

Matthias N. Lorenz / Maurizio Pirro (Hgg.)

# Wendejahr 1959?

Die literarische Inszenierung von Kontinuitäten  
und Brüchen in gesellschaftlichen und kulturellen  
Kontexten der 1950er Jahre

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2011

Gefördert durch das Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF)  
der Universität Bielefeld.

**ZiF** Zentrum für interdisziplinäre Forschung  
Center for Interdisciplinary Research  
Universität Bielefeld

Diese Publikation wurde durch einen Druckkostenzuschuss  
der Universität Bari ermöglicht: »Fondi di ricerca di Ateneo 2010 –  
Università degli Studi di Bari – Dipartimento di Lettere Lingue Arti.  
Italianistica e Culture Comparete«.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2011  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-866-1  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhalt

Matthias N. Lorenz/Maurizio Pirro

Einleitung.

WendeJahr 1959? Eine deutsch-italienische Arbeitsgemeinschaft  
zu Kontinuitäten und Brüchen in der deutschsprachigen Literatur  
der 50er Jahre ..... 9

## I Moderne Zeiten?

Daniel Siemens

Von der bleiernen Nachkriegszeit zur Modernisierung  
im Wiederaufbau?  
Das gegenwärtige Bild der frühen Bundesrepublik  
in der Geschichtswissenschaft ..... 23

Fabian Lampart

Vom *Verlust der Mitte* zum *Museum der modernen Poesie*.  
Konzeptionen der Moderne in der deutschsprachigen Lyrik  
zwischen 1945 und 1960 ..... 45

## II 1959 im Kontext

Andrea De Petris

Das Godesberger Programm von 1959 und die Wende der SPD ..... 63

Juliane Wetzel

1959 als ›Rückfall‹?  
Die Neue Antisemitismuswelle ..... 77

Torben Fischer

Affekt und Erinnerung.  
Die ›Kriegsfilmwelle‹ im bundesrepublikanischen Kino  
der späten 1950er Jahre ..... 93

### III Beweisaufnahme: Evaluation des »Romanjahrs«

Anselm Weyer

»Man kann sich modern geben«.

Wie innovativ ist der Bestseller *Die Blechtrommel*? ..... 115

Viviana Chilese

»...quer über die Gleise.«

Zu Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob* ..... 131

### IV Aneignungsverhältnisse: Wechselwirkungen zwischen der westdeutschen Literatur und dem Ausland

Michele Sisto

Wendejahr 1962?

Der Kampf um die deutsche zeitgenössische Literatur in Italien:

Vermittler, Literaturauffassungen, Verlagsstrategien ..... 147

Maurizio Pirro

Dante bei Hans Erich Nossack ..... 165

Charis Goer

Neues aus dem Westen.

Frühe Rezeption und erste Übersetzungen

der Beat Generation in Westdeutschland ..... 179

### V Das andere Deutschland: Kontrastfolie DDR

Nicole Colin

1959: Stunde Null der Brecht-Rezeption?

Vom gelungenen Scheitern politischer Dichtung ..... 197

Martina Ölke

1959 – Wendejahr Ost?

Der Bitterfelder Weg und die Literatur der DDR ..... 217

Daniela Nelva

Die 50er Jahre in Autobiographien von DDR-Schriftstellern.

Heiner Müller, Stefan Heym, Christa Wolf ..... 229

## VI Inszenierungsstrategien: Akteure des literarischen Feldes

Jens Birkmeyer

Paul Celan – Schnitt 1959.

Lyrik in der Kältezone der Dialogsabotage ..... 245

Oliver Müller

Zivilisationsdebakel.

Zu Arno Schmidts Roman *KAFF auch Mare Crisium* ..... 263

Matthias N. Lorenz

»von Katz und Maus und mea culpa«.

Über Günter Grass' Waffen-SS-Vergangenheit und

*Die Blechtrommel* als moralische Zäsur ..... 281

Zu den BeiträgerInnen ..... 307

Daniela Nelva

## Die 50er Jahre in Autobiographien von DDR-Schriftstellern

Heiner Müller, Stefan Heym, Christa Wolf

I

An einer Textstelle seiner als Interview verfassten, 1992 veröffentlichten Autobiographie *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* umreißt Heiner Müller die in der eben gegründeten DDR von der SED angestrebte Kulturpolitik für die ›Erziehung des sozialistischen Menschen‹ auf folgende ironische Weise: »Der Bibliothekar kriegte Prämien, wenn er möglichst viel progressive Literatur auslieh. Bredel, Becher, Scholochow, Gorki. Das wollte aber keiner lesen. Die alten Damen fragten immer nach Ganghofer. Der Bibliothekar hatte einen Giftschrank, da war Ganghofer drin und Rudolf Herzog, der alte Schund. Die alten Damen kriegten dann Ganghofer und Herzog, aber nur, wenn sie auch Marchwitza mitnahmen und Bredel oder Scholochow. Diese Bücher kamen immer ganz sauber zurück, und Ganghofer wurde immer dreckiger« (Müller 1992, 65). Damals arbeitete der zwanzigjährige Müller als Assistenzbibliothekar im sächsischen Städtchen Frankenberg, wo sein Vater gleich nach dem Krieg das Amt des Bürgermeisters angetreten hatte. Obwohl auf das Bild älterer Frauen auf der Suche nach Unterhaltungsliteratur beschränkt, spielt das zitierte Exzerpt auf die ersten Anzeichen einer geplanten Kulturregelung an, die zur offiziellen Förderung des sozialistischen Realismus führen würde.

Ins Paradigma einer didaktischen Literatur, die den neuen Aufbauethos vermitteln sollte, ordnet sich übrigens auch Müllers erstes Werk ein. 1949 reichte er zu einem vom sowjetisch lizenzierten Berliner Rundfunk zusammen mit dem Kulturbund organisierten Hörspielwettbewerb für junge Talente ein Stück ein, dessen Titel *Die Morgendämmerung löst die Ungeheuer auf* lautet und dessen Inhalt um die Figur eines korrupten Buchhalters kreist, der die Bilanzen eines volkseigenen Betriebs fälscht und am Ende entdeckt wird. Wenn auch nicht ausgezeichnet, erweckte das Hörspiel die Aufmerksamkeit des Preisgerichtes und ermöglichte Müller, an einem Schriftstellerlehrgang für junge Talente teilzunehmen. In *Krieg ohne Schlacht* wird die Erinnerung an diese Erfahrung zum Anlass eines nüchternen Berichtes, der die Leser in den sich allmählich verengenden Kulturhorizont jener Zeit einführt: »Klaus Gysi ist mir in Erinnerung. Er hielt ein Referat über Realismus, und ein vorlauter

junger Teilnehmer fragte ihn, ob die Mutter Courage ein realistisches Werk sei. Gysi sagte ohne Zögern nein. [...] Damals begann schon der Kampf gegen Brecht. Brecht war Formalist, dekadent, ein Abweichter« (Müller 1992, 58).

