

Title	Arkanes oder transparentes Zitieren. : „Das Leben der Anderen“, seine Prätexte und Dieter Hildebrandt als Gegenbeispiel
Sub Title	不可視のあるいは可視の引用：『善き人のためのソナタ』， そのプレテクストと反対例としてのディーター・ヒルデブランド
Author	Joch, Markus
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.56 (2018.) ,p.31- 57
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	中山豊教授退職記念号 = Sonderheft für Prof. Yutaka Nakayama
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20180332-0031

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Arkanes oder transparentes Zitieren.

„Das Leben der Anderen“, seine Prätexte und
Dieter Hildebrandt als Gegenbeispiel

Markus JOCH

Die Bandbreite von Zitationsmöglichkeiten möchte ich an zwei sehr unterschiedlichen Kunstsparten veranschaulichen. Im einen Fall knüpft der Regisseur Florian Henckel von Donnersmarck in einem Spielfilm von 2006 an den Plot eines britisch-französischen Streifens von 1966 an wie auch an einen deutschen Roman, erschienen 1985. Im anderen verwendet der Kabarettist Dieter Hildebrandt in einer 1985 geschriebenen Nummer ein ehrwürdiges Gedicht von Matthias Claudius aus dem Jahr 1779. Bevor wir die Beispiele betrachten, sei kurz das Forschungsinteresse umrissen, das einen dazu bringt, materialiter weit auseinanderliegende Fälle in Beziehung zu setzen. Es lässt sich in eine einfache Frage fassen.

Wozu und mit welchen Folgen zitiert Kunst vorausgegangene Kunst? Hervorgehoben sei hier a), dass der jeweilige Text sich zum Prätext kreativ verhält, soweit er mit dem Zitieren die Bedeutung des Zitierten verschiebt, b) Machteffekte, die Verweise von Kunst auf Kunst im kulturellen Kräftefeld haben. Den Ausgangspunkt bildet dabei der Konsens in den Kulturwissenschaften, dass Bezugnahmen sozialer Systeme auf sich selbst, sogenannte Selbstreferenzen, am augenfälligsten in den zeitgenössischen Künsten auftreten. Dort haben sich selbstbezügliche Verweise seit den 1980er Jahren vervielfacht, nicht zufällig parallel zur Rede von Postmoderne, für deren Begriff das Recyceln

von Kulturgeschichte ja konstitutiv war. Der qualitative Unterschied zu älteren Verweiskonjunkturen, in Avantgarde und Klassischer Moderne, besteht im Offenlegen und Betonen der Selbstreferenzen.¹⁾ Das global wohl prominenteste Modell dafür lieferte das Sampling im Hip-Hop. Aber auch jenseits der Künste, von Fernsehen über Werbung bis Computerspiel, ist eine verstärkte Tendenz zur Selbstbezüglichkeit beobachtbar,²⁾ was uns zu einer ersten Begriffsabgrenzung zwingt.

Zeigt etwa eine Fernsehshow wie „TV Total“ Ausschnitte anderer Sendungen, um sie lächerlich zu machen, liegt zwar Selbstreferenz vor – Fernsehen über Fernsehen –, Zitieren nennt das aber aus gutem Grund kaum einer. Zumindest im dominanten Sprachgebrauch wird nur für künstlerische und wissenschaftliche Selbstbezüge der Begriff Zitieren gewählt (dass er daneben immer auch Fremdbezüge meint – Journalisten zitieren Politiker, Politiker Dichter usw. –, versteht sich). Ihn auf bestimmte Selbstreferenzen zu beschränken ist als Eindämmung sinnvoll, da sich im Kunstsystem der Begriff seit den Achtzigern deutlich ausgeweitet hat. Dort wird unter Zitieren längst nicht mehr nur die wörtliche Übernahme einer Textstelle verstanden, sondern praktisch jeder Bezug auf das Außen eines Werks, sei es auf andere Arbeiten in der eigenen Sparte oder auf andere Künste. Angesichts der Begriffsöffnung drängt sich die Frage auf, was Zitate innerhalb des Kunstsystems von ‚dahergelaufenen‘ Selbstreferenzen wie denen des Fernsehens unterscheidet. Und was reizt die Produzenten, sich allen Originalitätsdrucks ungeachtet auf vergangene Werke zu beziehen? Nostalgie oder Lust am Spiel mit Tradition sind sicher verbreitete Motive, aber kaum hinreichende Erklärungen; in zweierlei Hinsicht funktionieren Zitate im Kunstsystem auch als Machtinstrumente. Sie verleihen ausgewählten Signifikanten der Vergangenheit eine zweite Gegenwart und sorgen so für deren Überdauern im kulturellen Gedächtnis. Jede Hommage wertet einen bestimmten Prätext auf, während andere dem Vergessen anheimfallen. Zugleich helfen

Verweise auf vorausgegangene Werke dem Zitierenden, sich in seinem jeweiligen Feld unverwechselbar zu positionieren, sind sie Akte des Sich-Unterscheidens, der Distinktion, mit Bourdieu zu sprechen.

Sich auf vorausgegangene Kunst zu beziehen, kann also originell sein. Daran zu erinnern heißt, Zitieren als Form potentiell starker Autorschaft – oder allgemeiner: Kreativität – zu verstehen. Warum auch sollte die Beschreibung intertextueller Bezüge die Autorfunktion bagatellisieren, wie Roland Barthes glaubte? Es gibt nun mal einen Unterschied zwischen naiv-unbewusster und bewusst-organisierender Zitation sowie die Eigenheit einer jeden, das jeweilige Zeichen nicht nur zu wiederholen, sondern seine Funktionsmöglichkeiten mit der Wiederholung zu erweitern. So lässt sich „ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefaßt oder gegeben ist, herausnehmen, ohne daß es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens [...] verliert. Man kann ihm“, bemerkt Derrida, „eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *auffropft*.“³⁾ Vermag ein Autor mit der Entnahme eines Zeichens aus dem einen Zusammenhang und dem Einpflanzen in einen anderen „unendlich viele neue Kontexte“ zu erzeugen,⁴⁾ wird er mehr als eine marginale Rolle spielen.

Fragt sich nur, was das mit einer Hildebrandt-Nummer zu tun hat und was mit *Das Leben der anderen*, dem Erfolgsfilm von Donnersmarck. Antwort: Hier wie dort wird zitiert, gepfropft und sich unterschieden, wobei sich das, was Derrida vom schriftlichen Syntagma sagt, a) auch an einer Kabarettnummer, exemplifizieren und b) auf ein etwas abstrakteres Zitament, das Handlungselement eines Films, übertragen lässt. Zugleich können wir am Verhältnis beider Beispiele die Kluft zwischen transparentem, für die Rezipienten erkennbarem Zitieren und einem arkanen, also für die meisten intransparenten ausmessen.

Vom durchsichtigen Verfahren des Kabarettisten zeugt bereits sein Titel, der sowohl den Autor des Prätextes nennt als auch den Politiker, der mit seiner Hilfe aufs Korn genommen wird:

Matthias Claudius, gesprochen von Helmut Kohl

Der Mond,

meine Damen und Herren, liebe Freunde, und das möchte ich hier in aller Offenheit sagen,

ist aufgegangen!

Und niemand von Ihnen, meine Damen und Herrn, liebe Freunde, wird mich daran hindern, hier mit aller Entschlossenheit festzustellen:

Die goldnen Sternlein prangen

und wenn Sie mich fragen, meine lieben Freunde, meine Damen und Herrn,: wo?, dann sage ich Ihnen in aller Ehrlichkeit:

am Himmel!

Und das, meine Damen und Herrn, sei hier in aller Eindeutigkeit festgestellt, so, wie meine Freunde und ich uns immer zu allen Problemen geäußert haben:

hell und klar.

Und ich scheue mich auch nicht, meine Damen und Herrn, liebe Freunde, hier an dieser Stelle ganz konkret zu behaupten:

Der Wald steht schwarz

und lassen Sie mich hinzufügen

und schweiget.

