

1999

"Man muss den literarischen Stil immer aus dem Stoff entwickeln." Interview mit Ingo Schulze

Anke Biendarra
University of Washington

Sabine Wilke
University of Washington

Follow this and additional works at: <http://newprairiepress.org/gdr>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

Recommended Citation

Biendarra, Anke and Wilke, Sabine (1999) ""Man muss den literarischen Stil immer aus dem Stoff entwickeln." Interview mit Ingo Schulze," *GDR Bulletin*: Vol. 26: Iss. 1. <https://doi.org/10.4148/gdrb.v26i0.1272>

This Interview is brought to you for free and open access by New Prairie Press. It has been accepted for inclusion in *GDR Bulletin* by an authorized administrator of New Prairie Press. For more information, please contact cads@k-state.edu.

Anke Biendarra and Sabine Wilke
University of Washington

"Man muss den literarischen Stil immer aus dem Stoff entwickeln." Interview mit Ingo Schulze

Das Interview wurde am 20. Oktober 1998 in Seattle geführt.

Sabine Wilke: Wir hatten vorhin mit Durs Grünbein gesprochen und festgestellt, dass er sich gar nicht als DDR-Autor oder früherer DDR-Autor versteht. Wie stehen Sie dazu?

Ingo Schulze: Ich denke schon, dass das Aufwachsen in der DDR für mich eine prägende Erfahrung war. Vielleicht gibt es einen Unterschied zwischen Lyrikern und Prosa-Schriftstellern. Letztendlich bin ich mir aber doch unsicher, ob man das mit Lyrik und Prosa erklären kann. Eine Rolle spielt es auf jeden Fall. Ich war siebenundzwanzig Jahre alt, als die Mauer fiel, und habe dann auch noch weiterhin bis 1992 im Osten gelebt. Danach war ich ein halbes Jahr in Petersburg und danach bin ich bewusst nach West-Berlin gezogen. Die Prägung wird schon bis zu meinem Lebensende bleiben. Der Osten ist einfach eine Kontrastmasse, die man hat, und aus der heraus man vieles bestimmt.

Ich habe auch noch ein paar Projekte vor, wo ich noch etwas abzarbeiten habe. Es gibt ein paar Dinge, über die ich gerne schreiben würde und die ganz speziell mit dem Osten zu tun haben. Ich sehe das einerseits als eine Chance, andererseits auch als eine gewisse Begrenzung. Es wäre natürlich schön, wenn man sagen könnte, dass man sich die Themen sozusagen frei suchte.

Wilke: Es gibt jetzt, wo es die DDR nicht mehr gibt, die Chance, als Autor zurückzuschauen. Werden Sie weiterhin über die DDR schreiben?

Schulze: Man erkennt die Dinge viel schärfer, wenn man an einer Grenze angelangt ist. Deshalb halte ich es eigentlich für einen unverdienten Vorteil, aus dem Osten zu stammen, weil man das eine kennt und das andere kennenlernt. Man sieht natürlich den Westen anders als jemand, der da aufgewachsen ist. Man liest auch als Ostler erst einmal anders als jemand aus dem Westen—egal ob das nun Ezra Pound oder jemand anderes ist—, aber das wird sich auch sehr abschleifen. Jetzt versuche ich etwas über einen Vierzehnjährigen in der DDR zu schreiben, und natürlich bin ich da mit dem Osten konfrontiert. Ich hätte *33 Augenblicke des Glücks* auch

nie schreiben können, wenn ich nicht aus dem Osten nach Petersburg gekommen wäre. In dem Moment, wo ich versuche, literarisch eine Situation klarzustellen, kommt automatisch alles Östliche hinein. Ich kann auch über New York nur sagen, wie ein Ostdeutscher sich da verhält. Für das andere brauche ich einfach noch viel mehr Zeit. Das ist ja auch das Problem in der Wissenschaft, dass es keine Objektivität gibt. Die Prägung ist einfach da mit allen Vorteilen und Nachteilen.