Mit dieser Anmerkung weist Müller auf die Kampagne gegen den sogenannten ›Formalismus‹ hin, die mit der 5. Tagung des Zentralkomitees der SED im Jahr 1951 offiziell begann. Der von der Partei verfochtene sozialistische Realismus war bereits zu einer dogmatischen Auffassung erstarrt, die die Literatur als Wortführer einer positiven Darstellung der Gesellschaft und damit einer vertrauensvollen Einwilligung zur Partei ansah. Als ›formalistisch‹ oder ›dekadent‹ wurden daher alle Schriftsteller gebrandmarkt, deren Werke entweder inhaltlich keinen vorbildhaften Charakter hatten oder formal von einer geschlossenen, organischen Struktur abwichen. Was Brecht betraf, stimmte sein auf einer dialektischen Analyse der gesellschaftlichen Zustände beruhendes Theater nicht mit der schöngefärbten, konfliktlosen Auffassung der sozialistischen Realität überein, die die Partei verbreiten wollte. Nicht zufällig heißt es diesbezüglich in *Krieg ohne Schlacht*: »Das Berliner Ensemble war damals eine Insel, eine umkämpfte Insel. [...] Brecht war der Antichrist. Er war tief verdächtig« (Müller 1992, 113).

Zurück zur *Morgendämmerung*. Die Entstehungsgeschichte von Müllers erstem Hörspiel, so wie sie in *Krieg ohne Schlacht* rekonstruiert wird, ist für die Leser interessant, weil sie ihnen erlaubt, einen Blick in die schöpferische Werkstatt des Autors zu werfen und dort die ersten Spuren einer ästhetischen Schreibweise zu erkennen, die die ganze Produktion Müllers aus den fünfziger Jahren prägt. Seinen Interviewpartnern erzählt Müller, dass er in der Absicht, der Arbeiterwelt nahe zu kommen, die er darstellen wollte, für ungefähr einen Monat in einem Frankfurter Betrieb gearbeitet und Drehbänke entrostet habe. Gerade auf diese Erfahrung im Rahmen der ›Anfänge der DDR-Industrie‹ ist der Autor einige Jahre später auf eine kritischere und reifere Weise zurückgekommen, als er 1957 das ursprünglich als Hörspiel niedergeschriebene und dann zum Bühnenstück umgearbeitete Werk *Der Lohndrucker* verfasst hat. Gerade der Hinweis auf die – zumindest in gewissem Maße – biographische Grundlage beider Texte, die Müller dann auf eine breitere sozial-historische Dimension übertragen hat, erscheint in *Krieg ohne Schlacht* als Zeichen einer Kunst, die aus der Dialektik zwischen dem ›Ich‹ und dem gemeinsamen ›Wir‹ stammt und in der das persönliche Erlebnis in die Dimension des Kollektivs mündet. Dafür spricht auch die andere Quelle, die dem *Lohndrucker* – wenn auch nur als Anregung – zugrunde liegt. Dabei handelt es sich um eine umfassende, historische Dokumentation über den gepriesenen DDR-Arbeitshelden Hans Garbe, der die defekten Brennkammern eines Ringofens des Siemens-Plania-Werks repariert hatte, ohne den ganzen Ofen stillzulegen. Damit hatte er nicht nur das Produktions-Soll gesichert, sondern

auch eine neue Arbeitsnorm gesetzt. Zu dieser Dokumentation gehören auch einige Interviews zu Garbe selbst, die Brechts Mitarbeiterin Käthe Rüllicke auf Tonband aufgenommen hatte und die Brecht 1954 für sein Fragment *Büsching* anwendete.

Obwohl Müller zum Gegenstand ›Arbeitsheld‹ durch eine Aufforderung der Partei angeregt wurde, deren Ziel die Schaffung eines literarischen Vorbilds war, hat er sich wie bekannt mit seinem Stück von der gewünschten Verherrlichung des Produktionsmenschen weit entfernt. Im Kontext einer Entmystifizierung der Aktivistentat zwingt nämlich die Hauptfigur des Werks Balke, auf dem im Übrigen eine Nazi-Vergangenheit als Denunziant lastet, seine Arbeitsbrigade, unter unmenschlichen Umständen zu arbeiten – ein Motiv, das der Schriftsteller Eduard Claudius in seinem 1951 veröffentlichten Roman *Menschen an unserer Seite* schon angedeutet hatte. In diesem Zusammenhang kommt Balke als zweideutige Figur vor: Erscheint einerseits sein Eifer als Bemühen, die vergangene Schuld auszugleichen, wird von ihm andererseits die Aktivistentat primär als Möglichkeit angestrebt, um sich bessere Lebensumstände dank eines höheren Lohns leisten zu können. Damit nicht genug: Indem Müller unterschiedliche, heikle Themen miteinander verflechtet, die von unabsichtlichen Unfällen wegen minderwertiger Rohstoffe über einen an die Ereignisse am 17. Juni 1953 erinnernden Streik bis zur bewussten Sabotage reichen, schildert er deutlich das Konfliktpotential, das der Aufbauprozess der DDR noch barg.