Und hier sind wir doch alle aufgerufen – gemeinsam –, die uns alle gemeinsam tief bewegende Frage an uns zu richten, an uns gemeinsam: Wie geht es denn weiter? Nun, meine Damen und Herrn, liebe Freunde, ich habe den Mut, und ich habe die Entschlossenheit und die bodenlose Ehrlichkeit, hier in allem Freimut und aller Offenheit zu bekennen, dass ich es weiß!

Nämlich:

Und aus den Wiesen steigt

das, was meine Reden immer ausgezeichnet hat:

der weiße Nebel wunderbar.⁵⁾

Eine einfache Unterscheidung zwischen Eigen- und Prätext ist hier nicht möglich, da wir kein einziges Wort von Hildebrandt selbst vernehmen. ‚Sein‘ Text setzt sich näher besehen aus zwei Prätexten zusammen und geht in deren Kombination fast auf. Vorgefunden hat der Sprechende neben Claudius’ *Abendlied* ja auch die unschönen Floskeln des damaligen Bundeskanzlers Helmut Kohl, nur dass er Letztere verdichtet und damit leicht bearbeitet. Hauptsächlich aber besteht die Leistung darin, denkbar unterschiedliche Stimmen in einer Wechselrede zu montieren, so wie wir es auch aus Ingeborg Bachmann *Reklame-Gedicht* kennen.⁶⁾ Warum der Seitenblick auf Literatur? Weil eine nicht ganz unwesentliche Funktion von Hildebrandts Montage die distinktive ist. Der Sprechende markiert im Feld der Kleinkunst seine besondere Position als jemand, der Techniken literarischen Kabaretts beherrscht, anders als die Masse der Kohl-Parodisten von 1985.

Aber natürlich dient die Prätext-Kombination in erster Linie der Kritik. Phrasenhaftigkeit und Redundanz der Politikerrede – ‚Offenheit‘, ‚Entschlossenheit‘, ‚Ehrlichkeit‘, ‚Eindeutigkeit‘, ‚Entschiedenheit‘ und schon wieder ‚Entschlossenheit‘, ‚Ehrlichkeit‘ und ‚Offenheit‘ – ließen sich zwar allein schon durch die Ballung hochmöglicher Vokabeln vorführen, besonders spürbar aber wird ihre Penetranz, wenn man sie in die Nähe der schlichten Schönheit von Claudius’ Zeilen bringt. Insoweit gibt die Montage ein Beispiel für Kontrastästhetik ab. Sicher eine im Dienst des Kohl-Bashings, doch geht es ebenso um eine prinzipielle Kritik des Politikerjargons aus der Perspektive der Kunst. Die Überlegenheit der Dichterzeilen wie des sie rezitierenden

Kabarettisten, ihre Komplizität, wird auch jenen Rezipienten begreiflich, denen der Name Kohl nichts mehr sagt oder die das Original nicht mehr selbst erlebt haben. Das dürften einige der YouTube-Nutzer sein, die dem Hildebrandt-Clip eine Klickzahl von mittlerweile über 243.000⁷⁾ beschert haben.

Wenn auch nur metaphorisch, lässt sich die Montage zweier Prätexte auf den Begriff Pfropfung bringen, der zwei voneinander unabhängige Organismen bezeichnet, die zu einer funktionalen Einheit verbunden werden.⁸⁾ Auf die Schnittstelle der Organismen kommt es beim Pfropfen besonders an. In der Kabarettnummer spielt sie eine entscheidende Rolle, da *Abendlied* und Kohl-Phrasen so verzahnt werden, dass die Phrasen die Gedichtzeilen so eifrig wie kunstfern kommentieren. Erstens unterbrechen sie das Gedicht zu früh und oft und daher aufdringlich. Zweitens fallen sie zu lang aus, kontrastieren unvorteilhaft mit Versen, deren Anmut sich auch der Kürze, der *brevitas*, verdankt. Drittens belastet der Kommentar die Verse mit einer Emphase, auf die diese in ihrer Besinnlichkeit gerade verzichten – ein Ausrufezeichen nach „am Himmel“ kennt Claudius’ Original nicht.⁹⁾ Viertens gerät der Kommentar wiederholt in semantische Spannung zum Kommentierten. So muss Kohl kurz vor der Stelle, wo der Wald „schweiget“, unbedingt noch etwas „hinzufügen“, und dass er und seine Freunde sich „hell und klar“ auszudrücken pflegen, fällt angesichts seiner hier hervorgebrachten Worthülsen schwer zu glauben. Die beste und deshalb Schlusspointe besteht darin, dass sich das von Kohls Stimme zitierte Material an jener rächt. Während sie Helle und Klarheit für sich beansprucht, ist es tatsächlich der Nebel, der sie angemessen bezeichnet. Im neuen Kontext signifiziert „Nebel“ nicht mehr, wie noch im Original, Naturschönheit und -geheimnis, stattdessen wird er zur Metapher für nichtssagendes Sprechen. Die Funktion des Prätextes *Abendlied* ändert sich grundlegend. Was ehemals von der Demut der Erdenkinder vor Gottes Größe kündete, wird nun, de- und rekontextualisiert, mit einer Kohlrede verschnitten, zu einer Art Falle. An

den klassisch gewordenen Zeilen blamiert sich der rezitierende Politiker, sie verführen ihn zur missglückten Vereinnahmung.

Zwei Prätexte so zu organisieren, dass der eine den anderen der Peinlichkeit überführt, ohne dass der Organisator sie noch explizit kommentieren müsste, ist eine auf Karl Kraus zurückgehende Technik,¹⁰ die Hildebrandt aktualisiert und fürs Kabarett fruchtbar macht. Offen bleibt allerdings, ob es sich um eine bewusste Anknüpfung handelt. Ein ebenso möglicher und zeitlich sogar näher liegender Bezugstext ist besagtes *Reklame*-Gedicht, mit dem das Verfahren des Kabarettisten sowohl die Wechselrede als auch die starke Hierarchisierung der Prätexte teilt. Bei Bachmann deklassiert die Stimme der Eigentlichkeit die der Werbung.¹¹ Jedenfalls erzielt Hildebrandt einen Distinktionsgewinn gegenüber beiden Vorlagekandidaten, indem er ihr todernstes Hierarchisieren durch ein erheiterndes ersetzt.

Matthias Claudius, gesprochen von Helmut Kohl wartet also mit einer Spitze auf, die anderen Parodien zum Kanzler aus der Pfalz abging: „Helmut Kohl“, dessen reales Vorbild tatsächlich gern Klassikerzitate im Munde führte, scheitert am erhobenen Bildungsanspruch.¹² Dem raschen Altern, das Politikerparodien normalerweise ereilt, ist die Nummer aber auch deshalb entgangen, weil ihre Boshaftigkeit mehr als einer Person oder Berufsgruppe gilt. Zugleich zielt sie auf ein kulturelles Ärgernis, das beflissene Zitieren, das Klassiker zum bildungsbürgerlichen Zierat herabwürdigt. Hildebrandt pffropft, um neben einem bestimmten Politiker und dessen Kaste einen unangenehmen Zitationstyp der Lächerlichkeit preiszugeben. Nebenbei konserviert er eines der eingängigsten Gedichte deutscher Sprache durchs Zitieren im kulturellen Gedächtnis. Gewitzt ist, zwei Prätexte von hohem Bekanntheitsgrad zusammenzubringen, die zu verbinden dennoch niemandem zuvor eingefallen ist. Dass der große Kleinkünstler den Einbau eines literarischen Prätextes durch die Namensnennung „Matthias Claudius“ markiert, wirkt fast unnötig. Selbst wer

nicht weiß, auf wen die Verse vom aufgegangenen Mond zurückgehen, wird an Reim, Metrum und Wortwahl erkennen, dass hier Literatur aufgerufen wird.

