

Ein Dialog mit einigen Toten

Heiner Müller, Friedrich Wolf und die Selektion der Tradition

Michael Wood

Dass niemand aus dem Diskurs ausgeschlossen wird, bildet einen der zentralen Ausgangspunkte sowohl im Denken als auch in der literarischen und dramaturgischen Praxis Heiner Müllers. Wie Müller 1979 in seiner Rede über die Postmoderne sagt, sieht er zwei alternative Ergebnisse bei dem, was er die »Bewegung der Sprache« nennt: »das Schweigen der Entropie oder der universale Diskurs, der nichts ausläßt und niemanden ausschließt.«¹ Diese beiden Möglichkeiten stehen für zwei Seiten ein und derselben Medaille. Auf der einen Seite haben wir die drohende Bedeutungslosigkeit der Sprache oder das Chaos, was zu nichts führt. Auf der anderen Seite finden wir die utopische Konfiguration eines »universale[n] Diskurs[es]« (W 8, 212), woran alle teilnehmen dürfen und können.²

Im Kontext der Postmoderne beschäftigt sich Müller mit der Literaturgeschichte: Er inszeniert eine Art Dialog mit Schriftstellern des letzten Jahrhunderts, die zur Abschaffung des Autors beigetragen haben: Arthur Rimbaud, Comte de Lautréamont, Franz Kafka, James Joyce, Wladimir Majakowski, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Samuel Beckett u. a. Wenn im Denken Müllers der ›universale Diskurs‹ niemanden ausschließt, so ist die ›Ausschließung‹ dessen Gegenteil – noch ein Begriff, der von Müller häufig benutzt wird. Im Kapitel zu Brechts *Fatzer* (1927-1931) in *Krieg ohne Schlacht* (1992) meint er, Selektion und Ausschließung seien quasi austauschbar miteinander. Wenn einerseits der universale Diskurs allumfassend ist, besteht andererseits die Gefahr der Selektion darin, dass sie ein rein zerstörerisches Prinzip ist. Eine oft zitierte Formulierung von Müller lautet: »Auschwitz und Hiroshima sind Finalprodukte selektiven Denkens.«³ Und die logische Kon-

1 Heiner Müller: Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 208-212, hier: S. 212; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet.

2 Für eine detaillierte Erörterung dieses Themenbereichs im Werk Müllers, siehe: Arlene Akiko Teraoka: The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodern Poetics of Heiner Müller. Bern: Lang 1985.

3 Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. In: ders.: W 9, S. 7-291, hier: S. 246.

sequenz der Stellvertretung und Repräsentation sei: »[D]er Humanismus ist die Barbarei, weil Humanismus auch Ausschließung, Selektion bedeutet« (W 9, 246).

Im Folgenden soll Heiner Müllers Bezug zur literarischen Tradition analysiert werden. In einer Diskussion über Müller und seine Beziehung zu Friedrich Wolf mag es überraschen, mit einem Bezug zu Selektion und Ausschließung zu beginnen. Ansatzpunkt meiner Untersuchung bildet aber genau diese Frage. 1990 im Gespräch mit Frank Raddatz erklärt Müller: »Man muß die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen. Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Man muß die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten.«⁴

Bereits 1985 ist es ein wesentlicher Aspekt seiner demokratischen Einstellung gegenüber Politik und Realität, sich »Gedanken über die Toten zu machen«.⁵ Dieser Dialog mit den Toten stellt einen wichtigen Bestandteil von Müllers Praxis dar, da seine Texte und Inszenierungen ständig im Dialog mit denen stehen, die er als seine literarischen und philosophischen Vorfahren sieht. Nur anhand dieses offenen Dialogs darf es überhaupt eine Zukunft geben; und die Stimmen und Stellungen der toten Vorläufer*innen sind in diesem Gespräch sowohl zu hören, zu beachten, zu bewerten als auch zu kritisieren.

Als jemand, der der Zukunft gegenüber aufgeschlossen ist, ist Müller auch relativ offen, wenn er von den Toten spricht, mit denen er und seine Texte im Dialog stehen. Häufig benannt oder erwähnt werden von den deutschen Schriftsteller*innen Brecht, Heinrich von Kleist, Gotthold Ephraim Lessing, Anna Seghers, Friedrich Hölderlin, Walter Benjamin, Kafka; weiterhin dienen Euripides, William Shakespeare, Christopher Marlowe, Frantz Fanon, Michel Foucault, Lautréamont, Choderlos de Laclos, Artaud, Beckett als ›Gesprächspartner‹, Quellen oder ›Dialogstörer‹. Es gibt auch einige Überraschungen in dieser Liste wie Friedrich Nietzsche und Ernst Jünger. Die toten Dialogpartner*innen Müllers zeichnen sich deshalb als verschlungenes Gewebe der mehrfachen, oft einander entgegenstehenden Einflüsse aus, deren Spuren in Müllers komplexen Prozessen und Positionen zu suchen sind. Genia Schulz schreibt 1980: Sich »Müllers Werk nähern, heißt, sich auf eine ungewöhnliche Mischung von Theorien, Themen, Blickrichtungen, ›Traditionssträngen‹ einzulassen«.⁶ Meines Erachtens ist es viel zu einfach, wenn wir Müllers Schaffen einfach durch eine Liste einiger »carefully constructed alter egos, the personae based on other authors and cultural historical paradigms wit-

4 Heiner Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: W 11, S. 592-615, hier: S. 613f.

5 Heiner Müller: Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden. In: ders.: W 10, S. 364-374, hier: S. 366.

6 Genia Schulz: Heiner Müller. Stuttgart: Metzler 1980, S. 8.

hin which he created⁷ – so Jonathan Kalb – betrachten. Weder adoptiert Müller einfache *personae*, noch akzeptiert er alles, was Dichter*innen bzw. Denker*innen schreiben. So wie er über Brechts Theorie und Praxis sagt, »Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat⁸, so setzt er sich, obwohl er der Freund-Feind-Dichotomie Carl Schmitts definitiv eine Absage erteilt, beim Inszenieren vom *Lohndrücker* 1988 und *Hamlet/Maschine* 1989 in durchaus produktiver Weise mit dessen Aufsatz *Hamlet oder Hekuba* (1956) auseinander (vgl. W 9, 246 u. 277). Jedoch ist es wichtig zu betonen, dass der Dialog mit den Toten bei Müller keine systematische Totalität bilden muss, sondern dass niemand ausgelassen wird aus einem universalen Diskurs, in dem auch die Toten die Zukunft gestalten.

