetischen Anstrengung, die noch was Anderes meinte.

Auch die Netzwerke, in denen Sie sich damals befanden, und dass Sie schon beim ersten Band darauf bestanden, „ich möchte da Graphiken drin haben, ich möchte das Schöne da mit drin haben“. Das ist ein völlig anderes Verständnis von Kontexten und Literatur und Lyrik. Sie haben selbst gesagt: „Es

2051 Es handelt sich um eine sowjetische Mittelstreckenrakete mit nuklearen Sprengköpfen, deren Einführung Ende der siebziger Jahre zum NATO-Doppelbeschluss führte.

2052 Die Redewendung „Schwerter zu Pflugscharen“ ist ein Zitat aus der Bibel und wurde in den achtziger Jahren zum Symbol der Friedensbewegung in der DDR mit dem Ziel der weltweiten Abrüstung.

soll ein *schönes* Buch sein.“ Nicht nur ein praktisches Ding, das ich in die Hosentasche stecke.

Ja, so wie ich vielleicht heute sagen würde, dass es gelesen werden, man es auch hören muss. Das ist auch ein anderer Aspekt, als das zwischen den Buchdeckeln. Na ja, zum Beispiel bei den beiden Gedichtbänden, die ich jetzt bei Fischer gemacht habe, *Lietzenlieder* und *Gegenreden*, habe ich den Einband sehr mitbestimmt. Bei Suhrkamp machte ich das eigentlich kaum noch, es gibt aber eine Ausnahme, *Nicht wirklich platonisch*, 1994 erschienen. Hm, ich intervenierte bei Suhrkamp mehrfach, weil ich immer Hans Scheib-Illustrationen haben wollte. Das haben die aber nie gemacht. Da gab es eine Geschichte bei *Die Farben des Wassers*. Das ist ein grüner Umschlag mit einer weißen Schrift geworden, den ich auch sehr schön finde, aber da sollte ursprünglich eine Holzfigur, die einfach eine nackte Frau war mit dynamisch gespreizten Beinen und Armen, auf einem Wasserhintergrund appliziert werden, als Taucherin in die Tiefe. Und Unseld hat das so lange verkleinern lassen, dieses Bild, bis Hans Scheib gesagt hat: „Nein, dann brauchen wir es gar nicht.“ Das war 2001. 1994 war *Nicht wirklich platonisch* immerhin ein sehr abstraktes Ding. Das Titelbild mit der Schreibfeder von Reinhard Stangl, das war auch ein Umschlag, den ich mitbestimmte. Und 1998 *Vineta*, da ist eine Fotografie drauf, und wie die auf den Umschlag kam, ist eine sehr schöne Erfahrung. Ich hatte mir dieses Foto gewünscht, ein bestimmtes Foto von einem frisch treibenden Baum im Hinterhof zwischen Brandmauern stehend. Und dann habe ich im Gespräch mit dem Lektor damals, das muss Christian Döring gewesen sein, so vor mich hin meditiert. Bernstein, sagte ich, da gibt es manchmal Eidechsen drin, und erzählte irgendwas von *Vineta* und dem Ostseekosmos. Und dann bekam ich den Entwurf in die Hand: Da war erstens dieses Foto drauf, sehr schön eingefügt, die Schrift angepasst, und der Rücken des Schutzumschlages war Bernsteinimitat, also gelb mit Blasen, eindeutig Bernstein, mit einer kleinen Eidechse drauf, und ich war so gerührt. Ich dachte, das kann wohl nicht sein, die haben es wirklich gemacht?

Gibt es Eidechsen in Bernstein?

Gibt's, ja. Nicht nur Insekten, auch andere Tiere. Es war jedenfalls rührend, abgesehen davon, dass ich den Fotografen sehr schätze. Dem habe ich ein Vorwort in einem Bildband geschrieben, eigentlich so als Fußnote, dass ich das weitermachen will. Und dann erschien endlich, da musste ich aber 50 Jahre alt werden, in der Insel-Bücherei, die ja auch zu Suhrkamp gehört, ein Band mit Illustrationen. Immerhin. Eine Auswahl von Liebesgedichten, *Diese Frau* mit Holzschnitten von Hans Scheib. Ein wunderschönes Inselbändchen, mit dem sie sich sehr Mühe gegeben haben. Die Holzschnitte sind schwarz, weiß, rot und die Schrift wurde angepasst, rote Überschriften über den Gedichten, so dass die Druckseite auch

schwarz-weiß-rot ist. Die Gegenüberstellung ist sehr schön geworden, der Einband ist sehr klassisch, ein vielfältiges Motiv aus einem der Holzschnitte, ein sehr schönes Buch.

Hat es Döring gemacht?

Ne, der damalige Leiter des Insel Verlags hat das gemacht. Ich glaube, Hans-Jürgen Simm hieß er, sehr angenehmer Mann, der im Zuge des Hauptstadtzugs dann den Verlag verließ [Hans-Joachim Simm war bis 2009 Leiter des Insel Verlags, A.J.]. Später waren solche Sachen immerhin möglich. Kurios, jetzt ist es selbstverständlich, dass ich auf die Einbände achte und ich muss sagen, das ist ein anderes Gespräch bei Fischer, ich kann da mehr... vielleicht bin ich auch selber in einer anderen Phase der Professionalität, dass ich die Dinge auch mehr selber in den Griff nehme. Hab' ich vielleicht früher nicht getan und Suhrkamp war... Die Anekdote, die ich Ihnen unbedingt noch erzählen muss, bevor wir auseinandergehen, ist, wie ich Siegfried Unseld kennenlernte, vielleicht hab' ich das mal aufgeschrieben. Kann das sein?

Gelesen hab' ich es nicht.

Das passierte, weil Elisabeth Borchers immer so geblockt hat. Ich hatte mich weder im Fernsehen noch in anderen Medien informiert, wo Herr Unseld jetzt wohnt. Und eines Tages, das ist wichtig dazu, ich hatte den Nicolas-Born-Preis dieser Petrarca-Preis-Stiftung bekommen, das heißt eine Jury – bestehend aus Handke, Michael Krüger, Alfred Kolleritsch, Peter Hamm, den letzten vergesse ich immer, ist ungerecht – hatte mich eines Preises würdig erkoren für *Bornholm*.²⁰⁵³ Preisverleihung in Duino, alles ganz schick. Auf dem Rückweg kam ich über Frankfurt, und plötzlich ging es nicht mehr in ein Hotel, sondern ins Gästehaus des Verlags, von dem ich nur mal gehört hatte. Elisabeth Borchers und ihr Partner Claus Carlé, der mit der Werbung des Suhrkamp Verlages zu tun hatte, brachten meine Frau und mich zu diesem Haus, Klettenbergstraße, und sagten, „bei dieser Tür nicht reingehen und auch nicht klingeln, nur da“. Warum war uns unbekannt, ich war vorher noch nie dort. Es war Abend, wir kamen gerade aus Italien, ein bisschen aufgewühlt, es war nett, es stand Wein da, alles lieb gemacht und plötzlich eine sonore Stimme im Flur: „Herr Kolbe?“ Und ich denke: „Hm.“ Ich war wirklich ein bisschen erschöpft, Beine-hochleg-Situation, und ich dachte, jetzt ist da irgendein anderer Schriftsteller auch noch in dem Gästehaus, der ein Gespräch anzetteln will, und trotte so auf den Flur und da steht mir ein gewisser

2053 Der Nicolas Born Preis wurde zwischen 1988 und 1995 als Förderpreis für junge Autor:innen vergeben.

Berg von Mensch gegenüber und sagt: „Das ist aber schön, dass Sie da sind“ oder so. Und da frag’ ich ihn natürlich: „Wer sind Sie denn?“ Man muss sich mal vorstellen, wie jemand im Hause eines Mannes wie Siegfried Unseld, den nach seinem Namen fragt! In diese peinliche Situation bin ich nur durch dieses Dauerraunen gekommen. Außerdem hatte ich Unseld bis zu dem Datum einfach nicht gesehen, obwohl ich mindestens fünf, sechs, sieben Mal im Verlag war. Diese Autorenhierarchie wurde bei Suhrkamp immer gepflegt, das haben Ihnen andere bestimmt auch schon gesagt, wer mit wem, wer wann welchen Zugang hatte, bis hin zu den hochvermögenden Gremien, die Unseld beraten haben: Walser, Enzensberger, Durs Grünbein. Aber der Witz war, dass ich plötzlich diesen Ritterschlag bekam, weil diese Jury mir diesen Preis gegeben hatte. Abends wurde es dann sehr lustig. Unseld kam mit so und so viel Weinflaschen aus dem Keller, Herr Fellinger war natürlich auch da, man saß bis nachts halb zwei, früh um neun ging es ins Schwimmbad. Joachim Unseld lernte ich im Wasser kennen, Schwimmerbrille an, mit seinem Vater schwimmend, mit den beiden Herren im Pool. Dann ging es in den Jaguar, zurück zum Verlag, und ich bekam auf die 10.000, die ich als Preisgeld in Duino bekommen hatte, gleich nochmal 10.000 Mark als Beihilfe vom Verlag geschenkt, war für einen kurzen Moment ein strahlender Suhrkamp-Autor.

Vor allem haben Sie ein Stipendium bekommen für ein halbes Jahr, im Sommer 1987, Anfang Juni, Sie sind dann am 1. Juli nach Hamburg gezogen. 2.000 Mark für sechs Monate.

Von Suhrkamp aus. Ich glaube, es gab zwei oder drei Mal solche Unterstützungen, ja. Das war natürlich toll und hat nicht dazu beigetragen, dass ich das Verhältnis als ein rein geschäftliches wahrnehmen konnte. Da hat sich der Verlag wieder verhalten wie eine andere Institution, nicht wie ein Verlag. Das ist schon komisch. Es gab ja keinen Beleg, warum ein Autor ein Stipendium bekommen sollte. Nein, ich musste einen Vertrag unterschreiben.