Anke Biendarra: Fühlt man manchmal so eine Art Versäumnismoment, weil man viele Jahre lang nicht die Möglichkeit gehabt hat, gewisse Erfahrungen zu machen? Sie sagten gerade, dass sie noch so viel aufholen müssen und dafür Zeit bräuchten.

Schulze: Ja. Ich wollte zwar nie aus der DDR rausgehen aus verschiedenen Gründen, unter anderem auch, weil ich dachte, es müssen noch ein paar dableiben für die Stunde X, auch wenn ich daran nie so richtig geglaubt habe. Aber ich hatte auch immer den Eindruck, dass ich den Osten noch längst nicht ausgeschöpft habe. Das hing auch mit dem Studium zusammen. Bitterkeit kommt schon hoch. Ich hatte zwar nie ein Westerlebnis, aber dafür ein Süderlebnis. Wenn man zum ersten Mal in Italien ist, denkt man, dass das doch eine Sauerei war, dass man vor 1989 nie raus konnte. Da sagt man sich, mein Gott, das hättest du erst als Rentner irgendwann einmal gesehen. Da kommt schon sehr viel hoch.

Die ganze Literatur war mehr oder weniger auch schon in der DDR greifbar—ob das jetzt Joyce ist, Kafka oder Proust. Ich hatte seit 1985 einen Buchhändler, der mir immer alles geschickt hat. Und dann habe ich mit Durs Grünbein getauscht. Wir hatten Adorno und Beckett. Das war alles ohne Probleme über die Grenze gekommen. Man hätte das auch in der Bibliothek haben können. Die DDR war nicht Nordkorea. Von Dresden einmal abgesehen, war auch das Westfernsehen da, so dass man eben auch bestimmte Filme, Fassbinder beispielsweise, oder auch Theateraufführungen sehen konnte. Natürlich ist es etwas anderes, wenn man dann hinfährt und sich das anschaut. Aber, um den Osten geistig auszuschöpfen, hätte man noch sehr lange gebraucht. In dem Sinne habe ich nicht das Gefühl, aufholen zu müssen. Was ich als sehr hinderlich empfinde, sind unsere geringen Fremd-

sprachenkenntnisse. Wir können nicht mit großer Selbstverständlichkeit Englisch und Französisch sprechen.

Wilke: Wenn man jetzt von dem Osten in den Osten, nach Russland, reist und das dann in einem Westverlag für westliche Leser darstellt, muss es doch Brüche geben.

Schulze: Das ist komischerweise für mich überhaupt nie ein Problem gewesen. Westverlage oder Ostverlage gibt es ja in dem Sinne eigentlich gar nicht. Man kann sagen, es gibt die Leserinnen und Leser im Osten und im Westen. Gerade bei *Simple Storys* habe ich gemerkt, dass es da gravierende Unterschiede gibt. Bei dem zweiten Buch ist es so, dass das überall in der westlichen Welt passieren kann, nur sind natürlich die Leute andere. Es ist ein großer Unterschied, ob man in dem jetzigen System aufgewachsen ist, oder ob man von einem auf den anderen Tag dazu kommt. Auf der Ost-Bestsellerliste war ich ganz oben, aber auch im Westen. Es gibt einfach viel mehr Leser im Westen, und ein Hardcover für 36 D-Mark nimmt man im Westen gelassener hin als im Osten. Gut, die im Osten sagen, "Die im Westen können das gar nicht verstehen"; die im Westen sagen, "Spielt das nicht auch irgendwie zwanzig Kilometer vor Hamburg"? Da würde ich sagen, ganz so ist es nun auch wieder nicht. Das sind ganz andere Leute.