In diesem ganz offenen Dialog gibt es gewiss Personen, die von Müller nie direkt zitiert werden. Wie beispielsweise Helen Fehervary gezeigt hat, bilden die Dramatiker*innen der frühen DDR einen wichtigen, wenn auch von Müller nicht erwähnten Bezugspunkt: Als Fehervary *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961) neben Erwin Strittmatter und Brecht las, erklärte Müller, es sei sinnvoller, *Die Umsiedlerin* neben *Der Dorfstraße* (1955) von Alfred Matusche zu stellen.⁹ Es gibt auch Momente, in denen Müller – ganz wie Brecht – den Germanist*innen Rätsel aufgibt. Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, ob noch weitere Dramatiker*innen in seinen Dialog mit den Toten aufgenommen wurden, und so die Kriterien dieses Dialogs – d. h. die Aspekte nach denen Müller bestimmte Vorfäher*innen aufnimmt oder ausschließt – genauer untersuchen. Schließt Müller bestimmte tote Schriftsteller*innen aus seinem Dialog aus, und wenn ja, warum? Wie Schulz schreibt, scheinen Müllers Texte verschiedene ›Traditionsstränge‹ aufzugreifen, und wie Hans-Thies Lehmann betont, sind diese Stränge Teile einer selbstbewussten Strategie von Müllers Selbstdarstellung und Selbsteinbeziehung in die Literaturgeschichte, die »die Wahl einer spezifischen Tradition erkennen [lässt], ablesbar an sprechenden Auslassungen ebenso wie an emphatischen, häufig wiederkehrenden Bezugnahmen.«¹⁰ Wie ist es denn zu deuten, wenn eine Person bzw. eine bestimmte Reihe von Personen aus Müllers Diskurs und aus der von ihm gestifteten Tradition ausgeschlossen werden?

In diesem Zusammenhang erscheint es besonders auffällig, dass Friedrich Wolf nur selten von Müller benannt wird, obwohl Wolf als eine wichtige Person

7 Jonathan Kalb: *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 14.

8 Heiner Müller: *Fatzer ± Keuner*. In: ders.: W 8, S. 223-231, hier: S. 231.

9 Siehe Helen Fehervary: Heiner Müllers *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* und Alfred Matusches *Die Dorfstraße*. In: Hans Kruschwitz (Hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*. Berlin: Neofelis 2017, S. 247-257.

10 Hans-Thies Lehmann: *Deutsche Literatur*. In: ders./Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 123-129, hier: S. 123.

beim Gestalten eines neuen Theaters und einer neuen Gesellschaft nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in der DDR galt. Aber wie ich anhand einer Analyse von Müllers *Weiberkomödie* (1969) und Wolfs *Bürgermeister Anna* (1950) zeigen werde, scheint Wolf aus dem zukunftsgestaltenden, notwendig offenen Dialog mit den Toten ausgeschlossen zu sein, weil er aus Müllers Sicht eine Tradition des ›anti-produktiven‹ Theaters vertritt. Die Landschaft der literarischen Tradition hat offensichtlich bestimmte Grenzen, die Müller mit Hilfe einer formal-dramatischen wie stofflichen Auswahl festlegt.

Ein Wolf in der DDR

Bevor wir uns mit Müllers Einschätzung von Friedrich Wolf befassen, scheint es nützlich, einige Anmerkungen zum Status von Wolf in der DDR zu machen. Während des Zweiten Weltkrieges war Wolf zusammen mit den wichtigsten Personen des künftigen SED-Politbüros im russischen Exil. Er war schon zu dieser Zeit als Dramatiker bekannt und in den ersten Jahren der DDR zählten seine Stücke zu einer antifaschistischen, sozialistischen Tradition, die ganz nach dem Geschmack der Führung der SED war. Unter der Leitung von Maxim Vallentin sollte sich das neue sozialistische Theater in einem neuen sozialistischen, demokratischen Deutschland an dem sowjetischen Vorbild orientieren.¹¹ Es ist daher kein Zufall, dass die Spielpläne des Maxim Gorki Theaters in den ersten Jahren der DDR Wolfs in der Kriegszeit geschriebene antifaschistische Stücke aufführten. 1952 als ›sozialistisches Modelltheater‹ gegründet, war das Maxim Gorki Theater der Ort, an dem Vallentin dem neuen Publikum Konstantin Sergejewitsch Stanislawskis Theaterkunst und naturalistische Inszenierungen der Klassiker und der Stücke sowjetischer Dramatiker präsentieren konnte. Neben Johannes R. Becher und Erich Blach war Wolf einer der wenigen zeitgenössischen deutschen Dramatiker, deren Stücke in den ersten Jahren inszeniert wurden.¹²

In den frühen Debatten um Formalismus und Realismus im Theater repräsentierte Wolf eine Antithese zu Brecht. Nach Jack Zipes stand Wolf

für die überkommenen aristotelischen Prinzipien, für geschlossene Form, psychologisches Theater, Stanislawski, pedantisches Drama, den Vorrang des Inhalts vor

¹¹ Vgl. Petra Stuber: Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater. Berlin: Links 1998, S. 156; Michael Wood: Heiner Müller's Democratic Theater. The Politics of Making the Audience Work. Rochester, New York: Camden House 2017, S. 36-38.