An Brechts dialektisches Theater anknüpfend, war Müller daran interessiert, die Anfangsphase einer neuen Gesellschaft genau zu untersuchen und alle Schwierigkeiten und Widersprüche bloßzulegen, die noch zu lösen waren. Mit Brecht teilt Müller nämlich die Auffassung einer Kunst, die zur politischen und sozialen Debatte kritisch beitragen soll und, was die DDR anging, dabei mithelfen konnte, den richtigen Weg zum Sozialismus zu erkennen. Brechts Konzeption des Parabel-Stücks radikalisiert Müller aber schon in diesem ersten Werk durch eine verdichtete, konzentrierte, an Schweigen, Pausen und Lücken reiche Dramaturgie, die auf die Zuspitzung aller Widersprüche abzielt, ohne die Pole des Alten und Neuen, Positiven und Negativen deutlich voneinander zu trennen. »Der Unterschied gegenüber dem, wie der Brecht schrieb, war, dass das so ungeheuer knapp war, also dass eine Handlungsphase, ein eigener Handlungsschritt nur ein Satz lang war oder auch nur eine Regie Bemerkung« – so B. K. Tragelehn, der sofort an einer Inszenierung des *Lohndrückers* interessiert war (Hauschild 2001, 159f.).

Die potentielle problematische Natur des *Lohndrückers* gegenüber dem kulturpolitischen Klima jener Zeit offenbart sich in Müllers Beschreibung seiner Veröffentlichungsumstände. Das Stück erschien 1957 in der Zeitschrift *Neue Deutsche Literatur*. Der Redakteur Claus Hammel bereitete damals ein



Heft, nämlich das fünfte, über die Darstellung der Arbeiterklasse in der deutschen Literatur vor und es fehlten ihm zeitgenössische Beiträge. »Ich habe ihm ›Lohndrucker‹ gegeben« – erzählt Müller in *Krieg ohne Schlacht* –, »das ging gleich in den Satz. Hammel hatte selbst keine Zeit, es zu lesen, sonst wäre es vielleicht nicht gedruckt worden. Das war ein Glücksumstand. Danach fing das Geraune in der Redaktion an: Kann man so was publizieren? [...] Es fehlte die offene Parteilichkeit; in einem Gutachten stand, wie ich später erfuhr, das Verdikt: trotzkistisch. Im Grunde war es immer noch und wieder der Kampf gegen Brecht und die Folgen« (Müller 1992, 108).

Mit dem *Lohndrucker* stieß Müller auf die Gunst jener, die die Notwendigkeit einer im Projekt des Sozialismus engagierten, aber nicht im Dienste der Partei handelnden Literatur empfanden. Gerade in der Knappheit des Stücks sowie in seinem geschärften kritischen Inhalt, der keine eindeutige Lösung vorschlägt, erkannte der Dramaturg und Publizist Lothar Creutz die »Anfänge sozialistischer Dramatik«. Im Gegensatz zu den anderen zeitgenössischen Werken, die sich mit dem Thema »Aufbau des Sozialismus in den volkseigenen Betrieben« beschäftigten – so heißt es in Creutz' im Novemberheft von Theater der Zeit publizierten Aufsatz – bot Müllers *Lohndrucker* »keine naturalistischen Quisquilien, keine Stimmungsmalerei, kein ausgepinseltes Milieu [...], keine Vertreter, keine Typen, keine Charaktere sondern die Realität in der Fülle ihrer Widersprüche« (zit. n. Hauschild 2001, 159-162). Es schien damals, als ob die Partei selbst ihre Einwilligung gegeben hätte. Wenn auch noch nicht aufgeführt, wurde der *Lohndrucker* im Dezember mit einem Preis des Kulturministeriums ausgezeichnet. Zur Uraufführung kam es im März 1958 im Leipziger Städtischen Theater unter der Regie von Günter Schwarzenberg. Auf einer am 24. April in Halle vor Künstlern und Wissenschaftlern gehaltenen Rede bezeichnete sogar Walter Ulbricht die Arbeiten Müllers neben jenen von Anna Seghers, Kurt Barthel und Erwin Strittmatter als »Werke des sozialistischen Realismus, die die Richtung angeben, in der die Literatur sich weiter entwickeln muss« (zit. n. ebd., 168).

Die weitere Geschichte des *Lohndrucker*s ist mit jener eines anderen Müller'schen Werkes verbunden, in dem der Autor seine entglorifizierte Vorstellung der Fabrikwelt noch verstärkt. Es handelt sich um das im Winter 1958 im Auftrag des DDR-Rundfunks geschriebene Hörspiel *Die Korrektur. Ein Bericht über den Aufbau des Kombinats Schwarze Pumpe 1957*. Da man ein Werk über die Produktion wollte, ging der Autor mit seiner Frau Inge nochmals in eine Fabrik, nämlich ins berühmte sächsische Braunkohlekombinat, um Material zu sammeln. »Wir waren zwei Wochen dort« – so Müller zu seinen Interviewern – »Wir trafen dort einen Haufen von Abenteurern, von Goldgräbern, sie nannten sich Goldgräber. Kriminelle, Asoziale, ein wüster Haufen, nomadische Figuren, die von einer Großbaustelle zur andern zogen, auch alte

Nazis die einfach nur für viel Geld das Ding dort aus dem Boden gestampft haben, Anarchisten, Figuren [...], die in allen meinen Stücken auftauchen« (Müller 1992, 152f.).

Wegen der unbequemen Inhalte des Textes, der das Thema ›Normenschaukelei‹ – d.h. die Gewohnheit einer Brigade, die Lücke zwischen Plansoll und seiner Erfüllung durch Falschbuchungen zu verbergen – behandelt, erteilte das staatliche Rundfunkkomitee der *Korrektur* keine Sendegenehmigung. Diesem ersten Zensurakt folgte eine Präsentation des Hörspiels im selben Kombinat Schwarze Pumpe, um vor einigen Kulturfunktionären die Meinung der Arbeiter zu erforschen. Aus dem Protokoll, das von der anschließenden Diskussion stammt, ist zu folgern, dass die Kulturbehörde trotz der positiven Reaktionen der Werktätigen, die die Wahrhaftigkeit des Stücks bestätigten, Müller »ein zu stark negatives Bild« der Betriebswelt vorwarf (Müller 1974, 59-61). Mit der Begründung von »harter Schreibweise« wurde also das Sende- verbot bestätigt (Müller 1992, 146).

