

eine apodiktische Wirkung zur Folge.

Die Leseattraktivität Kronauerscher Texte liegt in einer stark formalisierten und segmentierten Beschreibung von Realität. Dieser schwerzubewältigende Anspruch ihrer Literatur, der Wirklichkeit eine fremde Bewußtseinsstruktur gegenüberzustellen, findet in den Kurzgeschichten eine dem Leser zugänglichere und damit entgegenkommende Form.

Universität Hamburg

Dagmar Schulz



Ein Zirkel, der sich schließt

INTERVIEW MIT GÜNTER KUNERT

J. Gregory Redding (University of Cincinnati) sprach mit Günter Kunert über die Prosaarbeit des bekannten Dichters.

Redding: Herr Kunert, Sie sind zwar im Vordergrund der aktuellsten Debatten in Deutschland und haben in den letzten Jahren einige neue Bücher veröffentlicht. Ich möchte aber mit Ihnen relativ weit in die Vergangenheit gehen, zu den Anfängen Ihres Prosaschreibens in den 50er und 60er Jahren, eine Zeit, die den meisten Lesern, die Ihre Prosa durch die Anthologien der 70er und 80er Jahren kennen, fremd bleibt.

Ihre erste Prosaveröffentlichung im Westen, die *Tagträume* von 1964, fand große Beachtung. Später sind diese Texte fast alle mehrmals anthologisiert worden, aber frühere Texte bleiben vielen Lesern unbekannt. In der Primärbibliographie von Nicolai Riedel sehe ich, daß Sie eine ganze Menge Prosastücken in den 50er Jahren geschrieben haben. Zehn davon wurden 1954 in Ihrer zweiten Buchveröffentlichung *Der ewige Detektiv* abgedruckt. Die anderen, und das sind viele, erschienen nur einmal in obskuren oder eingegangenen Zeitschriften und Zeitungen, und sie sind fast ohne Ausnahme nie gesammelt oder anthologisiert worden. Inwiefern kontrollieren Sie wann und wo Ihre Werke abgedruckt werden, und warum wurden diese frühen Prosastücke nie wieder abgedruckt?

Kunert: Weil das Meiste davon eigentlich nicht mehr meine Anforderungen entspricht, und ein großer Teil davon war auch Tagesarbeit, denn ich mußte ja von etwas leben, und so ist da ein Teil von Geschichten, Kritiken, Rezensionen etc. entstanden, die wirklich nur für den Moment gedacht waren, und auch nur für diesen Moment bestenfalls eine Berechtigung hatten. Ich habe das auch nie wieder veröffentlichen wollen, und wenn irgendwo etwas doch erscheinen sollte, erfahre ich es eben über Riedel, der ja jetzt am zweiten Band der Biblio-

graphie arbeitet, Sekundärliteratur sammelt, und der ein Netz über die Welt gespannt hat, und mich dann immer informiert, wo ist was erschienen—selber kann ich es ja gar nicht kontrollieren.

Redding: Wird das denn vom Verlag kontrolliert?

Kunert: Es ist ja so, daß, wenn zum Beispiel eine Zeitschrift in Bulgarien eine Textübersetzung nachdruckt, der Verlag das niemals erfährt. Oder kleine Literaturzeitschriften, oder wenn etwas in England erscheint. Das erfährt dann sehr wahrscheinlich nur der Bibliographist, der tatsächlich—nicht nur meinetwegen sondern auch anderer Autoren wegen mit vielen Verlagen und Zeitschriften korrespondiert und selber in Marbach sitzt—einen guten Überblick hat. Denn die bekommen sehr vieles an Material, an Zeitungen, Zeitschriften, Literaturschriften, also er hat den Überblick, denn er hat ja eine riesige Organisation zur Verfügung. Aber mich interessiert es auch gar nicht, mir ist es auch ziemlich gleichgültig, muß ich sagen, ob jetzt irgendwo auf der Welt irgendein alter Text erscheint.

Redding: Ihre frühesten Prosaversuche waren Satiren wie z.B. die Geschichten in *Der ewige Detektiv*, das sind Satiren . . .

Kunert: Das sind satirische Geschichten, zu denen ich auch nicht mehr stehe, weil die aus puren Broterwerbsgründen entstanden sind. Die Geschichten aus dem *Ewigen Detektiv* sind ausgesprochen zeitbezogen und haben einen äußerst geringen ästhetischen Anspruch. Und insofern würde ich diese Geschichten auch nie wieder veröffentlichen wollen. Sie sind nichts anderes als tatsächlich mindere Handwerksarbeit.