¹² Vgl. Julia Niehaus/Manfred Möckel/Harald Müller (Hg.): Maxim Gorki Theater. 50 Jahre und kein Ende. Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 180f. Erst ab Juni 1957 finden Stücke von Alfred Matusche, Gert Weymann, und Heiner Müller ihren Weg in den Spielplan des Gorki-Theaters.

der Form; Brecht für anti-aristotelische und anti-stanislawskische Positionen, für das Experiment, die offene Form, objektivierendes oder episches Theater, unpedantisches Drama, die Dialektik von Form und Inhalt.¹³

Laut Wolfgang Emmerich war Wolf »ein Vertreter jenes aristotelischen Theaters, das die geschlossene, werkhafte Form des Dramas anstrebte und in der Katharsis ein unveräußerliches Element sah«.¹⁴ Für Fritz J. Raddatz nahm deshalb Wolf »bewußt eine aristotelische, also anti-brechtsche Position« ein.¹⁵ Wolf gehöre zu »Other Ways – Other Writers«¹⁶ der DDR-Dramatik, wie Gottfried Fischborn es 1980 formuliert: Er sei Teil einer vielfältigen Szene des anderen, d. h. nicht-Brecht'schen Theaters. Zeitzeug*innen bestätigen diese Einordnung: Als 1957 fünf junge DDR-Dramatiker*innen auf die Rundfrage, welche Funktion das Theater der Gegenwart habe und wie es diese erfülle, antworteten, bezogen sich die Befragten mehrmals direkt auf Brecht, aber zu Wolf gibt es keinen einzigen Hinweis.¹⁷ Dem widerspricht allerdings Fritz Raddatz, wenn er betont, dass Wolfs' »Stück-Modelle doch offenbar mehr Einfluß ausgeübt haben als heute zugegeben« wird.¹⁸ Zipes allerdings argumentiert, dass Brecht und Wolf nicht so gegensätzlich seien, wie die Literaturgeschichtsschreibung allgemein behauptet.¹⁹ Was Wolf jedoch besonders deutlich von Brecht unterscheidet, war seine offizielle Position in der Partei: Er war z. B. erster Botschafter der DDR in Polen und getreuer Parteigenosse, auch wenn er nicht immer einverstanden war mit den konkreten Zielen und Mitteln der SED.²⁰

Soviel zu Wolfs allgemeinen Status in der DDR. Wie aber war Heiner Müllers Position zu Friedrich Wolf? Wolfs Name wird in Müllers Schriften und Gesprächen nur selten erwähnt. 1977 im Gespräch mit Bernard Umbrecht erinnert sich

13 Jack Zipes: Bertolt Brecht oder Friedrich Wolf? Zur Tradition des Dramas in der DDR. In: Peter Uwe Hohendahl/Patricia Herminghouse (Hg.): Literatur und Literaturtheorie in der DDR. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 191-240, hier: S. 192.

14 Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Berlin: Aufbau 2009, S. 98-99.

15 Fritz J. Raddatz: Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur in der DDR. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 416.

16 Gottfried Fischborn: The Drama of the German Democratic Republic since Brecht: An Outline. Übers. v. Peter Harris/Pia Kleber. In: Modern Drama 23 (1980), H. 4, S. 422-434.

17 Vgl. z. B. Peter Hacks/Harald Hauser/Joachim Knauth/Hans Pfeiffer/Hedda Zinner: Das Theater der Gegenwart. Eine Rundfrage. In: Neue Deutsche Literatur 5 (1957), H. 4, S. 127-134.

18 Raddatz: Traditionen und Tendenzen, S. 415.

19 Vgl. Zipes: Bertolt Brecht oder Friedrich Wolf?, S. 193f.

20 Für eine detaillierte Diskussion der Beziehung zwischen Wolf und den Organisationen der SED und deren Tätigkeiten im letzten Jahr seines Lebens (1953) siehe Christel Berger: Friedrich Wolf 1953. Eine unvollständige Biographie rückwärts. Berlin: Schwarzdruck 2006.

Müller an den Streit von 1949 zwischen Wolf und Brecht über *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939). Wolf kritisierte Brechts Stück, da Mutter Courage keine Einsicht in ihr Fehlverhalten habe; am Ende werde dem Publikum kein Beispiel gegeben, mit dessen Hilfe es lernen könne. Aus Müllers Sicht macht Wolf insofern einen Fehler, als er die Produktivität des Theaters negiere:

[...] bei diesen Einschätzungen oder diesen Kategorisierungen von Stücken positiv-negativ, die vom Stofflichen ausgehen, wird immer der Wirkungsfaktor ausgeklammert. Also wird immer das Publikum ausgeklammert. Und ein Drama entsteht ja nicht auf der Bühne, findet nicht auf der Bühne statt, sondern zwischen Bühne und Zuschauerraum.²¹

Hier sehen wir einen zentralen Unterschied zwischen Wolf und Brecht, wobei Müller zweifelsohne auf der Brecht'schen Seite steht: Während Brecht die Negation zeigt, damit die Negation der Negation die Arbeit der Zuschauenden ist, ist Wolfs Theater nach Zipes »eine Negation der Negation, wobei das Publikum sich mit dem aufsteigenden Kräften identifizieren sollte«.²² Für Müller ist Wolfs Theater nicht produktiv, dialektisch, zukunftsorientiert, sondern vertritt eine geschlossene dramatische Form, die die Zuschauenden vom Theater ausschließt, das Theater von der Realität ausgrenzt.

Wenn wir Müllers Gedanken zu den Stücken Wolfs lesen, erkennen wir noch weitere Aspekte seiner negativen Bewertung des älteren Dramatikers. Schon 1956 in seiner Rezension des fünften Bandes einer neuen Werkausgabe von Wolfs Stücken schreibt Müller: »Wolf, dem vitalen politischen Dramatiker, war der Formalismus fremd [...].«²³ Im Kontext der Formalismusdebatte könnte Müllers Bemerkung positiv erscheinen, vermutlich als Verteidigung eines vor kurzem gestorbenen Autors gegenüber der SED. Müller zieht dabei aber eine klare Grenze zwischen dem erfolgreichen Experimentieren mit der Sprache in den Stücken Georg Kaisers und in denen des jungen Friedrich Wolf, wobei Müller die Mühen des letzteren als gescheiterte Nachahmung sieht. Laut Müller waren Wolfs Schilderungen der erst vor kurzem vergangenen Ereignisse – wie z. B. bei seiner Darstellung der Marinemeuterei von 1918 in *Die Matrosen von Cattaro* (1930) – zu eindeutig, als dass sie politisch wirkungsfähig hätten sein können. 34 Jahre später erklärt Müller den Grund dieser fehlenden Wirkung damit, dass Wolf sehr schnell geschrieben habe und so Stücke zur erst kurz zurückliegenden Geschichte verfassen konnte. In dieser Hinsicht unterschied er sich von Brecht, der langsamer arbeitete und infolgedessen kaum aktuelle Ereignisse in seinen Stücken direkt

21 Heiner Müller: Gespräch mit Bernard Umbrecht. In: ders.: W 10, S. 99-119, hier: S. 102.

22 Zipes: Bertolt Brecht oder Friedrich Wolf?, S. 202. Hervorhebung im Original.

23 Heiner Müller: Altes und Neues. In: W 8, S. 121.

behandelte. Wolf reagiere direkt auf aktuelle Ereignisse, während Brecht grund-sätzliche Strukturen erforsche.²⁴ 1956 behauptet Müller, Wolfs Werk sei wichtig als »Zeitdokument« (vgl. W 8, 121), aber habe keinen Wert mehr als Dramatik.