Einem ähnlichen Schicksal unterlag eine zweite, überarbeitete Fassung der *Korrektur*, die der Regisseur Hans Mäde im Maxim-Gorki-Theater zusammen mit dem für zu kurz für einen Theaterabend gehaltenen *Lohndrucker* inszenieren wollte. »Das war wirklich eine Überraschung« – so Müller zu seinen Interviewern – »weil das alles so absurd und idiotisch war, gerade nach der zweiten, korrigierten Fassung [...], die ja schon sehr weit geht« (Hauschild 2001, 169).<sup>1</sup> Nach einer zusätzlichen Umschreibung des Textes – so Müller in *Krieg ohne Schlacht* – »gab es einen Kompromiss, es fand eine sogenannte Versuchsaufführung statt, eine geschlossene Vorstellung für Funktionäre und geladene Gäste« (Müller 1992, 147). Im Publikum, das am 6. Mai 1958 der im Theater organisierten doppelten Versuchsaufführung beiwohnte, saß auch Hans Garbe, der als beispielhafter Zeuge der Arbeiterwelt eingeladen worden war. In Müllers Erinnerungen wechseln sich die Kritiken der Funktionäre, die *Die Korrektur* nochmals als beleidigende Darstellung der sozialistischen Realität verurteilten, mit den Worten Garbes ab, der gegen alle Erwartungen ein noch schlimmeres Bild des Betriebs skizzierte. Diesbezüglich betont der Autor: »Garbe stand bei der Diskussion nach der Versuchsaufführung auf und sagte: ›Also, Genossen, ich möchte mal sagen, es war noch viel schlimmer.‹ Dann erzählte er wüste Geschichten. Wie er nicht nur von seinen Kollegen, sondern auch vom Parteisekretär fast gekillt worden war wegen seiner Aktivistentat, wie ihn die Partei behindert hat, dagegen war das Stück harmlos«

---

1 Ich zitiere hier aus der Müller-Biographie von Hauschild, der die Inhalte von *Krieg ohne Schlacht* mit nicht gedruckten Materialien aus der ersten redigierten Typoskript-Fassung der Interviews ergänzt, die sich im Verlagsarchiv Kiepenheuer & Witsch befindet.

(Müller 1992, 149f.). Müllers Erzählen öffnet sich hier der Stimme des Kollektivs, d. h. jener Arbeiterwelt, die er ohne Beschönigung dargestellt hat und jetzt zur Grundlage und Quelle seiner Produktion aus den fünfziger Jahren erklärt.

Wie Mäde in seinem Bericht über die Umschreibungen der *Korrektur* unterstreicht, blieb die Diskussion im Maxim-Gorki-Theater nicht die letzte. Es folgten »weitere Beratungen und Aussprachen mit dem gesamten Ensemble, mit Genossen aus der Parteiorganisation des Theaters und aus dem Parteiapparat, mit der Dramaturgie und der Theaterleitung« (Müller 1974, 62-66). In dem Los, das die Kulturfunktionäre für die Doppelaufführung von *Korrektur* und *Lohndrucker* bereithielten, offenbart sich jener Mechanismus, der gemäß den jeweiligen politischen Umständen und den Konflikten zwischen den verschiedenen Parteifractionen die offizielle DDR-Kulturpolitik hinter den Kulissen bestimmte. In der Tat wurde die Aufführung beider Stücke zuerst von der Berliner Bezirksleitung der SED verboten und bald darauf vom Zentralkomitee der Partei unerwartet genehmigt. »Ich weiß nicht was da an Machtkämpfen im Hintergrund gelaufen ist. [...] Da hatte offenbar eine Fraktion über eine andere gesiegt«, erläutert Müller, der übrigens mehrmals in seiner Autobiographie die DDR-Zensur nicht als einen monolithischen Block, sondern vielmehr als eine poröse Struktur beschreibt, innerhalb deren die unterschiedlichen, jeweils zuständigen Behörden sich oft widersprachen (Müller 1992, 150). Die Aufführung beider Stücke, die plötzlich offiziell als Werke des sozialistischen Realismus galten, fand endlich am 2. September 1958 statt. Zwei Monate später, am 13. Oktober, wurde eine genehmigte Fassung der *Korrektur* im Berliner Rundfunk ausgestrahlt.<sup>2</sup> Müllers retrospektive Beurteilung dieser zweiten Version fällt negativ aus: »Die Korrektur der ›Korrektur‹ ist nur als Dokument interessant« (Müller 1992, 145).

Das Schicksal beider Werke sollte aber noch einmal – und diesmal endgültig – umschlagen. Im Januar 1959 wurden Müllers Werke auf der 4. Plenartagung des Zentralkomitees der SED als Beispiele für das sogenannte didaktische Lehrtheater getadelt. Ungefähr drei Monate später rief man den ›Bitterfelder Weg‹ aus: Das, was sich die Partei von den Schriftstellern erwartete, die aufgefordert wurden, in den Fabriken zu arbeiten und die Produktionswelt in ihren Werken darzustellen, war eine optimistische, konfliktlose Schilderung der Arbeitsrealität. Ab 1960 und bis zur von Müller selbst 1988 am Deutschen Theater inszenierten Aufführung wurde *Der Lohndrucker* aus den DDR-Spielplänen gestrichen. Dass aber in der DDR noch Freiheitsnischen überlebten,

2 Zum Vergleich der zwei Fassungen siehe Bolik 1994, 105-108. Die Originalfassung des Hörspiels blieb zu Müllers Lebzeiten ungesendet und wurde erst am 4.1.1997 von MDR ausgestrahlt.

beweist die Tatsache, dass das Stück zusammen mit der *Korrektur* noch im Jahr 1959 von der Akademie der Künste mit dem Heinrich-Mann-Preis ausgezeichnet wurde.