Zu derlei Extremtransparenz gegenteilig verhält sich das arkane Zitieren in *Das Leben der Anderen*. Nicht eine Filmkritik, nicht ein Aufsatz und schon gar nicht Donnersmarck selbst hat die intertextuellen Verflechtungen mit *Fahrenheit 451* thematisiert oder auch nur angedeutet. Im Filmbuch gibt der Regisseur und Drehbuch-Autor zwar eine Auskunft, wie er zum Plot gekommen sei, doch statt von Bezügen auf Kinogeschichte ist von Erleuchtung die Rede:

„Ich erinnere mich noch genau, wie ich [...] einer Emil-Gilels-Aufnahme der ‚Mondschein-Sonate‘ zuhörte. [...] Da kam mir plötzlich etwas in den Sinn, was ich einmal bei Gorki gelesen hatte, daß nämlich Lenin über die ‚Appassionata‘ gesagt habe, daß er sie nicht oft hören könne, weil er sonst ‚liebvolle Dummheiten sagen und den Menschen die Köpfe streicheln‘ wolle, auf die er doch ‚einschlagen, mitleidlos einschlagen‘ müsse, um seine Revolution zu Ende zu bringen. [...] bei der ‚Mondscheinsonate‘ konnte ich Lenins Aussage auf einmal verstehen [...]. Ich fragte mich, was wohl geschehen wäre, wenn man einen Lenin hätte *zwingen* können, die ‚Appassionata‘ zu hören. Wenn er hätte glauben können, die ‚Appassionata‘ *für* die revolutionäre Sache hören zu *müssen*. Während ich darüber nachdachte, drängte sich mir ein Bild auf: die Halbnaha eines Mannes in einem trostlosen Raum; er hat Kopfhörer auf den Ohren, durch die eine wunderbare Musik klingt. Und als dieses Bild da war, stürzten die Gedanken auf mich ein: Der Mann hört diese Musik nicht zum eigenen Vergnügen, sondern weil er jemanden belauschen muß, einen Feind seiner Ideen, aber einen Freund dieser Musik. Wer ist dieser Mann, der da sitzt? Wen belauscht er? Die Fragen kamen im Rausch, ebenso die Antworten, und

innerhalb weniger Minuten stand das gesamte Grundgerüst zu ‚Das Leben der anderen‘.¹³⁾

Nun haben Mondschein-Sonate und Lenin-Assoziation den Filmstudenten Donnersmarck fraglos auf eine Idee gebracht, die sich im Endprodukt niederschlug. An einer der einprägsamsten Szenen des Films können wir den erinnerten Impuls wiedererkennen: Eines Morgens, als Stasi-Hauptmann Gerd Wiesler den Dramatiker Georg Dreyman abhört, erfährt dieser durch einen Anruf, dass sich sein von einem Berufsverbot betroffener Freund, der Regisseur Albert Jerska, das Leben genommen hat. Erschüttert setzt sich Dreyman ans Klavier und spielt jene *Sonate vom Guten Menschen*, die Jerska ihm gerade erst zum Geburtstag geschenkt hat, „in ihrer vollen Schönheit und Melancholie“¹⁴⁾. Dabei erwähnt Dreyman vor seiner Partnerin Christa Maria Sieland das Lenin-Zitat etwas gekürzt und fragt sie: „Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?“¹⁵⁾ Wiesler, der die Klänge wie die Worte über seine Kopfhörer gezwungenermaßen vernimmt, ist ebenfalls erschüttert – von der Todesnachricht wie von der ergreifenden Musik (eine Komposition Gabriel Yareds), von dem in Dreymans Spiel hörbar werdenden Schmerz wie von dessen Kommentar. „*Wiesler von vorne. Auf seinem Gesicht liegt ein vorher noch nie gesehener Ausdruck.*“¹⁶⁾

Humanisierung durch Musik also. Eine Zentralstellung nimmt die Szene dramaturgisch ein, da sich mit ihr Wieslers Wandel vom rücksichtslosen zum skrupulösen Stasi-Mitarbeiter erkennbar vollzogen hat. In der direkt anschließenden Sequenz lässt er erstmals Lässlichkeit und damit Menschlichkeit erkennen. Im Fahrstuhl seines Wohnhauses begegnet er einem Jungen, der ihm arglos erzählt, sein Papi halte Stasi-Leute für „schlimme Männer, die andere einsperren“.¹⁷⁾ Ein Leichtes wäre es jetzt für den Hauptmann (und Verhörspezialisten!), dem Kind den Namen des Vaters zu entlocken und den

Staatsfeind zu bestrafen. Im letzten Moment aber schreckt er, der schon routiniert angesetzt hat, vor der Perversion zurück.

Doch so deutliche Spuren die Musikidee im Drehbuch hinterlassen hat, wenn Donnersmarck sie nachträglich zum Keim der Handlung stilisiert, aus dem „das gesamte Grundgerüst“ hervorgegangen sei, strickt er an einer Legende – als habe ihn ein göttlicher Funke getroffen („stürzten die Gedanken auf mich ein“, „im Rausch“, „innerhalb weniger Minuten“). Die Selbstauskunft ist eine Deckerinnerung. Sie rückt ein besonders emotionalisierendes Handlungselement in den Vordergrund, um vergessen zu machen, dass das Handlungsgerüst sich weniger rauschhafter Inspiration verdankte als einer bewussten Konstruktion, die größere Anleihen bei *Fahrenheit 451* macht, dem Truffaut-Film nach dem Roman von Ray Bradbury.

Beide Filme handeln von Bütteln der Diktatur, die durch die Kraft der Literatur zur Konversion bewegt werden. Der anfangs so Stasi-gläubige wie handwerklich versierte Wiesler wendet sich unter anderem deshalb vom Repressionsapparat ab, weil ihm die Lektüre eines bei einem Einsatz heimlich eingesteckten Gedichtbandes von Bertolt Brecht zum Erweckungserlebnis wird. Das einsame Lesen von *Erinnerung an die Marie A.* leitet seine innere Wandlung ein (die sich in der anschließenden Sonaten-Szene nur vollendet). Guy Montag, der Held bei Truffaut/Bradbury, ist zu Anfang der so gläubige wie versierte „Feuerwehrmann“ eines totalitären Zukunftsstaates, der seinen Bürgern Besitz und Lesen von Büchern verbietet. Diese aufzuspüren und zu verbrennen ist Montags Aufgabe. Warum wendet er sich vom System ab? Weil ihm die Lektüre eines bei einem Einsatz heimlich eingesteckten Bandes von Charles Dickens zum Erweckungserlebnis wird. Hier ist es das einsame Lesen von *David Copperfield*, das der Hauptfigur die Augen öffnet.

Beschleunigt wird die Umkehr beider Protagonisten vom Schock über Suizide. Wiesler ist entsetzt über den besagten Freitod von Jerska, Montag

über den Selbstmord einer alten Dame, die sich lieber mit ihren Büchern verbrennt, als sie den Schergen der Diktatur zu überlassen (F 01:02:28–01:03:015).¹⁸⁾ Wiesler überwacht in Gestalt von Dreyman, einem Vorzeige-Autor der DDR, einen Büchermenschen, Montag verfolgt die buchstäblich so genannten Büchermenschen. Montags anfängliche Aversion gegen das alte Medium („fürchterlicher Humbug“, F 11:27) findet ihr Pendant in Wieslers Wohnung, der gerade im Kontrast zu Dreymans, aber auch Jerskas Inneneinrichtung auffällig bücherlosen, auch deshalb so tristen. Der zum Widerstand findende Montag sieht sich am Ende von seiner tablettenabhängigen Gattin Linda denunziert, der sich zum Dissidenten mausernde Dreyman von seiner tablettenabhängigen Lebensgefährtin Christa verraten. Auf den Punkt kommen wir noch einmal zurück.