Ich habe natürlich auch über Petersburg schreiben können, weil es das Ureigenste war. Der Übergang von Herbst 1989 bis Herbst 1990 war in Deutschland innerhalb eines Jahres vom Tisch. In Russland sah man, dass die 1989 viel weiter waren, aber es ist jetzt immer noch unabsehbar. Das, was bei uns gar nicht mehr greifbar war, sah ich da. Das drängte sich mir in einer noch viel größeren Intensität auf. Insofern war das für mich auch ein exotisches Buch. Es ist schon eigenartig, wenn man als Ostler in der Rolle des westlichen Geschäftsmannes in den Osten reist, steht man eigentlich zwischen beiden. Auf einer Grenze erfährt man mehr, deshalb sind Reisen auch so wichtig. Sie erfahren Deutschland doch auch ganz anders, wenn Sie jetzt zurückkommen. Insofern ist das jetzt gar nicht so ostspezifisch. Das ist ja gerade das, was die Dinge zum Sprechen bringt.

Biendarra: Wenn man sich die Rezeption der *33 Augenblicke des Glücks* anschaut, kommt immer wieder der eine Kritikpunkt auf, in dem man nach dem Autor fragt. Durch das Herausgeberkonzept ist das ja von vornherein gebrochen. Wie kann man das mit dem verbinden, was Sie eben gesagt haben über das Ureigenste, das Sie wiederaufzufinden versucht haben? Die literarische Kritik spricht von literarischen "Stimmen" oder einem "literarischen Musterkoffer." Haben die Kritiker Sie missverstanden?

Schulze: Nein. Ich denke, das war mir gar nicht anders möglich. Ich will jetzt gar nicht mit modernen Autorentheorien kommen—dem Tod des Autors etc.—, was ich erlebte, war etwas ganz Disparates. Ich glaube nicht, dass ich in dem Moment anfangen kann zu schreiben, in dem ich meine eigene Stimme gefunden habe—wie eben Johnson oder Bobrowski. Ich wähle ganz bewusst den Sound oder die Stimme aus, je nachdem, was ich beschreibe. Russland ist so disparat, dass man da anders schreiben muss. In Russland prallen derartig verschiedene Zeiten auf engstem Raum aufeinander. Da braucht man nur diese endlosen Serien mit den endlosen Einstellungen im Fernsehen zu sehen, dann kommt Musik dazwischen, danach eine BMW-Werbung usw. Gehen Sie doch einmal zwei Kilometer den Newski entlang, wo Sie Demokraten, Faschisten, Royalisten und Kommunisten alle nebeneinander stehen haben. Dasselbe passiert im Wirtschaftlichen, vom Flakonladen bis zum amerikanischen Großverkäufer, bis zu den alten Frauen, die ihre letzte Habe anbieten. Es war mir völlig unmöglich, mit einem Stil zu reagieren.

Das zweite Buch wurde möglich, sobald ich diesen "short-story-Sound" hatte. Der Osten wurde zum Westen, das Geld wurde zum richtigen Geld, die Dinge zu richtigen Dingen, und da halte ich einfach diesen short-story-Sound für das Angemessenste. Mir geht es gar nicht darum, wie gut ich an den Vorbildern dran bin, oder wie sehr sich da etwas Eigenes herausbildet. Wichtig ist einfach, ob das angemessen ist, oder nicht. Ich habe beispielsweise versucht, mit diesem short-story-Sound über die DDR zu erzählen, und das ging einfach nicht.

Wilke: Warum nicht?

Schulze: Das kann ich jetzt nicht bis ins Detail erklären, aber die DDR war anders organisiert. Das organisierte sich nicht über wirtschaftliche Dinge. Man kann nicht die Dinge ernst nehmen, wenn sie von anderen Sachen bestimmt werden. Wenn man in der DDR eine große Wohnung hatte, dann war das keine Frage des Geldes, sondern eine Frage der Beziehungen. Wenn man heute eine große Wohnung hat, ist das in erster Linie eine Frage des Geldes. In der DDR oder im Osten hatte natürlich das Wort einen ganz anderen Stellenwert. In dem Moment, wo ganz scharf darauf geachtet wird, was man sagt, mit welchen Worten man es sagt, wieweit man von der offiziellen Terminologie abweicht, wenn das alles registriert wird und ich das dem gegenüberstelle, was im Westen nebeneinander stehen kann, ohne dass die Sache beeinträchtigt wird, dann hat das Wort einen ganz anderen Stellenwert. Ich kann jetzt nur Dinge andeuten, die eine große Rolle spielen.