## II

Die Veröffentlichung eines anderen Werks über die Arbeiterwelt wurde in denselben Jahren von der DDR-Kulturbehörde heftig bekämpft. Es handelt sich um Stefan Heyms Roman *The Day X*, der das heikle Thema des im Juni 1953 ausgebrochenen Arbeiteraufstands erörtert.<sup>3</sup> Sein Autor, der 1933 als Jude und Kommunist in die USA geflohen war und dann an der Landung in der Normandie als Soldat und Journalist in den Reihen des amerikanischen Heeres teilgenommen hatte, war gerade in die DDR übersiedelt, um sich den Schikanen der Politik McCarthys zu entziehen. An einer Textstelle von *Nachruf*, dem in der dritten Person geschriebenen autobiographischen Text, den Heym 1988 in der BRD veröffentlicht hat, betont der Autor, dass ihm damals die DDR als politische Werkstatt erschien, in der man die »Anfänge eines neuen Lebens« beobachten konnte, »das aus einem Boden erwuchs, von dem noch kurz zuvor anzunehmen war, dass dort überhaupt nichts Brauchbares mehr entstehen könnte«, weil vom Nationalsozialismus irreparabel kompromittiert. Es ist das ständige Schwanken zwischen dem vergangenen Blickwinkel und der gegenwärtigen Perspektive des Schreibens, das vom Übergang von der dritten zur ersten Person geprägt ist, das im Text das Scheitern jener Hoffungen und damit die Kluft zwischen den einmal geteilten Erwartungen und der heutigen Desillusion markiert. »Bei der Beurteilung der Person S.H. und seiner erhebenden Worte« – setzt der Autor im angeführten Exzerpt vor, indem er sein vergangenes Ich zu einer literarischen Figur macht, die nur mit den Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnet wird, und sich direkt an die Leser wendet – »sollte man in Betracht ziehen, dass er zu einer Zeit in der DDR eintraf, als dort in manchen Zirkeln noch Reste jener Aufbruchstimmung vorhanden waren, die bald darauf total verloren ging« (Heym 1988, 547). Das große Projekt des Sozialismus hat Heym nie aufgegeben und sich noch 1989 auf dem Alexanderplatz für eine innere Erneuerung der DDR eingesetzt. Seine ganze literarische und publizistische Tätigkeit seit den fünfziger Jahren ist als Beitrag zur Verwirklichung eines demokratischen Sozialismus zu lesen.

---

3 Wie die vorherigen Romane Heyms, die sich, unter anderem, mit dem Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit im besetzten Deutschland beschäftigen, wurde auch dieses Werk auf Englisch verfasst und dann vom Autor ins Deutsche übersetzt. Der deutsche Titel lautet *Der Tag X*.

Mit seinen Artikeln und seiner erzählenden Prosa ist Heym sozusagen zum ›Chronisten‹ – im besten Sinne des Wortes – des DDR-Organismus geworden, dessen Mängel und Fehler er immer wieder angeprangert hat und nochmals im *Nachruf* retrospektivisch untersucht, auch dank jener dritten Person, die das persönliche Erlebnis der epischen Dimension der Geschichte übergibt.

Bevor er darüber geschrieben hat, erzählt Heym in seiner Autobiographie, dass er die Ereignisse des 17. Juni persönlich erlebt hat. Es ist die Perspektive von S.H., die die Leser in das Geschehen einführt. Dem anfänglichen, naiven Empörungsgefühl gegenüber »jenen Arbeitern, die gegen den Arbeiterstaat rebellieren«, folgt in S.H. die Bewusstwerdung der Taubheit der Partei gegenüber jeder kritischen Äußerung. Schauplatz dieses Meinungsumschwungs ist der Schriftstellerverband. Als Hauptfigur von Heyms Erinnerungen erscheint Otto Gotsche, »bewährter Arbeiterschriftsteller und Ulbrichts persönlicher Sekretär«, der plötzlich im Verbandsgebäude auftaucht und die dort versammelten Autoren auffordert, eine von Sekretär Kuba im Voraus vorbereitete Erklärung zu unterschreiben, um sich mit der Partei zu solidarisieren. Was Heym hier rekonstruiert, ist seine erste offene Auseinandersetzung mit der DDR-Führung. »Das Zeug sei einfach unmöglich« – heißt es in einer Momentaufnahme aus dem Blickwinkel S.H.s – »politisch primitiv, höre diese Resolution sich an, als hätten nicht Schriftsteller sie verfasst, sondern ein Trupp von Jungpionieren, und sie würde entweder gar nicht oder, was übler noch, konterproduktiv werden« (Heym 1988, 567f.). Der Vorschlag, zusammen mit einigen Kollegen, unter denen sich auch Jan Petersen befindet, eine neue Version des Textes zu verfassen, bleibt aber wirkungslos. »Auf diese Weise« – beurteilt der Autor im Nachhinein – »geschah es, dass der 17. Juni 1953 in die Geschichte eingegangen ist ohne zugehörige Resolution des Schriftstellerverbands« (Heym 1988, 569).

Seine eigene Stellungnahme zum Arbeiteraufstand gab Heym in seinem schon erwähnten Roman ab. Dem Werk liegen Recherchen und Gespräche mit Arbeitern, Parteifunktionären und Freunden zugrunde, die Heym in *Nachruf* genau nachzuweisen versucht. Was die Deutung der Ereignisse angeht, entfalten sich aus den vom Autor angeführten Zeugnissen zwei entgegen gesetzte Fronten: Während sich auf der einen Seite die Streikenden über die ständigen Normerhöhungen beschwerten, prangern die Funktionäre auf der anderen Seite das Handeln der Arbeiter an, die ihrer Meinung nach sowohl von westlichen Agitatoren als auch von der alten bürgerlichen Schicht manipuliert worden sind.

Auch wenn Heym im *Tag X* die Regierung Ulbrichts nicht in Frage stellt, weil sie für ihn immer noch als einzige politische Struktur gilt, die trotz aller Fehler das Projekt des Sozialismus durchzuführen versucht, und zugibt, dass Agitatoren aus der BRD am Aufstand beteiligt worden seien, weigert er sich,

die von der Partei verbreitete These eines gegenrevolutionären Putsches zu teilen. Im Mittelpunkt des Werks stellt Heym die Rolle der Gewerkschaften in Frage, die für ihn nicht imstande gewesen sind, die Unzufriedenheit der Werktätigen zu verstehen und ihre Forderungen gegenüber der Partei durchzusetzen. Die Hauptfigur des Romans, die Gewerkschaftler und Parteifunktionär zugleich ist, erlebt nämlich den tiefen Konflikt zwischen der politischen Struktur, die ihn gebildet hat und jetzt von ihm Gehorsam verlangt, und den Arbeitern, die ihn als Wortführer gewählt haben. Indem er die Entfernung zwischen der Parteispitze und den Gewerkschaften einerseits und der Arbeiterklasse andererseits erörtert, deutet Heym schon in diesem Roman jenen wichtigen Kernpunkt an, um den sich seine folgende literarische Produktion dreht, das heißt die Frage nach der mangelnden Beteiligung der Arbeiterklasse an staatlicher Macht und damit die fehlende Konvergenz von Sozialismus und Demokratie.