Obwohl das bei Suhrkamp ziemlich normal ist.

Ich weiß, ich weiß.

Natürlich mit dieser Autorenhierarchie.

Ich wusste immer von der Koeppen-Geschichte, wusste wie Uwe Johnson getriezt wurde, seine *Jahrestage* fertig zu kriegen. Gewisse historische Dinge waren mir dann schon geläufig, wie Autoren unterstützt wurden. Ich war der Sache nie teilhaftig geworden. Es war schon heiter mit Unseld in seinem Haus.

Er war ja, Sie haben vorhin Diktator gesagt, aber eigentlich wie ein Mäzen, der auch versuchte, politisch involviert zu sein. Ich verstehe das Verhältnis zum Verlag ähnlich wie ein Schutz- und Trutz-Bündnis, das entstand, weil er etwas anbot und sich kümmerte, aber auch Loyalität forderte.

Ja.

Er war unglaublich enttäuscht, wenn man ein Gedicht irgendwo hingegeben und dem Verlag nicht Bescheid gesagt hatte.

Genau, das ging gar nicht.

Aus heutiger Perspektive ist es ungewöhnlich für einen Verlag, diese Loyalität, Treue, heute fragt man sich, was hat das dort zu suchen?

Das entstammt einer Welt, die älter ist als Unseld und Peter Suhrkamp. Das hat im Grunde Peter Suhrkamp bei Fischer gelernt, und das ist eine richtige Tradition.

Und alle haben es bei Goethe gelernt.

Genau. Das Verhältnis von Cotta zu seinen Leuten, Schiller, Goethe, Hölderlin war auch so. Daher kommt das. Da saß man in einem Boot. Wenn man zurück in die Klassik geht, dann war das der ästhetische und der politische Auftrag, den man sich selbst erteilt hatte. Den hat Unseld sich auch erteilt...

...gerade im Umgang mit der DDR. Im Archiv liest es sich wie eine Mischung aus Aufklärung, Festhalten an der deutschen Kulturnation, gleichzeitig der Versuch, den Osten zu liberalisieren, westliches Gedankengut da irgendwie hinbringen.

Interessant, denn das ist auf einer ganz anderen Ebene, in einer anderen Welt auch nichts Anderes, als was Springer die ganze Zeit gemacht hat. Das war natürlich das andere Ufer, ist mir völlig klar, und sämtliche Suhrkamp-Autoren haben bestimmt bei Springer protestiert gegen die *Bild*-Zeitung. Aber den Osten involvieren und an etwas festzuhalten zu wollen bis zu dem komischen Begriff einer Kulturnation, den Grass benutzt hatte – das trifft sich mit solchen merkwürdigen Urgesteinen wie Axel „Cäsar“ Springer, den man immer für einen Idioten erklärte, weil er dachte, eines Tages fällt die Mauer. Die auf der anderen Seite, Unseld, die Linke, hatten ein anderes Konzept, ist schon klar, aber letztlich... Das Merkwürdige ist, dass das in meiner Altersgruppe mehr oder minder weg war, aber nicht bei denen davor, bei Delius, Schneider, Hans Christoph Buch auf der einen Seite und auf der anderen Seite all diese Volker Brauns usw.²⁰⁵⁴ So

2054 Gemeint sind die westdeutschen Autoren Friedrich Christian Delius und Peter Schneider.

viele waren es letzten Endes gar nicht, viele sind ja auch weggegangen, aber Schlesinger, Schneider zum Beispiel, dieses Autorenpaar, die hatten unerhört miteinander zu tun, wenn Suhrkamp das bewusst gemacht hat, wie auch der Herr Altenhein von Luchterhand meinetwegen.²⁰⁵⁵ Das war letztlich ein Festhalten an etwas, das größer war als dieses Zwei-Länder-Ding, dieser Nachkriegsstatus. Etwas, das man auch gar nicht gerne benannt haben will.

Unselde hat das gemacht, und es wurde auch in der DDR so wahrgenommen. Ich glaube, im Aufbau Verlag wurde gesagt, dass Unselde eine SPD-Ostpolitik betreibe mit seinem Verlag. Es stimmt auch. Er hat sich mit der Politik von Helmut Schmidt identifiziert, hat immer den Kontakt gesucht, ist zu den Einladungen von Bundeskanzler und Bundespräsident hingestieft mit Autoren im Schlepptau, verrückt irgendwie. Das kommt von so einer Mentalität und einem Sendungsbewusstsein.

Eine ziemlich untergegangene Welt.

Ach ja, wo wir bei dem Thema verschiedene Verlage und Loyalität sind. Es gab 1993 eine Auseinandersetzung mit Elisabeth Borchers. Sie haben einen Brief an Unselde geschrieben, um ihm das zu erklären, und dass Sie mit Christian Döring vereinbart haben, zu ihm zu wechseln. Ich habe das nicht richtig verstanden. Einmal geht es darum, dass Sie Bücher in der Autorenbuchhandlung haben wollten und dass sie anscheinend mit Borchers über Geldsorgen gesprochen haben, Vorschüsse, und dann erwähnen Sie den Altersunterschied und dass sie eine Dichterin ist. Man merkt, dass Borchers durch Döring abgelöst wird. Erinnern Sie sich daran?

Es gab etwas, das konnte ich nicht in den Brief schreiben. Das war eine ungute Form von Mutter-Sohn-Beziehung. Ich hab' Elisabeth Borchers nicht viel gesehen im Leben und war vielleicht zwei oder drei Mal bei ihr zuhause mit ihrem Claus Carlé, vielleicht nochmal einen Wein getrunken. Es gab da nie irgendwas nicht Koscheres, aber was mich von Anfang an behinderte im Umgang mit dem ganzen Verlag, war diese Diven-Aura, mit der sie mir gegenüber saß. Es war schwer, über diese Schwelle zu kommen, und ich fühlte mich zunehmend inadäquat behandelt, wie eingekerkert. Ich kann das gar nicht erklären, ist vielleicht auch sehr irrational. Dann kam es immer wieder vor, dass bestimmte Dinge nicht funktionierten. Das war meine Suhrkamp-Erfahrung bis zum Schluss. Wenn mal irgendwohin Bücher geliefert werden sollten: Die einzigen Bücher, die nicht da

²⁰⁵⁵ Kolbe spricht von den ostdeutschen Autoren Klaus Schlesinger und Rolf Schneider, Hans Altenhein leitete von 1973 bis 1987 den Luchterhand Verlag.

waren, waren meine, weil sie von Suhrkamp waren. Die Suhrkamp-Auslieferung hat immer versagt, immer, wenn es darauf ankam, immer, wenn ich mal drei Bücher hätte verkaufen können. Es ging mir irgendwann über die Hutschnur, es war unpraktisch. Zu meinen Briefen an Unseld muss man sagen, dass sie immer hochgradig ironisch waren. Ich glaube, er hat es nie begriffen.

Das mag sein. Man merkt es.

Ich habe manchmal einen gestelzten Ton Richtung Suhrkamp abgeschickt, den ich im normalen Leben nicht benutze, und zwar absichtlich, weil ich immer sozusagen an den Hof geschrieben habe. Ich dachte, es kommt auch an, die verstehen das und können damit irgendwie umgehen, verstehen, dass ich das nur ironisieren kann, weil ich immer mit diesen auratischen Großen...

Das heißt, es war was Atmosphärisches.

Ja, vielmehr als etwas Konkretes. Ich meine, Lektorat in dem Sinne, wie gesagt, gab es nicht. Das war eher ein Abhaken. Mit Döring war es ein bisschen anders, da fing es mal an, dass man Gedichte genauer anguckte. Das hab' ich mit Elisabeth Borchers nie gemacht, das war eher vielleicht mal ein Nase-Rümpfen oder nicht, überhaupt nicht sachlich.

Es gibt noch eine Sache, die gar nicht in der Korrespondenz mit Ihnen vorkommt, sondern in der Korrespondenz mit Volker Braun. Sie haben 1998, das betrifft wahrscheinlich die *Renegatentermine*, eine Passage über Volker Braun gestrichen. Was war da los?

Eins meiner wenigen Gespräche mit Herrn Unseld. Herr Unseld sagte mir, das wäre die Verlagsusance, nicht im gleichen Haus. Der Text war aber erschienen und Volker Braun kannte ihn.

Das ist die Loyalität.

Unseld hat gesagt, Autoren unter dem Suhrkamp-Dach müssen sich nicht mögen, aber verhandelt wird das nicht in Suhrkamp-Büchern.

Ist das nicht verrückt?

Es ist schon komisch, man kann es auch Zensur nennen. Ich habe es in dem Fall übrigens auch so aufgefasst. So sehr schmerzte es mich nicht, denn der Text war schon in einer Zeitschrift erschienen. Das ist so ein Essay, wo ich Volker Braun zum ewigen ML-Studenten erkläre, der von seiner trivialen Sicht auf die politisch-ökonomischen Zusammenhänge der Welt nicht absehen kann. Ich komme jetzt kurioserweise nicht auf den Titel. Der erschien und danach flickten wir notdürftig unser Verhältnis, ich habe Volker Braun nur selten getroffen.

Das heißt, es ist ein Essay, der in irgendeiner Zeitschrift erschien und der danach ganz normal in die *Renegatentermine* sollte. Den Text gibt es, der existiert, und auf einmal entstehen zwei Fassungen. Aus der Differenz erkennt man genau, was da passiert ist. Das ist doch verrückt.