Dass Montag nach der Dickens-Lektüre für den Staat verloren ist, deutet die Folgeszene an. Auf einem Kinderspielplatz filzt der vordem so Genaue die Anwesenden nur mehr nachlässig. Als er bei einem älteren Mann fündig wird – beim Abklopfen des Mantels ist auf Brusthöhe ein auf ein Buch deutendes Geräusch hörbar –, entscheidet sich der Feuerwehrmann im Bruchteil einer Sekunde, den wahrscheinlichen Gesetzesbrecher wie einen ‚sauberen‘ Bürger durchzuwinken (F: 39:10–39:23). Dieser ersten Geste von Menschlichkeit und also Dienstvergessenheit entspricht stellengenau die erste Lässlichkeit Wieslers, der oben erwähnte, spontane Impuls, den Jungen im Fahrstuhl *nicht* auszuhorchen.¹⁹⁾ Dann vergleiche man einmal die roboterhaften Schritte des Rollkommandos, das Montag in der Siedlung mit bücherverdächtiger Wohnung anführt (F 2:40–57), mit dem Anrücken der von Wiesler zu Dreymans Wohnhaus gelenkten Abhörtruppe (DLA 19:11–27)²⁰⁾ – verblüffend ähnliche Bedrohungschoreographien. Desweiteren durchsuchen Montags Leute die mutmaßliche Bücherwohnung genauso methodisch, schnell und rücksichtslos (F 3:28–4:26), wie es eine von Wieslers Vorgesetztem, Anton Grubitz,

geleitete Mannschaft in Dreymans Wohnung tut, als sie eine aus dem Westen eingeschmuggelte Schreibmaschine finden will (DLA 1:34:32 – 01:36:00) Und wie Truffaut versteht Donnersmarck die Szenen vom staatlichen Einbruch in die Privatsphäre mit besonders dramatisierender Musikuntermalung.

Auf *Fahrenheit 451* als Inspirationsquelle für *Das Leben der Anderen* verweist schon die analoge Position, die die späteren Überläufer im Herrschaftsapparat einnehmen. Montag und Wiesler verstehen ihr Handwerk so gut, dass sie ihren Chefs, hier der Captain, dort Oberstleutnant Grubitz, als die besten Mitarbeiter gelten. Beide Hauptfiguren ‚brillieren‘ nicht nur auf operativer Ebene (bei Durchsuchung und Bücherverbrennung / Ver- und Abhören) sondern auch als Lehrer. „Wer finden will, muss zuerst wissen, wie man versteckt!“ (F 22:50): Stoppen lässt sich Montag beim Dozieren nur, wenn der Captain ihn aus dem Klassenraum ruft, um ihm die anstehende Beförderung mitzuteilen. „Die Geruchskonserven für die Hunde. Sie ist bei jedem Gespräch mit Untersuchungshäftlingen abzunehmen und nie zu vergessen.“²¹⁾ Die Sorgfalt, mit der Wiesler im Hörsaal den Stasi-Nachwuchs instruiert, nötigt dem einige Zeit unbeachtet zuhörenden Grubitz Applaus ab, einen aufrichtigen, wenn auch etwas gönnerhaften.²²⁾ Aus den gemeinsamen Ausgangssituationen, der hohen Identifikation der Hauptfiguren mit dem Repressionsgeschäft, beziehen beide Plots ihren Überraschungseffekt – die Entwicklung der Protagonisten vom Saulus zum Paulus – wie auch einen Gutteil der Spannung. Beginnen die Abtrünnigen den Apparat zu sabotieren, schwindet nach und nach ihr Vertrauensvorsprung bei den Vorgesetzten. Weicht er dem Misstrauen, fragt man sich, wann Montag auffliegt, wann Wiesler.

Doch was folgt aus den Anleihen? Dass Donnersmarck abgekupfert hat, es um die Kreativität schlechter bestellt ist als behauptet und wir ihn beim Plagiierten ertappen? Darauf will dieser Beitrag gerade nicht hinaus. Auch wenn ein „nach Motiven von *Fahrenheit 451*“ im Abspann sympathischer wäre,

überwiegen in *Das Leben der Anderen* die kreativen Momente die imitativen. Gibt es ein Problem, dann nicht so sehr, weil sich Donnersmarck auf einen vorausgegangenen Film ummarkiert bezieht (Beispiele dafür sind in Film- wie Literaturgeschichte Legion), sondern weil er glaubt, selbst noch in einem Kommentar zur Filmidee den Bezug vernebeln zu müssen. Die Unbefangenheit eines Hip-Hoppers beim Zugriff auf die Werke der Alten ist ihm offenbar fremd, stattdessen macht er Eingebung glauben – wie zum Beweis, dass die modernistische Ideologie, Rückbezüge im Kunstsystem schmälerten den Neuerungs- und damit den künstlerischen Wert, in den Produzentenköpfen nach wie vor präsent ist, aller Theorierede von Selbstreferenz und Postmoderne zum Trotz. Dabei lässt sich gerade an Donnersmarcks Arbeit zeigen, warum die Alternative Kreativität oder Zitat falsch ist. Dem bis heute erfolgreichsten Film zur späten DDR eignet eine Qualität, für die sich die Ideologie seit je blind zeigt und zu der sich vielleicht auch deshalb der Regisseur nicht bekennen mag: differentielle Kreativität. Schöpferisch ist der Umgang mit den Prätexten, wie zu zeigen ist.

Zum einen nimmt das Melodram von 2006 einen radikalen Kontextwechsel vor. Zwar entfaltet sich wie in der Vorlage eine Story von Staatsterrorismus und persönlicher Läuterung, doch nun nicht mehr im dystopischen Rahmen, sondern in einem Erinnerungsfilm – Differenz eins. Das Konversionsmotiv aus einem imaginären Zukunftsstaat in die Vergangenheit zu verschieben, die DDR des Jahres 1985, ist so kühn, dass sich selbst von einem Remake kaum sprechen lässt. Auch führt der Zeitsprung zu einer starken Verfremdung, die miterklärt, warum das Gros der Donnersmarck-Rezipienten die Handlungselemente der Vorlage nicht wiedererkannte.²³⁾ Zum anderen verbindet das Drehbuch Motive des Truffaut-Films mit einem ganz anders gelagerten Prätext, Elementen eines Romans aus der und zur späten DDR. Prätext eins und zwei, beide ummarkiert, greifen funktional ineinander, so dass ihre Verknüpfung jene

Pfropfungsqualität aufweist, die wir oben schon Hildebrandts transparentem Verfahren bescheinigten. Welcher zweite Prätext und welche Funktion sind gemeint?

Abhören muss Wiesler Dreyman bekanntlich, weil sich Minister Bruno Hempf davon belastendes Material erhofft. Aus dem Weg räumen lassen will das ZK-Mitglied den Dramatiker nicht etwa wegen politischer Unbotmäßigkeit, vielmehr hat Hempf auf Sieland ein Auge geworfen und betrachtet ihren Lebensgefährten als erotisches Hindernis. Es ist dies ein realhistorisch leeres Plot-Element. So viele Missetaten man dem Zentralkomitee der SED seit der Wende nachgesagt hat, als Sex-Maniacs galten die älteren Herrn nie. Das Motiv eines übergriffigen Funktionärs hat Donnersmarck weder Presse noch Fernsehen entnehmen können, er entlehnt es Volker Brauns *Hinze-Kunze-Roman* (1985).

Mit der Kunze-Figur teilt Hempf (in der großartigen Darstellung durch Thomas Thieme) neben dem hohen Parteirang und den äußerlichen Merkmalen „stämmig“, „voll im Fleisch“, „gedrungen“, „feist“ und „massig“²⁴⁾ den Hang, attraktive Frauen der DDR als Freiwild zu betrachten. Deutlich wird die Triebsteuerung schon bei Hempfs erstem Auftritt in Frauennähe, auf der Premierenfeier, als er Sieland in Gegenwart ihres Lebensgefährten den Po tätschelt (DLA 13:30).²⁵⁾ Ebenso ungeniert nähert sich Kunze Lisa, der Frau seines Fahrers Hinze. Er „starrte auf die wunderbare Basis, nicht imstande, den Überbau an Gedanken zu lesen“.²⁶⁾ In beiden Fällen ist den Funktionären nach einem Verhältnis mit der Partnerin des Untergebenen bzw. (Dreyman) wie ein Untergebener Behandelten. Wobei die Vorlage nicht nur im weiten Sinn des Worts zitiert wird – Übernahme eines Handlungselements –, sondern auch im engen, dem der wörtlichen Übernahme einer Textstelle. Macht Hempf sich im Fond seiner Dienstlimousine großsprecherisch über Christa her: „Du weißt nicht, was gut für dich ist“ (DLA 39:24),²⁷⁾ imitiert er fast lippengenau Kunze, der eine verheiratete Landarbeiterin bedrängt: „Du weißt nicht, was gut

ist.⁶²⁸⁾ Ferner lässt Kunze, wenn er im Dienstwagen eine auf dem Bürgersteig wandelnde Herzensdame ausgemacht hat, seinen Fahrer langsam anschleichen: „fuhr hinterher im Schritt“.²⁹⁾ Die gleiche Technik lernt Sieland kennen, als sie Hempf hat warten lassen. „*Plötzlich fährt eine schwarze Wolga-Limousine lautlos heran und hält mit ihr Schritt.*“³⁰⁾