Schwank um eine Komödie

Da Müllers Einschätzung von Friedrich Wolfs Theatertexten eher negativ ist, überrascht es nicht, dass literaturwissenschaftliche Vergleiche zwischen den Texten der beiden Autoren kaum zu finden sind. Ich möchte jedoch zeigen, wie Müller eine Art Konfrontation mit Wolfs Dramatik in einem seiner Stücke inszeniert, und zwar in seinem nur selten untersuchten Text *Weiberkomödie* von 1969, einem Schwank nach dem erst 1961 veröffentlichten Hörspiel *Die Weiberbrigade* von Inge Müller. *Weiberkomödie* wird bei Überblicken und Diskussionen von Müllers Texten oft ausgelassen, wie z. B. in Schulz' Buch über Müller von 1980, in dem der Text nicht einmal erwähnt wird,²⁵ bei Norbert Otto Eke und Kalb wird er nur flüchtig und in Klammern behandelt. Bei ersterem kommt *Weiberkomödie* nur in einer Liste von Stücken vor, bei denen Fritz Marquardt Regie geführt hat,²⁶ und zwar als Beispiel für Müllers »Auseinandersetzung mit ›bürgerlichen‹ Theaterformen wie Oper, Laienspiel und Schwank (*Drachenoper*, *Horizonte/Waldstück*, *Weiberkomödie*)«.²⁷ Kalb nennt das Stück nur einmal in seiner Studie und schreibt, dass »[c]rass prurience and graphic sexual description are vital to many of [Müller's] works (*The Mission*, *Medea Material* and *Weiberkomödie* [...] come immediately to mind).«²⁸ Selbst in Alexandra von Hirschfelds Studie über *Frauenfiguren im dramatischen Werk Heiner Müllers* von 1999 wird *Weiberkomödie* in keiner Weise berücksichtigt.²⁹ Zwei Aspekte sprechen anscheinend gegen die Inklusion der *Weiberkomödie*: Erstens wurde sie zu der Zeit geschrieben und uraufgeführt, als Müller *Macbeth* (1971), *Mauser* (1970) und *Zement* (1972) verfasst hat; und mit Ausnahme der Versform und ein Paar thematischen Kleinigkeiten hat *Weiberkomödie* angeblich fast nichts mit diesen Stücken gemeinsam.³⁰ Zweitens entspricht das

24 Vgl. auch Heiner Müller: Das Jahrhundert der Konterrevolution. In: ders.: W 11, S. 543-557, hier: S. 548.

25 Vgl. Schulz: Heiner Müller.

26 Vgl. Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Stuttgart: Reclam 1999, S. 32.

27 Eke: Heiner Müller, S. 37.

28 Kalb: Theater of Heiner Müller, S. 176.

29 Vgl. Alexandra von Hirschfeld: Frauenfiguren im dramatischen Werk Heiner Müllers. Marburg: Tectum 1999.

30 Vgl. z. B. Joachim Fiebach: Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theater-texten. Berlin: Henschel 1990, S. 81.

Stück anhand seiner formalen Komposition, Heiterkeit und allgemeinen Stimmung nicht unseren Erwartungen an Heiner Müller. Für Carlotta von Maltzan gilt das Stück als »Ausrutscher«³¹ im Werk Müllers auch weil er selbst es anscheinend nicht ernst genommen habe; Roland Wiegenstein betont, dass *Weiberkomödie* von einer »Märchenstimmung«³² gefärbt sei. Aus dramatisch-formaler Sicht sieht *Weiberkomödie* so aus, als sei dieser Text ein »Außenseiter«. Mit den Worten Małgorzata Sugieras: »Wenn Müller im *Bau* schon zwischen epischer Reflexion und dramatischen Geschehen alterniert [...], so entwickelt sich die Handlung in der *Weiberkomödie* linear und unproblematisch wie bei einem Autor, der nie von Brecht gehört hat.«³³ Ich stimme Sugiera nicht völlig zu, aber auffällig ist die (scheinbar) klare Trennung zwischen dem Brecht-Schüler Müller und einem anderen Müller, der in den Spuren einer aristotelischen, Wolf-schen Tradition schreibt – oder – was noch wahrscheinlicher ist – auf deren theatrale *Bankrott* hinweisen will.

Weiberkomödie handelt von einer Brigade Frauen, die erfolgreich einen Kran montiert. Die Männer arbeiten nicht, da sie sich im Kampf um die günstigsten Schauplätze, von denen sie am besten der Schlosserin Jenny Nägele beim Nacktbaden im Baggerteich zusehen können, verletzt haben. Jenny ist (ganz wie Balke vor ihr) »Bestarbeiterin«.³⁴ In der *Weiberkomödie* finden wir eine Konstellation von Konflikten, die auch in der neuen Gesellschaft noch gelöst werden müssen, im Vordergrund steht dabei der Geschlechterkampf: Auch in einem sozialistischen Land gilt es noch zu erkennen, dass die Frau ein Mensch und kein Sexobjekt ist und genauso viel kann und genauso hart arbeitet wie ein Mann; es darf keinen Unterschied mehr zwischen »Männerarbeit« (W 4, 190) und »Frauenarbeit« (W 4, 191) geben. Eine weitere Ebene des Textes bildet der Konflikt zwischen Altem und Neuem, da verschiedene Figuren die neue Situation, d. h. die gesellschaftliche Realität, nicht begreifen können. Wie Karl sagt: »Kapitalismus ist Ausbeutung / Des Menschen durch den Menschen. Sozialismus / Ist Ausbeutung des Mannes durch die Frau« (W 4, 201). Genauso wie in *Der Lohndrücker* (1956/57) wird ein Konflikt dargestellt zwischen individueller Initiative und Allgemeinheit, sprich dem Plan. Jenny hat einen »Verbesserungsvorschlag« (W 4, 183), der dringend nötig ist, da, wie der Meister sagt (wieder ähnlich wie Kant in *Der Lohndrücker*): »Die Termine sind im Eimer / Wenn wir den Kran am Montag nicht umsetzen« (W 4, 186).