Redding: Das sieht man vielleicht in der Titelgeschichte aus *Der ewige Detektiv*—ein Mann will herausfinden, warum der Stromverbrauch in seinem Geschäft so hoch ist. Alle seiner Mitarbeiter stehen unter Verdacht, aber der Mann bemerkt nie, daß er selber daran Schuld ist, wenn er die ganze Nacht mit Lichtern an wach bleibt, um den Schuldigen zu erwischen. Dieses Thema ist später viel ernster und eleganter behandelt in "Herr Robert, der Verfolger." Da geht es nicht um Stromverbrauch, sondern um Identitätsverlust. Dieselbe Handlung, aber nicht mehr satirisch.

Kunert: Ja, weil es äußerst schwierig ist, heute Satiren zu schreiben, denn man kann eigentlich viele Dinge gar nicht mehr erfinden, da die Realität selber so groteske Züge angenommen hat, die man, wenn man sie beschriebe, gar nicht mehr steigern kann. Satire heißt ja eine Übersteigerung vorhandener Verhaltensmuster, vorhandener Verhältnisse und Umstände, und so vieles ist bereits in sich derart übersteigert, grotesk und satirisch, daß der Autor dem nicht mehr folgen kann.

Ich wollte auch noch was zu dem Unterschied sagen von diesem "Ewigen Detektiv" und "Herrn Robert." "Der ewige Detektiv" ist natürlich eine in diesem engen Rahmen sich bewegende Geschichte eines Mannes, der sozusagen immer über seine eigenen Füße stolpert und das für andere Füße hält, während Herr Robert, die "Herr Robert"-Geschichte, so etwas wie—und ich sag das Wort ungerne aber—existentieller grundlagert. Es handelt sich um ein Paradestück der Entfremdung und Verdinglichung, um eine Unfähigkeit sich selber zu erkennen und zu begegnen. Das heißt, es ist die Geschichte eines Egoverlusts, und insofern natürlich auch formal ganz anders und literarischer als diese alte "Ewige Detektiv"-Geschichte.

Redding: Identitätslosigkeit und Entfremdung sind Themen, die immer öfter in den 60er Jahren in Ihren Werken behandelt wurden. Das sind auch bekannte Kafka-Themen, und die parabelhaften *Tagträume* wurden oft mit dem Werk Kafkas verglichen. Ungefähr zu dieser Zeit haben Sie zum ersten Mal Prag besucht. Könnte man das als eine Art Pilgerfahrt betrachten? Haben Sie Kafka gesucht oder diente diese Reise als Anstoß, sogenannte Kafka-Themen zu behandeln?

Kunert: Nein, nein. Ich glaube nicht—zumindest für mich unvorstellbar—daß man einen Autor liest oder eine Stadt besucht und nun davon ausgehend für seine Gesamtarbeit eine neue Richtung entdeckt. Kafka hat mir ja schon vorher viel bedeutet, und der Besuch in Prag hat mir Kafka nur näher gebracht, weil die Gegenständlichkeit der Stadt, die Atmosphäre, diese wirklich seltsame Metropole den Kafka Texten eine Dimension hinzufügte, die man als Leser ohne Kenntnis Prags gar nicht haben konnte. Aber es war nicht nur das, sondern Prag hat mich auch in einem anderen Maße ganz stark berührt, denn es war eine Stadt, die völlig unbeschädigt vom Krieg gewesen ist. Und eine Stadt, eine alte gewachsene europäische Metropole, die mir die

Möglichkeit gab, in die Vergangenheit einzutauchen. Also jetzt muß ich doch ein bißchen auch über Berlin reden und ausholen—Berlin ist ja als Ruinenstadt nach dem Kriege immer stärker verwandelt worden, d.h. die Ruinen wurden aufgeräumt, die Trümmer gesprengt. Es entstanden entweder leere Flächen oder Neubauten. Die Stadt verlor ihre Geschichtlichkeit, und Geschichte bedeutet für mich dingliche, gegenständliche Zeugnisse, und diese gegenständlichen Zeugnisse in Berlin, die auch Zeugnisse meiner eigenen Kindheit, meiner eigenen Jugend waren, verschwanden immer mehr, und in Prag hatte ich das Gefühl, ich begegne den gegenständlichen Zeugnissen einer Geschichte, die auch mir etwas zu sagen hat. Darum war ich von Prag so beeindruckt. Wir waren nur ein paar Tage da, aber ich hatte die ganze Zeit über Fieber, und ich war in einem Ausnahmezustand.