Die schwarze Limousine – im Film wird aus dem Wolga des Drehbuchs ein einem ZK-Mitglied standesgemäßerer Volvo –, dient schon bei Braun als Machtsymbol,³¹⁾ mit der Nuance, dass Kunze ‚nur‘ ein Tatra zusteht. In der Erzählung funktioniert die ‚Bonzenschleuder‘ mitunter metonymisch. Lässt bei einem Fabrikbesuch „die Pforte den gemeldeten schwarzen Wagen durch“,³²⁾ ersetzt rhetorisch das Gefäß den Inhalt, das Gefährt den eigentlich gemeldeten hohen Besuch. Hempfs schwarzer Wagen wiederum steht für Einschüchterung. Wiederholt geruht der unsichtbar hinter getönten Scheiben thronende Genosse, Grubitz zu einem kurzen Rapport oder Befehlsempfang einsteigen zu lassen – um ihn, immerhin einen Oberstleutnant, wie einen unzuverlässigen Lakaien anzublaffen, als Fortschritte im Fall Dreyman ausbleiben. Im schwarzen Wagen schrumpft Grubitz, der sonst so sonnig-selbstberauschte Karrierist, zur beflissen-subalternen Figur; jedes Einsteigen wird ihm zur Tortur. Natürlich ist es auch kein Zufall, dass Hempf ständig in Begleitung seines Fahrers Nowack zu sehen ist; schon Hinze und Kunze waren unzertrennlich. Kunze figurierte als „eine befehlgebende Körperschaft, der Hinze, in den Rückspiegel lugend, ergeben unterstand“.³³⁾ Nicht anders geht es Nowack mit seinem Herrn, bin hin zu den ergebenen Blicken in den Rückspiegel (DLA 39:40/54:02). Nur sollte man über der Parallelenfahndung nicht die Verschiebungen gegenüber dem Prätext aus den Augen verlieren, Unterschiede im Gleichen, die einen Unterschied machen.

Gewiss, ein Funktionär, der den weniger mächtigen Mann demütigt, indem er sich an dessen Frau vergreift, personifiziert Machtmissbrauch und soll die Verkommenheit des SED-Staats verdeutlichen. Insoweit erfüllt das

Handlungselement in Roman und Film die gleiche Funktion. Doch im Roman ist Machtmissbrauch nur ein Teil der Wahrheit, deren anderer Willfährigkeit ist. Hinzes vorausseilender Gehorsam geht so weit, Kunze die eigene Partnerin anzubieten, als der Fahrer registriert, dass sein Chef sich für sie interessiert.³⁴⁾ Ein „einverständner [sic] Mensch, bevor ein Machtwort fällt“³⁵⁾ bemerkt die Erzählerstimme mit Braun-typischem Sarkasmus. Ganz abgesehen davon, dass Lisa einer Affäre mit Kunze nicht abgeneigt ist, denn schließlich: „der is wer, der weeiß wat er will“.³⁶⁾

Die Vorlage thematisiert also immer auch die von den Beherrschten inkorporierte Herrschaft, dort ist der sexuell übergriffige SED-Mann nur Teil des Problems. Wird er aber von Donnersmarck in einen anderen Zusammenhang verpflanzt, erniedrigt er unter dem Namen Hempf einen Schriftsteller und wird er gegenüber einer Schauspielerin zudringlich, dann vereindeutigt sich die Wertungssteuerung, wird das moralische Gefälle steiler. Anders als Kunze ist Hempf durch und durch Unmensch – dies schon als Mitverantwortlicher für Jerskas anhaltendes Berufsverbot –, während Sieland und Dreyman klar der Opferseite angehören. Lässt Sieland die sexuelle Nötigung zunächst über sich ergehen, dann aus dem gleichen Grund, aus dem Dreyman zunächst die Verhöhnung seiner Männlichkeit hinnimmt. Die eine wie der andere fürchtet, ein verärgerter Minister könne ihre/seine berufliche Zukunft zerstören.³⁷⁾ Handlungslogisch wird diese Furcht durch das abschreckende Beispiel Jerska ins Recht gesetzt (obgleich das Künstlerpaar erst durch die spätere Verweigerung an wirklicher Größe gewinnt). Beugen sich die beiden nur unter Zwang, werden sie vom Drehbuch viktimisiert, unterscheiden sie sich von der Zeichnung Hinzes und mehr noch von der seiner Frau. Während Lisa an Kunze Gefallen findet, soll Christas Abscheu vor Hempf keine Grenzen kennen. „*Sie steigt in die Limousine wie auf ein Schafott.*“³⁸⁾

Das De- und Rekontextualisieren führt nicht nur zur klareren Verteilung

von Täter- und Opferrolle, es geht es auch mit einer sozialen Zuspitzung einher. Nunmehr gilt der Übergriff nicht mehr einer Chauffeursfrau. Bei Donnersmarck kann es selbst Personen von hoher öffentlicher Sichtbarkeit treffen, eine gefeierte Schauspielerin respektive, als zweiten Leidtragenden, einen renommierten Schriftsteller, dem symbolischen Kapital nach dem Volker Braun von 1985 vergleichbar, anders als dieser aber noch Mitte der Achtziger (zunächst) linientreu. Droht selbst einem berühmten und politisch zahmen Autor wie Dreyman die sexuelle Demütigung, wenn es einem metaphorisch wie buchstäblich hohen Tier der Partei so gefällt, wird ein *Machtexzess* der SED demonstriert. Schon an diesem Punkt ist die zweite Differenzqualität des Films offensichtlich. Er verstärkt die SED-kritische Komponente des literarischen Prätextes. Potenziert wird die Verstärkung noch dadurch, dass Motive aus *Hinze-Kunze-Roman* und *Fahrenheit 451* zusammengeführt werden: Jetzt sorgt der Realsozialismus nicht nur dafür, dass eine Parteigröße sich private Dreistigkeiten erlauben kann, er treibt auch verdiente Regisseure wie Jerska in den Tod (das erwähnte Analogon zum Suizid der alten Dame). Gepfropft, zu einer funktionalen Einheit zusammengefügt, zeigen sich die Prätexte, da erst ihre Kombination der Anklage der zweiten deutschen Diktatur volle Wucht verleiht. Nennen wir es die Dramatisierungsfunktion.

Dank der Pffropfung erzielt *Das Leben der Anderen* noch einen dritten, womöglich den wichtigsten Distinktionsgewinn, nun wieder gegenüber dem Produkt der eigenen Sparte, *Fahrenheit 451*. Reichert Donnersmarck die Truffaut-Vorlage mit einem brutalisierten Kunze an, wird Wieslers Gesinnungswandel besser motiviert. Er vollzieht sich dann nicht nur aufgrund der ästhetischen und Leiderfahrung, die schon Montag machte; hinzu kommt des Abhörpezialisten Frustration. Als er von Grubitz erfährt, dass Hempf den OV „Lazlo“, die Überwachung, lediglich angeordnet hat, um an Dreymans Partnerin heranzukommen, nimmt die neue Information Wiesler sichtlich mit.³⁹⁾ Nicht

allein, dass die Partei die Staatssicherheit für eine Privatmission missbraucht, Grubitz zeigt sich mit der Zweckentfremdung auch noch völlig einverstanden. Hat Wiesler aber neben der ästhetischen und der Leiderfahrung noch einen Grund, an seiner Aufgabe zu zweifeln, nämlich die Korruptiertheit der Institution, der er zwanzig Jahre lang gedient hat, sind sein Glaubensverlust und seine Läuterung eine Idee glaubhafter als die von Montag. Es gibt eine Art Stimmigkeitskonkurrenz mit dem filmischen Prätext, durch die Nichtmarkierung verdeckt.