Jenseits jeder Analyse der DDR-Innenpolitik betrachtet Heym im Rückblick den sowjetischen Eingriff, der den Aufstand niederschlug, als deutliches Zeichen einer tiefen Schwäche der DDR: »Ein Staat, gestützt und gehalten von einer Armee, noch dazu einer ausländischen geht nicht bankrott; trotzdem ist der Bankrott spürbar in jeder parteiamtlichen Verlautbarung, jeder ministeriellen Äußerung, jeder Überschrift in der offiziellen Presse«, heißt es in *Nachruf*. Ähnlich betont Heiner Müller in *Krieg ohne Schlacht*, dass gerade der sowjetische Einsatz alle Möglichkeiten unterdrückte, jenen »neuen Kurs« in die DDR einzuführen, den man unmittelbar nach Stalins Tod in der UdSSR durchzusetzen versuchte. Daher erscheinen dem Dramaturg die Ereignisse am 17. Juni als die große verpasste Chance für eine andere Entwicklung der DDR: »Die wirkliche Geschichte war ja wohl, dass Ulbricht, Honecker und ein Dritter nach Moskau bestellt wurden, und sie wurden da mit dem Konzept von Berija konfrontiert, die DDR aufzugeben. Also freie Wahlen und Schluss mit dem Experiment. Sie waren einverstanden, sie mussten es sein, kamen zurück nach Berlin, und da war der 17. Juni. Und der 17. Juni hat ihnen geholfen, dadurch konnten sie überleben. [...] Das ist, glaube ich, ein Drehpunkt in der DDR-Geschichte, der 17. Juni als die letzte Chance für eine neue Politik, für eine andere DDR-Geschichte, verpasst aus Angst vor der Bevölkerung und vor dem übermächtigen westlichen Gegner« (Müller 1992, 137).

Zurück zu Heyms Roman. 1956 legte der Autor das auf Englisch geschriebene Manuskript zwei Freunden vor, Erich Wendt und Robert Havemann. Während Wendt auf das Werk ablehnend reagierte – »Das ist nicht meine Partei« heißt es in *Nachruf* –, empfahl Havemann, der mit Heym die gleiche Deutung des Geschehens teilte, den Text ins Deutsche zu übersetzen und ihn dann einer Reihe von Parteifunktionären zu unterbreiten, sowohl um Unterstützung für eine Veröffentlichung zu suchen, als auch um das Werk von vornherein

vor der Zensur zu ›schützen‹. Einmal in Umlauf gesetzt – so Havemann – könnten die Leute in Partei und Regierung den Text nicht mehr als »geheime Verschlussache« betrachten und würden deshalb vielleicht vorziehen, »dem Buch ihr Placet zu geben« statt »einen ewigen Schwarm von Gerüchten in beiden Teilen Deutschlands« zu erregen (Heym 1988, 653). Die deutsche, von Heym selbst angefertigte Übersetzung von *The Day X* – jetzt eben *Der Tag X* betitelt – wurde heimlich in einem Keller in Grünau vervielfältigt. »Groteske Situation«, lautet Heyms Kommentar, »um eine behördliche Billigung seines Buchs zu erreichen, musste S.H. die behördlichen Kontrollen unterlaufen« (Heym 1988, 654). Es sollte aber keine Billigung gewährt werden. Die Reaktionen der Funktionäre auf den Roman – vom Ministerpräsidenten Grotewohl zum Leiter der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro Alfred Kurella – lassen sich durch einige kurze Formeln zusammenfassen: »nihilistische Grundtendenz«, »falscher Ausgang und falscher Schluss«, »überflüssige Überlegungen und Diskussionen«.

Heyms Verteidigung vom *Tag X* spiegelt sich auch in der publizistischen Tätigkeit des Autors wider. Zu jener Zeit hielt Heym die in der Berliner Zeitung veröffentlichte Kolumne »Offen gesagt«, in der er sich einmal pro Woche, am Sonntag, mit den unterschiedlichsten Themen im Namen eines Journalismus, der tief in die soziale und politische Realität eindringt, befasste: Vom Vorschlag eines Verwaltungsgerichts für den Schutz der Bürger gegen die rechtswidrigen Maßnahmen über den Entwurf eines aus mehreren Kandidaten bestehenden Wahlsystems bis zur Suche eines gemeinsamen Nenners für eine friedliche deutsche Wiedervereinigung, den Heym dann in einem »Wirtschaftssystem« erkennt, das »für die entscheidende Mehrheit der Menschen in beiden Teilen des Landes akzeptabel sein muss« (Heym 1988, 591). Dass die Parteiführung die Kolumne für drei Jahre, von 1953 bis 1956, tolerierte, ist der Tatsache zuzuschreiben, dass ihr Autor zu den antifaschistischen Intellektuellen älteren Jahrgangs zählte, dessen Sozialismus unzweifelhaft erschien. Einen Artikel seiner Kolumne widmete Heym der Besprechung des sozialistischen Realismus in der DDR-Literatur und damit indirekt seinem eigenen Roman. Und so lautet seine poetologische Erklärung: »Wenn die Arbeiter vom Schriftsteller verlangen, dass er sie so darstelle, wie sie hier und heute sind, dann kann er, will er ehrlich sein, nicht allzu viel von Enthusiasmus, Leidenschaft und großem Verantwortungsbewusstsein schreiben. Wenn der Schriftsteller andererseits aufgefordert wird, vom Enthusiasmus der Arbeiter, von ihrer Leidenschaft, von ihrem großen Verantwortungsbewusstsein im Kampf um das Neue zu schreiben, wie soll er solchen Arbeitern da Fleisch und Blut geben? Denn in Wirklichkeit ist ihr Fleisch oft genug schwach, und ihr Blut sehnt sich nach allem Möglichen, aber nur selten nach dem Kampf ums Neue« (Heym 1988, 593f.).