Wilke: Was für eine Form müsste man dann wählen, um über die DDR zu schreiben?

Schulze: Ich schreibe jetzt an einer Novelle über einen Vierzehn-Fünfzehnjährigen, die 1977 in Dresden spielt. Da lese ich natürlich den *Tonio Kröger* und *Törless*. Das waren ja auch die Texte, die wir gelesen haben. Wenn dann in diese möglichst schönen langen Beschreibungen dieses sozialistische Vokabular hereinbricht, könnte ich mir schon vorstellen, dass das funktioniert. Es gibt von Sorokin, den ich sehr schätze, ein Buch, das nennt sich *Marinas dreißigste Liebe*, in dem über hundertfünfzig Seiten wunderbar das Prostituiertenleben im Moskau der siebziger Jahre dargestellt wird. Und dann lernt die Hauptfigur einen kommunistischen Parteisekretär kennen, und plötzlich kippt die Sprache um in offizielle Sprache. Die letzten zwanzig Seiten sind nur noch TASS-Meldungen. Das meine ich, wenn ich sage, dass Sprache etwas ganz anderes dargestellt hat. Die Sprache selbst war ein Gegenstand. Deshalb sind wir alle, die aus dem Osten kommen, a priori sprachkritisch.

Biendarra: In der Literaturkritik ist auch angemerkt worden, dass man eigentlich auf der Suche nach einer neuen Sprache sein müsste, weil Sprache infiltriert war von diesen Dingen, die Sie gerade auch genannt haben.

Schulze: Vielleicht ist "infiltriert" noch gar nicht tief genug. Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, dass jemand, der über die DDR seinen Stil gefunden hat, nicht in demselben Stil über Gegenwart nach 1989 weiter-schreiben kann. Mir ist Alfred Döblin ganz wichtig, da ist jedes Buch ganz anders. *Berlin Alexanderplatz*, da ist Joyce drin und vieles andere. Aber er hat nicht so weitergeschrieben. Was er danach geschrieben hat, ist ein ganz einfacher Entwicklungsroman, weil es um etwas ganz anderes geht.

Döblin sagt immer—und das ist sozusagen mein Credo, das ich mir bei ihm borge—, dass man den Stil aus dem Stoff kommen lassen muss. Es gibt nicht diese Flaubertsche Idee, dass der Mensch der authentische Ausdruck einer schönen Seele ist. Thomas Mann beispielweise wusste ganz genau, warum er nicht über den Alltag der dreißiger, vierziger, oder auch fünfziger Jahre schrieb. Das ging mit seinem Stil nicht zusammen. Sein Stil ist genau für die Zeit vor dem ersten Weltkrieg angemessen. Das ist ein großer Tonfall, wo man Bescheid weiß, nachdem man eine Seite gelesen hat. Es gibt eben verschiedene Traditionen, und für mich ist das Döblinsche Modell wichtig—ich könnte da auch Hans Joachim Schädlich nennen, wo auch jedes Buch völlig anders ist. Wenn ich zwei Bücher lese und dann Bescheid weiß, dann ist das ist viel zu mager. Das gibt es auch in der

Kunst: Die machen das und damit sind sie berühmt geworden, und dann machen sie das noch zwanzig Jahre weiter und man merkt, so toll ist es auch nicht mehr. Ich glaube, dass man immer aus dem Stoff, aus dem Material den Stil entwickeln muss, beziehungsweise würde ich heute sagen—und da muss ich überhaupt keine postmodernen Theorien bemühen—, dass ich mit verschiedenen Stilen umgehen und sie mir nehmen kann.