³¹ Carlotta von Maltzan: Zur Bedeutung von Geschichte, Sexualität und Tod im Werk Heiner Müllers. Frankfurt a. M.: Lang 1988, S. 125.

³² Roland H. Wiegenstein: Länger als Glück ist Zeit, und länger als Unglück. Entfremdung und Widerspruch im Werk Heiner Müllers. In: Judith R. Scheid (Hg.): Zum Drama in der DDR. Heiner Müller und Peter Hacks. Stuttgart: Klett 1981, S. 93-113, hier: S. 107f.

³³ Małgorzata Sugiera: *Weiberkomödie*. In: Lehmann/Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch, S. 288-290, hier: S. 289.

³⁴ Heiner Müller: *Weiberkomödie*. In: ders.: W 4, S. 177-242, hier: S. 183.

Jennys Vorschlag wird aber anfänglich nicht angenommen, da sie nackt im Baggerteich gebadet hat, was zur Verletzung der männlichen Arbeitskraft geführt hat. Kaderleiter Zabel erklärt: »Das ist Plansabotage. Ihr unmoralisches Verhalten hält / Die Produktion auf« (W 4, 189).

Wenn wir *Weiberkomödie* als Komödie über die Lage der Frauen in einer neuen sozialistischen Realität lesen, in der eine junge Frau am Ende erfolgreich ist, dann hat Müllers Text einige deutliche Gemeinsamkeiten mit Friedrich Wolfs Komödie *Bürgermeister Anna* von 1950. Dort kämpft die junge 23-jährige Bürgermeisterin Anna Drews gegen die frauenfeindlichen Einstellungen der ländlichen Kleinbürger und arbeitet im Büro und auf der Baustelle für eine bessere Zukunft. So sagt sie zum Großbauer Lehmkuhl: »Was früher war, war früher, Lehmkuhl: heut ist's wichtig, daß unser Dorf zum Winter die Schule hat.«³⁵ Weil es den Männern nicht gefällt, dass sie auf eine (junge) Frau hören müssen, machen sie beim Bau der Schule nicht mit, sodass die Frauen die Arbeit selbst machen müssen. Außerdem gibt es wie in *Weiberkomödie* einen dritten Konflikt, nämlich den zwischen individueller Initiative und Plan. Anna und die Frauen haben schon einen Teil der Schule gebaut, als der Landrat die Einstellung des Baus fordert:

Landrat: [...] Aber wozu machen wir heute unsre Wirtschaftspläne, worin alles eingeplant ist, Steine, Holz, Ziegel, Nägel, wenn ihr unsren ganzen Plan umschmeißen wollt!

Anna: Im Gegenteil, Herr Landrat, wir wollen den Plan nicht umschmeißen, sondern ihn gerade weitertreiben – durch unsere Initiative.

Landrat *zweifelnd*: Durch eure Initiative?

Anna *leidenschaftlich*: Jawohl, Plan und Initiative sind keine Gegensätze; sie ergänzen einander. Gerade durch unsere Initiative, durch die Initiative der Jugend und der Frauen...

Landrat: ... der Frauen, die ihren Männern von Haus und Herd wegläufen, so daß hier fast zum Bürgerkrieg kommt... (B 239)

Der Landrat steht für den Plan, und die Planerfüllung verlangt, dass Frauen ›Frauen‹ bleiben und Männer ihre ›natürliche‹ Position am Arbeitsplatz einnehmen dürfen. Diese Position gestattet keine Neuorientierung der Geschlechterrollen am Arbeitsplatz geschweige denn Eigeninitiative. Es ist keine Überraschung, dass Walther Pollatschek meint, dieser Konflikt zwischen Plan und Initiative sei nicht antagonistisch – er will Wolf als guten Parteimann darstellen und die nicht

³⁵ Friedrich Wolf: *Bürgermeister Anna*. In: ders.: Gesammelte Werke. 16 Bde. Hg. v. Else Wolf/Walther Pollatschek. Bd. 6: Dramen 6. Berlin: Aufbau 1960, S. 195-281, hier: S. 205. Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›B‹ und der Seitenzahl in Klammern im Fließtext direkt nach dem Zitat.

ausreichende Gleichberechtigung der Geschlechter in der DDR verbergen.³⁶ *Bürgermeister Anna*, H. G. Huettich zu Folge, »clearly delineates and celebrates the ›progressive‹ priorities of the new state and its citizens«.³⁷ Doch *Bürgermeister Anna* ist nicht so simpel, wie Huettich meint: Der Landrat, d. h. der Repräsentant des neuen Staates, ist kein neuer Mensch und muss deshalb von Anna überzeugt werden, dass sie mit ihrer Initiative im Recht ist. Am Ende des Stücks gibt es folglich ein Happy End: Anna erhält endlich die Baugenehmigung für die Schule, ihr Mann Jupp lernt, dass auch Mädchen Bürgermeister sein können, und alle helfen beim Bau mit.

In dem Bereich der Handlung und des Konflikts hat Müllers *Weiberkomödie* viel gemeinsam mit *Bürgermeister Anna*. Außerdem benutzen beide Texte eine ähnliche Wort- und Situationskomik und könnten als ›ernste Komödien‹ bezeichnet werden, denn sie »lassen eine negative Tendenz, die das Ergebnis der gesellschaftlichen Entwicklung der Frau ist, ans Licht kommen.«³⁸ Beide Stücke zeigen, wie sich eine neue gesellschaftliche Realität aus einer alten formt, und orientieren sich primär an der plebejischen Tradition der heiteren Komödie. Zudem übernimmt Müller ein zentrales Motiv aus *Bürgermeister Anna*: Annas Verhalten wird wiederholt so beschrieben, als wolle sie »mit dem Kopf durch die Wand« (B 198). Lehmkuhl sagt z. B. zu ihr: »So 'n Schädel wie deiner müßt mir ins Haus, Anne, mit dem gehst du durch die dickste Wand!« (B 204) Das erinnert an *Der Lohndrücker*:

Der Arzt: [...] Was ist mit ihrem Schädel, Balke? Wollten Sie wieder mit dem Kopf durch die Wand? Die Wand war stärker, wie?