Das ist mir von Unseld selbst als Verlagsusance verkauft worden. Es kam ein andermal zu einer Situation, wie sie mir oft erzählt worden war. Plötzlich sitzt Unseld im Zimmer, so dass es Autoren schon die Sprache verschlagen habe. Man muss sich ja so kleine Gauben vorstellen, Verschläge, in denen die Lektoren saßen, alles voller Bücher, plötzlich kommt da ein Berg von Mensch rein, dann ist der Raum voll. Man sitzt auf seinem Stühlchen und wird noch kleiner. Eines Tages war das aber mal ganz schön, das war, als Elmar Faber in seinem Faber & Faber Verlag diese DDR-Bücherreihe machte. Unseld meinte: „Sagen Sie, Herr Kolbe, Sie sind doch gerade da und Sie kennen doch den Elmar Faber, die machen diese DDR-Reihe und die wollen die Lizenz, die Rechte von Hans Mayers Buch“ – ich weiß nicht mehr, wo die Rechte bei Suhrkamp lagen – „finden Sie das gut, ich wollte mir mal Rat holen“. Und ich sagte: „Hören Sie mal zu, der macht in seiner Reihe“ – fand ich – „Geschichtsfälschung, zum Beispiel will er Thomas Brasch *Vor den Vätern sterben die Söhne* in seiner Reihe erscheinen lassen, dabei ist das Buch nie in der DDR erschienen. Oder er will Wolfgang Hilbig's *Abwesenheit* in seiner Reihe haben, das auch nie in der DDR herauskam“. Es ging aber um Hans Mayer, irgendwelche Rechte für das große Goethe-Buch aus den fünfziger Jahren, oder Büchner. Unseld ging dann aus dem Raum und sagte, „ich weiß jetzt, was ich mache“ und ich dachte, gut, gelungen. Und er hat ihm nicht die Lizenz gegeben. Kam auch mal vor. Ich war wahrscheinlich im Verhältnis zu Suhrkamp immer sehr schwach, sehr bescheiden. In meinen ironischen Briefen habe ich manchmal angedeutet, dass ich natürlich weiß, dass der Verlag nicht dazu da ist – so habe ich das formuliert – Autoren zu alimentieren, sondern, dass die sich selbst umgucken müssen. Die Bücher waren nur die Lizenz zum Geld verdienen.

4) Gespräch mit Klaus Höpcke am 17. November 2014 in Berlin

Klaus Höpcke war von 1973 bis 1989 stellvertretender Kulturminister der DDR und Leiter der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel. Zuvor leitete der gelernte Journalist die Kulturredaktion des *Neuen Deutschland*.

Jaspers: Sie waren ab 1973 stellvertretender Kulturminister und damit auch Leiter der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel. Wie sah ein typischer Arbeitstag des „Bücherministers“ aus?

Höpcke: Erstmal musste ich mir klarmachen, dass so eine Aufgabe im Ministerium nicht ganz dasselbe ist, wie eine Redaktionsabteilung zu leiten. Denn bei einer Redaktionsabteilung geht es um Manuskripte für Artikel, die wir ins Blatt bringen, und darum, Diskussionen zu führen. Dort aber gehört dazu, sich ums Papier zu kümmern, die Drucklegung, den Buchhandel und die Bibliotheken, also ein ziemlich beträchtlicher Kreis von Aufgaben, darunter eben auch viele mit Wirtschaftsfragen. Und obwohl ich mich theoretisch auch dafür interessierte, hatte ich davon aber im Einzelnen keine Ahnung. Ich musste erstmal horchen, was es dafür für Personal gab, und es zeigte sich, dass ich mit denen sehr gut zurecht kam, so dass das also als Bedenken wegfiel. Ich sagte mir allerdings, „ich komme nur für ein halbes Jahr und dann mal sehen“. Innerlich war ich bereit, nach einem Jahr „Adieu“ zu sagen, wenn ich nicht zu Rande gekommen wäre. Aber es ging gut, nicht nur zehn, sondern 15 Jahre, sogar 16 Jahre.

Was haben Sie anders gemacht als Bruno Haid in der Hauptverwaltung Verlage?

Ich fange positiv an, um dann das Kritische zu bringen. Von den stellvertretenden Ministern, war er einer der wenigen, die man gelegentlich im Theater treffen konnte, so dass wir uns also schon kannten. Und anhand von Diskussionen über ein Stück merkten wir, dass wir in Vielem die Sachen ähnlich sahen. Dass unsere Oberen ihn loswerden wollten und guckten, ob ich das nicht machen könnte, das hatte eine Ursache, für die er kaum was kann. Er war vorher in der Juristerei und in der Zeit gab es diesen Prozess gegen Harich. Damals reagierte er auf die entsprechenden Fragen und Anregungen nicht so brav, wie manche es wollten und meinte: „Parteiauseinandersetzungen ja, wenn es sein muss auch Parteistrafe ja, aber einsperren, nein.“ Aber sie wollten ihn wohl loswerden und manche, die mir das auch so nahe gebracht haben, warteten nun darauf, dass ich irgendwelche Zeichen setze, anders und so. Ich habe gesagt, „ich bin hier nicht hergekommen, um den Vorgänger schlecht zu machen“. Was ich anders gemacht habe, ist, dass ich mehr mit den Autoren diskutiert habe. Er hat sehr oft zwar gründlich aber über die Verlage mit denen gesprochen. Ich arbeitete natürlich auch mit den Verlagen, aber auch so viel mit den Autoren zusammen, dass die manchmal im Streitfall mit einem Verlag direkt zu mir kamen: „Pass ma uff, so und so“, ich sag, „na gut, zeig mal her“. Das hatte natürlich einen gewissen Einfluss darauf, wie dann die Verlage mit kritischen Autoren umgingen, wenn sie wussten, die scheuen sich nicht zu mir zu kommen.

Insofern waren Sie ganz anders aufgestellt, weil sie schon aus der Zeit Ihrer Leseveranstaltungen als Kulturredakteur den direkten Kontakt hatten.

Ja. Das konnte ich sehr gut nutzen und die Autoren auch, weil wir uns gegenseitig kannten, in den Vorzügen und auch in den Schwächen.

Sie hatten gesagt, Sie wollten erst die positiven Dinge nennen, dann die kritischen.

Zu Bruno Haid. Er hat zu sehr den gemeinsamen Arbeitsstandpunkt durchsetzen wollen, das hat zur gegenseitigen Entfremdung geführt und das habe ich wirklich anders gemacht.

Wie liefen denn in der Hauptverwaltung Verlage die Entscheidungsprozesse ab? Mich würde interessieren, wie viel Entscheidungsspielraum Sie selbst hatten, denn es gab ja Vorgaben von Kurt Hager und dem Zentralkomitee, Politbüro und so weiter. Gab es eine gewisse Linie? Inwiefern hatten Sie da selbst Entscheidungsspielraum, oder mussten sich absprechen?

Ich fang mal damit an, wie wir unsere Pläne gemacht haben. Zum Ende des Jahres hin wurden für das jeweilige Folgejahr die Pläne der Verlage zusammengesammelt und diskutiert, dann in einen Gesamtplan zusammengefasst. Da war immer im Umfang von fünf oder sieben Zeilen auf so einer Seite annotiert, was ein Buch enthalten soll und warum wir dafür sind. Dann stand da noch die vorgesehene Auflagenzahl. Das wurde zusammengestellt und mit einem Kommentar versehen, mit einer Einleitung, die schilderte, was an dem bevorstehenden Literaturjahresplan toll ist, was durchschnittlich, und auch die leeren Stellen, was fehlt und so. Das diskutierten wir in verschiedener Form, und das habe ich viel stärker als zum Beispiel Bruno gemacht, mit Beiräten, die besetzt waren mit Wissenschaftlern, Verlagsleuten, einzelne Journalisten auch, also ein Kreis, der ein bisschen Bescheid wusste und auch genügend unabhängig war, seine Meinung zu sagen. Und dann haben wir, was sich da aus Schlussfolgerungen und Vorschlägen ergab, in einer zweiten Runde durchgearbeitet und entsprechend verändert. Wir gaben diese Papiere auch an die Kulturabteilung des ZK, deren Beitrag zur Überarbeitung war nicht so erfreulich. Ich schildere das mal, indem ich nicht meine Emotionen dabei zum Ausdruck bringe. Ich habe einmal Jürgen Gruner zu einer solchen Beratung mitgenommen, Direktor des Verlags Volk und Welt, der war in der Zeit Vorsitzender des Verlegerausschusses des Börsenvereins. Ich wollte ihn einfach mal reingucken lassen, mit wem wir sonst noch so zu tun haben. Er kannte die Leute natürlich auch alle. Also es war so, dass er nachher sagte, „Klaus, nimm mich nicht wieder mit“.

Gut, es war oft so, dass sie an irgendwelchen Formulierungen in diesen Annotationen rummäkelten, so dass man sie zuerst darüber aufklären musste, was damit gemeint war. Oder, dass man ein Buch verteidigen musste, weil sie es nicht erscheinen lassen wollten, sodass man sich eine Liste machte: Zu welchen der

hier angegriffenen Werke muss ich noch eine Erläuterungsnotiz geben, damit das sich nicht festsetzt. Aber das gehörte in der Hierarchie der Abhängigkeiten dazu, die Sie angedeutet haben, diese Pläne so zu diskutieren. Im Ganzen aber war es aushaltbar, weil die Mehrzahl der Sachen, die wir festgelegt hatten, blieben. Bei denen, wo wir noch ackern mussten, haben wir Leute in Stellung gebracht, die eine besondere Würdigung dieses oder jenes Vorhabens gebracht haben, sodass man das weiter begleiten konnte.

Das heißt, der zuständige Sekretär im ZK hatte sozusagen ein Vetorecht bei den Plänen.

Vetorecht ist zu viel gesagt, sonst hätte er das öfter auch... Wir hatten mit Hager ein gewisses Glück. Wenn an seiner Stelle Mittag gewesen wäre, hätte ich es mit einem Machthaber zu tun gehabt.²⁰⁵⁶ Dagegen gab Hager alles zu bedenken, hatte oft auch entschiedene Einsprüche, aber es war mehr diskursiv, sodass man damit umgehen konnte, und er selber war an diesen Beratungen, die ich erwähnt hatte, nicht beteiligt. Er ließ da die Kulturabteilung machen und sich von denen aufschreiben, wie das Ganze war.