Ich habe einmal eine Rede halten müssen, die ich "Stil als Befund" genannt habe. Die Idee war, dass Stil nie etwas Beliebiges ist, sondern über den Stil etwas signalisiert wird. Ich werde jetzt immer gefragt, warum ich diesen short-story-Sound gewählt und nicht einen abgeschlossenen Roman geschrieben habe. Aber ich kann auf diese Zeit aus dieser kurzen Distanz viel besser so reagieren. In ein paar Jahren mag das schon wieder ganz anders aussehen, bis dahin habe ich dann ganz andere Erfahrungen gesammelt, andere Reisen gemacht und sehe manches vielleicht anders.

Wilke: Wir haben auch lange darüber nachgedacht, was die einzelnen Geschichten miteinander verbindet. Vielleicht können Sie uns da etwas behilflich sein?

Schulze: Mir ist es immer wichtig, über einen Ort in einer bestimmten Zeit etwas zu sagen. Es geht um Petersburg und es ist auch zeitlich genau eingegrenzt auf die Jahre 1992, 1993, 1994. Im Frühjahr 1992 wurde die Marktwirtschaft eingeführt, und da kamen die großen Umbrüche nach siebzig Jahren Status quo mit relativer Gleichheit. Es gibt natürlich ein paar Verbindungen, aber die sind eigentlich unwesentlich. Es geht einfach darum, dass ganz unterschiedliche Dinge aufeinandertreffen. Es gibt schon so eine Anordnung, wo die erste Geschichte mit der letzten zusammenhängt, die zweite mit der vorletzten, und diese Banja-Geschichte in der Mitte steht, wofür es keine Entsprechung gibt. Aber in den einzelnen Geschichten habe ich verschiedene Dinge versucht, so dass man von einem Märchen-Stil auf einen Hemingway-Dialog trifft, und zwar so, dass sich ein Stil am anderen, eine Glücksvorstellung an der anderen relativiert. Das ist das, was sie zusammenhält.

Wilke: Die Geschichten sind in sich sehr verschieden.

Schulze: Das hoffe ich.

Wilke: Es gibt auch verschiedene Erzähler. Auch weibliche Stimmen. Wie macht man das? Wie kann man sich sprachlich in eine andere Person hineinfinden?

Schulze: Ich glaube, dass in der Literatur letztlich alles möglich ist. Als Mann kann man zwar keine Geburt

erleben, aber letztendlich würde ich sagen, dass in der Kunst immer alles möglich sein muss. Empathie wird durch dichterisch angehäuften Mittel geschaffen. Manchmal hat man auch eine Konstellation, von der aus man erzählt. Manchmal wählt man einen Ich-Erzähler, oder man schreibt "sagte er," "sagte sie," oder manchmal schreibt man einen Brief, so dass man immer nach Formen sucht, wie etwas erzählt werden kann. Das hat für mich etwas ganz Selbstverständliches. Gute Literatur hat immer mit genauem Hinschauen zu tun, insofern halte ich das nicht für etwas Besonderes.

Biendarra: Mir ist aufgefallen, dass die Rollenverteilung eine sehr klassische ist. Ich habe eigentlich keine starken Frauen entdeckt.

Schulze: Gibt es starke Männer in dem Buch?

Biendarra: Nein, aber das Klischee einer Frau, die zum Objekt gemacht wird oder unter einer bestimmten Gewalt leidet. Die Geschichte in der Sauna, die Sie eben genannt haben, ist da bezeichnend.

Schulze: Ich habe auch unheimlich Sperrfeuer bekommen. In Russland ist es natürlich so, dass die Frau nach westlichen Kriterien absolut unterdrückt ist: sie arbeitet im Straßenbau und hat sich noch zu Hause um alles zu kümmern. Wenn man aber genau hinschaut, sind es doch die Frauen, die in diesem Land letztlich in der Familie das Sagen haben. Ein Grund ist auch, dass unglaublich viele Männer im Krieg gefallen sind und dass die Männer danach in die Lager kamen. Im Osten bedeutet Emanzipation immer noch etwas anderes.