Redding: Zwischen 1957 und 1964 haben Sie wenig neue Prosa veröffentlicht. Haben Sie auch wenig Prosa geschrieben zu dieser Zeit, oder war das die Periode, in der Sie die *Tagträume* geschrieben haben?

Kunert: Ich habe in dieser Zeit, soweit ich mich erinnere, ein oder zwei Filme gemacht. Ich habe ja eben auch andere Dinge hervorgebracht, ich habe Hörspiele geschrieben, wie Sie wissen . . .

Redding: Und das Liederbuch erschien auch damals . . .

Kunert: Ja, ja, das war auch eine Nebenarbeit. Und ich glaube, ich habe in dieser Zeit zwei Filme gemacht—ich müßte das also zu Hause nachsehen, ich weiß es nicht mehr so genau. Die Chance bot sich und es wurde auch sehr gut bezahlt. Ich habe zu dieser Zeit mit einem Komponisten zusammengearbeitet und habe eine Kinderoper geschrieben und eine szenische Kantate für Kinder—den *König Midas* und *Die Weltreise im Zimmer*—dann habe ich eine Rundfunkoper geschrieben, *Fetzers Flucht*, das wurde dann fürs Fernsehen verfilmt. Ich glaube, das lag alles in dieser Zeit. Ich habe mich erst später wieder mit anderen Dingen literarisch beschäftigt.

Redding: 1959 erschien *Das Prinzip Hoffnung* von Ernst Bloch, in dem er unter anderem Tagträume von Nachträumen ausführlich unterscheidet. Ist es doch nur Zufall, daß Ihr nächstes Prosawerk *Tagträume* hieß, oder hat Blochs Werk Sie beeinflusst?

Kunert: Nein. Ich habe *Das Prinzip Hoffnung* gelesen und kann Ihnen ganz genau sagen, wann das war. 1961 in Bulgarien in Balcik am Schwarzen Meer; dahin hab ich mir die drei Bände mitgenommen und sie alle gelesen. Die *Tagträume* haben eine ganz andere Entstehungsgeschichte, eben nicht als Anstoß von außen, sondern als Versuch, die Grenze zwischen den Nacht- und den Tagträumen etwas durchlässiger zu machen. Ich habe jetzt übrigens auch in Penn State* darüber gesprochen—ich habe das erste mal überhaupt darüber gesprochen—daß Träume, also Träume der Nacht, für mich von großer Bedeutung sind. Ich träume jede Nacht, und wache auf und weiß alles. Fast immer. Und manchmal gehen diese Träume mit mir durch den ganzen Tag, manchmal über Tage hinweg, und ich erinnere mich heute noch an Träume, die ich vor zehn oder zwanzig Jahren geträumt habe, die von großer Bedeutung für mich sind. Das heißt, die Grenze zwischen Tagträumen, Meditationen, und den Nachträumen ist manchmal schwimmend. Und insofern ist hier der Tagtraum ein doch eher individuelles Ergebnis.

Redding: Man könnte also sagen, Sie haben diese Tagträume in eine Prosagattung umgewandelt, die selbst in leicht umgewandelter Form die Sammlungen *Kramen in Fächern*, *Die geheime Bibliothek*, *Camera obscura*, *Verspätete Monologe*, und vor kurzem *Im toten Winkel* bildet. Sie reisen gern und sind immer unterwegs—sind Träumen und Kramen in Fächern für Sie Reisen ähnlich—Reisen, ohne das Haus zu verlassen?

Kunert: Ich träume häufig von Berlin und häufig von London, zum Beispiel. Wenn ich von Berlin träume, sind es immer unterschiedliche Zustände, in denen sich die Stadt befindet. Manchmal ist es der Krieg, manchmal die Nachkriegszeit, die ersten Jahre, also die Trümmerlandschaft, dann wieder ist es das geteilte Berlin mit der Grenze. London ist eigentlich immer eine Stadt, die sich vor mir erstreckt wie ein riesen Teppich. Ich habe stets—was in London unmöglich ist—einen Hügelstandpunkt und kann dann weit über die Stadt sehen, und es bereitet mir großes Vergnügen und auch ein angenehmes Empfinden, diese Stadt so vor mir ausgebreitet zu sehen. Aber ich träume auch

* Von dem 24. bis zum 26. März fand ein Günter-Kunert-Symposium auf dem Campus der Pennsylvania State University statt.