Wer waren die Personen, mit denen Sie hauptsächlich zu tun hatten?

Längere Zeit war Frau Ursula Ragwitz da, die eigentlich für das Musikwesen und Veranstaltungsklimbim zuständig war.²⁰⁵⁷ Bei dem Minister, der mein direkter Vorgesetzter war und mit dem ich ein gutes Verhältnis hatte, da wusste ich, wenn wir was verabredet haben, dann gilt das Wort. Aber bei dieser Frau konnte man erwarten, dass sie eben noch einen angelacht hat, und im Rücken war schon was ganz Anderes im Gange. Das hat man in allen Lebensbereichen, so eben auch hier.

Das heißt, Sie konnten gar nicht selbst entscheiden, ob ein Buch rausfliegt oder gemacht wird.

Doch, letzten Endes ja.

Nach welchen Kriterien haben Sie entschieden, ob es eine Druckgenehmigung gibt?

Die Druckgenehmigung kam dann ja später nach dem Manuskript, jetzt ging es erstmal darum, dass geplant wurde. Es war im Wesentlichen auf Verlagsarbeit gestützt, was die aus ästhetischen, politischen und sonstigen Gründen sinnvoll fanden.

2056 Günter Mittag war von 1966 bis 1989 Mitglied des Politbüros des Zentralkomitees der SED.

2057 Ursula Ragwitz war von 1976 bis 1989 Leiterin der Abteilung Kultur des ZK der SED.

Der nächste Schritt war dann, dass komplette Manuskripte eingereicht wurden, zusammen mit einem Verlagsgutachten. Was passierte dann?

Das haben erstmal die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in den entsprechenden Abteilungen gelesen und in 80 oder 90 Prozent der Fälle unterschrieben.

War das Ihre Unterschrift oder konnten das die Mitarbeiter:innen in den Abteilungen selbst?

Selbstverständlich. Ich nur, wenn sie untereinander in Streit gerieten oder es nicht ganz auf ihre Kappe nehmen wollten, weil irgendein Politikum mit dabei war. Zunächst Mal nur Darstellung des Streitfalles und wenn es sinnvoll war, dann habe ich es gelesen. Ich unterschrieb auch nicht gleich, sondern gab denen Bescheid, wenn sie meiner Meinung nach mit dem Verleger oder, wo wir ein gutes Verhältnis zu manchen Autoren hatten, auch mit denen reden sollten, um möglichst in Übereinstimmung eine Entscheidung zu treffen. Und die wurde dann in Schriftform mitgeteilt.

Können Sie sich an Fälle erinnern, wo das Manuskript ein Politikum war?

Band 3 von *Der Wundertäter*.

Wie lief das ab? Können Sie sich erinnern?

Ja, das lief sehr kompliziert ab. Ich fand da sind komplizierte Sachen drin, aber das muss man machen, auch im Ansehen des Autors. Den darf man nicht aus seiner Sicht grundlos verärgern. In einem Fall habe ich richtig argumentiert und gesagt, „wenn ihr wollt, dass er künftig nicht mehr schreibt, dann verbietet das Ding, und wenn ihr doch hofft, dass da noch Werke kommen“, es kamen noch allerhand Werke, „dann gebt euch einmal einen Stoß und lasst es rauskommen.“

Sie haben sich öfter gegen den Willen des ZK durchgesetzt. Ich denke da an Volker Braun, den *Hinze Kunze Roman*, und bei Günter de Bruyn gab es auch mal einen Fall.

Neue Herrlichkeit war das.

Genau. Woran lag es, dass Sie sich teilweise für die Manuskripte so sehr einsetzten, dass Sie selber in Schwierigkeiten gerieten? Hatte das was mit der Literatur zu tun, oder waren das biographische Verhältnisse der Autor:innen?

Nein, es hatte mit der Literatur zu tun, wenn ich fand, etwas müsste erscheinen und dass man da noch ein wenig nachhelfen musste wie bei Volker Braun. Zu Braun habe ich dann ja in der *Weltbühne* eine Rezension geschrieben. Es gehörte zu den Manövern, das Erscheinen des Buches und meiner Rezension in den

Sommer zu legen, weil im Sommer viele in den Urlaub fahren und nicht jeden Tag lesen und überlegen, wie sie Hager deswegen einen Beschwerdebrief schreiben können. In dem Fall war es so, dass es nach dem Erscheinen noch versucht wurde. Der Zufall wollte es, dass ich in der Zeit gerade auf der Moskauer Buchmesse war. Ich kriegte also in Moskau einen Anruf aus Berlin, ich solle sofort nach Hause kommen wegen des *Hinze Kunze Romans*, und, und, und. Sie hatten die weitere Auslieferung gestoppt, aber ich lachte sie aus und sagte, „was ihr jetzt noch stoppt, das sind noch 327 Stückexemplare, das andere ist alles verkauft. Was ihr macht, ist eine nachträgliche Werbeaktion, was soll das? Wartet, bis ich von der Messe nach Hause komme, dann können wir darüber reden.“ Und es wurde darüber mit mir geredet, und auch Hager führte ein durchwachsenes Gespräch. Er wollte nur noch, das hatte man ihm so aufgeschrieben, unbedingt eine Buchvorstellung in der Brecht-Buchhandlung, die wir vorbereitet hatten, absetzen, was den Skandal vergrößert hätte. Zu seiner Ehre sei gesagt, dass er durch diskutieren und weiter zureden dann akzeptierte, dass ich das machen darf. Aber es kam auch vor, dass sie mir für irgendetwas dann noch eine Strafe anhängten, weiß aber nicht mehr... Václav Havel gab es auch...

Was war da?

Der wurde von den Tschechen-Oberen eingesperrt und dann hatten wir eine PEN-Versammlung. Ich gehörte inzwischen dem PEN an, mit einem guten Wahlergebnis. Die PEN-Wahl war die einzige geheime Wahl, die es in der DDR gab, und jetzt gab es da die Meinung, dass man dagegen protestieren solle, dass einer eingesperrt wird wegen Literatur. Ich fand das auch und schloss mich denen an, die jede Beschimpfung der tschechischen Regierung wegließen, sondern nur sagten, „der ist da eingelocht worden, und wir sind der Meinung für Literatur sind Diskussionen da“. An sich sind PEN-Versammlungen vertrauliche, in einem gewissen Sinne geheime Veranstaltungen, aber der Schriftsteller Rolf Schneider konnte das Wasser nicht halten und ging sofort zu den Westmedien und sagte, „da ist was gewesen und der Höpcke hat mitgestimmt“. Wir hatten bloß abgestimmt, aber in seiner Version hieß es mitunterscriben und so weiter.

Unterscriben als Einsatz für Václav Havel?

Ja, klar. Das wurde auch gleich im ZK wahrgenommen und es war ein Kongress der Unterhaltungskunst, hier am Alex [Alexanderplatz in Berlin, A.J.] in dieser halbrunden Kongresshalle. Ich ging da hin nach unserer PEN-Versammlung, und Frau Ragwitz sagte: „Du musst Erich was aufschreiben und dich bei den Tschechen entschuldigen.“ Ich hörte mir das erst einmal an, dann nahm der Willi Stoph

das aber zum Anlass, mich zu beurlauben und mich zu einem entsprechenden Gespräch einzuladen. Ich sollte richtig abgesetzt werden.²⁰⁵⁸

In welchem Jahr war das?

Das war schon 1989, nicht im späteren, sondern im Frühjahr. Ich hab gesagt, „ihr könnt mir das glauben oder nicht, mir geht es nicht darum, an meinem Sessel zu kleben“, nur müsste man bei einer solchen Entscheidung berücksichtigen, dass abgesehen davon, wie ich mit den DDR-Autoren zurechtkomme, ich auch ein hinreichendes Verhältnis zu den Verlegern in der benachbarten Bundesrepublik und in der Sowjetunion ganz gute Kontakte habe. Das lag daran, dass ich nach 1945 autodidaktisch Russisch gelernt hatte. Also ich konnte mich mit denen ohne fremde Hilfe unterhalten und hatte auch viele sowjetische Autoren als Freunde. Also gab ich zu bedenken, dass das nicht bloß hier, sondern auch dort beachtet werden würde. Stoph hat während des Gesprächs nicht eingelenkt, und ich bin dann nach Hause, durfte nicht mal schnell Klamotten aus dem Arbeitszimmer nehmen, es nicht betreten, na gut. Dann haben aber Autoren davon erfahren und sich beschwerdeführend ans ZK gewandt.

Wer war das?

Zum Beispiel Strittmatter, Hermann Kant, der Präsident. Das war schon... Dann haben sie als Ersatz sozusagen, wenn ich schon nicht abgesetzt werde, eine disziplinarische Strafe ausgesprochen. So ging das zuvor auch bei Volker Brauns *Hinze Kunze Roman*, eine strenge Rüge. Eigentlich wollten sie ein Parteiverfahren. Das Parteistatut sah vor, dass eine Mitgliederversammlung durchgeführt werden musste, wenn eine solche Strafe angestrebt wurde. Und ich sagte ganz süffisant aber ruhig: „Ja, darauf bereite ich mich vor, dass ich dann die ganzen Umstände den Genossinnen und Genossen mitteile.“ Sofort war von Parteiverfahren nicht mehr die Rede, sondern lieber der administrative Weg, eine strenge Rüge vom Minister. Da der Minister, wie ich schon geschildert habe, ein vernünftiges Verhältnis mit mir hatte, hat er mich in der entsprechenden Sitzung kurz vor Beginn beiseite genommen und gesagt: „Pass uff, ick sprech dir jetzt ne strenge Rüge aus, du hältst den Mund, andere lass ich auch nicht zu Wort kommen und dann ist es beendet.“ So war es dann. Es erzählt sich ganz lustig, in dem Augenblick war es nicht so lustig. Es gab aber mehr Sachen, wo ich mich durchgesetzt habe ohne solchen Heckmeck.