Erst indem Donnersmarck sich nicht nur intramedial auf einen Film, sondern auch intermedial auf ein Buch bezieht, gelingt es ihm, Wieslers Umkehr, dieses heikelste, in der Diskussion von *Das Leben der Anderen* von Anfang an umstrittenste Element, leidlich zu plausibilisieren. Ohne die vom Hauptmann schon im ersten Filmdrittel gemachte Erfahrung, von einem Spitzengenossen und letztlich auch vom vermeintlich befreundeten Vorgesetzten instrumentalisiert zu werden, wäre die Konversion schwer von Kitsch zu unterscheiden, müssten Literatur, Musik und Mitleid genügen, um aus einem Menschenquäler einen Menschenfreund zu machen. Wer sollte so etwas glauben – nach der von Wiesler in der Verhörscene zu Anfang gezeigten Unerbittlichkeit? Durch den Einbau der Kunze-ähnlichen Figur wird aus Wiesler jedoch ein Verräter, der sich vorher vom Apparat verraten sieht.

Betont das Drehbuch ein Enttäuschungsmoment auf Seiten der Macht, so resultiert das nicht allein aus dem Bezug zum literarischen Prätext. Teilweise hat der Akzent mit Zitieren nichts zu tun, verdankt er sich einem Überhang an ‚reiner‘ Vorstellungskraft des Autors. Dies, wenn Wiesler den befremdlichen Aufstieg von Grubitz beobachten muss, der es an der Stasi-Hochschule zum Professor bringt. Für die Konkurrenzbeziehung der beiden wüsste ich keinen Prätext anzugeben, und relevant ist sie. Rein handwerklich, beim Verhören, beim Abhören und als Dozent, weiß sich Wiesler seinem Studienfreund überlegen.

Karriere aber hat Grubitz gemacht, der schon vor zwanzig Jahren von Wieslers Fähigkeiten profitierte, nämlich abschrieb. Der Aufstieg des falschen Mannes ist ein Hohn aufs sozialistische Prinzip „jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seiner Leistung“. Ein Grund mehr, dem Laden untreu zu werden.

Wie hoffentlich plausibel wurde, besteht das gemeinsame Dritte von Kabarettnummer und Drehbuch im Verzahnen jeweils stark differierender Prätexte. Hier wie dort zeugt das Verfahren von Einfallsreichtum und ist nicht ganz einfach zu realisieren; man darf es getrost gekonnt nennen (wobei sich das Ineinanderefügen für den Drehbuchautor schwieriger gestaltet haben dürfte). Auch lässt sich an beiden Beispielen verfolgen, wie mit dem Rekontextualisieren von Prätexten ihre Funktion wechselt oder sich zumindest verschiebt. Umso schärfer stechen die Differenzen hervor. Nicht allein, dass die Kabarettnummer einen künstlerischen und einen kunstfernen Prätext hierarchisiert, sich im Drehbuch dagegen zwei Vorlagen aus dem Kunstsystem gleichgerechtiigt ergänzen, die im Dienst der Diktaturanklage und der Stimmigkeit des Protagonistenverhaltens zusammenspielen. Während der Kabarettist die intertextuellen Bezüge hervorhebt, macht der Drehbuchautor ein Geheimnis aus ihnen. Dabei ist wenig mysteriös, warum Hildebrandt mit offenen Karten spielt. Selbst wenn er wollte, ließen sich die Prätexte nicht verheimlichen; und warum sollte er wollen? Das Wiedererkennen bestimmter Zitate trägt zum Vergnügen des Publikums bei, wie jeder Bühnenkünstler weiß. Nicht zufällig gehört das transparente Spiel mit ihnen zum Tagesgeschäft von Kabarett und Satire.

Mit Donnersmarcks Entscheidung fürs arkane Zitieren verhält es sich komplexer. Zunächst einmal ist es dem Originalitätsanspruch, sagen wir ruhig: einer gewissen Eitelkeit geschuldet, wie der Selbstkommentar erkennen lässt. Zweitens steht dem Drehbuchautor im Unterschied zum Kabarettisten die Möglichkeit verdeckten Zitierens offen, seine Vorlagen haben einen geringeren

Bekanntheitsgrad. Umgekehrt sind sie aber auch nicht so unbekannt, dass ein Plagiatvorwurf verfangen könnte. Käme jemand auf die Idee, Donnersmark das Nichtmarkieren als Ideenklau vorzuhalten, könnte der Gescholtene achselzuckend feststellen, dass die eine Vorlage ein Filmklassiker ist, die andere die erfolgreichste Erzählung eines Büchner-Preisträgers. Solange man von einer Präsenz des Prätextes im kulturellen Wissen ausgehen darf, heißen unmarkierte Zitate Anspielung, nicht Plagiat (in der Kunst, wenn auch nicht in der Wissenschaft). Insofern war das arkane Zitieren risikoarm, bei Kritik hätte man es als Verweis für Kenner darstellen können. Viertens zeugt die Nichtmarkierung von Vorsicht. Mit dem Offenlegen auch nur eines der Prätexte hätte der Regisseur riskiert, als Epigone zu gelten. Begründen wir die Gefahr etwas näher und ziehen dazu kurz, zum Vergleich, den derzeit prominentesten Liebhaber des Filmzitats heran, Martin Scorsese.

Zu seinem Mafia-Epos *Good Fellas* hat man eine in unserem Zusammenhang interessante Beobachtung gemacht:

„Der Epilog des Protagonisten ist verklungen, die Geschichte zu Ende. Doch da sehen wir noch ein letztes Mal Tommy, jenen hitzköpfigen Killer, gespielt von Joe Pesci. Einen grossen Hut auf dem Kopf, feuert er mit einer Pistole frontal in die Kamera und damit mitten ins Gesicht der ihn anblickenden Zuschauer und schießt damit diesen buchstäblich aus der Kinofiktion zurück in die Realität. Dieses so ungewöhnliche Finale findet sich in exakt gleicher Form in Edwin Porters *The Great Train Robbery* von 1903, dem ersten Film-Western überhaupt. Damit macht Scorsese gleichsam im letzten Bild noch einmal klar, in welcher Tradition sich sein Film lesen lässt.“⁴⁰

Die Anspielung auf einen der frühesten Filmklassiker und die dadurch signalisierte Selbstverortung in der Überlieferung des Westerns sind unheikel.

Unter Filmexperten (zu denen sich der Verf. nicht zählt) gehört die Vorlage von Porter zum Basiswissen, überdies funktioniert Scorseses Plot auch ohne die kurze historische Anspielung. Da kann nicht der Hauch eines Epigonalitätsverdachts aufkommen. Anders in *Das Leben der Anderen*, wo das übernommene Konversions- und Funktionärsmotiv tragende Teile des Handlungsgerüsts sind.

Zu Letzteren zählt auch das tragische Ende der weiblichen Hauptfigur, was die Angelegenheit noch delikater macht. Die medikamentenabhängige Christa und ihr Pendant in *Fahrenheit 451* unterscheiden sich zuvorderst darin, dass Linda nach ihrer Denunziation unversehrt aus der Handlung verschwindet. Christa dagegen stirbt, nachdem sie der Stasi im verschärften Verhör mitgeteilt hat, wo die Schreibmaschine versteckt ist, auf der Dreyman seinen Widerstandsartikel geschrieben hat. Die Leiden der von Martina Gedeck verkörperten Schauspielerinnen sind ein weiteres unmarkiertes Zitat. Wird Christa in Hohenschönhausen zur belastenden Aussage über ihren Lebensgefährten und zur Tätigkeit als IM erpresst, um wenig später aus Scham über den von Dreyman entdeckten Verrat vor ein Auto zu laufen, gleicht ihr Schicksal dem der Anne Stein, deren Rolle Gedeck unmittelbar vor *Das Leben der Anderen* übernahm. In *Der Stich des Skorpion*, einem Fernsehfilm von 2004, sieht sich die Frau des Fluchthelfers Wolfgang Stein durch ein Stasi-Verhör in Bulgarien gezwungen, Informationen über ihren Mann preiszugeben. Auch sie wird fortan als IM geführt, auch sie nimmt sich aus Scham über den vom Ehemann (nach der Wende in den Stasi-Unterlagen) entdeckten Verrat das Leben.