Ich bin auch als Kind nur bei meiner Mutter großgeworden und war immer von Frauen umgeben. Den Umgang mit Männern musste ich mir erst schwer erarbeiten. Ökonomisch waren alle Frauen zunächst einmal völlig unabhängig. Da war ganz natürlich, dass ein Mädchen genauso wie ein Junge in den Beruf oder in die Oberschule ging, darüber hat man nicht nachgedacht. Dass es dann eben auch oft eine Doppelbelastung war, weil doch die herkömmlichen Rollen beibehalten wurden, das steht immer noch auf einer ganz anderen Seite. Aber a priori war jeder erst einmal gleich. Die hohe Scheidungsrate zeigte auch eine große Unabhängigkeit. Die Frauen waren nicht darauf angewiesen, mit Männern ihr Leben zu verbringen, was sich aber in ganz anderen Formen ausdrückt, als mir das im Westen begegnet ist.

Das Buch hat ja den Untertitel "Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter." Manchmal denke ich, dass ich mehr über die deutsche Vorstellung von Russland etwas sagen kann als über Russland selbst.

Wilke: Genau so haben wir das Buch auch gelesen.

Schulze: Ich war jetzt Anfang Juni in Ungarn. Das gibt es auch ein anderes Frauenverständnis. Mir ist ein paarmal im Westen passiert, dass ich einer Frau in den Mantel helfen wollte und gleich angefahren wurde. Wenn ich das bei meiner Freundin nicht machen würde, bekäme ich gleich eins auf den Deckel. Es ist offenbar so, dass man im Osten gerne als Frau behandelt werden, beziehungsweise auch umworben werden möchte. Das sind Unterschiede, die bestehen.

Als ich nach Russland kam, habe ich das Hundert- und Hundertfünzigfache von den Leuten neben mir verdient. Im Sommer 1989 haben wir als Ostler noch alle ungefähr dasselbe verdient—uns ging es zwar immer ein bisschen besser, aber nie so wesentlich. So fängt das Buch auch an. Im Hotel war man umgeben von den schönsten Frauen, die wussten, wenn sie da eine Nacht oder eine Stunde mit einem Mann verbringen würden, dann hätten sie das dreifache Monatsgehalt verdient. Ich zähle jetzt unterschiedliche Dinge auf, die zur Beurteilung der Frage der Frauenemanzipation eine große Rolle spielen, bis hin zur "Mutter Russland," "Mutter Erde." Trotz der Orthodoxie gibt es auch diese Marienverehrung, was sich mit sozialistischem Kult mischt, wenn man einmal an die sozialistischen Plakate denkt. Die Frau war immer Bäuerin, oder sie war Ärztin oder Lehrerin. Und in der letzten Geschichte überlagert sich das dann alles mit dem sozialistischen Mythos. Natürlich spielt auch die Karnevalskultur eine Rolle, wo das Heilige wiederum verspottet wird oder wo es umschlägt in eine Vergewaltigung.

Es fällt mir jetzt sehr schwer, explizit zu erklären, warum da ein junges Mädchen aufgeessen wird. Ich merke nur, dass die Geschichte so stimmt, dass ich sie nicht anders hätte schreiben können. Eigentlich wollte ich etwas über die Männergesellschaften in der Banja schreiben, die mir im ersten Moment ganz sympathisch waren. Man wurde aufgenommen, schwitzte zusammen, und dann habe ich gemerkt, dass das nicht alles ist.

Wilke: Wir haben auch diese unheimliche Gewalt bemerkt, die da durchkommt.

Schulze: Unsere Gesellschaft kann sich das natürlich nicht mehr leisten. In dem zweiten Buch spielen ständig irgendwelche Badezimmer, Wohnzimmer, Schlafzimmer oder Küchen eine Rolle. In Russland hatten die gar keine solchen Möglichkeiten. Man muss auf den Markt gehen, um etwas zu verkaufen. Die Wohnungen sind so eng, dass immer alle viel mehr mitbekommen, was wir hingegen verhüllen können.

Wilke: Wie sieht man denn von heute aus zurück-schauend Figuren wie Heiner Müller oder Christa Wolf?