von Landschaften, ganz merkwürdig, und manchmal wirken diese Landschaften, als wären sie auf der Innenseite einer Hohlkugel. Es gab in 20er Jahren eine sogenannte "Holismus-Theorie," ein etwas verrückter Naturwissenschaftler hatte die Theorie aufgestellt, wir befänden uns nicht außerhalb der Kugel, der Erde, sondern innerhalb. Unsere ganzen Daten seien alle falsch, d.h. auf der Innenseite der Kugel befänden sich die Kontinente und wir sähen in ein Zentrum, in dem der Kosmos eine mikroskopische Größe hat, und alles andere wäre ein Irrtum. Ich habe das gelesen und es hat mich auch verblüfft, und manchmal, wie gesagt, in diesen Träumen hat die Landschaft den Anschein, als würde sie nicht hinter dem Horizont verschwinden, sondern als würde der Horizont sich immer weiter heben, als könne ich dann immer weitere Landschaft sehen, als hebe sie sich eben innerhalb dieser Kugel empor. Ich weiß nicht, ob das einen Zusammenhang mit dieser Lektüre hat, oder ob das ursächlich bedingt ist, aber es ist ganz eigenartig und die Landschaft wird dann auch weit und unerhört übersichtlich.

Redding: Schreiben Sie Ihre Träume auf?

Kunert: Manche. Ich habe auch natürlich schlechte Träume, Alpträume, schreckliche, Gott sei dank relativ wenige, die meisten sind ganz interessant, und sie haben fast Filmcharakter. Ich stehe oft außerhalb des Geschehens und erlebe es wie einen Film, bin relativ selten Mitbeteiligter, und schreibe dann nur die Träume auf, die von einer besonderen Bedeutung für mich sind und von denen ich auch glaube, daß ich sie als Material gebrauchen kann.

Redding: Man könnte behaupten, daß Sie in *Tagträume* Ihre effektivste Prosaform gefunden haben, und dann erst in dem nächsten Prosawerk, dem Roman *Im Namen der Hüte*, einen individuellen, unverkennbaren Prosastil entwickelten. Haben Sie bewußt versucht in den drei Jahren zwischen Erscheinen der beiden Werken, einen eigenen Prosastil zu erfinden, oder ist das eher organisch oder instinktiv geschehen?

Kunert: Die Dinge entwickeln sich. Ich glaube nicht, daß man sagen kann, so jetzt will ich mal stilistisch etwas ganz Neues machen. Für mich bestand das Problem bei diesem Roman darin, daß ich nicht auf traditionelle Weise diese Geschichte hätte schreiben können. Wir waren

im Urlaub in Polen auf der Frischen Nehrung drei Kilometer von der damaligen sowjetischen Grenze—also am Ende der Welt. Und dort war 1965 der Krieg noch nicht zu Ende, das heißt die Schützengräben waren noch da, weggeworfene Sektflaschen, abgenagte Pferdeknochen, Patronenhülsen—die Polen hatten überhaupt nicht aufgeräumt! Und das hat mich so beeindruckt, daß diese ganze Kriegs- und Nachkriegszeit zu mir zurückkam, und ich habe dort bei Kerzenschein angefangen, diesen Roman zu schreiben. Später habe ich das erste Kapitel siebenmal umgeschrieben, und habe dann—und das bildet vielleicht auch die Komplikation des Romans—zwei schon vorhandenen Methoden kombiniert und angewandt. Die eine ist das stark optisch Filmische, die Geschichte ist ja komponiert wie ein Film, und die andere erzählt von den Gegenständen her. Das Gegenständliche ist den Figuren gleichberechtigt. Die Dinge sprechen über die Menschen. An den Dingen wird ihr Agieren und Reagieren reflektiert. Das war das Mittel, auch für mich einziges Mittel, um die Geschichte zu erzählen. Und das muß ich auch noch hinzufügen, ich bin ein ganz optisch bestimmter Mensch, ein Augenmensch—ohne Ohren, ich bin ganz unmusikalisch—und das Gegenständliche, Dingliche sagt mir eben sehr viel, und—Sie kennen ja viele Texte—die Gegenstände, die Dinge, sind für mich Anlässe zur Reflexion, also versuche ich sie denn zum Sprechen zu bringen. Ich verleihe ihnen Stimme.

Redding: Aber warum diese Faszination durch Dinge? Hat es etwas damit zu tun, daß sie permanenter sind als Menschen?