Erweist sich selbst jenes Element in Donnersmarcks Opus, das die melodramatische Verve auf die Spitze treibt, als fremdinspiriert, sind unterm Strich drei Stützen des Handlungsgerüsts entlehnt, mag sich der ein oder andere fragen, ob die Barschaft eigenen Geistes bei diesem Autor nicht eher bescheiden ausfällt. In der von mir vorgeschlagenen, auf die Rekombination von Vorlagen abhebenden Lesart beweist die Präsenz eines dritten Prätextes zwar

nur die Organisationskunst des Autors: Man muss die drei Vorlagen erst einmal schlüssig ineinanderfügen. Weniger theoriegeleitet würde das Urteil aber wohl schöner ausfallen, Donnersmarck als einer gelten, der sich bei Kollegen inner- und außerhalb seiner Sparte übermäßig bedient hat. Da der Regisseur im Feld der Filmproduktion eher mit einem kritischen und/oder konkurrenzzentrierten Rezeptionsmodus zu rechnen hatte als mit einem intertextuell argumentierenden, war für den Akteur selbst ein konsequentes Abdunkeln der Vorlagen unabdingbar, um schlafende Hunde gar nicht erst zu wecken.

Ein alle vorgenannten Faktoren übergreifender Grund fürs arkane Zitieren ist der Anspruch dieses Filmemachers, ein realistisches statt ostalgisches Erinnerungsszenario zur späten DDR zu bieten. Erklärtermaßen lag ihm daran, sich von Filmen wie *Sonnenallee* (1999) und *Good Bye, Lenin!* (2003) abzugrenzen: „Bei mir steht nicht die Spreewaldgurke im Mittelpunkt. Ich bin detailversessen, aber ich will nicht die äußere, sondern die innere Wahrheit der DDR zeigen.“⁴⁴¹ Wer so nachdrücklich eine „Authentifizierungsstrategie“⁴⁴² verfolgt – zu der innerfilmisch die Verwendung von Original-Abhörgeräten der Staatssicherheit gehörte und in den Begleitinterviews die Versicherung, jahrelang zur Stasi recherchiert zu haben –,⁴³ der kann an einer Diskussion intertextueller Bezüge kaum Interesse haben. Sie würde ein als wahrhaftig und glaubwürdig positioniertes Produkt zwangsläufig als Gemachtes, Künstliches, als Artefakt kenntlich machen. Wirklichkeitsnähe und Zitieren schließen einander nicht aus, doch kann der Authentizitätsglaube schon Schaden nehmen, wenn sich „die innere Wahrheit der DDR“ zu einem nicht unwesentlichen Teil als Gewebe von Kunstzitate entpuppt.

Statt aber so zu tun, als sei das Nichtmarkieren eine Praxis, bei der man den Produzenten gewissermaßen erwischt, wäre das tiefere Einverständnis des Publikums mit ihr zu betonen und zu objektivieren. Wie gesagt, sowenig wie die in aller Regel lobende Zuschauerprominenz (Joachim Gauck, Wolf Biermann)

und die gespalten urteilenden Historiker haben die Filmkritiker und einschlägigen kulturwissenschaftlichen Beiträge *Das Leben der Anderen* jemals unterm Gesichtspunkt von Zitaten verhandelt.⁴⁴⁾ Und dies, obwohl keiner der Prätexte apokryph oder auch nur randständig gewesen wäre, zudem *Hinze-Kunze-Roman* und *Der Stich des Skorpion* sich mit ihrer DDR-Problematik in thematischer Nähe zum Werk des Newcomers befanden. Auch wenn „Handlungselemente“ abstraktere Zitatelemente sind als wörtlich übernommene Textstellen und deshalb etwas schwerer zu erfassen: Den professionellen Rezipienten eine Unfähigkeit zum Entziffern der Zitate zu unterstellen, wäre irrig, mehr, lächerlich. Beim Donnersmarck-Film haben sie sich für Selbstbezüge im Kunstsystem schlicht nicht interessiert und sind lieber auf die vom Produzenten aufgemachte Differenz realistisch/unrealistisch eingestiegen. Gleich, ob man die Geschichte vom geläuterten Stasi-Mann als unrealistische Verharmlosung ablehnte, also nicht kritisch genug fand,⁴⁵⁾ oder umgekehrt einwandte, mit einer Grau-in-Grau-Stilisierung und penetrant emotionalisierendem Musikeinsatz werde die DDR kontrafaktisch auf die moralische Stufe des Nationalsozialismus gedrückt,⁴⁶⁾ die skeptischen Stimmen hatten mit den zustimmenden, die meinten, endlich werde das wahre Gesicht der DDR gezeigt, eines gemein: Beide Seiten kümmerte allein die Frage, ob das Authentizitätsversprechen eingelöst wird oder nicht.

Wie also konnte der Intertextualitätsaspekt aus dem Fokus geraten? Auch bei der Beantwortung dieser Frage scheint mir ein Vergleich sinnvoll. Der Hauptunterschied zwischen Hildebrandts und Donnersmarcks Produktion ist der Unterschied zwischen Spiel und Ernst, was sich rezeptionsseitig bemerkbar macht. Angenommen, Hildebrandt hätte seine Nummer *Helmut Kohl spricht einen Klassiker* genannt. Dann, so steht mehr als nur zu vermuten, hätten nicht wenige Zuhörer Muße gehabt, nachzuschlagen / zu googlen, von wem noch mal die Zeilen vom aufgegangenen Mond sind. An solcher Muße fehlte es den Rezipienten des DDR-Films, und sie fehlte notwendigerweise. Es

stand erinnerungspolitisch zu viel auf dem Spiel – wird die Stasi, wird der Realsozialismus korrekt oder unkorrekt beleuchtet, zu kritisch oder nicht kritisch genug oder endlich kritisch genug? –, als dass sich die Beobachter für Selbstbezüge im Kunstsystem hätten interessieren können. Oder weniger deterministisch: In einer von heiligem Ernst getragenen, politisch übercodierten Diskussion hat eine intertextuelle Sicht, diese distanziertere Rezeptionsart mit immer etwas akademischem Touch, einen schweren Stand.

Gleichwohl ist die intertextuelle Revision des Films an der Zeit. Sie bietet eine Alternative zur Realismuskussion, kann aber auch an sie andocken, da sie auf einige der von den Kritikern als fragwürdig beanstandeten Plot-Elemente ein neues Licht wirft. So ist das Motiv vom läuterungsfähigen Stasi-Mann, das selbst einigen der positiv wertenden Stimmen zu süßlich vorkam, ein verschobenes Zitat aus der Filmgeschichte und nicht etwa rosaroter Phantasie entsprungen. Moniert ein Historiker eine Ungenauigkeit, nämlich „dass die Funktionen von Hauptmann Gerd Wiesler als Verhörexperte, Dozent und Gerichtsverfasser im arbeitsteiligen Apparat des Ministeriums für Staatssicherheit auf zahlreiche Personen und Abteilungen verteilt gewesen waren“,⁴⁷⁾ dann liegt Donnersmarcks Absehen von der realen Arbeitsteilung am Rückgriff auf *Fahrenheit 451*: Bereits Montag vereinte operative und Dozentenaufgabe, für Wieslers Personalunion verschiedener Funktionen stand er Pate. Und wenn Wolf Biermann, ansonsten ein entschiedener Befürworter von *Das Leben der Anderen*, einräumt, die Stasi hätte sich nie für die erotischen Wünsche eines Ministers zweckentfremden lassen, dann ist die Ursache für die augenfälligste Schwachstelle das Zitieren: Hier rächt es sich, dass der Drehbuchautor seiner Stasi-Geschichte eine Kunze-Entsprechung einflücht. Was, aus den genannten Gründen, der Motivierung von Wieslers Gesinnungswandel durchaus zugute gekommen ist, also in einer rein internen, auf die Differenz stimmig/unstimmig achtenden Plot-Analyse einen Vorzug darstellt, erweist sich unterm Aspekt der Übereinstimmung mit

den historischen Fakten als nachteilig – und wird dem Produzenten dann als defiziente Wirklichkeitswahrnehmung ausgelegt.