2058 Willi Stoph war von 1976 bis 1989 Vorsitzender des Ministerrats der DDR.

Können Sie ein paar Beispiele nennen?

Ich nenne zum Beispiel *Morisco* von Alfred Wellm. Das ist ein kompliziertes Buch über Vorgänge im Bauwesen und darüber, wie man damit umgeht, wenn man eigentlich eine andere Meinung als die meisten hat und sich dann aber anpasst. Es ging darum, dass in einem Neubaugebiet eine Skulptur ins Zentrum gerückt werden sollte, und der Held des Buches das gut findet. Dann merkt er aber, dass viele dagegen sind und einige Bauarbeiter sogar in der Öffentlichkeit dagegen protestieren, und dann kriecht er zu Kreuze und sagt, „ja, gut, ich bin auch dagegen“. Das wollten manche schon nicht im Leben, erst recht nicht in der Literatur.

Aus welchem Grund?

Weil das nicht gehorchen ist.

Dass er von Anfang an eine andere Meinung hat?

Ja, dass er sie hatte und dass er dann gegen diese Widerstände, statt in sich zu gehen und zuzustimmen, sich widersetzt. Ich fand, genau deswegen muss das Buch kommen. Und es kam in dem Fall ohne größeren Krawall. Zwar gab es die Konflikte und Auseinandersetzungen, aber im Allgemeinen, in der Literaturlandschaft, Literaturentwicklung in diesen Jahren war das kein schlimmer Punkt, sondern das Buch war da und fein.

Können sie ein paar Sätze zu der Willkür dieser Entscheidungen sagen?

Willkür ist natürlich ein böses Wort. Aber das Willkürliche war, dass sowas von den Willensentscheidungen einzelner Personen mitbeeinflusst und manchmal ganz abhängig war. Das Gegenteil ist ein ganz strenges Regelwerk. Es gab mehrfach Versuche, mich dazu zu kriegen, dass ich sowohl eine Positiv- als auch Negativliste aufsetze. Zum Beispiel, welche Arten von Konflikten wollen wir nicht haben oder welche Eigenschaften müssen... da waren wir schon schwächer, ich selber auch. Welche Eigenschaften wollen wir gelobt und hervorgehoben sehen? Da ist es eben besser zu sagen, wir richten uns danach, wie die geistige und formale Qualität eines Kunstwerkes ist, wenn das auch die Frage nach der Objektivität aufwirft. Das ist das Risiko bei diesen Verfahren, wenn man sich darauf einlässt, zu sagen, dass das andere gar nicht geht. Und da bin ich nach wie vor fest der Meinung, das andere führt nur in die Sackgasse.

Sie haben allerdings in den achtziger Jahren die Meinung vertreten, Aufgabe der Literatur sei es, die sozialistische Gesellschaft oder die sozialistische Entwicklung zu befördern. Würden Sie das heute immer noch vertreten?

Würde ich immer noch, ja. Sozialistisch war die damalige Haltung, und wenn es heute Entsprechendes gäbe, eine antiimperialistische, Anti-Bankenmacht-Haltung, dann wäre ich dafür, sogar wenn im engeren Sinn ästhetische Hochkriterien nicht befriedigt würden. Ein richtiger Antibankenroman hätte in mir einen heftigen Befürworter.

Wäre das für Sie die einzige Form Literatur zu schreiben?

Nein, überhaupt nicht. Es geht ja darum, was man besonders hervorheben, fördern, unterstützen will. Also Wallraff hätte, wenn ich zu entscheiden gehabt hätte, mit jedem seiner Bücher Einfluss gehabt.

Sie haben auch geschrieben, dass Dichter und Politiker Kampfgefährten sind oder sein sollen. Hatten Sie einen Kampfgefährten?

Ja.

Wer war das?

Zum Beispiel Neutsch, zum Beispiel Braun. Ich bleibe mal bei den beiden, bei anderen ist das Verhältnis manchmal ein bisschen durchwachsener, aber es gibt eine ganze Reihe, die das auch von sich aus so sehen und sagen würden. Dieser Artikel über Kampfgefährten war in Wirklichkeit eine verkappte Antwort auf diejenigen, die so einen Gegensatz aufmachen wollten. Das eine sind die Politiker, die müssen natürlich kämpfen und alles Mögliche tun, während die Autoren eine andere gesellschaftliche Stellung haben. Da fand ich, es geht eigentlich um ein und dieselbe Sache mit verschiedenen Möglichkeiten, mit verschiedenen Begabungen, auch mit verschiedenen Arbeitsgebieten. Literatur bleibt etwas Anderes.

Aber es gibt ja bestimmt Autor:innen, die das eine oder andere Manuskript nicht veröffentlichen konnten, gar nicht veröffentlichen konnten, die Ihnen gegenüber nach 1990, vielleicht auch vorher nicht so wohlgesonnen waren. Spüren Sie davon etwas?

Spüren weniger, ich weiß es einfach. Ich machte vor allen Dingen 1989/1990 diejenigen, die dauernd gesagt hatten, was wir alles unterdrücken, darauf aufmerksam, wie leer die Schubkästen derjenigen waren, die sich dauernd beschwert hatten. Wenn sie darin viel gehabt hätten, hätten sie das rausgeholt und hergezeigt: „Höpcke hat das dann und dann verboten“. Eine kleine dünne Schrift kam, teilweise auf zusätzlich voluminösem Papier gedruckt, damit das Büchlein noch ein bisschen dicker wurde, das hat sich als falsche Behauptung erwiesen. Es stimmt aber, dass einzelne Autoren leider auf Unverständnis gestoßen sind. Den Wolfgang Hilbig zum Beispiel, glaube ich, habe ich nicht richtig gesehen, behandelt und andere auch nicht, aber wir haben uns darüber bei Gelegenheit

unterhalten und das Verhältnis ist nicht ewig zerstört geblieben, aber sowas hat es schon gegeben, ja.

Sie kennen diese Theorien, dass die Literatur in der DDR das Hauptinformationsmedium war, weil die Presse nicht frei war oder dass die DDR deshalb auch ein Leseland war, unglaubliche Auflagen, sofort ausverkauft. Was würden Sie heute sagen, was war die Rolle der Literatur in der DDR?

Zuerst einmal, geistige Interessen zu befriedigen. Fragen erörtert zu sehen, die teilweise vernachlässigt wurden, wobei diese Ausrede, die Sie zitieren, natürlich eine Quatschidee ist. Denn das würde ja bedeuten, dass in einem Land mit einer unheimlich aufgeblähten Medienlandschaft die Literatur nichts zu suchen hat. Das ist, glaube ich, eine irrige Logik. Auch wenn wir eine ganz tolle Presse gehabt hätten, die ständig auf der Suche nach scharfem Widerspruchsmaterial ist, hätte meiner Meinung nach die Literatur ihre Funktion gehabt. Dann wäre ein Wettstreit der verschiedenen Medien und dort tätigen Leute entstanden. Diese Begründung dafür, dass Literatur mehr beachtet wurde, sehe ich so einfach nicht. Was die hohen Auflagen angeht, die kann man zugunsten der DDR auslegen, im Sinne, dass die Leute in diesem Interesse eben sehr gerne zu Büchern gegriffen haben. Ich hatte 1994, nicht 1989, eine Begegnung in Gera in der Bibliothek. Ich hatte gehört, wie da reine gemacht worden war und mich erkundigt, wie es jetzt mit den Neuerungen ginge – da sagte die eine Bibliothekarin, „ach, ach, ach, das ist jetzt alles hinüber, die Leserinnen und auch Leser kommen jetzt immer öfter und sagen, das bunte Zeug haben wir jetzt auch kennengelernt, wann habt ihr wieder mal was Anständiges zu lesen?“

In einem Satz, wie würden Sie Ihre Rolle in der Literaturgeschichte der DDR beschreiben?

Nicht gleich Literaturgeschichte, Literaturentwicklung.

Es ist ein abgeschlossener Zeitrahmen, Sie wissen schon, was ich meine.

Als ein Unterstützer und Förderer von interessanter, widerspruchsvoller, in vielen Fällen auch kämpferischer Literatur und gelegentlicher Kampfansagen an Tendenzen, die ich für verderblich, ist vielleicht zu hart gesagt, die ich für ungünstig hielt.

Was würden Sie heute anders machen?

Das haben wir schon zum Ende der DDR geändert, aber auf jeden Fall hätte ich das, was man Zensurpraktiken nennt, die hätte ich auf jeden Fall nicht so lange beibehalten, sondern zeitiger Schluss gemacht. Sie wissen, die entstanden nach der Besatzungszeit, und es gab dann schon bevor ich in diese Funktion kam

Versuche, diesen Genehmigungsprozess sein zu lassen. Und dann glaubte aber in einem Verlag, Transpressverlag, eine kleine leitende Truppe, nun sei die Zeit gekommen. Die brachten eine Schwarte raus über die kaiserliche Marine, eine Lobeshymne, und da wurden alle die, die gegen die Aufhebung der Zensur waren, munter und sagten, „dahin führt das“, und alle waren verschreckt und sie haben die Zensur beibehalten.

Haben Sie es später noch mal versucht?