Schulze: Ich kannte weder Christa Wolf noch Müller. Kurz bevor er starb, ist mein Buch erschienen. Eine gemeinsame Freundin, Katja Lange-Müller, hatte es ihm gegeben, und er muss es wohl auch gelesen und ihr gesagt haben, so etwas müsse man mal über Italien machen. Seine Interviews waren für mich immer ganz wichtig. Ansonsten hatte ich keinen Zugang zu seinem Werk. Für mich sind von den DDR-Autoren Johannes Bobrowski und Uwe Johnson ganz wichtig. Unter den Lebenden ist es Hans Joachim Schädlich, der mir am wichtigsten ist.

Wilke: Waren das auch wichtige Intellektuelle? Waren sie glaubwürdig?

Schulze: Aufgrund dieser Besonderheit der DDR—jetzt im Gegensatz zu Ungarn—ging man natürlich, wenn man bekannt wurde, in den Westen. Bahro beispielsweise. Es konnten gar nicht solche Gestalten wie Havel entstehen. Als es 1989 losging, waren die ersten, die geschlossen auftraten, die Schlager- und Rocksänger. Das sagt, glaube ich, schon sehr viel. Die Künstler konnten ab den achtziger Jahren alle in den Westen fahren; die hatten alle einen Pass.

Biendarra: Da war eigentlich nicht so ein Leidensdruck da.

Schulze: Ja. Ich will denen das auch gar nicht zum Vorwurf machen, aber ich habe da auch nichts in dem Sinne erwartet.

Biendarra: Sie hatten Johnson und Bobrowski erwähnt. Durs Grünbein hat gesagt, dass Heiner Müller für ihn die Integrationsfigur gewesen ist. Das ist doch ein großer Unterschied. Warum ist das so für Sie?

Schulze: Johnson ist wichtig für mich, weil er gute und ernstzunehmende Literatur gemacht hat.

Biendarra: Ich dachte jetzt speziell an die Frage der Glaubwürdigkeit.

Schulze: Was heisst Glaubwürdigkeit? Zunächst zählen natürlich einmal nur die Bücher. Da ich nur mit ihren Büchern zu tun habe, muss ich einfach sagen, dass das das Beste ist, was dieses Land hervorgebracht hat. Wie Johnson über Deutsche und den Osten schreibt und wie er darunter leidet, dass er nicht mehr in Mecklenburg sein darf und in den *Jahrestagen* wiederum auf eine völlig unangestrenzte Weise deutsche Geschichte erzählt, das ist einzigartig. Johnson und Brobrowski haben Bücher

geschrieben, für die ich gerne lebe, weil ich die lesen kann. Da gibt es natürlich noch viele andere Autoren, aber so ist das für mich eben nicht mit Christa Wolf oder Heiner Müller.

Wilke: Wie würden Sie ihre Traditionslinie konzipieren?

Schulze: Das ist sehr disparat. Vom Ansatz her bekenne ich mich zu Döblin, dass der Stil aus dem Stoff kommen muss. Bei *33 Augenblicke des Glücks* waren es die russischen Erzähler, bei *Simple Storys* die amerikanische Short story, jetzt sind es Thomas Mann und Hermann Hesse. Im nächsten Buch ist es wieder ganz anders. Es gibt da für mich keinen gesicherten Stamm.

Biendarra: Ich habe noch eine Frage zum Schreibprozess. Wie stellt man sich auf diese verschiedenen Projekte ein?

Schulze: Ich lese, um zu schreiben.

Wilke: Stellen Sie auch Recherchen an?

Schulze: Literarische Recherchen. Jetzt muss ich notgedrungen recherchieren, weil ich den Ort und die Zeit, in der die Novelle spielt, verstehen muss. Ich konnte nach Petersburg fahren, oder nach Altenburg. Jetzt muss ich Lehrbücher herausholen und Zeitungen von damals lesen. Ich halte das für sehr normal. Man muss einfach an seinen Stoff rankommen, weil man die besten Ideen gerade davon bekommt.

Wilke: Wir bedanken uns für dieses Gespräch.