1956, als Heym auf dem IV. Kongress des Schriftstellerverbands gegen den »Ideologie-Betrieb in der DDR« Stellung bezog, wurde er von Willi Bredel des Defätismus bezichtigt. Es war die Auseinandersetzung zwischen einem älteren Autor, der der Literatur noch eine deutlich belehrende Rolle zuschrieb, und dem zwölf Jahre jüngeren Schriftsteller, der die allmähliche politische und kulturelle Erstarrung wahrgenommen hatte.

Die weitere Geschichte von *Der Tag X* ist in ihrer öffentlichen Entwicklung bekannt: Erst 1974 erschien der Roman mit dem Titel *Fünf Tage im Juni* in der BRD. Die Hintergründe jener Publikationsverschiebung werden in *Nachruf* aufgedeckt. Die entscheidende Szene spielt in Grünau. S.H. hat sich geweigert, über das Buch mit Kurella in dessen Büro zu diskutieren, ohne dass man ihm vorher die zu besprechenden Argumente schriftlich bekannt gegeben hat. Der Funktionär, der vermeiden will, etwas Schriftliches zu hinterlassen, das irgendwann unbequem werden könnte, erklärt sich bereit, den Autor persönlich in Grünau zu besuchen. Auf Kurella wartet aber eine kleine Gruppe von Augenzeugen, die Heym zum Abendessen eingeladen hatte. Einige Einzelbilder umreißen das Geschehen: »Die Gäste treffen ein, zuerst die Havemanns, der Professor samt Frau Karen, er reibt sich die Hände, der Kälte wegen [...], aber auch in Vorfreude, auf das, was da kommen soll; dann der alte Arnold Zweig mit der Malerin Beatrice, seiner Gattin«. Neben der darauf folgenden Momentaufnahme, die Kurellas unbeholfenen Versuch fixiert, zu entfliehen, bleiben in Heyms Erinnerung Zweigs spöttische Worte: »Wollten wir nicht, Herr Kurella, uns über den ganz vorzüglichen Roman unseres Freundes S.H. unterhalten?« (Heym 1988, 660). Kurellas Antwort – »Niemals werden wir das drucken« – lautet in diesem Zusammenhang wie eine endgültige Zensur. Dass Heym den *Tag X* dann für mehrere Jahre in der Schublade zurückgehalten hat, ohne sich für eine Veröffentlichung des Werks in der BRD zu entscheiden, ist auf jenen Glauben an das sozialistische Projekt zurückzuführen, von dem die Rede war. »Eine einseitige Drucklegung des Romans in Westdeutschland trüge die Gefahr einer unerwünschten Verschiebung der Akzente des Buches in sich; unter den gegenwärtigen Umständen muss ich daher eine Veröffentlichung in der Bundesrepublik von einer Veröffentlichung in der deutschen Demokratischen Republik abhängig machen«, schreibt diesbezüglich S.H. in einem an Wendt adressierten Brief (Heym 1988, 661).

### III

Wenn man die Inhalte von Heyms und Müllers Werken aus den fünfziger Jahren berücksichtigt, erkennt man eine Übereinstimmung im Bereich dessen, was ihre Konzeption der Literatur als Ort kritischer Reflektion der Gegenwart



betrifft. In diese Richtung bewegen sich zwei andere Stücke Müllers, die zwischen Ende der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre geschrieben wurden, und zwar *Die Umsiedlerin* und *Der Bau*. *Die Umsiedlerin* thematisiert das Kollektivierungsverfahren der Länder in der DDR. Als das Werk 1961 aufgeführt wurde, wurden einige, wenn auch zwei Jahre früher geschriebene Szenen als Anspielung auf den Mauerbau wahrgenommen und das ganze Stück als Provokation gegen die DDR-Außenpolitik gelesen. Der als antikommunistisch abgestempelte Text trug Müller den Ausschluss aus dem Schriftstellerverband ein.<sup>4</sup> Das Stück »Der Bau« greift dagegen den modus operandi einer kühlen Staatsraison an, die nur auf ihr eigenes Überleben achtet. In »Krieg ohne Schlacht« beschreibt Müller das Werk als offene Kritik am System: es sollte auf die Notwendigkeit verweisen, den Sozialismus wieder in Gang zu bringen. Der Schauplatz des Dramas – eben eine Baustelle – ist nämlich als Ort eines verschärften Fortschritts dargestellt, wo der Einzelne fortlaufend entfremdet wird. Den einzigen Ausweg aus der Unterdrückung dieser Macht sah Müller damals in einem revolutionären Bruch, der zu einem radikalen Sozialismus führen sollte. Den DDR-Sozialismus betrachtete Müller zu dieser Zeit eben nur als eine vorübergehende Phase eines sich entwickelnden historischen Prozesses, der noch nicht zur Vollendung gelangt war. Es handelt sich um eine politische Einstellung, die der Dramatiker in »Krieg ohne Schlacht« rekonstruiert, indem er von Honeckers scharfer Kritik während des 11. Plenums des Zentralkomitees 1965 erzählt: »Honecker zitierte als einen Beleg für das falsche Geschichtsbild und die falsche politische Position des Stücks eine Stelle: ›Ich bin der Ponton zwischen Eiszeit und Kommune‹. Diese Kritik hatte einen theoretischen Grund: Damals hatte die Partei gerade beschlossen, dass der Sozialismus eine selbständige geschichtliche Formation und nicht der Übergang zum Kommunismus sei« (Müller 1992, 200f.). Erst 1980 wurde »Der Bau« in der DDR aufgeführt.

Ganz kurz zurück zum Bitterfelder Weg. Im Jahr 1959 machte sich eine junge Christa Wolf auf den Weg in ein Waggonwerk in Halle, um dort zu arbeiten. Von der Erfahrung in der Fabrik erzählt die Schriftstellerin in einem Tagebuchtext, dessen Titel »Dienstag, der 27. September 1960« lautet. Gerade mit diesem Text wird Wolf 40 Jahre später ihr autobiographisches Werk *Ein Tag im Jahr* beginnen.<sup>5</sup> Diese kurze Schrift ist aus mehreren Gründen bemerk-

4 Erst 1975 wird *Die Umsiedlerin* mit einigen Korrekturen und einem anderen Titel, *Die Bauern*, unter der Regie von Benno Besson in der Berliner Volksbühne wieder aufgeführt.