Kunert: Sie sind das, was von uns bleibt. Und sie sind das, was unsere Spuren trägt. Wir prägen uns den Dingen ein. Es gibt in den Dingen keine Zufälligkeiten. Was um uns herum ist, hat historische, gesellschaftliche und individuelle Züge, und spricht eben darum von unserer Gattungsexistenz, von unserer gesellschaftlichen und auch von unserer individuellen. Darum sind mir Dinge so wichtig.

Redding: Diese Erzählmethode in *Im Namen der Hüte* und auch in anderen Texten wird manchmal damit erklärt, daß Sie "die Dinge für sich reden lassen." Ich glaube, Sie haben mal erwähnt, daß diese Anordnung von Walter Benjamin stammt. Stimmt das, oder ist das ursprünglich Ihre Idee?

Kunert: Ich habe Benjamin mit großem Gewinn und großer Lust gelesen, insbesondere "Kindheit um 1900," weil auch für Benjamin die Dinge von großer Wichtigkeit sind, und für ihn eben auch Anlaß zum Philosophieren.

Redding: Hatte Benjamin einen größeren Einfluß auf Sie als Schriftsteller, oder war das beschränkt auf diesen Beitrag zu Ihrem Prosastil?

Kunert: Nein, später hat Benjamin schon einen Einfluß gehabt, und zwar eben in seiner Hinneigung zu den Dingen und durch die Kurzform, durch die Denkbilder. *Spuren*—nein "Einbahnstraße" heißt es bei Benjamin, *Spuren* ist ja Bloch—"Einbahnstraße," die Denkbilder, eben die "Kindheit um 1900," diese kleinen Prosastücke über seine Kindheit, dies alles hat mich sehr beeindruckt und, ich habe das zwar nicht fortgesetzt, ich bin ja nicht Walter Benjamin, aber es war dort ein Ton angeschlagen, mit dem ich mitschwingen konnte.

Redding: Sie sagten, Sie haben das erste Kapitel des Romans siebenmal umgeschrieben. Warum haben Sie so schwer daran gearbeitet, diesen neuen Stil zu schaffen? War das eine Art Replik auf die Kritiker, die meinten . . .

Kunert: Überhaupt nicht! Die Kritik ist bedeutungslos. Wenn man etwas schreibt, einen Prosatext oder Gedichte, versucht man, diesen Text so gut wie möglich mit der eigenen Intention zur Deckung zu bringen. Das ist ein Vorgang, der teils rational und teils emotional ist, und er ist erst dann beendet, wenn das Gefühl einem sagt, das ist das Maximale, was man darstellen kann. Und rational, in dem man es kontrolliert und sagt, Ja, formal stimmt die Komposition und damit scheint es doch mehr oder minder gelungen zu sein. Aber das kann man nicht ad hoc machen, sondern in einem langen Entwicklungsprozeß, von dem man selber anfänglich sehr wenig weiß, der einem erst im Laufe von Jahrzehnten des Schreibens bewußt wird. Zuerst schreibt man naiv, wenn man anfängt. Man hat viel gelesen, manches hat einem gefallen—ich habe gestern auch darüber gesprochen, über Masters und Sandburg—und dann schreibt man. Aber das ist eben wie gesagt wenig rational kontrolliert. Und erst mit der Zeit entdeckt man beim Schreiben fremde Elemente, und man merkt dann, wo man immer

mehr die eigenen Bestandteile, das Eigene einbringt. Soweit der psychische Prozeß des Schreibens.

Redding: Sie haben also nie bewußt gedacht, Sie wollten irgendwie Verdinglichung und Entfremdung darstellen?

Kunert: Ich glaube nicht, daß ein Schriftsteller das *machen* kann, weil man nichts anderes tun kann, als sich selber auszudrücken. Und da man im Besitz einer etwas merkwürdigen Psyche ist, erreicht man erst die Befriedigung beim Schreiben und nach dem Schreiben, wenn man diese Psyche mehr oder minder maskiert dargestellt hat.

Redding: Die Geschichten in den nächsten Veröffentlichungen, die Sammlungen *Die Beerdigung findet in aller Stille statt* und *Kramen in Fächern* sind fast Klassiker der Nachkriegsliteratur geworden. Sie sind vielleicht die perfekte Verbindung der kürzeren Form der *Tagträume* mit dem Stil Ihres Romans. Haben Sie je einen Punkt erreicht, wo Sie dachten, "Das ist es. Ich habe meine Sache gefunden." Oder bleiben Sie eher experimentell oder auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln?