Last not least erklärt der intertextuelle Ansatz die unumstrittene Besonderheit von Donnersmarcks Arbeit. Dass sie ein weit finstere Bild der späten DDR entwirft, als es *Sonnenallee* und *Good Bye, Lenin!* tun, diese fundamentale Selbstunterscheidung im cinematischen Feld ergibt sich unter anderem aus einem Plot, der mit gleich zwei Selbstmorden und einem Funktionär als Sex-Monster die Schreckensmotive ballt. Die Verdichtung aber verdankt sich der Integration dreier Prätexte; erst die Intertextualität erklärt die Distinktion. Hat Letztere dem Produzenten einen gewaltigen Aufmerksamkeitsgewinn eingebracht, Oscar inklusive, und die Kritik sie bislang einfach Donnersmarcks Erfindungsgabe oder Wahrheitsliebe zugeschrieben, sieht man immerhin eins: Mit verdeckten Verweisen von Kunst auf Kunst lässt sich beim Publikum punkten, besonders, wenn sie ihm entgehen.

- 1) Dazu zuletzt Frédéric Döhl, Renate Wöhrer (Hg): Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten. Bielefeld 2014.
- 2) Vgl. Winfried Nöth, Nina Bishara (eds): Self-reference in the media. Berlin 2007.
- 3) Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext [1972]. In: Ders.: Limited Inc. Wien 2001, S. 15–45, hier. S. 27f.
- 4) Ebd., S. 32.
- 5) <https://www.youtube.com/watch?v=dnqKwGetjz4> [20.12.2017]
- 6) Hier zur Erinnerung nur seine ersten Zeilen. „Wohin aber gehen wir / *ohne sorge sei ohne sorge* / wenn es dunkel und wenn es kalt wird / *sei ohne sorge* / aber / *mit musik* / was sollen wir tun / *heiter und mit musik*“. Ingeborg Bachmann: Reklame. In: Ingeborg Bachmann: Anrufung des Großen Bären. Gedichte [1956]. 2. Aufl. München 1967, S. 44.
- 7) Stand 20.12.2017.
- 8) Vgl. Uwe Wirth: Kultur als Pflöpfung. Prolegomena zu einer *Allgemeinen Greffologie* (2.0). In: Ders. (Hg.): Impfen, Pflöpfen, Transplantieren. Berlin 2011, S. 9–27.
- 9) Vgl. die erste Strophe von Matthias Claudius: Abendlied [1779] In: Sämtliche Werke.

Hg. von Jost Perfahl u. a., München 1984, S. 217: „Der Mond ist aufgegangen / Die goldenen Sternlein prangen / Am Himmel hell und klar; / Der Wald steht schwarz und schweiget, / Und aus den Wiesen steigt / Der weiße Nebel wunderbar.“

- 10) Vgl. Karl Kraus: Zum ewigen Gedächtnis. Zwei Züge [1916]. In: Das Karl Kraus Lesebuch. Hg. von Hans Wollschläger. Zürich 1980, die Kontrastierung eines Berichts über das Elend einen serbischen Flüchtlingszugs, mit einer Reportage über eine luxuriöse Fahrt im Balkanzug, an der die Schriftsteller Felix Salten und Ludwig Ganghofer teilnehmen – Letzterer voll des Lobes über die Schönheit des Krieges.
- 11) Sehr kritisch dazu positioniert sich, von einem „kindlichen Größenphantasma[]“ spricht Georg Stanitzek: Werbung. In: Oliver Simons, Elisabeth Wagner (Hg.): Bachmanns Medien. Berlin 2008, S. 133–146, hier S. 140.
- 12) Der Hildebrandt provoziert hat, wie seine Vorbemerkung signalisiert: „Dann stelle ich mir vor, dass unser Bundeskanzler, der ja bekannt hat, dass er immer seinen Tucholsky dabei hat, dass er den dann vermutlich doch nicht herausziehen können wird.“ Vgl. Anm. 5.
- 13) Florian Henckel von Donnersmarck: Das Leben der anderen. Filmbuch. Frankfurt a. M. 2007, S. 169.
- 14) Ebd., S. 76.
- 15) Ebd., S. 77
- 16) Ebd..
- 17) Ebd., S. 78.
- 18) Minutenangaben mit Sigle F nach: Fahrenheit 451 [1966]. Directed by Francois Truffaut from the world famous novel by Ray Bradbury. Universal studios 2003.
- 19) Dafür, dass die Spielplatz-Szene die im Fahrstuhl inspiriert hat, spricht auch das verbindende Handlungselement „Kind“. Montags Vorgesetzter, der Captain, bringt es fertig, ein maximal zwei Jahre altes Kleinkind zu kontrollieren. Ein Fanatismus, der dem Aushorchen des kleinen Jungen entspricht, zu dem Wiesler ansetzt, um es denn doch abzubrechen.
- 20) Minutenangaben mit Sigle DLA nach: Das Leben der Anderen. Ein Film von Florian Henckel von Donnersmarck. Buena Vista Home Entertainment 2006.
- 21) Donnersmarck (Anm. 13), S. 20.
- 22) Vgl. ebd., S. 21.
- 23) Dem Verf. auch nur deshalb aufgefallen, weil er die beiden Filme zufällig kurz hintereinander sah.
- 24) Volker Braun: Hinze-Kunze-Roman. Frankfurt/a. M. 1985, S. 7, 11, 62.
- 25) Eine Vereindeutigung gegenüber dem Drehbuch, Donnersmarck (Anm. 13), S. 33,

- wo es eine Idee harmloser heißt: „berührt mit der Hand unauffällig die Hüfte“.
- 26) Braun (Anm. 24), S. 22.
 - 27) Kleine Abweichung vom Drehbuch: „Du weißt nicht, was gut für dich ist, Mädchen.“ Donnersmarck (Anm. 13), S. 64.
 - 28) Braun (Anm. 24), S. 39.
 - 29) Ebd., S. 98.
 - 30) Donnersmarck (Anm. 13), S. 53.
 - 31) Vgl. Braun (Anm. 24), S. 7, 41, 61.
 - 32) Ebd., S. 41.
 - 33) Vgl. ebd., S. 9
 - 34) Vg.. ebd., S. 55, 14.
 - 35) S. 35.
 - 36) Braun (Anm. 24), S. 49.
 - 37) Vgl. Donnersmarck (Anm. 13), S. 82.
 - 38) Ebd., S. 64.
 - 39) Vgl. ebd., S. 60.
 - 40) Johannes Binotto: Fatale Kontinuitäten. Martin Scorsese und das Filmzitat, In: Film-Dienst 56 (2003), S. 48–51, hier S. 49.
 - 41) Eine Äußerung Donnersmarcks im Dezember 2004, zit. n. Lu Seegers: DAS LEBEN DER ANDEREN oder die ‚richtige‘ Erinnerung an die DDR. In: Astrid Ertl, Stephanie Wodianka (Hg.): Film und kulturelle Erinnerung. Berlin 2008, S. 21–52, hier. S. 29f.
 - 42) So Seegers ebd., S. 27.
 - 43) Vgl. ebd., S. 25, 29.
 - 44) Vgl. zur Leerstelle der Debatte den gesamten Überblick von Seegers (Anm. 41).
 - 45) Vgl. die Wiedergabe kritischer Stimmen ebd., S. 33, 36.
 - 46) Dies eine Kritik von Jan Süselbeck: Rekonfigurationen des filmischen Erinnerens nach 1989. 25 Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung erneut gesehen: Florian Henckel von Donnersmarcks DDR-Porträt „Das Leben der Anderen“. In: literaturkritik.de, November 2015. <http://literaturkritik.de/id/21360> [28.12. 2017]
 - 47) So Seegers’ (Anm. 41), S. 36, Zusammenfassung einer Kritik des Historikers und Stasi-Experten Jens Gieseke.