Balke: Die Wand war ich.³⁹

In den beiden früheren Stücken *Bürgermeister Anna* und *Der Lohndrücker* lässt sich das Motiv des ›Schädel‹ als Metapher für den Themenkomplex der Bewusstseinsänderung der Protagonistin bzw. des Protagonisten verstehen. Die Wand, durch die Anna stoßen muss, besteht aus den unerentwickelten Einstellungen ihrer Mitbürger*innen, die Wand, die Balke zertrümmern musste, war dagegen sein eigenes Bewusstsein. Am Anfang der *Weiberkomödie* sagt Jenny »Was geraucht hat, war mein Schädel« (W 4, 188). Aber am Ende finden wir statt Schädeln und Köpfen

36 Walther Pollatschek: Friedrich Wolf. Leben und Schaffen. Leipzig: Reclam 1974, S. 242.

37 H. G. Huettich. Theater in the Planned Society. Contemporary Drama in the German Democratic Republic in its Historical, Political, and Cultural Context. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1978, S. 23.

38 Jack Zipes: Die Funktion der Frau in den Komödien der DDR. Noch einmal: Brecht und die Folgen. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Heidelberg: Stiehm 1976, S. 187-205, hier: S. 198.

39 Heiner Müller: Der Lohndrücker. In: ders.: W 3, S. 27-64, hier: S. 57.

Perücken, die von Männern getragen und vom Inspizienten im Theater bereitgestellt werden, damit die Männer an der beispielhaften Frauenarbeit teilnehmen können. Wenn Zabel Franz Häcksel danach fragt, warum er eine Perücke trägt, antwortet dieser lakonisch: »Politik. / Der Kran ist Frauenarbeit. Beispielsweise« (W 4, 237). Diese neu ins Stück eingeführte Figur verspottet damit die Sprache der positiven Beispiele und der angeblichen, neuen Position der Frauen in der DDR. Zuvor meint Hilde Prill: »Wir müssen das politisch sehn, versteht ihr. / Wenn Frauen einen Kran umlegen hier / Das gibt ein Beispiel für die Republik« (W 4, 215). Die Komödie ist zu Ende, bevor das Stück vorbei ist, und nach lauter Rollenspiel erfolgt hinter den Kulissen die erfolgreiche Kranmontage.

Die Handlung von *Weiberkomödie* löst sich auf, dem entsprechend hören wir von Kaschiebe: »Das Stück geht so nicht weiter« (W 4, 237), und dass die Figuren nicht wissen, dass sie im Theater sind (vgl. W 4, 237). Der Vorhang fällt und die Trennung zwischen Bühne und Realität verschwindet, bevor Kaschiebe die Zuschauenden direkt anspricht. Sie erklärt, dass das Stück ein positives Beispiel vorgeführt hat. Ihr abschließender Monolog lautet:

Geehrtes Publikum. An diesem Ort
 Hat heute eine Frau das letzte Wort.
 Ich hoff, daß mancher sich ein Beispiel nimmt
 Wie man sich nicht und wie man sich benimmt.
 [...]
 Und das ist nun unsrer Komödie Schluß
 Weil sie doch endlich einmal aufhören muß.
 Spielt sie nun selber fort zum guten Ende
 Und wenn sie euch gefiel, röhrt eure Hände. (W 4, 242)

Was passiert hier? Bevor wir diese Schlussätze hören, sind wir nur einem großen Durcheinander auf (und hinter) der Bühne begegnet. Da der Erfolg der Kranmontage nur berichtet wird, wissen wir auch nicht, vom wem sie vollgezogen wurde; unter den Frauen gibt es auch bestimmt perückentragende Männer. Jenny Nägele – die angeblich positive Heldin des Stücks – ist einfach verschwunden, damit Kaschiebe das Stück zu Ende bringen kann, nachdem sie endlich von ihrem Traum der Welteroberung berichtet hat. Das »scheint«, nach Wiegenstein, »für einmal gelöst, freundlich, in einer Lustigkeit, die stets in Gefahr ist, harmlos zu werden«.⁴⁰ Es gibt aber Konflikte und Situationen, die noch keine Lösung gefunden haben. Was Fehervary über die Lage der Frauenfiguren in Müllers Texten im Allgemein schreibt, trifft auch im Fall von Jenny Nägele zu: Wir sehen, dass, wenn Jenny spricht oder handelt, sie es »im Rahmen ihres Schweigens und ihrer Ab-

40 Wiegenstein: Länger als Glück ist die Zeit, S. 107.

wesenheit, nicht zu deren Überwindung⁴¹ tut. Jenny zitiert auch August Bebels Formulierung »Die Frau ist ein Mensch wie der Mann, und sie soll wie er die Freiheit haben, über sich zu verfügen als ihr eigener Herr« (W 4, 189). Das Ideal der Gleichberechtigung der Geschlechter existiert zwar schon im Traum vom Sozialismus, aber Jennys Erlebnisse sprechen dagegen. Um Mutter zu sein, muss sie am Wochenende heimliche Besuche ins nächstliegende Dorf machen, damit sie ihr verstecktes Kind sehen kann; Häcksel, der sie heiraten möchte, glaubt, dass sie nicht arbeiten sollte; am Ende verschwindet sie einfach, ohne wieder als Arbeiterin unter Arbeitern zu erscheinen. Sie hat gearbeitet, aber die Geschlechterverhältnisse haben sich kaum geändert.

Das Ende von *Weiberkomödie* scheint aber nahezulegen, dass ein positives Beispiel vorgeführt worden ist, von dem die Zuschauenden lernen können und das das Publikum zu Hause zu Ende spielen soll. Etwas Ähnliches finden wir in *Bürgermeister Anna*: Auch dort findet keine echte Änderung im Bewusstsein der Figuren statt, sondern die Einstellungen Lehmkuhls und des Forstmeisters werden einfach als altmodisch entlarvt und Jupp – Annas Liebhaber – gewinnt Einsicht in seine ›Dummheit‹. Ganz am Ende des Stücks sehen wir Anna und Jupp, als sie den Konflikt lösen und ein Beispiel für die Zukunft geben:

Jupp sie umarmend: Anne, Mädel, *Bürgermeisterin*... geht das denn alles zusammen?
 Anna: Es geht.
 Jupp: Und heute noch, Anne, fahr ich den Trecker und – ich helf dir bei der Schule!
 Anna zieht seinen Verband fester an: Hast du mir nicht schon geholfen, Jupp?
 (B 281. Hervorhebungen im Original.)