Kunert: Ja, weil man dergestalt nicht weiter schreiben kann. Es tritt ohnehin bei einem Autor, sagen wir mal so ab 50, eine gewisse Erstarrung ein—es läßt sich gar nicht verhindern. Sie wissen, Benn hat gesagt, man schreibt immer die fünf gleichen Gedichte. Ich könnte nicht sagen, ich "besitze" jetzt meine Schreibweise und die wende ich permanent an. Einerseits würde—wenn ich dabei jetzt unentwegt bliebe—ein Zustand des Ausgelaugtseins eintreten, und ich glaube, dann stünde am Schluß ein Mißlingen. Ich schreibe ja fast jeden Tag und merke wie sich dabei auch Veränderungen innerhalb der Texte ergeben, Verschiebungen, daß bestimmte Dinge hervortreten, andere wieder verschwinden und daß auf dieser Weise zwar etwas Wiedererkennbares entsteht, nicht gänzlich Neues, aber etwas, das anders ist. Gerade in den neuen Gedichten—die habe ich leider nicht mitgebracht, eine ganze Reihe neuer Gedichte—die zum Teil anders sind. Ich habe einen Zyklus verfaßt, Elegien, fast winzige Gebilde, und zugleich Gedichte längerer Art, fast wie Erzählgedichte. Da hat sich durch das Schreiben etwas bewegt und verändert. Und ich habe auch in letzter Zeit wieder ange-

fangen, Geschichten zu schreiben, und habe auch einige schon veröffentlicht. Die sehen auch wieder anders aus, das heißt, diese Geschichten ziehen sich wieder in einem stärkeren Maße von den Dingen zurück, und haben dafür—vielleicht ist das ein Zirkel, der sich schließt—ironische und satirische Züge.

Redding: Ja, das wollte ich gerade fragen: das 1984 erschienene Buch *Zurück ins Paradies* ist Ihr letzter Band ganz neuer erzählerischer Prosa. Seitdem haben sie meistens reflektive Kurzprosa und Essays veröffentlicht. Können wir also neue Geschichten wie die in *Paradies* oder *Beerdigung* erwarten?

Kunert: Ja, in diesem Band ist ja ein großer Teil der alten Geschichten, und es sind wenige neue. Die letzte, also die in diesem Band neueste, ist ja die Geschichte von diesen beiden Ehepaaren, die auf Wanderung gehen—wie heißt die Geschichte . . . aus diesem Sammelband, *Verirrungen* . . .

Redding: "Auf Abwegen?"

Kunert: "Auf Abwegen," ja die Geschichte "Auf Abwegen." Das ist die damals zu dieser Zeit geschriebene neueste gewesen. Und etwa in diese Richtung gehen die neuen Geschichten.

Redding: Eine letzte Frage: Sie haben 1979 unter Druck von der Stasi die DDR verlassen. In den letzten Jahren haben einige Dichter Zugang zu ihren alten Stasi-Akten gehabt und Bücher daraus gemacht—ich denke zum Beispiel an das Buch von Reiner Kunze, *Deckname Lyrik*. Haben Sie Ihre Akten gesehen und planen Sie ein solches Buch?

Kunert: Ich habe sogar alle meinen Akten kopiert zu Hause. Man kann sie sich kopieren lassen, aber ich werde damit kein Buch machen. Ich habe einen Text geschrieben, und zwar war in den Akten ein Gutachten über den Gedichtband *Unterwegs nach Utopia* von I.M. Uwe, einem Kollegen, einem Lyriker, der nebenbei als Stasi Spitzel fungierte. Diesen Text habe ich dann kritisch reflektiert und in der *Neuen Deutschen Literatur* veröffentlicht, weil ich annahm, er würde als Ost-Berliner wenigstens diese *NDL* noch lesen, und dann wissen,

daß ich weiß, daß er es war. In der Hauptsache waren die Spitzel Lektoren, Verleger und Kollegen, und mein Deckname—die Überwachten hatten ja auch Decknamen—und mein Deckname war "Zyniker," ich war Operativer Vorgang Zyniker. Wir hatten 37 Spitzel, die sich um uns gekümmert haben. Meine Akten beginnen 1957. Da war ich O.V. Benjamin, der jüngste, und erst in den 60er Jahren bekam ich dann den Decknamen O.V. Zyniker. Es sind zehn Bände, so 250, 300 Seiten, also eine ganz schön umfangreiche Lektüre.

Cincinnati, den 1. April 1994