Wir sind gelegentlich darauf zurückgekommen, dass es kein ewiges Abschrecken war, aber richtig zu Potte gekommen sind wir erst 1987/1988. Auf dem Schriftstellerkongress machten das de Bruyn, der sich unter anderem auf Christa Wolf berief, und besonders der Christoph Hein in der Arbeitsgruppe Vier, zum Thema. Die brachten das auch schön diplomatisch und anständig vor, aber sie sprachen deutlich aus, dass das überaltert ist und weg muss. Und dann habe ich mich hingesetzt mit ein paar Verlagsleuten, und wir haben ausgearbeitet – der Kongress war 1987, nicht –, wir haben 1988 ausgearbeitet, wie man die Zensur wegstreichen kann. Da waren auch noch x Diskussionen zu führen, weil natürlich vom Regime vorgebracht wurde, was alles in Mitleidenschaft gezogen werden kann. Bücher, die für sich genommen aus rein wirtschaftlichen Gründen geringe Chance auf Veröffentlichung hatten, also Lyrikbände, Essaybände und so weiter, die hätten beeinträchtigt werden können, wenn jeder Verleger sein ökonomisches, finanzielles Ergebnis sieht. Deswegen war es schon gut, dass wir das alles mitbedachten und auch erörterten, wie man das abfangen und die Fördermittel so einsetzen kann, dass das nicht zu einem Rückgang auf diesen Gebieten führt. Im Laufe des Jahres hatten wir uns soweit durchgerungen, dass ich in einer öffentlichen Vorstandssitzung des Schriftstellerverbandes verkünden konnte, dass ab 1. Januar 1989 das Einreichen von Manuskripten von den Verlagen ins Ministerium wegfällt. Nur noch ein Antrag war zu schreiben, wenn jemand etwas rausbringen wollte, denn die zentrale Leitung auf *dem* Gebiet umzuwühlen, das hätten wir nicht geschafft. Wir wussten ja noch nicht, dass das zu Ende geht, aber auch bei Beibehaltung der DDR-Verhältnisse wäre das nicht so günstig gewesen. Und deswegen haben wir gesagt, „Antrag ja, Gutachten ja, aber Einreichen von Manuskripten fällt weg“. Der Verfasser irgendeines dicken Buches gegen die DDR, o je, der war dann in der Gauck-Behörde?

Meinen Sie Joachim Walther?

Richtig. Der erwies sich als außerstande zu begreifen, wann das nun wirklich stattgefunden hatte. Ich sprach am 12. September 1988 öffentlich davon, gab als Termin den 1. Januar 1989 an, und er schreibt das Ganze so, als wenn uns das nach

dem Herbst 1989 eingefallen sei. Das fand ich bezeichnend. Ich meine, er kann ja sonst meckern was er will, aber Fakten sind Fakten.

Das ist interessant, vielleicht kommen wir nachher noch mal darauf zurück. Sie haben schon gesagt, dass Sie nicht nur zu den Verlagen in die Sowjetunion ein gutes Verhältnis hatten, sondern auch zu bundesdeutschen Verlegern. Ich würde gerne noch ein bisschen über den Suhrkamp Verlag und Siegfried Unseld sprechen. Unseld hat eine Chronik geschrieben, ich weiß nicht, ob sie das mitbekommen haben, der erste Band wurde, glaube ich, vor zwei Jahren veröffentlicht, darin hat er nicht jeden Tag, aber regelmäßig Eintragungen gemacht über Verlagsverhältnisse, auch über persönliche Dinge. Es gibt dort einen Eintrag vom Januar 1984, ich lese ihn mal vor: „Prof. Berthold meldete mich beim Genossen Minister an, der stellvertretende Kulturminister Klaus Höpcke, zuständig für Verlage und Schriftsteller, residiert in einem Haus, in dem bei uns kein unterer Beamter wohnen würde. Wie in den Verlagsbüros auch hier alles sehr lässig, ineffektive familiäre Zustände, die Sekretärinnen per du mit dem Chef und beim Fahrer des Ministers musste ich mich eine Zeitlang fragen, von welchem Klaus dieser Fahrer ständig sprach.“ Ich gehe davon aus, dass er das erste Treffen zwischen Ihnen und Herrn Unseld beschreibt. Hatten Sie eine ähnliche Fremdheitserfahrung mit Unseld oder dem westdeutschen Literaturbetrieb? Wir waren am Ende befreundet, bis hin zu Indiskretionen über seine Abstimmung bei den Bundestagswahlen.

Klären Sie mich mal auf?

Damals bei den Bundestagswahlen war ich Repräsentant der PDS, sodass das für mich nicht uninteressant war, wer wen wählte. Es wurde mir bedeutet, dass diese Frankfurter Stimme auch eine für uns sein wird.

Ach.

Ja.

Das heißt, Herr Unseld hat für Sie...

Nicht für mich als Person, er hat mir angedeutet bei den Wahlen...

Welche Wahlen waren das?

Bundestagswahlen. Ich wollte nur sagen von wegen Fremdheit, möglicherweise war ich bei dieser ersten Begegnung noch steif oder so was. Es gab auch Gründe zur Steifheit: Bei der Wahrnehmung von Übersetzungsrechten, die er hatte, zum Beispiel bei James Joyce, hat er sich als kapitalistischer Unternehmer sehr ei-

gensüchtig verhalten. Es kann also sein, dass ich in der Zeit auch vielleicht so in dem Stil von „Klaus“ und so weiter war, aber das hat sich später ganz anders entwickelt. Also er lud mich später regelmäßig zu den Empfängen in seiner Klettenbergstraße ein, dort fanden auch lustige Begegnungen statt. – Wir kennen uns aber länger, das geht irgendwie nicht ganz auf.

Das war nicht das erste Treffen?

Ja, denn beim ersten Treffen hat er mich bekannt gemacht mit, wie heißt der vom *Spiegel*, Augstein, Walser etc. Was ich sagen wollte, lustige Begegnung: Der Augstein schwatzte eine Zeitlang mit mir und allmählich kriegte er mit, wer ich bin. Damals war ich noch beim ND, und irgendwie war ihm das unheimlich, und er suchte dann schnell das Weite, obwohl er sonst ein Kämpfer vor dem Herrn ist. Walser dagegen hatte ein sehr vertrauliches Verhältnis zu mir in der ND-Zeit und auch später.

Das heißt, in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre waren Sie zu Besuch bei Unseld in der Klettenbergvilla.

Und in der ganzen Ministerzeit natürlich auch, weil ich ständig zur Buchmesse hingefahren bin, und er jeweils an einem Abend diese Runde der Autoren versammelte. Da war ich immer mit zugegen.

Sie haben aber nicht auch da übernachtet? Er hat öfter Verleger, zum Beispiel Elmar Faber eingeladen.

Er hat mal so eine Andeutung gemacht, aber da fand ich, das sollte ich lassen.

Hatten Sie denn auch brieflichen Kontakt?

Kaum, nein. Amtliche Briefe kann es durchaus geben, die ich ordentlich unterschrieben habe, aber persönliche kaum. Ich erinnere mich an einen Brief, den er mir geschrieben hat in den Zeiten nach 1989, als in der *Süddeutschen Zeitung* eine Porträtskizze, nenn' ich es mal, über mich veröffentlicht wurde. Der Autor, sein Name ist mir inzwischen entfallen, hat Einiges sicher richtig geschrieben, manches auch ein bisschen gesponnen. Unseld war zu der Zeit gerade auf Kur – er machte doch jedes Jahr eine Kur, ich glaube auch zum Abmagern. Da hat ihn die Wut gepackt über diesen Artikel, und er schrieb mir, wie schlimm er das findet und dass er sich schon noch melden wird, um das richtigzustellen. Er erwähnte besonders, dass Autoren, wenn sie gerne reisen wollten, die entsprechende Befürwortung bei mir erwarten konnten, und wie ich mich um die gemeinsame Brecht-Ausgabe bemüht habe. Das waren beides gerechte Lobpreisungen.

Hat er sich noch öffentlich dazu geäußert?

Ob er sich öffentlich geäußert hat, weiß ich nicht, weil ich das gedruckt nicht gefunden habe, aber Sie werden verstehen, dass ich auch nicht angemahnt habe.

Das ist klar.

Man hätte ja indirekt anmahnen können, indem man sagt, „Unselde hat das so und so zum Ausdruck gebracht.“ Nein, da hätte ich mich geniert.

Das heißt, Ihr Verhältnis zu Siegfried Unselde war zunächst ein kollegiales natürlich.

Am Ende ein richtig freundschaftliches.

Und die Sympathie ging über das Interesse an der Literatur, an der Ermöglichung von Literatur?

Ja, das war der Ausgangspunkt, nachher war es auch mehr.

Was haben Sie denn aneinander geschätzt, Unselde und Sie?

Erstmal natürlich seine große verlegerische Leistung, wie geistvoll er seine Abende eingeleitet hat und so, dann kommt natürlich Gott und die Welt auch zur Sprache, da passten wir auch zusammen.

Sie sagten gerade schon, dass er und Sie sich auch für die Gemeinschaftsausgabe von Brecht einsetzten. Dass Sie immer wieder zusammengetroffen sind, spiegelt sich auch im Archiv wider. In diesem Januar 1984 ging es eben auch um die Brecht-Ausgabe. Worüber haben Sie verhandelt?

Es gab sehr viele Fragen. Es war erfreulich, wie oft wir übereinstimmten gegenüber anderen, die auch mitreden wollten. Es ging darum, wie wir die Ausgabe benennen, wie Berlin und Frankfurt in der Titelei vorkommen und in welcher Reihenfolge. Dann war ein schwieriger Punkt, welche Lektoren in welchen Einflussposten bemüht werden sollten.

Was waren da die Schwierigkeiten?

Jeder hat seine Vorlieben, ob er die Klientel um sich hat. Ich entsinne mich nur in dieser etwas amorphen Form daran, dass es solche Reibungspunkte gab, die die Entscheidung beeinflussten. Eine Rolle spielt ja oft auch, dass einer, der da so gebeten wird, nicht sein Ego bedient, sondern den Sinn dieser Ausgabe. So hart war es aber nicht, dass ich es mir richtig eingeprägt hätte.