Anna ist die positive Heldin, die von Anfang an weiß, dass sie Recht hat. Ihren letzten Worten zufolge müssten wir uns unserer Fehler bewusst werden und uns für die Arbeiten der Annas dieser Welt engagieren. Jupp hat Anna schon dadurch geholfen, dass er dem Publikum ein Beispiel des falschen Handelns und der sich daraus ergebenden Bewusstseinsänderung gegeben hat. Wolfs Stück verknüpft also zwei positive Beispiele. Sowohl bei Wolf als auch bei Müller soll das Publikum die Rolle eines kollektiven Helden spielen. In diesem Sinne scheint es als stunde *Weiberkomödie* in der Tradition von Wolfs Theater, das Müller allerdings für unproduktiv gehalten hat. Statt *Weiberkomödie* als ›Komödie‹ zu beschreiben, schreibt Müller 1975:

41 Helen Fehervary: Die erzählerische Kolonisierung des weiblichen Schweigens. Frauen und Arbeit in der DDR-Literatur. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.): Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Königstein: Athenäum 1979, S. 171-195, hier: S. 185.

Den Schwank unterscheidet von der Komödie, daß er das kleinbürgerliche Moment mehr zum Gegenstand des Amüsements als der Kritik macht. Daß die ökonomischen Grenzen der Emanzipation in *Weiberkomödie* nur Theater (als Requisiten eingesetzt) und nicht, in ihrer dialektischen Einheit mit ihrer Geburtshelferrolle, reflektiert sind, hält den Text auf dem Niveau einer Art (sozialistischer) Bierzeitung. Er sollte nicht als mehr gelesen werden.⁴²

Laut Müller wird Emanzipation nur in Form des Theaters behandelt. Die meta-theatrale Ebene des Stücks unterstreicht, dass das, was auf der Bühne geschieht, dort auch bleibt und nicht in die Realität der Zuschauenden eingreifen kann. Wenn die Figuren stets von der ›Politik‹ ihrer Handlungen reden, ist das auch eine Maßnahme seitens der Bühne, die Möglichkeiten des Publikums zu mindern und auszugrenzen. Sogar die Funktion der Frau in der Komödie wird so als leere Geste entlarvt: Häcksel will bei der Kranmontage mitmachen, da er den Frauen nicht zutraut, dass sie seinen Kran nicht ›kaputt‹ machen. Aber auch er wird dann eine Perücke tragen: »Damit das Beispiel nicht beschädigt wird« (W 4, 216 u. 228). Wie Häcksel sagt: »Die Haare sind politisch« (W 4, 234). Der Schein der Fortschriftlichkeit ist wichtiger als der tatsächliche Fortschritt. Prill meint: »Wir stimmen mit dem Leben sozusagen / Nicht überein. Das muß man doch mal sagen / Ich meine, will man uns hier karikieren« (W, 239); worauf Zabel antwortet, »Das mußt du mit dem Autor diskutieren« (W, 239). Der (männliche) Autor hat ein Bild einer Situation geliefert, in der die typisierten Figuren der Komödie keine Verbindung zur Realität haben. Müller nimmt Wolfs Form der aristotelischen Komödie über die Lage der Frau in der sozialistischen Gesellschaft und macht sie zum Gespött. Das Happy End des Stücks hat hier keinerlei Funktion außer einer theatrale: dass es sich hinter dem Vorhang vollzieht. Die Distanz zwischen Bühne und Zuschauenden könnte nicht größer sein.

Weiberkomödie dient als Schwank über die Funktion der positiven Beispiele im Theater. Müller zufolge ist *Weiberkomödie* »ein absolut harmloses Stück« (W 9, 114), das als Gelegenheitsarbeit entstand, nach Fritz Marquardt habe Müller den Text nur wegen des Honorars geschrieben, der Auftrag kam vom Maxim Gorki Theater.⁴³ Indem er diesen Text für das Gorki-Theater verfasst, kritisiert Müller die Tradition eines Theaters der positiven Helden, das er in den Stücken Wolfs und dessen Nachfolger*innen findet, die ihr ›Zuhause‹ im Gorki hatten. Die *Weiberkomödie* ist demnach definitiv nicht ›harmlos‹: Das Stück dient als kluger Angriff auf eine bestimmte Theater-Tradition.

42 Heiner Müller: *Weiberkomödie* [Nachbemerkung]. In: ders.: Texte 4. Theater-Arbeit. Berlin: Rotbuch 1975, S. 67-116, hier: S. 116; vgl. auch W 4, S. 569.

43 Vgl. Jan-Christoph Hauschild: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin: Aufbau 2001, S. 276.

Traditionsbildung

Zurück zum Thema Ausgrenzung, Selektion, Ausschließung. Am Anfang dieses Beitrags habe ich Müllers Positionen zum universalen Diskurs und zum ›Dialog mit den Toten‹ dargestellt. Wenn wir die Zukunft gestalten wollen, müssen wir – so Müller – die Toten miteinbeziehen. Wenn wir von Tradition sprechen, würden wir deshalb erwarten, dass Müller immer offen ist für den Dialog mit allen Toten und sich so auf eine universale Tradition von Partner*innen und Gegner*innen bezieht. Müllers Traditionswahl ist aber sehr selektiv, ausschließend und hat klare Grenzen.⁴⁴ Wie wir anhand der Analyse von Müllers Beziehung zu Friedrich Wolf und zur Tradition der sozialistischen Dramatik gezeigt haben, besitzt diese – aus Müllers Sicht – keine produktive Funktion beim Gestalten einer Zukunft, sie sei vielmehr aus diesem ›Dialog mit den Toten‹ ausgeschlossen.