5 Bei *Ein Tag im Jahr* handelt es sich um eine Reihe einzelner Tagebuchschriften, die Christa Wolf einmal im Jahr und – mit wenigen Ausnahmen – an einem bestimmten Tag, eben dem 27. September, zwischen 1960 und 2000 verfasst hat.

kenswert. Zuallererst schildert Wolf deutlich – wie schon Müller und Heym – die Schwierigkeiten und Enttäuschungen, die die Arbeiter in der Fabrik täglich erleben: Produktionsstockung, mangelnde Kommunikation zwischen dem Werkleiter und den Arbeiterbrigaden, Antagonismen. Zweitens kündigt die Schriftstellerin hier das Verfassen eines Romans an, der in der Tat *Der geteilte Himmel* sein wird, in dem diese Themen deutlich auftauchen.

Indem Wolf über ihr Schreiben berichtet, beschäftigt sie sich mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen »Kunst und Revolution, Politik und Kunst, Ideologie und Literatur«. Ausgehend von einem Briefwechsel zwischen Lenin und Gorki deutet sie auf die »Unmöglichkeit deckungsgleicher Gedankengebäude bei – selbst marxistischen – Politikern und Künstlern« hin. Daraus ergibt sich eine Kritik an »jenen schematischen Büchern, deren Helden wir als unglaublich kritisieren« (Wolf 2003, 17f.). Mit diesen Worten wird ganz deutlich die Autonomie der Kunst im Gegensatz zu jeder Kunstplanung hervorgehoben. Diese Autonomie setzt sich schon in diesem kurzen autobiographischen Text durch die Rückgewinnung einer subjektiven, familiären, häuslichen Dimension gegenüber dem Horizont des »Kollektivs« durch: Wolf erzählt hier von Haushalt, Torten, Pflastern. Es handelt sich um einen ästhetischen Weg, den sie im 1968 veröffentlichten Roman *Nachdenken über Christa T.* vollständig einschlagen wird, wo die Vielschichtigkeit und die Bruchstückhaftigkeit der Subjektivität sich übrigens in einer fragmentarischen, gebrochenen Erzählstruktur ausdrückt.

Was die folgenden Stücke Müllers betrifft, geht der Dramatiker experimentelle Wege, die sich inhaltlich und formal vom Muster der Produktionsstücke entfernen. Auf der einen Seite bricht Müller die lineare Anschauung der menschlichen Geschichte, die in einem Stück wie *Der Bau* noch anwesend ist. An die Stelle der Auffassung des geschichtlichen Verfahrens als geplanter Fortschritt tritt die Anschauung einer zerstückelten Geschichte als Serie von unabhängigen Ereignissen, die die Möglichkeit einer Entwicklung in Frage stellt. Auf dieser Konzeption beruht z.B. das Stück *Germania Tod in Berlin*, das Müller schon im Jahr 1956 zu schreiben anfang und 1971 fertig stellte. Hier wird der Lauf der deutschen Geschichte von Friedrich dem Großen bis zu Hitler und Stalin als unendliches Wiederholen von Katastrophen dargestellt. Mit diesem Stück erreichte Müller zuerst das westliche Publikum, da *Germania Tod in Berlin* in der DDR zensiert wurde. 1978 wurde das Stück in der BRD aufgeführt und erst 1989 in der DDR. Auf der anderen Seite richtet Müller seine Aufmerksamkeit auf den Mythos – man denke z.B. an *Philoktet* – als einen der bevorzugten Schauplätze, um Machtmechanismen zu erforschen. Nicht zufällig beschreibt der Dramatiker in *Krieg ohne Schlacht* die DDR der fünfziger Jahre als Studienfeld, als eine beispielhafte Dimension jenes extremen Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und der »Autorität«, das er als

das eigentliche Thema des Theaters ansieht. So Müller: »Für den Dramatiker ist eine Diktatur farbiger als eine Demokratie. Je mehr Staat, desto mehr Drama. Der Aufenthalt in der DDR war in erster Linie ein Aufenthalt in einem Material« (Müller 1992, 113). Das ist natürlich eine Provokation, mit der Müller die ideologischen Gründe seines Aufenthalts in der DDR den künstlerischen zugunsten herabzusetzen scheint. Es handelt sich aber auch – so können wir annehmen – um das Beharren auf einer Kunst, die in der politischen, ideologischen Geschichte der Menschheit wurzelt, die den Bezug auf die Realität nicht verliert, die sich als Gegenpol dem politischen Bestehenden aber nicht hingibt.

## Literaturverzeichnis

- Bolik, Sibylle (1994): Das Hörspiel in der DDR. Themen und Tendenzen. Frankfurt/M.
- Corbin-Schuffels, Anne-Marie (2000): Auf den verwickelten Pfaden der Erinnerung: autobiographische Schriften nach der Wende. In: Wehdeking, Volker (Hg.): Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000). Berlin, 69-80.
- Hauschild, Jan-Christoph (2001): Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin.
- Heym, Stefan (1988): Nachruf. München.
- (1974): Fünf Tage im Juni. München.
- Müller, Heiner (1992): Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Köln.
- (1974): Der Lohndrucker. In: Geschichten aus der Produktion 1. Berlin, 15-44.
  - (1974): Die Korrektur. 1. Fassung. In: Geschichten aus der Produktion 1. Berlin, 47-59.
  - (1974): Die Korrektur. 2. Fassung. In: Geschichten aus der Produktion 1. Berlin, 67-80.
  - (1974): Der Bau. In: Geschichten aus der Produktion 1. Berlin, 85-136.
  - (1975): Die Bauern. In: Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande. Berlin, 12-111.
  - (1977): Germania Tod in Berlin. In: Germania Tod in Berlin. Berlin, 35-78.
  - (2000): Werke 3: Die Stücke 1. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/M.
  - (2001): Werke 4: Die Stücke 2. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/M.
  - (2005): Werke 9: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiografie. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/M.
- Mugnolo, Domenico (2002): Autobiographien, Memoiren, Erinnerungen. In: Cambi, Fabrizio/Fambrini, Alessandro (Hg.): Zehn Jahre nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung. Trento, 139-150.
- Wolf, Christa (2003): Ein Tag im Jahr. München.
- (1963): Der Geteilte Himmel. Erzählung. Halle.
  - (1968): Nachdenken über Christa T. Halle.