Welchen Stellenwert hatte dieses Projekt in Ihrer Erinnerung?

Einen riesigen. In einer Zeit, wo hüben und drüben dauernd aufeinander rumgehackt wurde, und wir uns über jede kleine Edition freuten, die drüben und hier

herauskommen konnte. Dass die Zusammenarbeit an einem solchen Projekt überhaupt möglich war – jetzt rede ich mal aus Westsicht – mit diesen Kulturbetonköpfen, das hielt ich für sehr wichtig.

Etwas Anderes: Wovon hing es ab, dass es gewünscht war, dass Autor:innen aus der DDR auch in Westdeutschland publizieren? Inwiefern hat das mit der Kulturpolitik in der DDR übereingestimmt?

Die Kulturpolitik hatte verschiedene Fürsprecher, sowohl solche, die sich über diese Wechselwirkung freuten, als auch solche, die das mit Argwohn betrachteten. Wenn man bei den letzteren jetzt mal davon ausgeht, dass die kaum zu belehren waren, dann kann man diejenigen, die die anderen Erfahrungen gesammelt haben, umso mehr schätzen.

Das heißt, Sie würden sagen, die Mehrheit hat das befürwortet.

Ja, das eindeutig. Befürwortet die einen, beargwöhnt die anderen. Es kam immer wieder vor, dass dann beim Werk, das drüben erschien, nicht über den Wert dieses Werkes geurteilt wurde, sondern darüber, wie viel Pinunse er dafür gekriegt hat und pipapo. Da sprach der Neid. Das sind Begleiterscheinungen, die man leider mitberücksichtigen und bei manchen dieser ästhetischen Äußerungen auch mitlesen musste.

Könnte man andersherum sagen, dass eine *bestimmte* Literatur im westlichen Ausland veröffentlicht werden sollte?

Müsste ich durchblättern. Es kann sein, dass es Zirkel, Arbeitskreise gab, die sich darum besonders bemühten, aber als gesamtgesellschaftliche oder staatliche... Westliche Autoren hier zu veröffentlichen, Max von der Grün und die schreibenden Arbeiter im Ruhrgebiet, daran war natürlich hohes Interesse. Aber die Publikationen im Verlagswesen hingen nicht bloß davon ab, sondern dass ein Verleger das geschäftlich in die Wege leitet. Und genauso von uns nach drüben, da gab es auch welche, die sich speziell bemüht haben, Befürworter gefunden haben, aber als Gesamterscheinung ist das schwieriger.

Das heißt, Sie würden die These unterstützen, dass der deutsch-deutsche Literaturaustausch ganz stark von dem Einsatz einzelner Personen abhängig war.

Ganz stark, das ist richtig, und fügen wir hinzu, auch einzelner Verlage, wo eine gewisse Gruppenbildung innerhalb eines Verlages da war. Das hat auch seinen Einfluss ausgeübt.

Sie erwähnten vorhin, dass Sie sich dafür einsetzten, dass Autor:innen Lesereisen machen konnten in die Bundesrepublik, vielleicht auch Frankreich. Wie haben Sie sich verhalten beim Weggang von Schriftsteller:innen? Es sind ja einige gegangen.

Bis zum Gehtrichtmehrer habe ich auf sie eingeredet, „ihr könnt eure Probleme hier lösen, bleibt hier, sagt es mir genauer, damit ich weiß ohne dass ihr mir sagt, was euch hindert“. In jedem Fall, wenn ich mit ihnen Gespräche geführt habe, habe ich versucht, sie hier zu halten, aber bei bestimmten Drangsalierungen, denen sie ausgesetzt waren, war es schwer, das Gegenteil zu behaupten. Ich hätte sogar Sarah Kirsch versucht zu überreden, aber die war dann schon nicht mehr redobereit, nachdem sie angedroht hatte, aus dem 15. Stock runterzuspringen, wenn sie nicht schnell rausgelassen wird. „Seid froh, dass wir die los sind“, ist nicht über meine Lippen gekommen.

Bei wem haben Sie es denn geschafft ihn oder sie zu überzeugen?

Mir fällt jetzt keiner ein, wo es so auf Messers Schneide gestanden hätte. Also da waren mehr so vermittelnde Formen, Jurek Becker, der mit dem Gedanken an eine Aus-/Umsiedlung spielte und mit dem ich besprochen habe, wie man das regeln könnte, so dass er hier trotzdem Bürger bleibt und wann er es für richtig hält rüberkommen kann, also so was hat es gegeben. Da gibt es einen Lyriker in Halle und Leipzig, der drauf und dran war, abzuhausen, dann doch hiergeblieben ist, und wo ich sagen kann, wahrscheinlich hat der Einfluss unserer Gespräche dazu auch beigetragen. Es war immer eine individuelle Entscheidung, es ist auch der Verweis darauf wenigstens fragwürdig.

Wer war das? Welcher Lyriker?

Er fällt mir gleich ein, ich weiß auch, wo er jetzt wohnt in Leipzig. Ich hab' ihn da mal besucht, aber der Name ist im Moment weg, ich glaube Wilfried ist sein Vorname.²⁰⁵⁹

Gut, das eine ist die Verbindung mit Westdeutschland. Mich würde noch die andere Seite, die Kooperation mit der Sowjetunion interessieren. Es wurde ja angestrebt, zusammen zu arbeiten, auf einer Linie zu arbeiten. Wie sah das konkret aus? Wer gab da den Ton an?

Als ich ins Ministerium kam, kriegte ich mit, dass man bestimmte komplizierte Werke rauszuhalten versuchte. Ein dreibändiges Werk eines Leningrader Schriftstellers spielte dabei eine bestimmte Rolle, der über die Zeit des Krieges

²⁰⁵⁹ Der gemeinte Autor konnte nicht ermittelt werden.

sehr harte Tatsachen zur Sprache gebracht hatte, und die Argumentation dafür, das bei uns nicht zu bringen, lief darauf hinaus: Wenn wir das publizieren, bedienen wir antisowjetische Vorbehalte, weil das schlimme Dasein da beschrieben ist. Und ich habe gesagt, das Gegenteil ist richtig. Wenn diese Härte gezeigt wird, der die Menschen da ausgesetzt waren, sagt das nur umso mehr über den Kampf gegen die Nazis, den Erfolg und so weiter. Und um solchen Sachen vorzubeugen, haben wir eine DDR-sowjetische Arbeitsgruppe zur gegenseitigen Herausgabe und Verbreitung von Literatur eingeführt. Diese setzte sich aus Leuten der Ministerien da und dort zusammen, einzelner Verlage, dann noch ein Slawist, ein Germanist. Wir haben jährlich getagt, und zwar sowohl in der DDR als auch in der Sowjetunion, immer an verschiedenen Orten, sodass man das Land genauer kennenlernte. Bei den Beratungen wurden sowohl die Herausgaben im vergangenen Jahr diskutiert als auch die Vorhaben für das nächste und übernächste Jahr. Das hat sich eigentlich gut ausgewirkt. Es wurde manchmal als eine zensurähnliche Maßnahme verdächtigt, weil man der Ansicht war, dass diejenigen, die wir herauszugeben vorhatten, dann bevorzugt rauszensuriert wurden. Aber unsere kritisch gemeinten Anmerkungen hatten eigentlich keine große Wirkung. Wir bemühten uns, zu den Tagungen Autoren selber einzuladen, entweder über ihr Werk zu reden oder eine Diskussion über Literatur in ihrem Land zu führen.

Ich habe noch ein Zitat aus dem Archiv, eine Notiz von Elisabeth Borchers. Vielleicht zuvor kurz gefragt, wie war Ihr Verhältnis zu Elisabeth Borchers?

Von meiner Seite als ein jüngerer Mann gegenüber einer großen Dame des Lektoratswesens sehr achtungsvoll und ein bisschen durch das Wissen darum eingefärbt, dass sie manche Sachen beförderte, wo ich zu einer solchen Dame gesagt hätte „na, na, na“. Das bezieht sich darauf, wenn ich in Büchern Sachen gesehen habe, wo unsere Lektoren gefunden hatten, das sollte man ein bisschen anders machen. Und wenn sozusagen der zweite Lektor darauf geguckt hatte, war es doch wieder drin. Aber sonst als Lektorin war sie toll, auch im Vergleich mit unseren Lektoren.

Das heißt, Sie haben Ost-West-Ausgaben verglichen?

Kam vor.

Können Sie sich erinnern, bei wem das so war?

Ja doch, bei Jurek Becker war es ganz deutlich. Ich kannte die Streitfragen im Manuskript, und da sah ich, dass seine Oberlektorin da drüben es fertiggebracht hatte, dass es nun doch so kommt. Unsere Lektoren wollten das anders, aber ich weiß nicht mal, ob Becker darauf hinwirkte, es kann ja durchaus sein, dass sie ohne sein Zutun so befunden hat. So eine Rechthaberei.

Das kam öfter vor?

Öfter ist zu viel gesagt. Das ist ein Fall, an den ich mich konkret erinnere, weil ich mich darum gekümmert habe. Die ‚Oberlektorin in Frankfurt‘, das war zumindest bei einigen, die Bescheid wussten, ein geläufiger Ausdruck.

Jetzt zu der Notiz. Die ist aus dem Juli 1987, und zwar geht es um die Veröffentlichung von *Lenins Tod* von Volker Braun. Ich weiß nicht, ob Sie wissen, dass er das Manuskript 1970 am Bahnhof Friedrichstraße Siegfried Unseld heimlich übergeben hat mit dem Hinweis, es erst mal ruhen zu lassen, in den Safe zu legen und abzuwarten. Unseld muss das irgendwie rübergeschmuggelt haben. Borchers schreibt in der Notiz an Unseld: „Die Zeit ist gekommen diese Untat publizieren zu können. Höpcke habe diese Problemgeschichte eigens in Moskau besprochen mit dem Resultat keinerlei Bevormundung hieß es, Moskau sei nicht dazu da eine Führerrolle zu übernehmen.“ Das klingt so, als hätte Moskau ab und zu in die Buchproduktion eingegriffen. Stimmt das?