Interessanterweise beginnt *Weiberkomödie* mit einem kurzen Prolog, in dem Müller die Problematik der Geschlechterverhältnisse in eine literarische Tradition stellt: Die Substanz dieser Komödie sei »so alt wie neu / Adam und Eva waren schon dabei / und spielten ihre Rollen schlecht und recht / Von Aristophanes bis Bertolt Brecht« (W 4, 179). Der altgriechische Komödienschreiber steht am Anfang dieser speziellen Literaturgeschichte und Brecht an deren Ende; Wolf liegt offensichtlich dazwischen, wird aber nicht genannt, da er keine Rolle in einem die Zukunft gestaltenden ›Dialog mit den Toten‹ spielt. Nach Müllers Ansicht erklärt Friedrich Wolf dem Publikum, was es lernen solle und was es mit nach Hause zu nehmen habe, selbst wenn es die Komplexität der historischen Verhältnisse nicht verstanden hat. Der Autor wird damit sozusagen »Komplice[] der Macht« (W 8, 211). Müllers *Weiberkomödie* plädiert also für einen eingeschränkten Dialog, d. h. einen Dialog nur mit bestimmten Toten, indem die Leere und die Unbrauchbarkeit einer entgegengesetzten Tradition akzentuiert wird.

Literatur

- Berger, Christel: Friedrich Wolf 1953. Eine unvollständige Biographie rückwärts. Berlin: Schwarzdruck 2006.
- Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Stuttgart: Reclam 1999.
- Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Berlin: Aufbau 2009.
- Fehervary, Helen: Die erzählerische Kolonialisierung des weiblichen Schweigens. Frauen und Arbeit in der DDR-Literatur. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand

44 Lehmann: Deutsche Literatur, S. 125.

- (Hg.): Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Königstein: Athenäum 1979, S. 171-195.
- Fehervary, Helen: Heiner Müllers *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* und Alfred Matusches *Die Dorfstraße*. In: Hans Kruschwitz (Hg.): Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller. Berlin: Neofelis 2017, S. 247-257.
- Fiebach, Joachim: Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten. Berlin: Henschel 1990.
- Fischborn, Gottfried: The Drama of the German Democratic Republic since Brecht: An Outline. Übers. v. Peter Harris/Pia Kleber. In: Modern Drama 23 (1980), H. 4, S. 422-434.
- Hacks, Peter/Harald Hauser/Joachim Knauth/Hans Pfeiffer/Hedda Zinner: Das Theater der Gegenwart. Eine Rundfrage. In: Neue Deutsche Literatur 5 (1957), H. 4, S. 127-134.
- Hauschild, Jan-Christoph: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin: Aufbau 2001.
- Hirschfeld, Alexandra von: Frauenfiguren im dramatischen Werk Heiner Müllers. Marburg: Tectum 1999.
- Huettich, H. G.: Theater in the Planned Society. Contemporary Drama in the German Democratic Republic in its Historical, Political, and Cultural Context. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1978.
- Kalb, Jonathan: The Theater of Heiner Müller. Cambridge: Cambridge University Press 1998.
- Lehmann, Hans-Thies: Deutsche Literatur. In: ders./Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2003, S. 123-129.
- Maltzan, Carlotta von: Zur Bedeutung von Geschichte, Sexualität und Tod im Werk Heiner Müllers. Frankfurt a. M.: Lang 1988.
- Müller, Heiner: Weiberkomödie. In: ders.: Texte 4. Theater-Arbeit. Berlin: Rotbuch 1975, S. 67-116.
- Müller, Heiner: Der Lohndrücker. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3: Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 27-64.
- Müller, Heiner: Weiberkomödie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4: Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 177-242.
- Müller, Heiner: Altes und Neues. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8: Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 121.
- Müller, Heiner: Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8: Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 208-212.

- Müller, Heiner: *Fatzer ± Keuner*. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8: *Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 223-231.
- Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. *Eine Autobiographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 5-291.
- Müller, Heiner: *Gespräch mit Bernard Umbrechт*. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10: *Gespräche 1, 1965-1987*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 99-119.
- Müller, Heiner: *Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden*. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10: *Gespräche 1, 1965-1987*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 364-374.
- Müller, Heiner: *Das Jahrhundert der Konterrevolution*. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11: *Gespräche 2, 1987-1991*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 543-557.
- Müller, Heiner: *Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft*. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11: *Gespräche 2, 1987-1991*. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 592-615.
- Niehaus, Julia/Manfred Möckel/Harald Müller (Hg.): *Maxim Gorki Theater. 50 Jahre und kein Ende*. Berlin: Theater der Zeit 2002.
- Pollatschek, Walther: *Friedrich Wolf. Leben und Schaffen*. Leipzig: Reclam 1974.
- Raddatz, Fritz J.: *Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur in der DDR*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Schulz, Genia: *Heiner Müller*. Stuttgart: Metzler 1980.
- Stuber, Petra: *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*. Berlin: Links 1998.
- Sugiera, Małgorzata: *Weiberkomödie*. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 288-290.
- Teraoka Arlene Akiko: *The Silence of Entropy or Universal Discourse: The Postmodern Poetics of Heiner Müller*. Bern: Lang 1985.
- Wiegenstein, Roland H.: *Länger als Glück ist Zeit, und länger als Unglück. Entfremdung und Widerspruch im Werk Heiner Müllers*. In: Judith R. Scheid (Hg.): *Zum Drama in der DDR. Heiner Müller und Peter Hacks*. Stuttgart: Klett 1981, S. 93-113.
- Wolf, Friedrich: *Bürgermeister Anna*. In: ders.: *Gesammelte Werke. 16 Bde. Hg. v. Else Wolf/Walther Pollatschek*. Bd. 6: *Dramen 6*. Berlin: Aufbau 1960, S. 195-281.
- Wood, Michael: *Heiner Müller's Democratic Theater. The Politics of Making the Audience Work*. Rochester, New York: Camden House 2017.

Zipes, Jack: Bertolt Brecht oder Friedrich Wolf? Zur Tradition des Dramas in der DDR. In: Peter Uwe Hohendahl/Patricia Herminghouse (Hg.): Literatur und Literaturtheorie in der DDR. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 191-240.

Zipes, Jack: Die Funktion der Frau in den Komödien der DDR. Noch einmal: Brecht und die Folgen. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Heidelberg: Lothar Stiehm 1976, S. 187-205.