In die regelrechte Buchproduktion nicht, aber natürlich wurden einzelne Werke und auch Werkvorhaben diskutiert, und es kann durchaus sein, dass *Lenins Tod* zuerst abgelehnt wurde und dieser Entscheid nun revidiert worden war.

Das heißt, wenn Moskau etwas dagegen hatte, dann haben Sie es nicht gemacht.

Das ist etwas zu schnell gesagt. Wenn Moskau etwas dagegen hatte und sich nicht genierte, das anzusagen, dann wussten wir das erstmal und mussten dann selber überlegen, berücksichtigen wir das oder gehen wir darüber hinweg. Wir führten keine Festlegungsprotokolle, sondern es gab sogar Sachen, die nicht mal in der Runde besprochen wurden. Der Vorsitzende des sowjetischen Teils und ich haben bestimmte Sachen auch auf Waldspaziergängen erörtert. Was wir nun selber machen, das blieb unsere Sache. Einsprüche im schlimmeren Sinne, die hat es gelegentlich gegeben von Abrassimow, dem Botschafter, zum Beispiel bei Heiduczek.²⁰⁶⁰ Heiduczek hat ein Buch mit autobiographischen Anflügen herausgebracht, wo Vergewaltigungen und auch der Umgang mit Gefangenen geschildert wurden. Da hat Abrassimow den Kurt Hager, ich war nicht dabei, aber was man so erzählt, angeschnauzt. Hager war ein bisschen empfindsamer, der hat das lange mit sich rumgetragen, was wir ihm angetan haben, indem wir etwas druckten, was so ein Scheißecho hervorruft. So was hat es gegeben auf der Ebene.

2060 Die Rede ist von Pjotr Andrejewitsch Abrassimow, der in den sechziger und siebziger Jahren Botschafter der Sowjetunion in der DDR war, und dem Autor Werner Heiduczek.

Erinnern sie sich noch an die Verhandlungen zu *Lenins Tod*?

Nein.

Wussten Sie, dass das Manuskript schon längst in der BRD ist?

Auch nicht.

Wie war das Verhältnis der HV Verlage und der Stasi?

Welches Wort hatten wir vorhin an anderer Stelle?

Diskursiv?

Nein, das ist was Positives. Wo es darum ging, zu starre Regeln zu vermeiden: Willkür. Im Allgemeinen war es so, dass sie von uns irgendwas in Erfahrung brachten. Wir wussten trotz ihrer spezifischen Mittel und Methoden meistens über Literatur und Autoren etwas besser Bescheid als sie selber.

Das heißt, die wollten Berichte aus der HV Verlage?

Ja.

Wussten Sie, wer für die Stasi arbeitete, wer Berichte schickte?

Nein. Das blieb unter der Decke. Ich habe nach wie vor bestimmte Verdachtsanhaltspunkte, aber die Betreffenden nie darauf angesprochen. Dass da einige geliefert haben müssen, ist mir klar. Ich bringe eine äußerliche Beweisführung. Ich hatte im Treppenhaus der HV die Portraits wichtiger Autoren der DDR aufhängen lassen, und im Zusammenhang mit den Biermann-Geschichten fehlten dann plötzlich zwei. Darauf habe ich gesagt, die Betreffenden mögen die binnen 24 Stunden wieder anbringen und dann wird nicht nachgeforscht. Die Betreffenden hatten aber den Mumm nicht, und darum habe ich alle Portraits abhängen lassen. Das war schmerzhaft, aber ich fand, es geht nicht anders. In diesem Fall habe ich genauere Verdächtigungen, weil man sich das fast selber zurechtreimen konnte aufgrund der Diskussionen, die über den Biermann-Vorgang und die Autoren mit ihren Unterschriften geführt wurden. Aber dass zum Beispiel die MfS-Leute mir eine Liste gegeben hätten, wen sie... – nein.

Welche zwei Autoren waren das?

Das waren Hermlin und Fühmann.

Das heißt, der Kommunikationskanal führte von der HV zur Stasi.

Im Allgemeinen ja. Wir kannten einen, der anscheinend für uns zuständig war und gelegentlich in den Fluren rumtrabte.

Wer war das?

Ich weiß nicht mehr, wie der heißt.

Ganz oft kommt in den Verlagsunterlagen einer vor, vor allem bei Volker Braun, Oberstleutnant Gütling, glaube ich.

Ja, Gütling war der, der am ehesten da rumtrabte.

Was machte der in der Hauptverwaltung?

Er holte Erkundigungen ein.

Auch bei Ihnen?

Ja.

Worum ging es denn da?

Dass sie irgendwas gehört hatten, zum Beispiel waren sie sehr beunruhigt durch bestimmte Lyriklesungen in Wohnungen im Prenzlauer Berg. Dazu wusste ich aber auch nichts. Ich war auch nicht bereit, entsprechende Forschungen anzustellen, da mussten sie schon zusehen, wie sie darankommen.

Wurden sie auch abgehört, beobachtet?

Das kann ich technisch nicht ausschließen. Ob die meinen amtlichen Telefonapparat irgendwo angeschlossen hatten oder nicht, weiß ich nicht. Ein Freund hat gelegentlich seine privaten Anrufe bei mir zuhause begonnen, indem er erst mal den Mitabhörern einen sarkastischen Gruß entbot. Und ich habe immer gesagt, „Harald, ich bin erstens nicht so bedeutend, dass es sich lohnt mich abzuhören, und zweitens sag ich dir, bei dem technischen Zustand, den wir haben, ist es auch kaum denkbar, dass das hier stattfindet“. Mir war das piepe, ich wusste ja von mir selber, dass sie keinen Widerspruch zwischen dem, was ich am Telefon sage und dem, was ich sonst sage, finden würden. Ich weiß inzwischen von einer Freundin meiner ältesten Tochter, dass deren Vater sie beeinflusst hatte, von uns zuhause was zu erzählen.

Sie haben nie geguckt, was es in der Behörde über Sie gibt?

Nein. Keinen Buchstaben. Auch aus praktischen Gründen, weil wenn ich da nachsuchen würde, hätten die einen Anlass, das Gelumpe, was sie gesammelt haben, jetzt rauszuholen. Und dann die ganzen Geier, die da Geld verdienen, hätten dann Grund alles Mögliche rum- und umzuwenden, die sollen es bei sich behalten, bis es verrottet, ich interessiere mich nicht.

Sie erwähnten vorhin das Buch von Joachim Walther, damit haben Sie sich sicher ausgiebig beschäftigt, was ist Ihre Meinung zu dem Buch?

Ein Hetzbuch.

In welchem Sinne?

Das ist alles aus seiner Sicht. Ich meine, er sagt nicht „Kommunistenschweine“, aber zu seiner Denkstruktur würde das passen. Es ist schon deshalb verlogen, weil bei allen Biographien natürlich angeführt wird, wenn jemand in der Armee war. Er selber war auch in der Armee – da fehlt es. Er hat auch zusammen mit jemand anderes, entweder war es Weltfestspiele oder irgendwas FDJ-Interessantes, ein Buch gemacht. In seiner Bibliographie, unter Werke dieses Autors, fehlt das natürlich. Wenn er schon mit sich selber so umgeht, wie soll man glauben, was er über andere erzählt? Das ist ein bisschen zu viel verlangt.

Sie haben am Anfang gesagt, Sie glauben, die Öffentlichkeit oder die Forschung werden weiterhin ideologisch bleiben. Was müsste denn aus Ihrer Sicht passieren, um der Literaturgeschichte im geteilten Deutschland gerecht zu werden?

Mein Vorurteil führt mich dazu zu glauben, dass das allein aus diesem Teil des geistigen Überbaus gar nicht zu schaffen ist. Es ist nur zu schaffen, wenn der ideologische Zustand in allen Bundesländern sich unheimlich ändert, was natürlich auch mit wirtschaftlichen und anderen Faktoren des Lebens zusammenhängt. So viel langwährendes Vorurteil gegenüber Osten, Kommunisten oder Linken, wie da drüben in Baden-Württemberg und Bayern, Rheinland-Pfalz, selbst in Nordrhein-Westfalen versammelt ist und so fest, wie das da klebt – da könnt' ihr mir noch so viel Neugründungen von Suhrkamp in die Nähe setzen, das geht nur, wenn die ineinandergreifen, wenn da gesamtgesellschaftliche, ökonomische und andere Faktoren dazu beitragen, das Bedürfnis nach solchen abwegigen, wie sie finden würden, geistigen Experimenten überhaupt zu wecken.

Vielleicht eine letzte Frage: Wenn Sie heute zurückblicken, würden Sie sagen, dass es eine DDR-Literatur gibt, die sich unterscheidet von der Literatur in der BRD?

Ja. Das, was gewisse Züge des Lebens in der DDR ausgemacht hat, ist eben möglicherweise in der DDR-Literatur am bleibendsten aufgehoben, während das in vielen anderen Bereichen relativ schneller wieder verfliegt. Die DDR ist schon lange weg, aber die Figuren und Konflikte sind doch künstlerisch so stark und, glaube ich, bleibend gestaltet. Die Anna Seghers hat irgendwann mal gesagt, dass eine neue Literatur sich dadurch auszeichnet, dass sie einen neuen Gegenstand hat. Diese DDR-Literatur hatte diesen neuen Gegenstand und da bin ich ziemlich

sicher, dass Ihre und die nächste Generation sich wieder interessieren und miteinander auch Entdeckungen machen, auf die wir und andere noch gar nicht gekommen sind.

